

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

ПАРАДИГМЫ
КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ
И КОНСТАНТЫ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Коллективная монография

Нижний Новгород
Издательство Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
2020

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)
Н 35

Рецензенты:

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

Ответственные редакторы:

д.филол.н., профессор Т.А. Шарыпина,
д.филол.н., профессор И.К. Полуяхтова,
д.филол.н., доцент М.К. Меньщикова

Н 35 **Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности:** коллективная монография. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. 710 с.

ISBN 978-5-91326-564-7

Коллективная монография «Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности» продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов русской и западноевропейской ментальности. Настоящая монография даёт всестороннее комплексное филологическое освещение современной проблематизации памяти, репрезентации памяти на различных этапах и уровнях историко-культурного и литературного процесса. Исследование культурной памяти и констант национальной идентичности включается в предлагаемой коллективной монографии в широкий спектр вопросов, связанных не только с социокультурным контекстом определенной эпохи, но и с диахроническими историческими аспектами, связанными с формированием её архетипов в европейском литературном сознании.

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

ISBN 978-5-91326-564-7

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)

© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2020
© Коллектив авторов, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (Т.А. Шарыпина, М.Ф. Надъярных)	9
---	---

РАЗДЕЛ 1. РОЛЬ ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ И АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОДГОТОВКЕ И ДУХОВНОМ РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННЫХ ГУМАНИТАРИЕВ И МЕДИКОВ	17
--	----

1.1. Всестороннее фундаментальное образование в России: проблемы и решения (М.Н. Славянская, Москва)	17
--	----

1.2. Лексико-семантический анализ как инструмент исторического исследования (Е.В. Приходько, Москва)	24
--	----

1.3. К вопросу об употреблении лексемы ΘΥΜΟΣ в поэме Аполлония Родосского «Аргонавтика» (А.В. Верещагина, Москва)	38
---	----

1.4. Об особенностях употребления определительных придаточных предложений в латинском языке (Е.В. Антонец, Москва)	48
--	----

1.5. Когнитивное моделирование корневого гнезда FARI ‘говорить’ в латинском языке (Н.И. Данилина, Саратов)	56
--	----

1.6. Гибридное основосложение с терминологическими элементами греческого и латинского происхождения (на материале русской, английской и немецкой клинической терминологии) (М.И. Носачёва, Саратов)	64
---	----

1.7. Лингвистические и культурно-исторические аспекты восприятия и усвоения античного наследия в курсе латинского языка медицинского вуза (из опыта работы) (А.З. Цисык, Минск, Белоруссия; Л.М. Тихонова, Ульяновск)	75
---	----

1.8. Современная греческая стоматологическая терминология (А.Н. Дубровина, Самара)	87
--	----

1.9. Ошибки обучающихся как источник вдохновения для педагога (из опыта работы на ветеринарном факультете) (Д.В. Кирюхин, Нижний Новгород)	94
--	----

1.10. Проблемы перевода фитонимов с латинского языка на русский в документах «Аптекарского Приказа» XVII в. (О.Г. Олехнович, Екатеринбург)	97
--	----

1.11. Семантика мифологических имён в латинских названиях бактерий (М.Н. Лазарева, Пермь)	108
---	-----

1.12. К вопросу о специфике преподавания латинского языка на биологическом факультете (И. Н. Никулина, Донецк)	116
--	-----

1.13. Специфика преподавания латинского языка на юридическом факультете (Т.В. Рябченко, Донецк)	121
---	-----

1.14. Латынь в криминалистике (Н.Г. Нечипуренко, А.В. Чумаков, Новосибирск)	130
---	-----

1.15. Программа дисциплины «Древние языки и культуры» для специальностей «Лингвистика» и «Перевод и переводоведение» в Донском государственном техническом университете (В.И. Кравченко, Ростов-на-Дону)	135
--	-----

1.16. Латынь в современном образовательном процессе: методы работы с лексикой при изучении английского языка (Ю.Г. Ремаева , <i>Нижний Новгород</i>).....	140
--	-----

РАЗДЕЛ 2. АНТИЧНЫЕ КОДЫ КАК ОБЪЕКТ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ..... 146

2.1. Обращение как приём в античной эпической поэтике (Т.Ф. Теперик , <i>Москва</i>).....	146
2.2. Национальное и наднациональное: версии «Романа об Александре» в сопоставительном аспекте (А. С. Побелянская , <i>Нижний Новгород</i>).....	154
2.3. Античные образы в сюжетных картинах Рембрандта (С.С. Акимов , <i>Нижний Новгород</i>).....	162
2.4. Прототипы сюжета об Эдипе: культ жертвоприношения и миф о близнецах (В.И. Пимонов , <i>Москва</i>).....	173
2.5. Проблема света и цвета в античной философии и немецкой эстетике XVIII–XIX веков (И.Б. Казакова , <i>Самара</i>).....	181
2.6. Античные традиции изображения пейзажа во французской и европейской литературе XVII–XIX вв. (Е.Э. Овчарова , <i>Санкт-Петербург</i>).....	189
2.7. Антигона в трагедии В. Альфьери (И.К. Полуяхтова , <i>Нижний Новгород</i>).....	198
2.8. Античные традиции в романе Достоевского «Идиот» (Медея как источник образа Настасьи Филипповны) (А.Ю. Нилова , <i>Петрозаводск</i>).....	204
2.9. Образ гимназии в раннем творчестве А.И. Тинякова (Одинокого) (Е.А. Казеева , <i>Саранск</i>).....	209
2.10. Оригинальное истолкование мифа о творце в пьесе Дж. Б. Шоу «Пигмалион» (В.И. Кравченко , <i>Ростов-на-Дону</i>).....	215
2.11. Образ Заратустры–Диониса Ф. Ницше в контексте европейского символизма (Ю.Л. Цветков , <i>Иваново</i>).....	224
2.12. Древнегреческий контекст в развитии европейского литературного процесса (на примере эссеистики Пауля Эрнста, 1866–1933) (Т.В. Кудряцева , <i>Москва</i>).....	231
2.13. <i>Rome only sleeps, she never dies</i> : Британия и римское наследие в готической новелле Дж. Бакана «Ветер в портике» (А. А. Липинская , <i>Санкт-Петербург</i>).....	236
2.14. Мифологические истоки образа поэта в цикле «Легенды Западного побережья» Урсулы Ле Гуин (К.В. Суркова , <i>Нижний Новгород</i>).....	243
2.15. Поэтическая «переключка с предшественниками и современниками»: «Проживи Катулл...» А. Кушнера (Е.А. Разумовская , <i>Саратов</i>).....	251
2.16. Жанровые традиции мениппеи в структуре современного фэнтези (О.Ю. Осьмухина , <i>Саранск</i>).....	258
2.17. Место дисциплины «История античной литературы» в системе вузовской подготовки учителя-словесника (Ю.А. Шанина , <i>Уфа</i>).....	265

РАЗДЕЛ 3. КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....274

3.1. Метатекст апрельской книжки журнала А.П. Сумарокова «Трудолобивая пчела» (1759) (А.В. Растягаев, Ю.В. Сложеникина, Самара).....	274
3.2. Традиции «Похвалы Глупости» Эразма Роттердамского в Творчестве А.И. Тинякова (на материале «Адреса приказчиков купцу») (Е.А. Казеева, Саранск).....	285
3.3. Память и воспоминание в художественном мире Лермонтова (И.С. Юхнова, Нижний Новгород).....	292
3.4. Питер Пэн Джеймса М. Барри в отечественной детской литературе: сложности интеграции (М.В. Иванкина, Санкт-Петербург).....	300
3.5. Апокриф в прозе русских писательниц начала XX века: женское лицо революции (Е.В. Астащенко, Москва).....	307
3.6. Гаспар и его город в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов» (А.В. Емелина, Нижний Новгород).....	321
3.7. Особенности интерпретации образа «маленького человека» в драматургии Н.В. Коляды (Е.И. Канарская, Нижний Новгород)	326
3.8. Жанр газели в современной тюркоязычной поэзии (Э.Ф. Нагуманова, Казань)	334
3.9. Эстетические и политические импликации «машинного субъекта» в послереволюционном авангарде и новейшей русскоязычной поэзии: наследование и отступление (А.А. Родионова, Нижний Новгород)	341
3.10. Петербург в фокусе памяти Готфрида Бенна (И.А. Попова-Бондаренко, Донецк).....	347
3.11. Ухабистый маршрут «Трамвая “Желание”»: наблюдения над украинским переводом пьесы Т. Уильямса (О.В. Матвиенко, Донецк)	356
3.12. Субхас Чандра Бос в исторической памяти Индии (Э.Э. Новинский, Москва).....	364
3.13. Описание категории «поступок литературного героя» с помощью метода «ряд информационных критериев» (Т.В. Швецова, Архангельск).....	371
3.14. Характер интерпретации мифологических сюжетов о сотворении мира и человека в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» (Е.А. Шаронова, Саранск).....	377
3.15. Мифическое и профанное время в романе «Дети мои» Гузели Яхиной (О.А. Лисенкова, Нижний Новгород).....	385

РАЗДЕЛ 4. МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ ПЕРЕЛОМНЫХ ЭПОХ.....395

4.1. Актуализация и редукция культурной памяти в художественном тексте: Anno Domini 2019 (Роман Мних, Варшава, Польша).....	395
4.2. Вопрос о мемориальной функции искусства в немецкой эстетике XVIII–XIX вв. (И.Б. Казакова, Самара).....	402

4.3. Рембрандт в исследованиях Е.И. Ротенберга (С.С. Акимов, <i>Нижний Новгород</i>).....	409
4.4. Диалог архитектуры и литературы: корреляционный и рецептивный аспекты (А.И. Кузнецова, <i>Москва</i>)	419
4.5. Традиция литературы о глупцах в литературе Северного Возрождения (на материале немецких шванков, «Корабля дураков» С. Бранта. «Похвалы Глупости» Э. Роттердамского) (О.Ю. Осьмухина, <i>Саранск</i>)	426
4.6. Актуализация культурной памяти в «драмах о художнике» Иоганна Людвиг Дейнгардштейна (М.К. Меньщикова, <i>Нижний Новгород</i>).....	433
4.7. Культурная память как предмет размышления в романе Эдит Уортон «Век невинности» (М.П. Кизима, <i>Москва</i>).....	440
4.8. Отцовско-сыновние отношения в романе Фр. Верфеля «Барбара, или Благочестие»: память «Мейстера» (Н.Э. Сейбель, <i>Челябинск</i>).....	449
4.9. Феномен памяти в романе Кристиана Крахта «Мёртвые» (Ю.Л. Цветков, <i>Иваново</i>)	456
4.10. Культурная память и ее художественная реконструкция: античные сюжеты в прозе Штеффена Марциньяка (на примере новеллы «Икар, или Проклятье дара» (2017)) (Т.В. Кудрявцева, <i>Москва</i>).....	464
4.11. Рецепция Античности в кинематографе (на материале гомеровских поэм) (Т.Ф. Теперик, <i>Москва</i>)	468
4.12. «Пражский текст» Густава Майринка как феномен культурной памяти (Д.А. Зудина, <i>Нижний Новгород</i>)	475
4.13. Проблема памяти и забвения в контексте исторической поэтики А.Н. Веселовского (М.Ф. Надъярных, <i>Москва</i>).....	482

РАЗДЕЛ 5. ПАМЯТЬ ЖАНРА КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА И ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА ТЕКСТА

5.1. Трансформация архетипов культурной памяти в феминистской версии мифа Джанет Уинтерсон (О. Ю. Анцыферова, <i>Санкт-Петербург</i>).....	493
5.2. «Память жанра» в неканоническую эпоху (на примере творчества Ингеборг Бахман) (Н.А. Гриднева, <i>Самара</i>)	503
5.3. ‘Happy Multicultural Land’ как поле для дискуссий в романе Зэди Смит «О красоте» (О.О. Несмелова, А.Р. Шевченко, <i>Казань</i>)	511
5.4. Память и нарратив в романе Г. Свифта «Материнское воскресенье» (Т.Л. Селитрина, <i>Уфа</i>)	519
5.5. «Память жанра» как художественная стратегия: «Грааль Фикция» Жака Рубо (Н.В. Соболева, <i>Москва</i>)	525
5.6. Художественное пространство пустыни и сада в романе Маргарет Дрэбл «Мой золотой Иерусалим» (М.В. Мельникова, <i>Москва</i>)	530
5.7. Идея времени и памяти в британской готической новелле (А.А. Липинская, <i>Санкт-Петербург</i>)	537

5.8. Экспериментальный миф: эхо «Короля Лира» в сюжете, проблематике и образности романа Э. Золя «Земля» (Е.А. Шевченко, Москва)	544
5.9. Механизмы памяти в романе Винфрида Зебальда «Кольца Сатурна» (Е.Г. Нефедова, Нижний Новгород)	557
5.10. Память личная и память культурная: особенности воплощения в романе Дж. Барнса «Шум времени» (М.В. Мясникова, Москва)	563
5.11. «Память жанра» во французском детективе 50–60-ых годов XX века (И.О. Бельский, Нижний Новгород)	569
5.12. Память жанра: готический роман в прозе Ю. Мамлеева («Шатуны») (А.П. Трушкина, Саранск)	577
5.13. Жанровый синтез в романе М. Мальзьё «Механика сердца» (А.В. Попова, Донецк)	582

РАЗДЕЛ 6. АРХЕТИПЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ.....592

6.1. Соматическая лексика (VISAGE, TÊTE и прочие) в основе французских библейских выражений и их древнегреческие истоки (А.В. Верещагина, Москва)	592
6.2. Актуализация августианского мифа в английской классицистической трагедии начала XVIII века (О.Ю. Поляков, Киров)	598
6.3. Код дома художника в романе Р. Пилчер «Собиратели ракушек» (О.А. Королева, Нижний Новгород)	607
6.4. Библейская культурная память в английском литературном сознании: объект и продукт рецепции (М.С. Слоистова, Москва)	615
6.5. Влияние жанровой модели сказки на современный святочный рассказ для детей (Л.Х. Насрутдинова, Н.Г. Махинина, Казань)	625
6.6. Нарративная стратегия хаоса в аргентинской прозе как константа национальной идентичности (на материале произведений Х.Л. Борхеса и С. Швевлин) (Л.Г. Хорева, Москва)	633
6.7. Роль мифа в формировании исторической и культурной идентичности народов Мексики, представленных в романе «Пернатый змей» Д.Г. Лоуренса (В.И. Кравченко, Ростов-на-Дону)	640
6.8. Реминисценции из романа Гете «Страдания молодого Вертера» в психологическом и визуально-синтетическом романе Эжена Фромантена «Доминик» (Е.Э. Овчарова, Санкт-Петербург)	646
6.9. Отражение национальной исторической памяти в новеллистике А. Бирса (на примере сборника новелл «О солдатах и гражданских») (В.М. Деменюк, Нижний Новгород)	653
6.10. Тема конформизма в романе Тома Вулфа «Я – Шарлотта Симмонс» (Е.А. Куликов, Нижний Новгород)	659

6.11. Значение культурной памяти в философской концепции цикла «Легенды Западного побережья» Урсулы Ле Гуин (К.В. Суркова , <i>Нижний Новгород</i>).....	673
6.12 Национальные коды в цикле «Ведьмак» А. Сапковского (В.Н. Смирнов , <i>Нижний Новгород</i>)	681
6.13. Мультикультурализм и нивелирование культуры в романе Нила Геймана «Американские боги» (Ю.П. Хорошевская , <i>Ростов-на-Дону</i>)	686
6.14. Литературная критика Маршалла Маклюэна в интермедиальном контексте (И.Б. Архангельская , <i>Нижний Новгород</i>).....	694
Сведения об авторах	703

ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности» продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов русской и западноевропейской ментальности и хорошо известных филологам, а также специалистам в различных отраслях гуманитаристики под общим названием «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.». Начиная с 2013 года, вышло в свет четыре коллективных труда: «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков» (2016), «Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи» (2017), «Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность» (2018), «Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.» (2019). Коллективная монография включает материалы исследований, представленных на международных научных конференциях: «Национальные коды в языке и литературе», XI Поволжском научно-методическом семинаре по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла, прошедших в 2019 году в Институте филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, а также на «круглом столе» «Феноменология памяти и национальная идентичность в условиях открытого культурного пространства», подготовленном научно-исследовательской лабораторией «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI веков» Института филологии и журналистики ННГУ совместно с Отделом теории и Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Разработка общих и частных аспектов исследования культурной памяти входит в число приоритетных направлений современного отечественного и зарубежного гуманитарного и естественнонаучного знания. Утвердившаяся к настоящему времени ценностная проблематизация философско-эстетической категории памяти, актуальное понимание памяти как важнейшего культуuroобразующего принципа, как специфической области реализации синхронных и диахронных коллективных и индивидуальных идентификационных программ развивается на основе междисциплинарного подхода, – в постоянном диалоге филологических, философских, психологических, антропологических, когнитивных, нейробиологических методов. При этом более чем актуальным является осознание практических

ориентиров изучения памяти, способствующего не только проявлению конфликтности традиционалистских и модернизационных устремлений современного социума, конфликтности глобальных и локальных, универсальных и национальных ценностных систем, но подразумевающего научно обоснованную гармонизацию соответствующих противостояний. В то же время особую роль играет восприятие креативных функций памяти, обладающее важным общекультурным (общесоциальным) смыслом, но приобретающее специфическое значение при интерпретации эстетически выделенных феноменов культуры. Стоит напомнить, что проявление и анализ различных ракурсов памяти в эстетически выделенных текстах, включая литературные, существенно повлияли на становление современных методов исследования культурной памяти. В то же время акцент на функциях памяти и на проблеме памяти способствовал и способствует появлению новых систематизирующих интерпретативных моделей многомерной динамической целостности литературы.

Настоящая монография даёт всестороннее комплексное филологическое освещение современной проблематизации памяти, репрезентации памяти на различных этапах и уровнях историко-культурного и литературного процесса. Специальное внимание уделено эпистемологической специфике осмысления памяти в эпоху глобализации, в том числе, функции коммеморативных практик в структуре современной литературы, соотношению коммеморации с актуальным отношением к традиции, литературному канону и литературным культам. Проблемы культурной памяти в её разных ракурсах национальной идентичности в европейском социокультурном пространстве приобретают особую остроту на рубеже конца XX – начала XXI вв., а изучение их становится приоритетным в контексте социально-гуманитарных наук. Исследование культурной памяти и констант национальной идентичности включается в предлагаемой коллективной монографии в широкий спектр вопросов, связанных не только с социокультурным контекстом определенной эпохи, но и диахроническими историческими аспектами, связанными с формированием её архетипов в европейском литературном сознании от библейских времён. Уделяется внимание ренессансным гуманистам как хранителям и созидателям культурной памяти. Особый интерес в исследованиях представленного труда занимает репрезентация исторической памяти и конструирования национальной идентичности в контексте процессов глобализации, а также репрезентация прошлого как фактора самоидентификации в европейском литературном сознании.

Авторы коллективной монографии «Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности» – ведущие российские исследова-

тели в области истории и теории литературы, культурологии, искусствоведения, междисциплинарных взаимосвязей, а также начинающие ученые. Большое число приглашенных исследователей было предопределено широкими научными контактами и творческими взаимосвязями сотрудников кафедры зарубежной литературы и научно-исследовательской лаборатории ННГУ им. Н.И. Лобачевского с учёными ведущих вузов России и ближнего и дальнего зарубежья: Варшавского университета и Института нефилологии Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце (Польша), Института мировой литературы РАН им. А. М. Горького, Санкт-Петербургского государственного университета, Ивановского государственного университета, Башкирского государственного университета, Воронежского государственного университета, Московского государственного университета, Московского городского педагогического университета, Московского областного университета, Московского государственного лингвистического университета, Петрозаводского государственного университета, Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Самарского государственного социально-педагогического университета, Донецкого национального университета, Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского, Поволжской государственной социально-гуманитарной академии и др.

Материалы коллективного труда представлены в шести разделах, первые из которых посвящены рассмотрению античных кодов в западноевропейской и русской словесности и культуре. Они закономерно открывают книгу, поскольку архетипы античной культурной памяти – эта тот фундамент, на котором построена вся европейская цивилизация. Исследования, представленные в главах «Роль древних языков и античной культуры в духовном развитии современных гуманитариев и медиков» и «Античные коды как объект комплексного междисциплинарного исследования», связаны с сопоставительным когнитивно-ориентированным анализом основных кодов античной, европейской и русской духовной культуры, исследованием единиц греческого и латинского языков как элементов соответствующих языковых картин мира и знаков культурной памяти. Представленные в разделах главы отражают основные тенденции изучения структурно-семантических и функциональных характеристик терминов, входящих в юридическую, медицинскую, фармакологическую лексические системы. Прикладной аспект данного направления связан с презентацией инновационных методик обучения латинскому и древнегреческому языкам в рамках определенной профессиональной подготовки. Терминологический характер медицинской и юридической латыни способствует изучению и пониманию не только знаний языка специальности, но и овладению

ценностями гуманитарного и общекультурного уровня. В главах также дается когнитивно-дискурсивный диахронический анализ репрезентации античной культурной памяти национальной ментальностью (английской, ирландской, немецкой, шведской, французской и др.) в Новое и Новейшее время на материале памятников европейской словесности XIX–XXI вв. Представленные в главах результаты исследований расширяют границы процесса межкультурной коммуникации в аспекте восприятия архетипов античной культурной памяти европейским литературным сознанием в процессе формирования национальных этических и эстетических конструкций.

В главах третьего раздела коллективного труда «Культурная память художественного текста» на материале русской и зарубежной литературы поднята проблема интерпретации знаковых литературных типов и образов в современной литературе, а также рассматривается, какие приращения смысла и почему на протяжении своего зачатую многовекового функционирования они получают. Так, доказывается правомочность оперирования понятием «маленький человек» по отношению к героям Н.В. Коляды. Специфика воплощения библейской культурной памяти в европейском литературном сознании определяется на примере образа волхва Гаспара в трилогии Сухбата Афлатуни. В разделе также показывается, какое место в художественном мире Лермонтова занимают память и воспоминание и раскрываются специфические для лермонтовского мировосприятия свойства этих категорий. В материалах третьего раздела актуализируется также проблема «памяти жанра». В одной из глав раздела осмысливается влияние нидерландского гуманиста XVI века Эразма Роттердамского при обращении А.И. Тинякова к жанру ложного панегирика при воссоздании образа купца в «наброске» «Адрес приказчиков купцу». Анализ жанра газели в современной тюркоязычной поэзии позволил ответить на вопрос, почему современным авторам удастся не воссоздать этот жанр, а лишь имитировать его. Рассмотрению подвергались жанровые доминанты женского апокрифа в предреволюционной России. В одной из глав раздела показано, как новейшая поэзия развивает тему «машинного субъекта», истоки которой обнаруживаются в поэзии авангарда. В данном разделе коллективного труда обозначена также актуальная проблема метатекста. В этом ключе проанализирована апрельская книжка журнала А.П. Сумарокова «Трудолюбивая Пчела» за 1759 год, что позволило выявить авторские интенции и показать неслучайность структуры журнала, объяснить принципы отбора Сумароковым материалов для номера. В ряде глав на примерах пьесы А. Вампилова «Утиная охота» и романа Г. Яхиной «Дети мои» выявляется характер трансформации мифологических сюжетов в поэтике

современной отечественной словесности. В разделе затрагивается тема исторической памяти и культурных табу.

В главах четвёртого раздела «Метаморфозы культурной памяти в европейском литературном сознании переломных эпох» рассматриваются мемориальные функции искусства XVIII–XXI вв., а также память жанра как теоретическая проблема и инструмент анализа текста. В частности исследованы взгляды представителей немецкой эстетической мысли эпохи Просвещения и начала XIX в. на проблему формирования и сохранения в искусстве коллективных, социальных и культурных представлений способа сохранения коллективной памяти. В материалах раздела анализируются механизмы актуализации и редукции культурной памяти в художественных текстах, а также интерпретируется связь этих процессов с национальными культурными кодами и ставится вопрос об открытом культурном пространстве и проблемах интерпретации, присущих ему смыслов. В одной из глав раздела поднимается актуальная для современной гуманитаристики проблема взаимодействия литературы и архитектуры и предлагается типология интермедийных связей двух данных видов искусства через корреляцию и рецепцию. В материалах раздела рассматривается трактовка феномена культурной памяти в романе американской писательницы Эдит Уортон «Век невинности», считавшей социальные формы, традиции и ритуалы хранителями культурной памяти, а её саму, не только совокупностью осознаваемого людьми прошлого, но и совокупностью опыта, наследуемого сообществом бессознательно. Многие главы раздела обращаются к различным аспектам изучения культурной памяти на материале немецкоязычной литературы. Рассматриваются традиции шванков и культуры средневекового карнавала на примере «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского, анализируются типологические черты и «память жанра» в «драмах о художнике» (*Künstlerdrama*) на материале пьес И.Л. Дейнгардштейна. Особенности репрезентации индивидуальной и коллективной (культурной, коммуникативной) памяти осмысливаются в текстах Фр. Верфеля и Шт. Марциньяка, что позволяет охарактеризовать творческую манеру последнего из названных как тяготение к стилистике магического реализма. Проблемам «травматической памяти» в новейшей литературе и проблематизации памяти в контексте кризиса национальной самоидентификации в современной Европе посвящены материалы главы о романе Кристиана Крахта. Раздел закономерно заканчивается главой о проблеме памяти и забвения в контексте концепции исторической поэтики А.Н. Веселовского. Материалы этой главы тем более представляют интерес, поскольку при всем внимании отечественного литературоведения к созданной А.Н. Веселовским уникальной системе воззрений, ни общие, ни част-

ные вопросы, связанные с его концепцией памяти и забвения, до сих пор практически не систематизировались.

Материалы пятого раздела коллективной монографии «Память жанра как теоретическая проблема и инструмент анализа текста» подтверждают возможности этой формулы научного исследования. В главах раздела учтены две основные тенденции работы в этом направлении: возвращение к истокам отдельных жанров и одновременно изучение современного наполнения устоявшейся жанровой формы. Представлено исследование специфики работы с мифологическим материалом современной британской писательницы Дж. Уинтерсон и доказан «мощный терапевтический, возрождающий эффект мифа», основанный на открываемых им новых перспективах самопознания, в книге «Бремя» (2005). В главах раздела рассмотрена актуализация ключевых культурных мифологем. «Память жанра» как художественная стратегия обнаруживается в диалогии Ж. Рубо, посвященной рыцарям Круглого стола и сказанию о Граале. Представлено, как древнейшая оппозиция «пустыни и сада» воплощается в романе М. Дрэбл «Мой золотой Иерусалим», «библейские метаморфозы» становятся смыслообразующими в романе Айрис Мердок «Колокол», а метаморфозы культурных мифологем шекспировского «Короля Лира» обнаруживаются в одном из романов Э. Золя. В главах раздела показаны новейшие трансформации традиционных жанров. Так в современной английской готической новелле обнаруживаются эстетическое переосмысление и развлекательная функция, а в романе американского писателя П. Остера «4321» найдены жанровые доминанты романа воспитания, позволившие автору раскрыть этапы взросления юного американца в эпоху маккартизма и одновременно пародийно переосмысленные в духе современности. В центре внимания оказались также проблемы личной идентификации центральных персонажей на материале романов З. Смит «Красота» и П. Эверетта «Я Не Сидни Пуатье». В первом случае речь идет об одном из мультикультурных авторов. Внутренний конфликт героя романа З. Смит, являющегося носителем нескольких культурных кодов, провоцируется его «переходной идентичностью» и раскрывается благодаря жанровому синтезу университетского романа и романа культуры. В романе П. Эвереста поставлена проблема личной самоидентификации, которая выражается через идеи расовой дискриминации. Особое внимание было уделено особенностям репрезентации диалектического взаимодействия индивидуальной и культурной памяти в современных текстах. Роман Дж. Барнса «Шум времени», посвященный биографии Д.Д. Шостаковича, оказывается, напрямую связан с проблемой соотношения и презентации культурной памяти о композиторе и авторских версий его личных воспоминаниях. На материале ро-

мана Винфрида Зебальда «Кольца Сатурна. Английское паломничество» были показаны формы культурной памяти, которые в представлении писателя связаны с синтезом вербального и визуального. Культурная память реализуется в механизмах воспоминания, цитирования, освоения своего и чужого прошлого, в пристальном взглядывании в окружающий предметный мир. На примере рассмотрения жанровой организации романа М. Мальзьё «Механика сердца» исследуется преемственность фольклорной традиции и своеобразии жанрового синтеза в романе, который поддерживается созданием нескольких версий одного сюжета – литературной, музыкальной и анимационной. Материалы раздела свидетельствуют, что память жанра в романе второй половины XX – начала XXI вв. как теоретическая литературоведческая проблема тесно смыкается с культурологической и отражает в целом трагическое осознание энтропии окружающего мира.

Шестой раздел коллективного труда «Архетипы культурной памяти и особенности её репрезентации в художественных текстах» связан с осмыслением круга проблем рецептивной эстетики, национальных кодов и способов их репрезентации в текстах западноевропейской и латиноамериканской литературы разных периодов. Одна из глав посвящена исследованию августианского мифа, причин и способов его актуализации в английской драме и его роли в формировании национальной идентичности. Вопросы культурной и исторической идентичности становятся центральными и в исследовании на материале романа «Пернатый змей» Д.Г. Лоуренса, воплощающего концепцию писателя о духовной самоидентификации народа, о возвращении к национальным истокам через миф. Тенденции современного авторского мифотворчества и виды мифологизации в главах раздела рассматриваются также на примере прозы У. Ле Гуин, Нила Геймана и А. Сапковского. На материале классической и новейшей аргентинской прозы анализируется стратегия хаоса в произведениях Х.Л. Борхеса и С. Швоблин, что даёт возможность определить и рассмотреть константы национальной идентичности. Особенности национальных английских культурных кодов осмысливаются на материале романа Р. Пилчер, анализируется код дома художника, связанного с традиционной для английской литературы оппозицией – подлинного и ложного понимания артистизма бытия. Часть материалов раздела посвящена вопросам рецепции Библии, библейской культурной памяти в европейском литературном сознании переломных эпох. Так, в одной из глав раздела исследуется визионерская поэма У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» с точки зрения воплощения в ней библейской аллегории. В материалах раздела представлена рецепция библейского текста в произведениях Дж. Фаулза. Рассматриваются стратегии креативной рецепции библейского текста в повести «Башня из чёрного

дерева», а также в его стихотворениях «Всем известно, что дети...» и «Целите Слово». Несколько глав раздела объединены междисциплинарным подходом, исследованием различных аспектов интермедийности, что безусловно способствует расширению возможностей поэтики художественного текста. В частности даётся осмысление вклада М. Маклюэна в литературоведение, его методики исследования текстов, предполагающей связь с медийными процессами и массовыми коммуникациями.

Литературоведческие интерпретации проблем памяти в полной мере вписываются в характерное для отечественного и зарубежного гуманитарного знания динамичное развитие постоянно актуализирующихся исследований культурной памяти. Понимание памяти как пограничного феномена, обуславливающего коммуникативную сопряженность истории и современности, индивидуальных и коллективных интенций, универсальных и национальных ценностей формирует новые методологические подходы, создает новые основания для восприятия и понимания литературы и художественного текста культуры в целом. Предлагаемая вниманию читателей коллективная монография вносит важный вклад в разработку актуальных проблем изучения литературной истории, литературной традиции, литературного процесса XIX–XXI вв. и, вне сомнения, даст новые импульсы для дальнейших исследований как парадигмы культурной памяти, так и констант национальной идентичности в современном художественном сознании.

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

*Старший научный сотрудник отдела теории литературы
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
кандидат филологических наук
М.Ф. Надъярных*

РОЛЬ ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ И АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОДГОТОВКЕ И ДУХОВНОМ РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННЫХ ГУМАНИТАРИЕВ И МЕДИКОВ

1.1. ВСЕСТОРОННЕЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

М.Н. Славятинская

Глава посвящена анализу системы и процесса образования в эпоху глобализации. Отмечается необходимость изучения, по словам А. А. Фета, «наших корней» (греко-латинского мира) путем введения изучения древнегреческого и латинского языков.

Ключевые слова: образ, образование, фундаментальный, всесторонний, глобализация, философия образования

ВВЕДЕНИЕ

О принципах образования в Античности и современности

При сопоставлении понимания путей и целей образования в Античности и в настоящее время обращает внимание всегда отмечаемая зависимость от социальных и экономических отношений: «Основопологающим фактором в формировании античных представлений об образовании и связанном с ними содержании образования являлась их зависимость от общественно-экономических отношений. В частности, существовало мнение, что только та деятельность достойна свободного человека, которая основывается на его духовных способностях и не служит зарабатыванию средств к существованию» [1, с. 388]. Сравните: «...за всеми разнообразными проявлениями глобализации образования скрывается однозначная сущность. В чем она состоит? Требования к целям и задачам образования, вытекающие из глобализации, вполне определены. А именно, система образования должна быть сориентирована на подготовку высокопрофессиональных узкопрофильных специалистов в области информатики, менеджмента, новейших технологий, маркетинга и т.д, то есть функционеров, отвечающих вызовам глобальной экономики, постиндустриальной цивилизации, информационного общества» [2, с. 96].

I

СМЫСЛ ТЕРМИНОЛОГИИ:

*Образ / образование, фундамент / фундаментальный,
всесторонний / частичный*

1. Образ и образование: этимология и смысл.

Бессмысленно обсуждать проблемы образования, не вникнув в сокровенный смысл «образ». В словаре М. Фасмера приведена следующая этимология: «**образ**, ст.-слав. образъ, εἰκόνη, τύπος, польск. obraz «изображение, картина; образ; икона». От ob- и газъ, связанного чередованием с gězati; см. раз, рѣзать. Отсюда образовать, образованный; образование; калька нем. Bildung «образование»; «сложение, развитие, строение; устройство, организация; образованность, воспитание» [3, с. 106].

Скрупулезный анализ слова «образ», основанный на исследовании текстов и словарей многих славянских языков, позволяет сделать следующий вывод: «...система основных смысловых идей слова «образ» представляется в следующем виде: 'изображение' как результат обработки исходного материала и как слепок, отпечаток с чего-либо; б) 'внешний вид', т.е. предмет сам по себе; в) 'пример, образец для чего-либо'» [4, с. 20].

Итак, «образование» есть создание образа, слепка, то есть, изготовление отпечатка в результате обработки исходного материала.

Семантика слова «образование» сопоставима с семантикой слова Bildung, указанной М. Фасмером.

2. Эллина-римская (греко-латинская) культура как фундамент европейской цивилизации.

Слово «фундаментальный» естественно подразумевает существительное «фундамент, опора, основа». Что же стало и до сих пор является основой европейской цивилизации? Это, в первую очередь, эллинский мир, создавший в течение кратчайшего (с точки зрения истории) периода уникальную культуру, о которой известный филолог-классик Александр Иосифович Зайцев писал во Введении к своей книге «Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н.э.: «Расцвет греческой цивилизации явился исключительным событием в истории человечества. Почти одновременное появление в Греции, начиная с VII в. до н.э., небывалых политических форм (институционализированное участие гражданского коллектива в решении государственных дел, т.е. демократия; попытки решения коренных вопросов государственного устройства, опираясь на принцип целесообразности), связанное, в конечном счете, с ними возникновение как специфических форм систематизированного знания науки и философии, художественной литературы, качественно отличной от фольклора и

долитературных форм письменной словесности, наконец, революция в области изобразительных искусств – все это снова и снова, вслед за Эрнстом Ренаном, вполне справедливо характеризуется как «греческое чудо». Разумеется, уже сам Ренан имел в виду не сверхъестественный, а уникальный и с трудом поддающийся объяснению характер этого исторического переворота. И конечно, мы можем только присоединиться к Андре Боннару, который энергично доказывает, что это было не чудо, а эпохальное событие, имевшее свои естественные причины» [5, с. 3].

Напомним кратко об особенностях образования в античной Греции.

А) самое важное в этом образовании – погружение с раннего детства в анализ самых трудных по языку и содержанию текстов (естественно, под руководством дидаскала, учителя) – в чтение поэм Гомера «Илиада» и «Одиссея».

Б) вторая примечательная особенность – погружение в «литературу мудрости». С раннего детства эллины античной Греции и Византии был окружен текстами высокого нравственно-этического содержания.

В Античности и Средневековье составлялись самые разнообразные сборники изречений, которые играли большую роль в жизни общества, являясь как бы учебниками этики и правил поведения. Среди изречений античных, а затем и византийских авторов (или анонимных) различаются гномы (греч. γνώμη «мнение, высказывание, обобщенная мысль»), которые имели дидактическую цель и представляли законченное предложение, и паремии (греч. παροιμία «удачное выражение, пословица, поговорка»). Наиболее известную гномологию составил для своего сына Иоанн из г. Стоб в Македонии (450–500 гг.). Этот автор известен под именем Стобея. В его сборник включены изречения более чем 500 авторов. Значительная часть сборника сохранилась.

Часть изречений приписывается семи мудрецам. Приблизительно в VI в. до н.э. сложилось (вероятно, в Дельфах) сказание о семи мудрецах, которые будто бы образовали некое братство и обсуждали различные вопросы этики и морали. Среди этих мудрецов называют разных (до 20) известных философов или политических деятелей. Наиболее часто среди них упоминаются философ Фалес, Питтак (правитель г. Митилены на о. Лесбос), мудрец из малоазийского г. Приенны Биант, правитель Афин Солон, тиранн г. Линда на Родосе Клеобул, мудрец из Лакедемона Хилон, тиранн г. Коринфа Периандр и др.

Особенно много изречений приписывалось поэту новоаттической комедии Менандру (342–291 гг.). В сборник его изречений, которые были очень популярны в средние века, вошли цитаты и из других поэтов новоаттической комедии, а также из более поздних авторов. Так, сохранился

сборник сравнительных изречений Менандра и Филистиона, автора греческих мимов (I в.н.э.). Античные пословицы встречаются в произведениях византийских писателей.

Изречения извлекались из трагедий, произведений лириков и философов. Позже в употребление вошли и библейские выражения.

Ср. содержание современной рекламы с грамматическими ошибками в названиях, замену русских слов на английские и т.д.

3. О всестороннем и «кусочном» образовании.

Россия очень долго шла к пониманию важности всестороннего образования. Доказать это утверждение можно легко, если привести состав учебных дисциплин в самом престижном светском учебном образовательном учреждении – в Царскосельском лицее, когда там учился А.С.Пушкин:

Направление	Дисциплина
Нравственные дисциплины	Закон Божий, этика, логика, правоведение, политическая экономия.
Словесные дисциплины	Русский, латинский, французский, немецкий языки и риторика.
Исторические дисциплины	Российская и общая история, география.
Физические и математические дисциплины	Математика, физика, космография, статистика, математическая география.
Изящные искусства и гимнастические упражнения	Чистописание, рисование, танцы, фехтование, верховая езда, плавание.

Здесь не изучался, даже в такой малой степени, как латынь, древнегреческий язык. В православной России не считалось необходимым хотя бы немного познакомиться с языком христианских текстов!

Напомним, что и М.В. Ломоносов, учившийся в Славяно-греко-латинской академии познакомился с древнегреческим языком уже после ее окончания и потом писал в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке»: «В древние времена, когда славянский народ не знал употребления письменно изображать свои мысли, которые тогда были тесно ограничены для неведения многих вещей и действий, ученым народам известных, тогда и язык его не мог изобиловать таким множеством речений и выражений разума, как ныне читаем. Сие богатство больше всего приобретено купно с греческим христианским законом, когда церковные книги переведены с греческого языка на славенский для славословия божия. Отменная красота, изобилие, важность и сила эллинского слова коль высоко почитаются, о том довольно свидетельствуют словесных наук любители.

На нем, кроме древних Гомеров, Пиндаров, Демосфенов и других в эллинском языке героев, витийствовали великие христианские церкви учителя и творцы, возвышая древнее красноречие высокими богословскими догматами и парением усердного пения к Богу. Ясно сие видеть можно вникнувшим в книги церковные на славенском языке, коль много мы от переводе Ветхого и Нового Завета, поучений отеческих, духовных песней Дамаскиновых и других творцов канонов видим в славенском языке греческого изобилия и отсюда умножаем довольство российского слова, которое и собственным своим достатком велико и к приятию греческих красот посредством славенского сродно. Правда, что многие места оных переводов недовольно вразумительны, однако польза наша весьма велика. При сем, хотя нельзя прекословить, что сначала переводившие с греческого языка книги на славенский не могли миновать и довольно остеречься, чтобы не принять в перевод свойств греческих, славенскому языку странных, однако оные чрез долготу времени слуху славенскому перестали быть противны, но вошли в обычай. Итак, что предкам нашим казалось невразумительно, то нам ныне стало приятно и полезно.

Справедливость сего доказывается сравнением российского языка с другими, ему сродными. Поляки, преклонясь издавна в католицкую веру, отправляют службу по своему обряду на латинском языке, на котором их стихи и молитвы сочинены во времена варварские по большей части от худых авторов, и потому ни из Греции, ни от Рима не могли снискать подобных преимуществ, каковы в нашем от греческого приобретены» [6, с. 29–30].

Только в конце XIX в. графу И. Толстому было разрешено провести реформу в образовании и включить древнегреческий язык в программу классических гимназий.

* * *

Думается, что найдется не так уж много людей, которые не согласятся с тем, что в Советском Союзе была твердая установка на всестороннее образование. А в 90-е годы программа везде (и в школе, и в вузах) стала сокращаться и сокращаться...

II *СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ОБРАЗОВАНИЕ*

Как показывает название раздела, глобализация есть не просто экономическо-рыночный процесс, но и социальный. А в таком случае она неизбежно должна затронуть и образование. Она, действительно, не просто изменила систему изучаемых предметов, которая превратилась в другую

субстанцию. Если в прошлом тысячелетии образование обеспечивало развитие и существование Разума, то теперь оно превратилось в товар: «Знание, обучение, информация становятся новыми видами сырья в международной коммерции, источниками власти, важными составными частями индивидуального и корпоративного богатства. Мы живем во времена реструктуризации, в основном нацеленных на глобализацию рынков. Конкуренция между странами становится все более интенсивной, а предприятия находятся в постоянном поиске новой продукции и новой системы организации производства. Новые технологии и образование рабочей силы в таких обществах начинают играть доминирующую роль. Образование представляет рабочую силу, сознание которой уже подготовлено к нововведениям и к практической работе с этими новыми технологиями» [2, с. 96].

Весьма многоплановая и драматичная история отношений России и Запада хранит немало случаев, способных убедить самого ревностного сторонника западных ценностей в истинности пословицы «Что немцу здорово, то русскому – смерть!» Другими словами, неоднократно заимствованный Россией на Западе успешный опыт хозяйственных и социальных преобразований оборачивался на отечественной почве, мягко говоря, противоречивыми (если не сказать – плачевными) результатами.

Где гарантия того, что подобное не повторится в итоге нынешней модернизации российского образования по Болонскому проекту? Не произойдет ли так, что в ходе Болонской реформы Россия утратит все лучшее, что накоплено отечественной высшей школой? Ведь прозападный (читай – американский) характер начавшейся модернизации образования не только не скрывается, но открыто прокламируется. А это может быть чревато постепенной идейной, ценностной, организационной подчиненностью российского образования западным интересам. Насколько они соответствуют нашим национальным интересам – большой и открытый вопрос» [2, с. 100].

III ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ:

В настоящее время, в эпоху глобализации, в российском образовании существует много проблем, из которых можно перечислить следующие:

1. Осмысление сущности, смысла, истории европейской цивилизации как уникальной мировой цивилизации.

2. Осмысление двух противоположных процессов: первый – воспитание собственного (личностного, индивидуального) Разума и Интеллекта; второй – приобретение все более изощренных приемов и навыков извлече-

ния чужой информации, использование чужого разума. Главная проблема здесь: как совместить в системе и процессе образования эти два противоположных направления.

3. Указанные проблемы есть предмет философии образования. Напомним о великом древнегреческом философе Платоне: «...философия для Платона – это не отдельное «профессиональное» занятие, а форма постижения, которая дарит, во-первых, «возможность подняться» над другими способами познания, а во-вторых, «ясность мышления», помогающую человеку объяснить, сделать внятными природу и взаимосвязи между объектами знания (Республика, 533–534)» [7, с. 30].

РЕШЕНИЯ:

Если предлагать какие-то решения по поводу современного образования, то можно предложить следующее:

1. Восстановление серьезного изучения греко-римского мира как фундамента европейской цивилизации. Здесь главное – конкретное изучение древнегреческого и латинского языков (в их диахронии). Подмена изучения языков рассказами–лекциями о греко-римском мире – недопустима.

2. Возвращение к положительному опыту советского всестороннего образования, давно признанного лучшим в мире.

3. Усиление внимания к социальным проблемам образования: создание устойчивых коллективов преподавателей и предоставление им возможности регулярного повышения квалификации; укрепление студенческих групп как начальных профессиональных сообществ и коллективов; усиление внимания к национальным особенностям образования в многонациональной России; ослабление безоглядного подражания западным образцам.

4. Уничтожение «кусочного» типа образования (ЕГЭ).

5. Создание высокопрофессиональной философии образования.

Список литературы

1. Словарь античности. М., 1989. 704 с.
2. Щелкунов М.Д. Образование в эпоху глобализации // Вестник экономики, права и социологии. № 2. 2008. С. 95–100.
3. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. М.: Прогресс, 1987. 832 с.
4. Чернышева М.И. Уходящие слова, ускользающие смыслы. Историко-лексикологические исследования. М., 1991. 196 с.
5. Зайцев А.И. Культурный переворот в Древней Греции VIII-Vвв. до н.э. Ленинград, 1985. 320 с.

6. Ломоносов М.В. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // Хрестоматия по истории русского языкознания. М., 1973. С. 29–31.

7. Пятьдесят крупнейших мыслителей об образовании. От Конфуция до Дьюи. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. 424 с.

COMPREHENSIVE FUNDAMENTAL EDUCATION IN RUSSIA: CHALLENGES AND SOLUTIONS

M.N. Slaviatinskaya

The chapter is devoted to the analysis of the system and the process of education in the era of globalization. The necessity of studying, according to A. A. Fet, "our roots" (i.e. the Greek-Latin world) by introducing the study of ancient Greek and Latin languages is noted.

Keywords: image, education, fundamental, comprehensive, globalization, philosophy of education

1.2. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАК ИНСТРУМЕНТ ИСТОРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

© *Е.В. Приходько*

При изучении античных источников, как литературных, так и эпиграфических, нередко приходится сталкиваться с тем, что от правильного перевода одного слова зависит значение всего отрывка. Эта проблема становится особо актуальной для исторической трактовки событий. Однако предлагаемые словарями значения подчас бывают неудовлетворительными. В такой ситуации самым действенным инструментом для установления точного значения интересующего нас слова оказывается главным образом лексико-семантический анализ. Чтобы показать, насколько важными могут быть результаты лексико-семантического анализа, автор рассматривает несколько примеров из опубликованных переводов на русский язык произведений античных писателей, где из-за неправильной трактовки одного слова полностью искажен смысл всего отрывка. Автор показывает, как благодаря лексико-семантическому анализу можно исправить допущенные ошибки, а также приводит примеры использования лексико-семантического анализа при истолковании текстов надписей.

Ключевые слова: лексико-семантический анализ, значение слова, ἠρησιολόγος, δῖνῃ, Сура, лук Одиссея, μαντεῖον, χρηστήριον, оракул, πλατεῖα

Важность точного перевода при работе с древними текстами вполне очевидна и не нуждается в каких-либо доказательствах. Однако правильное понимание литературного произведения или эпиграфического памятника даже при высоком профессионализме исследователя нередко затруднено внешними и далеко не всегда учитываемыми факторами, и главным из них, к великому сожалению, следует признать несовершенство слова-

рей, на которые мы опираемся в процессе перевода. Каждый словарь привычно воспринимается справочным изданием, информация которого не требует дополнительной проверки. Но не следует забывать, что материал любого словаря того или иного древнего языка отражает уровень наших знаний об этом языке и, соответственно, о мире его носителей, и, пока в изучении Античности не поставлена итоговая точка, то есть пока все стороны жизни людей того времени еще не открылись для нас во всех мельчайших подробностях, ни один словарь не может претендовать на всеохватывающую точность в толковании семантики слов.

Сложность обсуждаемой проблемы заключается также и в том, что авторы словарей, конечно же, не допускают таких грубых и легко изобличаемых ошибок, как, например, перевод прилагательного 'белый' через 'черный'. Здесь скорее должна идти речь о неучтенных нюансах или о превратно толкуемом терминологическом наполнении при, в целом, правильном общем направлении в изложении семантики слова. Последствия таких непредвиденных и, как правило, незамечаемых ошибок ощутимы уже и при филологической работе с текстом, но для исторического исследования они могут оказаться по-настоящему губительными — подмена одного понятия другим искажает реальную картину античной жизни и подталкивает историка к ложным выводам.

Приведем пример. Геродот повествует о том, что при приближении войск Ксеркса афиняне, дабы узнать о судьбе своего города, отправили посольство к Дельфийскому оракулу и получили в ответ изречение, гласящее, что Зевс, уступая настойчивым мольбам Афины, решил дать ее городу для защиты деревянную стену. Дальнейшие события выглядят в переводе Г.А. Стратановского следующим образом: «Афиняне старались разгадать смысл изречения, и по этому поводу, между прочим, высказывались главным образом два таких противоположных мнения: некоторые старики утверждали, что акрополь останется невредим, так как в древние времена афинский кремль был огражден плетеной изгородью из терновника. Они считали поэтому, что выражение «деревянная стена» относится к этой ограде. Другие же говорили, что бог подразумевает корабли, и предлагали поэтому привести флот в боевую готовность, бросив все остальное на произвол судьбы. Однако тех, кто понимал под «деревянной стеной» корабли, смущали два последних стиха Пифии:

Остров божественный, о Саламин, сыновей своих жен ты погубишь

В пору ль посева Деметры даров, порою ли знойною жатвы.

Эти стихи опровергали мнение тех, кто считал, что «деревянные стены» — это корабли, так как толкователи оракулов объясняли их в том

смысле, что афиняне будут разбиты, приняв морской бой при Саламине» (VII 142) [1, с. 350].

Казалось бы, этот перевод вполне корректен. Однако при более детальном разборе сложившейся в Афинах ситуации возникает вопрос: что за «толкователи оракулов» принимали активное участие в обсуждении дельфийского прорицания? О существовании в Афинах такой государственной должности нам ничего не известно. Общее значение «толкователь» имеет слово ὁ ἔξηγητής, но Геродот воспользовался в этой главе словом ὁ χρησμολόγος. Словарь Лидделла и Скотта предлагает для χρησμολόγος в целом такие значения: «произносящий оракулы», «прорицатель», «толкователь оракулов», «собиратель оракулов» и «продавец оракулов», — но для интересующей нас главы Геродота он констатирует только значение «толкователь оракулов» [2, р. 2006]. Это же значение, по мнению авторов словаря, имеет слово χρησμολόγος и в следующей главе, где оно встречается дважды, а потому и Стратановский в соответствии с указанием словаря вновь переводит его как «толкователь оракулов»: «Он считал, что толкователи оракулов не все изречение объясняли правильно» и «Толкование Фемистокла понравилось афинянам гораздо больше, чем объяснение толкователей оракулов» (VII 143) [1, с. 350].

Однако детальное изучение функционирования слова χρησμολόγος в произведениях древнегреческой литературы показывает, что в системе мантической терминологии — то есть при распределении слов для обозначения разного рода пророков, гадателей и толкователей, а также типов их высказываний — χρησμολόγος получило свое особое, терминологически строго определенное значение, не имеющее ничего общего с простым «толкователем оракулов». Хресмологами древние эллины называли Сивилл, Бакида, Мусея, Лисистрата и других пророков, которые в состоянии божественной инспирации предсказывали события далекого будущего. Такие пророчества не были обращены к конкретным адресатам, пришедшим к прорицателю за помощью, не отвечали на вопрос о данной сложившейся ситуации и не указывали времени исполнения предсказанных в них событий, которые могли отстоять от момента возведения самого пророчества на много столетий. Эта временная неопределенность делала изречения хресмологов, вполне понятные на синтаксическом уровне, трудными для истолкования и кажущимися загадочными. Собираение пророчеств древних хресмологов требовало профессионального погружения в суть дела и постепенно выделилось в отдельную специализацию и, тем самым, в особое направление мантического искусства. Людей, всецело посвятивших себя коллекционированию изречений того или иного древнего пророка-хресмолога, тоже стали называть хресмологами. Каждый такой коллек-

ционер специализировался, как правило, на собирании пророчеств только какого-то одного древнего хресмолога, но при этом он досконально изучал имевшиеся в его распоряжении тексты, знал стиль своего автора, умел изобличить подделку и, главное, мог попытаться связать какое-либо из этих пророчеств с современными ему событиями [3, с. 268–281].

Вспомним, например, рассказ Геродота о том, как на одиннадцатый год после своего изгнания Писистрат со своими сторонниками выступил против Афин, и оба войска расположились лагерем возле святилища Афины Паллены. После завтрака афиняне занялись игрой в кости или легли спать. Но тут к Писистрату явился хресмолог Амфилит из Акарнании и возвестил ему следующее пророчество:

«Невод заброшен уже, и расставлены сети умело.

Лунною ночью туда непременно тунцы устремятся».

Писистрат понял смысл прорицания, немедленно повел свое войско на не ожидавших в этот час нападения афинян и одержал победу (I 62–63). Геродот называет Амфилита «мужем хресмологом», а в русском переводе греческий термин опять заменен на нейтральное по значению слово «прорицатель» [1, с. 29].

Анализ мантической терминологии в целом показывает, что древние эллины пользовались услугами трех видов прорицателей: пророков-мантисов, оракулов и хресмологов. Мантисы — а это Калхант, Тиресий, Амфиарай и многие другие — отвечали непосредственно на поставленный вопрос. Для получения совета бога, который передавал свои откровения через оракула — вещего духа места, люди приходили в прорицалища. А поисками древнего предсказания о настоящем занимались по просьбе сограждан хресмологи. Именно о такой ситуации и повествует Геродот, когда сообщает, что к обсуждению дельфийского изречения о деревянной стене афиняне привлекли также и хресмологов. Хресмологи не занимались толкованием слов Пифии, они должны были попытаться найти среди своих собраний древнее пророчество, говорящее о том же самом, чтобы, сопоставляя уже два изречения, жители города легче смогли бы понять божественный совет. Всю эту сжато изложенную информацию мы получили путем лексико-семантического анализа древнегреческих мантических терминов, в то время как русский перевод из-за, казалось бы, всего одного неточно переведенного слова полностью исказил картину происходивших тогда в Афинах событий.

Говоря о переводе геродотовского рассказа о вопрошении Дельфийского оракула перед надвигающейся персидской угрозой, нельзя не обратить внимание на принципиальную ошибку при передаче самого изречения

оракула. Последние два стиха Стратановский переводит следующим образом:

«Остров божественный, о Саламин, сыновей своих жен ты погубишь
В пору ль посева Деметры даров, порою ли знойною жатвы».

Остается лишь недоумевать, почему гекзаметр приобрел здесь седьмую стопу, но для толкования сути изречения значительно важнее отметить совершенно незаконное появление местоимения «своих». В греческом тексте первый из этих стихов никакого местоимения не имеет: Ὁ θεῖν Σαλαμίς, ἀπολεῖς δὲ τὸ τέκνα γυναικῶν — «О божественный Саламин, ты погубишь детей женщин». То есть оракул предвещает гибель людей и, следовательно, крупное сражение, но не конкретизирует, кто именно погибнет: эллины или варвары. Добавленное же переводчиком слово «своих» привязывает возвещенную гибель исключительно к эллинам и, меняя смысл изречения, превращает его в предсказание поражения афинян.

Рассмотрим другой пример, где неправильный перевод закрался в географическое описание. Афиней в «Пире мудрецов» цитирует рассказы Полихарма из Навкратиса (II в. до н.э.) и Артемидора Эфесского (II–I вв. до н.э.) о прорицалище Аполлона в Суре, небольшом поселении на южном берегу Ликии. В переводе, который подготовили Н.Т. Голикевич, М.Г. Витковская, А.А. Григорьева, О.Л. Левинская и Б.М. Никольский, эти фрагменты выглядят так: «У моря растет посвященная Аполлону роща, в ней есть пруд с водоворотом в песчаных берегах; туда приходят жрецы, там их ждут пришедшие вопрошать оракул. У каждого из них по два деревянных рожна, на каждом по десять кусков жареного мяса. Жрец сидит около рощи, соблюдая молчание, вопрошающий же бросает рожны в пруд и наблюдает со стороны. После того как рожны брошены, море наполняет пруд и в водовороте выплывает такое множество таких разных рыб, что дивисься невиданным и боишься огромных. После того как вещатель перечислит, какие явились рыбы, жрец дает вопрошавшему ответ, сбудется ли по его молениям. Выплывают там орфы, главки, иногда и киты или рыбы-пилы, а также и вовсе неизвестные, необычайного вида», — и: «Местные жители утверждают, что [со дна там] бьет источник пресной воды, отчего возникают водовороты, а в водоворотах водятся громадные рыбы. Жертвующие бросают им начатки жертв — куски вареного и жареного мяса на деревянных рожнах, ячменные лепешки и хлебцы. Залив и вся эта местность так и называются *Водоворотом*» (VIII 8 (333 d – 334 a)) [4, с. 417–418].

Вопрошение Аполлона Сурийского происходило на берегу глубоко врезавшегося в материк морского залива, который в наши дни, отрезанный от моря песчаными дюнами, превратился в болото. Там и сейчас можно

увидеть еще не полностью разрушенные стены храма Аполлона и священный источник, воды которого когда-то устремлялись через прибрежные пески в море, а ныне попадают прямо в болото. Источник вытекает у основания холма, на вершине которого сохранились руины самого поселения Суры, причем место его появления на свет выше уровня моря, а значит, он никак не мог быть «со дна», что по совершенно непонятной причине было добавлено переводчиками. При этом никакого «пруда» или хотя бы остатков его оформления, а также никакого «водоворота» там не наблюдается. Этими словами переводчики сочли возможным передать греческое существительное ἡ δίνη и однокоренное с ним ὁ δῖνος. Действительно, согласно словарю Лидделла и Скотта, δίνη означает: 1. 'водоворот, воронка'; 2. 'о вращающихся небесах'; 3. 'вихрь'; 4. 'круговое движение, вращение' и 5. метафорическое употребление [2, p. 432], — а новый древнегреческо-испанский словарь под общей редакцией профессора Ф.Р. Адрадоса, также начиная со значения 'водоворот', исключительно для этого фрагмента Полихарма дает значение 'яма, пруд' [5, s.v. δίνη]. Получается, что переводчики строго следовали за предлагаемыми словарями значениями и даже сверялись с новым еще до конца не изданным словарем. И всё же реалии Суры с подобным переводом не согласуются.

Тогда возникает необходимость перепроверить значение слова δίνη. Анализ десятков контекстов, содержащих это слово, показывает, что δίνη имело еще одно весьма употребительное значение, которое было упущено авторами словарей, — 'стремнина', 'поток реки', 'поток моря'. А значит, Полихарм рассказывал о текущих по песку в море водах обильного источника: именно они вымывали при впадении в море углубление типа чаши — φρέαρ θαλάσσης («чаша моря», буквально «колодец с морской водой»), как его назвал в другом месте тот же Полихарм (FHG IV 479 Fr. 2), — куда во время вопрошения оракула просители бросали вертела с жертвенным мясом, и куда заплывали привлеченные угощением рыбы. Ни пруда, ни водоворота в Суре никогда не было.

Кроме того, и само название Δῖνος, которое сохранил для нас Артемидор, не следует переводить как «Водоворот». Топоним Сура (ἡ Σοῦρα) не принадлежит по своему происхождению древнегреческому языку. В ликийской надписи на скальной гробнице у подножия акрополя поселения трижды встречается прилагательное Surezi — 'Сурийский' (TAM (Tituli Asiae Minoris) I 84 1, 3, 7). Г. Нойманн доказал, что это прилагательное восходит к ликийской основе *sure- или *suri-, родственной хеттскому глаголу šuца- (med.) 'наполняться, пучиться', и образовано, скорее всего, от индоевропейского корня *seu- (4) 'кипеть, быть сильно взволнованным', производными которого, в частности, являются, согласно словарю

Покорного [6, S. 914–915], др.-швед. *saupn* ‘бьющий ключом источник’, др.-исл. *seuð* ‘бурлящая вода’, а также добавляемое Нойманном ср.-верх.-нем. *sōt* ‘родник, колодец’. Тогда название «Сура» произошло от древнего попен *actionis šuца-цаг* ‘набухание, вздутие’ и первоначально означало ‘бьющий ключом источник, поток’ [7, S. 204–207]. При калькированном переводе на древнегреческий язык оно превратилось в *Δῖνος*, но продолжало при этом сохранять значение ‘стремительный поток’. Появление в заливе Суры водоворота — это сугубо современное недоразумение [8; 9; 10].

Лексико-семантическим анализом пользовались при изучении как реалий античной жизни, так и представлений древних эллинов о мире и о себе многие ученые. Именно этот метод позволил Ричарду Ониансу сделать ряд интереснейших открытий в работе об истоках европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе, вышедшей в русском переводе под названием «На коленях богов». Онианс, например, посвящает целую главу своей книги установлению значения слова *φρένες* у Гомера и, соответственно, отвечает на вопрос о том, какой орган человеческого тела служил по верованиям гомеровского времени вместилищем разума. Исследователь показывает, что, хотя уже у авторов второй половины V в. до н.э. слово *φρήν* применялось для обозначения грудобрюшной преграды, или диафрагмы, все описания, которые Гомер дает органу, называемому им *φρένες* — причем, как правило, именно во множественном числе, — едва ли могут принадлежать диафрагме, но при этом очень точно представляют разные характеристики легких. Именно легкие, как доказывает Онианс, Гомер и некоторые более поздние авторы, в том числе и Эсхил, обозначали через слово *φρένες* и связывали при этом с ними определенные мыслительные функции, которыми в действительности легкие не обладают [11, с. 45–65].

Когда возникает проблема понимания отдельного слова или даже целой фразы, указывающих на конкретные материальные предметы или действия с ними, лексико-семантический анализ может дополнительно опираться на наше знание об артефактах того же вида, уже найденных и описанных археологами. Интересным примером такого исследования может служить статья Дениса Пейджа «Стрела и топоры», изданная как приложение к его монографии «Народные сказки в «Одиссее» Гомера» [12, р. 93–114]. Пейдж ставит перед собой задачу детально разобраться в том, какое испытание Пенелопа предложила женихам: его не устраивает обтекаемое высказывание «прострелить двенадцать топоров», и он хочет понять, через что на самом деле должна была пролететь стрела победителя.

Дело в том, что Пенелопа действительно объявила женихам, что она выйдет замуж за того, кто «прострелит стрелой все двенадцать топоров» (*διοϊσττεύσῃ πελέκεων δωκαίδεκα πάντων*, Od. XXI 76). Свой замысел она

еще накануне поведала страннику, в котором тогда еще не признала своего супруга: Одиссей упражнялся с «топорами (τοὺς πελέκεας), которые он все двенадцать в своем дворце часто выстраивал в ряд, словно опоры для корабля, и, установив, сам с большого расстояния простреливал их стрелой (διαρρίπτασκεν ὀϊστόν), а ныне я устрою такое состязание для женихов, и кто легче всего натянет в руках лук и прострелит стрелой все двенадцать топоров (διοϊστεύσῃ πελέκεων δωκαίδεκα πάντων), за тем я смогу последовать...» (Od. XIX 573–579).

Слова матери перефразирует потом Телемах, когда тоже хочет испытать свои силы: «Натяну ли я лук и прострелю ли железо (διοϊστεύσω τε σιδήρου)» (Od. XXI 114). И затем он умело готовит всё для состязания: «сначала он установил топоры (πελέκεας στῆσεν), прорыв для всех один длинный ров, и выровнял их по плотничьему шнуру, а землю вокруг утрамбовал» (Od. XXI 120–122). И, наконец, когда лук попадает в руки Одиссея, согнув его, тот выпустил стрелу и — специально переведем пока буквально, — «не промахнувшись, попал в крайнюю ручку всех топоров (πελέκεων δ' οὐκ ἤμβροτε πάντων πρώτης στείλειῆς), навывлет прошла стрела с тяжелой медью» (Od. XXI 421–423).

Вот такой материал своей неоднозначной трактовкой и привлек внимание Пейджа. В древности главенствовало объяснение, согласно которому победитель должен был прострелить туннель из тех отверстий внутри собственнo самого топора, куда вставлялось топориче. Но этому объяснению препятствует, по мнению Пейджа, выражение πρώτης στείλειῆς — «первая ручка», а точнее «верхушка ручки», в которую попал Одиссей, — ведь оно указывает на то, что топоры имели ручки. Ученые XVIII и XIX вв. предлагали рассматривать топоры с отверстиями в железе или двойные топоры, изогнутая форма которых вполне могла образовывать туннель для стрелы. Такие двойные топоры в большом количестве были обнаружены на Крите и в Микенах. И опять это предположение разбивается о πρώτης στείλειῆς — стрела Одиссея пролетела через ручку, а не сам топор. Допустить мысль о том, что стрела могла пронзить двенадцать деревянных топорич, кажется явным абсурдом. Аудитория Гомера была готова поверить, что где-то далеко в море есть острова, на которых живут Кирка и Калипсо, но из опыта повседневной жизни люди знали, что, даже если стрела пройдет через одно топориче, во втором она неминуемо застрянет.

Итак, Пейдж, во-первых, особо подчеркнул значение слова πέλεκυς — это не просто ‘топор’ в смысле ‘голова топора’, а ‘целый топор: голова и топориче’. Во-вторых, он четко разобрал синтаксическую структуру фразы πελέκεων δ' οὐκ ἤμβροτε πάντων πρώτης στείλειῆς, для перевода которой тоже предлагались разные варианты. Пейдж не сомневался в том, что гла-

гол ἤμβροτε управляет не πελέκεων πάντων, как думали некоторые из его предшественников, а πρώτης στελειείης — «он не промахнулся в верхушку ручки», и уже от πρώτης στελειείης зависит родительный падеж πελέκεων πάντων — «в верхушку ручки всех топоров». И, наконец, в-третьих, опираясь на археологические находки и помня, что Телемах собирался стрелять через железо, Пейдж пришел к выводу, что для испытания женихов использовались не обычные предназначенные для разрубания топоры, а культовые топорики. Такие полностью железные или бронзовые топорики украшали стены дворцов Кносса и Микен, а также нередко становились посвященными дарами, принесенными в святилища. От обычного топора их отличает не только отсутствие деревянного топорича, но и длинная ручка, которая обязательно заканчивается кольцом — это кольцо было необходимо для подвешивания топорика на стену. Заметим, что в пиршественную залу лук и стрелы Одиссея Пенелопа принесла сама, а топоры доставили туда две служанки: «Вместе с ней служанки несли ящик, где лежало много железа и меди (ἔνθα σίδηρος κείτο πολὺς καὶ χαλκός)» (Od. XXI 61–62).

Тогда испытание, согласно Пейджу, было устроено следующим образом: в длинную ровную яму головами вниз были установлены и присыпаны землей двенадцать культовых топориков, их длинные металлические ручки поднимались вверх, образуя ряд из двенадцати колец, и именно через эти кольца должна была пролететь стрела победителя.

Однако не следует думать, что использование лексико-семантического анализа должно быть ограничено исключительно произведениями литературы. Этот метод исследования оказывается незаменимым и при уточнении значения терминов, зафиксированных в эпиграфических памятниках, как это произошло, например, при анализе пяти надписей из той же Суры, о которой уже шла речь выше. На верхнем плато Суры у подножия акрополя еще и сейчас можно увидеть остатки постройки, которую исследователи условно называют «залом жрецов». Северная и западная стены этой постройки частично были вырублены прямо из материнской скалы холма, и на северной стене были вырезаны изображения четырех достаточно больших стел с треугольными фронтонами, на внутренней поверхности которых резчик разместил соответственно четыре длинных надписи на древнегреческом языке [13, S. 45–46; 14, S. 15–16]. Пятая подобная надпись была обнаружена и скопирована Р. Хэбердеем и Э. Калинкой в 1894 г. [14, S. 16], но в наши дни ее следы теряются. Датируются эти надписи первой половиной III в. н.э.

Составлены все пять надписей по одному принципу: в каждой надписи после посвящения Аполлону Сурийскому перечисляются имена верховного жреца Императоров, возглавлявшего в тот год Ликийский союз, жреца

Аполлона, служившего в святилище Суры, секретаря Священной коллегии (γραμματεὺν ὄντος Σεβαστῆς πλατείας) и священноглашатая. После такого вступления начинается основная часть надписи, содержащая список предстоятелей Священной коллегии — οἱ προστάται Σεβαστῆς πλατείας. Точной информации о том, что представляла собой Священная коллегия, в нашем распоряжении нет. О самом факте ее существования мы знаем исключительно из этих пяти надписей из Суры. Но, скорее всего, это была организация, выполнявшая функции попечительского совета святилища, членство в которой считалось у жителей Мир почетным, почему и было решено увековечить пять составов этой коллегии в надписях.

Ученые XIX в. не испытывали сомнений относительно перевода словосочетания Σεβαστῆ πλατεῖα, что и нашло отражение в словаре Лидделла и Скотта, где значение слова πλατεῖα объясняется следующим образом: ἡ πλατεῖα — это субстантивированное в женском роде прилагательное πλατύς, при котором опущено слово ὁδός, то есть подразумевается ἡ πλατεῖα ὁδός — ‘широкая дорога’. Обычно это субстантивированное прилагательное означало ‘улицу’, но в надписях из Суры Σεβαστῆ πλατεῖα — это название коллегии [2, p. 1414].

Однако в XX в. это толкование подверглось пересмотру. Французский археолог и эпиграфист Луи Робер неоднократно писал о том, что πλατεῖα — это широкая городская улица с колоннами, и что именно о такой улице идет речь в надписях из Суры [15, p. 532–536; 16, p. 152–157]. Х. Хелленкемпер и Ф. Хильд, исходя, видимо, из буквального перевода Σεβαστῆ πλατεῖα, видят в надписях из Суры свидетельство о существовании там улицы, названной в честь Цезаря Августа [17, S. 865]. Турецкие археологи Н. Чевик и Х.С. Озтюрк уверены, что в оракульном центре Аполлона была Императорская пешеходная дорога, за которой следили специально выделенные для этого попечители, и которую, возможно, удастся отыскать в ходе археологических работ [18, s. 96; 19, s. 396; 20, s. 298].

Так чьи же предстоятели перечисляются в надписях из Суры — широкой улицы с колоннами, Императорской дороги или Священной коллегии? На помощь вновь приходит лексико-семантический анализ. Слово πλατεῖα встречается во многих надписях из Малой Азии, и этот материал в соединении с нашим знанием топографии самой Суры вполне достаточен для того, чтобы разобраться в этой противоречивой ситуации и вынести правильное решение.

С одной стороны, надписи из Малой Азии демонстрируют все этапы развития семантики слова πλατεῖα, и по ним оказалось возможным реконструировать, как из значения ‘мощная улица’ постепенно возникло зна-

чение ‘профессиональный союз’, ‘коллегия’. Синтаксическая позиция *Σεβαστῆ πλατεῖα* в самих надписях из Суры также указывает на то, что под этим словосочетанием подразумевается некая общественная организация, а не постройка городской инфраструктуры: у *Σεβαστῆ πλατεῖα* был свой секретарь и предстатели, а анализ многочисленных надписей с существительным *γραμματεὺς* — ‘секретарь’ и причастием *γραμματεῶν* — ‘являющийся секретарем’, а также с существительным *προστάτης* — ‘предстатель’ убеждает нас в том, что при этих словах всегда ставились названия разных общественных организаций.

С другой стороны, среди руин многих крупных античных городов Малой Азии сохранилось немало широких мощеных улиц, которым в отличие от различных высоких построек было значительно легче противостоять разрушающей силе землетрясений. Обрамлявшие их колонны если и не стоят на своих исконных местах, то лежат где-то неподалеку. На территории Суры, напротив, нет ни следов подобной мощеной улицы, ни разбросанных остатков колонн. Да и само это поселение всегда оставалось настолько маленьким, что для широкой парадной улицы там просто не было места.

Получается, что попытки исправления выводов предшественников не всегда оканчиваются положительным результатом, и в ситуации с надписями из Суры лексико-семантический анализ, подкрепленный топографической информацией, помог защитить позиции авторов словаря от более нового, но при этом не более правильного толкования, и мы можем с уверенностью говорить о том, что самое позднее где-то на рубеже II и III вв. граждане Мир создали некую, возможно, выборную организацию для покровительства прорицалищу Аполлона в Суре и назвали ее Священной коллегией [21].

Иногда лексико-семантический анализ может привести к столь глобальным выводам, что для их осознания и введения в научный обиход требуется не одно десятилетие. В русском языке мы пользуемся давно уже ставшим привычным словом «оракул». А что такое оракул? Или кто такой оракул? Толкование, предлагаемое «Словарем современного русского литературного языка», не столько вносит ясность в понимание этого вопроса, сколько запутывает еще больше [22, с. 992]. Сначала словарь, соединяя вместе совершенно разные понятия, объясняет, что оракул — это, во-первых, прорицание, якобы исходящее от божества и объявляемое жрецом; во-вторых, место, храм, куда обращались за прорицанием, и, наконец, в-третьих — само прорицающее божество или жрец, дающий ответы божества. А затем приводятся примеры из русской литературы, по сути

опровергающие предшествующие выкладки. Например, отрывок из «Сабини» А. Фета:

«Вчера стою у алтаря,
И вдруг оракул мне [жрецу, — *уточнение словаря*] вещает,
Что страстью пламенной горя,
Тебя Анубис избирает».

В этом отрывке присутствуют отдельно жрец, бог Анубис и оракул, и при этом оракул вполне определенно не является ни изречением, ни храмом, ни жрецом или богом. Как же такое возможно?

Дело в том, что русский язык заимствовал не только латинское слово *oraculum*, но и перенял вместе с ним все принципы синтаксического функционирования древнегреческих слов *μαντεῖον* и *χρηστήριον*, служивших для обозначения оракула. Слова *μαντεῖον* и *χρηστήριον* были настолько употребительными, что имеющийся в нашем распоряжении материал позволил досконально разобраться во всех этапах развития семантики этих слов и, главное, позволил выявить их основное значение [3, с. 218–239, 294–295]. Оракулом древние эллины называли вещего духа места. Это было существо, порождаемое, как правило, Землей, которое постоянно обитало в месте своего рождения и, занимая промежуточное положение между миром людей и миром богов, служило для установления связи между небожителями и смертными. Такими же существами были, по верованиям эллинов, даймоны и керы: даймоны выступали стражами назначенной судьбы, а керы связывали человека с его судьбой [11, с. 381–390]. Для передачи людям своих откровений Аполлон или любой другой бог должен был приобрести себе оракула, стать его хозяином, и один и тот же бог мог одновременно владеть несколькими оракулами и пророчествовать людям в разных святилищах. Именно оракул отвечал за правильную передачу божественного совета, поэтому можно было говорить о том, что бог владеет истинным или ложным оракулом, и даже устраивать испытания оракулов, чем прославился, кроме всего прочего, царь лидийцев Крез. Люди же, в свою очередь, узнав об особой силе того либо другого места и существующем там оракуле, устраивали на этом месте прорицалище и возводили храм.

Важность понятия «оракул» для древних эллинов подтверждается и тем, что, в то время как другие мантические термины, подстраиваясь под новую историческую реальность, меняли свои значения, слова *μαντεῖον* и *χρηστήριον* неизменно сохраняли значение «оракул» во все века существования античного мира и во всех письменных источниках — то есть не только в литературе, но и в эпиграфике. Приведем лишь один пример. Надпись из ликийского города Родиополя сохранила «Пятый декрет ликийцев, посланный Антонину Пию», где были задокументированы суммы

пожертвований, которые сделал богатый житель Родиополя Опрамой, сын Аполлония, внук Аполлония и правнук Каллиада, на восстановление городов Ликии после разрушительнейшего землетрясения 141 г. н.э. В этом декрете, в частности, сказано, что Опрамой предоставил «патарцам на нужды отеческого бога Аполлона — так как молчавший в течение некоторого времени его оракул снова начал пророчествовать (ἔπει χρόν)ῶ σ[ι]γῆσαν τὸ μαντεῖον] αὐτοῦ[ῖ πάλιν ἦρ]||ξατο θεσλίζειν) — двадцать тысяч денариев и пообещал также и другие деньги на постройку возле их гавани портика, а когда патарцы попросили, чтобы он взял на себя также и все расходы, он согласился и на это» (ТАМ II.3 905, XVII 65–73). Получается, что этот декрет, составленный для прочтения императором и вырезанный для его сохранения на камне, то есть объективный документ того времени, свидетельствует о том, что в Патарах существовал вещий дух места, который в течение некоторого времени хранил молчание, но потом снова начал пророчествовать. Это побудило патарцев заняться восстановлением святилища, а Опрамой счел это дело весьма важным и оказал патарцам финансовую помощь.

Все приведенные примеры показывают, что в процессе научного исследования лексико-семантический анализ нередко способен помочь в решении тех проблем, которые не поддаются другим, более привычным методам. Являясь, казалось бы, действенным инструментом филолога, он, конкретизируя наше знание об отдельных сторонах быта и религии древних эллинов, приводит скорее к выводам исторического характера и должен более активно использоваться именно историками. Рассмотренный материал также в очередной раз напоминает о том, что полноценное изучение античного мира возможно лишь при тесном взаимодействии разных научных направлений и особенно филологии и истории.

Список литературы

1. Геродот. История в девяти книгах / Пер. Г.А. Стратановского. Л.: Наука, 1972. 600 с.
2. Liddell H.G., Scott B. A Greek-English Lexicon / Revised and augmented throughout by H.S. Jones with the assistance of R. McKenzie and with cooperation of many scholars. With a revised supplement. 9th ed. Oxford: Clarendon press, 1996. 2042 p.
3. Приходько Е.В. Двойное сокровище. Искусство прорицания Древней Греции: мантика в терминах. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 591 с.
4. Афиней. Пир мудрецов. В пятнадцати книгах. Книги I–VIII / Издание подготовили Н.Т. Голинкевич, М.Г. Витковская, А.А. Григорьева, О.Л. Левинская, Б.М. Никольский. М.: Наука, 2004. 655 с.
5. Adrados F.R. Diccionario Griego-Español / Redactado bajo la dirección de F.R. Adrados por E. Gangutia, D. Lara, C. Serrano, J.R. Somolinos y otros colaboradores.

Vol. V. δαίνομι — δῶνονος. Madrid, 1997. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dge.cchs.csic.es/xdge/> (дата обращения 15.04.2019).

6. Pokorny J. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bd. I. Bern–München: Francke Verlag, 1959. 348 S.

7. Neumann G. Beiträge zum Lykischen II // Die Sprache. 8. 1962. S. 203–212.

8. Приходько Е.В. Сура — ликийское поселение с оракулом по рыбам. Часть 3. Процедура вопрошания: вещей дух и служители // Аристей. Вестник классической филологии и античной истории. XVI. 2017. С. 120–179.

9. Приходько Е.В. Об одном не учтенном словарями значении слова δῖνη // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XXI (чтения памяти И.М. Тронского). Материалы Международной конференции, проходившей 26–28 июня 2017 г. / Отв. редактор Н.Н. Казанский. СПб.: Наука, 2017. С. 698–713.

10. Приходько Е.В. Что побудило Артемидора создать глагол δινάζω? // Проблемы ближней и дальней реконструкции. М.: МЦНМО, 2017. С. 308–317.

11. Онианс Р.Б. На коленях богов. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 615 с.

12. Page D.L. Folktales in Homer's Odyssey. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973. 141 p.

13. Petersen Eu. Myra — Andriake — Sura // Reisen in Lykien, Milyas und Kibyratıs / Hrsg. Eu. Petersen, F. von Luschan. Wien, 1889. S. 28–47.

14. Heberdey R., Kalinka E. Bericht über zwei Reisen im südwestlichen Kleinasien, ausgeführt im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften // Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe. Bd. 45. Wien, 1897. 56 S.

15. Robert L. Études Anatoliennes: recherches sur les inscriptions grecques de l'Asie Mineure. Paris, 1937. 620 p.

16. Robert L. À travers l'Asie Mineure: poètes et prosateurs, monnaies grecques, voyageurs et géographie // Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome. Fasc. 239. Paris, 1980. 458 p.

17. Hellenkemper H., Hild F. Lykien und Pamphilien // Tabula Imperii Byzantini. Bd. 8. Wien, 2004. 1015 S.

18. Çevik N., Öztürk H.S. Sura Likya'da Bir Kehanet Merkezi // Aktüel Arkeoloji. 22. 2011. S. 90–97.

19. Çevik N. Lykia Kitabı. İstanbul, 2015. 576 s.

20. Öztürk H.S. Yazıtlar Işığında Myra ve Çevresi Antik Çağ Tarihi // Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi. Antalya, 2010. S. 295–303.

21. Приходько Е.В. Как «Священная коллегия» превратилась в «Императорскую дорогу», или о значении слова πλατεῖα в надписях Малой Азии // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XXII (чтения памяти И.М. Тронского). Материалы Международной конференции, проходившей 18–20 июня 2018 г. / Отв. редактор Н.Н. Казанский. СПб.: Наука, 2018. С. 1070–1097.

22. Словарь современного русского литературного языка. Т. 8: О / Ред.: Л. С. Ковтун и И.Н. Шмелева. М.–Л.: Изд. и 1-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР в Л., 1959. 1840 стб.

LEXICAL-SEMANTIC ANALYSIS AS AN INSTRUMENT FOR HISTORICAL RESEARCH

E.V. Prikhodko

When we are speaking about studying ancient sources, both literary and epigraphic, the meaning of the whole passage often depends on the correct translation of a single word. Such issue is particularly relevant for the historical interpretation of events and sometimes the meanings suggested by dictionaries seem to be insufficient. The most effective instrument for determination of exact meaning of the very word in such a situation could be lexical-semantic analysis. The author considers some examples from published translations of ancient sources, where the meaning of the whole passage is distorted due to the incorrect interpretation of one word, to demonstrate how important the results of lexical-semantic analysis can be. The author shows how with lexical-semantic analysis it could be corrected and also gives examples of the use of lexical-semantic analysis during the interpretation of the texts of inscriptions.

Keywords: lexical-semantic analysis, word meaning, χρησολόγος, δῖνη, Sura, bow of Odysseus, μαντεῖον, χρηστήριον, oracle, πλατεῖα.

1.3. К ВОПРОСУ ОБ УПОТРЕБЛЕНИИ ЛЕКСЕМЫ ΘΥΜΟΣ В ПОЭМЕ АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО «АРГОНАВТИКА»

© А.В. Верещагина

Лексема θυμός является одним из обозначений «души» в поэме Аполлония Родосского «Аргонавтика», наряду с ψυχή, κραδίη, κήρ, ἦτορ, φρήν, πραπίδες, νόος. Данная лексема употребляется и как орган чувств, и как орган интеллекта, и как орган воли, и как принцип жизни, и как эсхатологическое понятие. В главе проанализированы употребления лексемы θυμός в различных книгах «Аргонавтики». Среди используемых приемов – сравнительно-исторический метод, системный подход, а также приемы лингвостилистического анализа. Исследована продуктивность и частотность лексемы θυμός, обозначающей душу, в языке Аполлония Родосского, более подробно на уровне текста рассмотрены контексты ее употреблений. Следует отметить, что поэма Аполлония Родосского удивительным образом в достаточно полном объеме сохранила гомеровскую традицию в описании психомыслительных процессов.

Ключевые слова: древнегреческий язык; лексикон; душа; гомеровская традиция; Аполлоний Родосский.

Лексема θυμός является одним из обозначений «души» в поэме Аполлония Родосского «Аргонавтика», наряду с ψυχή, κραδίη, κήρ, ἦτορ, φρήν, πραπίδες, νόος. Она употребляется и как орган чувств, и как орган интеллекта, и как орган воли, и как принцип жизни, и как эсхатологическое понятие. Несмотря на то, что используемая еще Гомером лексика, перерабо-

танная затем эллинистическим автором Аполлоном Родосским в поэме «Аргонавтика» изучалась различными учеными (Н.А. Чистякова, А.А. Тахо-Годи, О.В. Смыка, Т.Ф. Теперик) [1–4], однако, как нам кажется, теме «души» и «душевной деятельности» следует уделить особое место. Таким образом, сохраняет актуальность проблема применения традиционных гомеровских приемов при описании психомыслительных процессов, которые происходят в душе. В частности традиции и новации в «Аргонавтике» Аполлония Родосского рассматриваются в одной из последних работ, посвященных данному вопросу, а именно работе И.В. Рыбаковой [5].

Для гомеровских текстов характерен психофизический синкретизм, то есть неопределимость субъекта мыслительного действия и приписывание мыслительной деятельности конкретным органам. Непосредственно с проблемой психофизического синкретизма связана проблема локализации психомыслительной деятельности и связи с функциями физиологических органов, разрабатываемая В.Вундтом [6], Ф.Ф. Зелинским [7], А.Ф. Лосевым [8–11], Р.Б. Ониансом [12], Э. Роде [13], Б. Снеллем [14; 15] и другими.

Цель нашего исследования – проследить, как в тексте Аполлония Родосского реализуется подобная гомеровская традиция при описании психомыслительных процессов на материале терминологии, обозначающей душу и рассмотреть употребления лексемы $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ в различных книгах «Аргонавтики». В данном случае мы опираемся мы на текст Гомера и Аполлония [16–20], а также словари, в частности индекс Гомера [21].

Опираясь на работу Ф.Ф. Зелинского «Гомеровская психология», который в поэмах Гомера выделяет два типа души: телесную и бестелесную [7], лексему $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ мы можем отнести к бестелесной, т.е. которая, не будучи само по себе частью человеческого тела, является носителем исключительно психологических функций. Эта «душа» представлена у Гомера терминами $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ и $\nu\acute{o}\varsigma$. $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ находится либо в груди ($\epsilon\acute{\iota}\nu\ \sigma\tau\acute{\eta}\theta\epsilon\sigma\sigma\iota$), либо в диафрагме ($\epsilon\acute{\iota}\nu\ \mu\epsilon\tau\grave{\alpha}\ \phi\rho\epsilon\sigma\acute{\iota}\nu$).

Следует отметить в тексте «Аргонавтики» гомеровское сочетание $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma\ \epsilon\acute{\iota}\nu\ \sigma\tau\acute{\eta}\theta\epsilon\sigma\sigma\iota$ (3, 396). Кроме того, у Аполлония Родосского встречается нетипичное для Гомера выражение $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma\ \epsilon\acute{\iota}\nu\ \sigma\tau\acute{\epsilon}\rho\nu\omicron\iota\varsigma$ (4, 1061).

$\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$	Гомер	Аполлоний
орган чувств	429	42
орган интеллекта	80	5
орган воли	162	4
принцип жизни	84	3
эсхатологическое понятие	1	1
итого	756	54

Из приведенной выше таблицы мы видим, что *θυμός* и у Гомера, и у Аполлония Родосского чаще всего выступает как орган чувств.

1. Рассмотрим употребление лексемы *θυμός* в первой книге «Аргонавтики». Так, мы отмечаем всего 8 употреблений данной лексемы, причем 7 употреблений связаны с чувствами и одно употребление связано с интеллектом.

1) Рассмотрим контексты, связанные с *θυμός* как органом чувств. Например, в (1, 44) речь идет о **мужестве** Полифема Элатида, который когда-то еще юношей бился в первом ряду: *τότ' αὖ βαρύθεσκέ οἱ ἦδη / γυῖα, μένεν δ' ἔτι θυμὸς ἀρ' ἰοῖς ὡς τὸ πάρος περ...*

Ср.: досл. (в сражении) тогда телом он уже ослабел, но еще дух пребывал неизменным...

2) В следующем фрагменте (1, 299) Ясон ласковой речью утешал свою мать, которой он советовал не умножать горя, так как слезами невозможно избежать беды. Он говорит о ее **скорби**:

τῶν μοῖραν κατὰ θυμὸν ἀνιάζουσα περ ἔμπης. Ср.: досл. о судьбе в сердце горя своим...

3) Контекст (1, 817) сообщает о **тревоге**:

οὐδὲ κασιγνήτοισι κασιγνήτη μέλε θυμῷ.

Ср.: досл. участь сестры не тревожила братьев в душе.

4) Во фрагменте (1, 979) Кизик отринул **тревогу** по молодой жене и общался с аргонавтами, одарил их подарками и пировал с ними: *τοῖς μέτα δαῖτ' ἀλέγυνε, βάλεν δ' ἀπὸ δείματα θυμοῦ.* Ср.: досл. (царь) пировал с гостями, отбросив от сердца тревогу.

5) В следующем контексте (1, 1233) говорится о **смятенье** в душе нимфы, которая заметила Гила и влюбилась:

ἀμηχανίη δὲ μόλις συναγείρατο θυμόν. Ср.: долго (нимфа) в смущенье пыталась справиться с сердцем.

6) Во фрагменте (1, 1256) описывается **горе**, которое охватило Полифема, когда он узнал о несчастье, случившемся с Гилом: *αὐτίκα δ' ἄτην / ἔκφατο λευγαλέην, βεβαρημένος ἄσθματι θυμόν.* Ср.: досл. (Полифем) про несчастье страшное стал говорить / (Гераклу), борясь с тяжелой одышкой.

7) О **муках и терзаниях** Ясона рассказывается во фрагменте (1, 1290), когда аргонавты замечают, что забыли двоих:

Αἰσονίδης, ἀλλ' ἦστο βαρεσίη νεϊόθεν ἄτη / θυμὸν ἔδων. Ср.: досл. Ясон, и сидел, лишь снова **душу** терзая тяжелой бедою.

8) Рассмотрим как **орган интеллекта**. Один единственный контекст (1, 901) связан с памятью. В этом фрагменте сын Эсона обращается к Гипсипиле: *τύνη δ' ἔμέθεν πέρι θυμὸν ἀρέω / ἴσχαν' ...* Ср.: досл. ты же, прошу, обо мне сохрани хорошую память!

II. Что касается второй книги «Аргонавтики», где лексема **θυμός** встречается 7 раз, то можно зафиксировать 6 контекстов, связанных с чувствами.

1) Во фрагменте (2, 253) говорится о **ненависти** богов к людям за определенные деяния и поэтому Бореады сообщают Агенориду, что не прогнали бы Гарпий, если бы: ... ἔστ' ἂν ὁμόσσης / μὴ μὲν τοῖο ἔκητι θεοῖς ἀπὸ θυμοῦ ἔσεσθαι. Ср.: досл. ...ты бы не дал клятвы / В том, что мы этим деяньем не станем богам **ненавистны**.

2) О **радости** Финейя во время пира с аргонавтами речь идет в контексте (2, 306): ... σὺν δέ σφισι δαίνυντο Φινεύς / ἀρπαλέως, οἷόν τ' ἐν ὀνείρασι θυμὸν λαίνων. Ср.: досл. ... и с ними едой наслаждался / Жадно старец Финейя, как во снах веселя себе **душу**.

3) Во фрагменте (2, 561) рассказывается о страхе (**трусости**) аргонавтов, когда они проходили между Симплегадскими скалами: σὺν δέ σφιν χύτο θυμός. Ср.: дрогнули духом друзья..., а также – досл. у них, проходивших между скалами, дрогнул дух.

4) Контекст (2, 761) описывает **услаждение** душ аргонавтов в царских покоях Лика: δαίτην ἀμφίεπον τέρποντό τε θυμὸν ἔπεσσι. Ср.: досл. пировали и беседами тешили души.

5) **Горе** аргонавтов после похорон одного из их товарищей описывается во фрагменте (2, 863): ... κατήμυσαν δ' ἀχέεσσι / θυμὸν, ἐπεὶ μάλα πολλὸν ἀπ' ἐλπίδος ἔπλετο νόστος. Ср.: досл. ...томились горем, утратив уже совсем надежду на возвращение.

6) В контексте (2, 878) говорится о **радости** Пелея после слов Анкея о продолжении путешествия: Ὡς φάτο. τοῖο δὲ θυμός ἀέξετο γηθοσύνησιν. Ср.: досл. Молвил он так. У Пелея от радости дрогнуло сердце.

7) Одно употребление связано с **эсхатологическим** понятием (2, 97): οἱ δ' ἰάχησαν / ἦρωες Μινύαι. τοῦ δ' ἀθρόος ἔκχυτο θυμός. Ср.: досл. ...закричали / Все герои минийцы. **Душа** от него отлетела. В этом контексте описывается поединок Амикла с Полидевком.

III. В третьей книге «Аргонавтики» лексема **θυμός** засвидетельствована 25 раз, из них 18 употреблений связаны с чувствами, 3 случая с интеллектом, 3 случая с волей и 1 случай с принципом жизни.

1. С интеллектом связан фрагмент (3, 21), где Афина говорит Гере о том, что она беспокоится о судьбе аргонавтов: ἀλλά τοι οὔπω / φράσασθαι νοέω τοῦτον δόλον ὅστις

ὀνήσει / θυμὸν ἀριστήων, πολέας δ' ἐπειδοίσα βουλᾶς. Ср.: досл. но никакую хитрость не могу я найти для спасенья героев, много решений **в** уме перебрав.

2. О памяти речь идет в контексте (3, 700), где сестра Халкиопа говорит Медее: ἀλλ' ὄμοσον Γαῖαν τε καὶ Οὐρανόν, ὅττι τοι εἶπω / σχησέμεν ἐν θυμῷ... Ср.: досл. но поклянись и Ураном и Геєю, все, что скажу я, / **В сердце** своем удержать...

3. В ментальном контексте лексема θυμός употребляется в (3, 948): Οὐδ' ἄρα Μηδείης θυμὸς τράπτει ἄλλα νοῆσαι, / μελπομένης περ ὄμωσ... Ср.: досл. **сердце (ум, душа)** Медеи, хоть пела она, к иному (иное) склонялось (узнать)...

4. В качестве **органа воли** θυμός зафиксирован в (3, 511): εἰ δ' οὐ τοι μάλα θυμὸς ἐῆ ἐπὶ πάγχυ πέποιθεν ἠγορεῆ... Ср.: досл. если твоя **душа** не склоняется к храбрым поступкам ...

5. Также контекст у лексемы θυμός, связанный с волеизъявлением, отмечается в (3, 787): ...ἔρρέτω αἰδώς, / ἔρρέτω ἀγλαΐη, ὃ δ' ἐμῇ ἰότητι σαωθεῖς / ἀσκηθῆς, ἵνα οἱ θυμῷ φίλον, ἔνθα νέοιτο... Ср.: досл. ...пусть стыд пропадает! / Пусть пропадает вся радость жизни! Спасенный моею / Волей, пусть он уйдет невредимым, куда сам захочет **в душе**...

6. Наконец, во фрагменте (3, 1084) мы снова сталкиваемся с велениями θυμός: εἰ δέ τοι ἡμετέρην ἐξίδμεναι εὐαδε πάτριν, / ἐξερέω. μάλα γάρ με καὶ αὐτὸν θυμὸς ἀνώγει. Ср.: досл. если угодно узнать тебе про родину нашу, / Я расскажу: меня и **душа** к тому побуждает.

В качестве органа аффектов θυμός употребляется всего в 18 контекстах.

7. Во фрагменте (3, 284) описывается **онемение, бесчувственность**, которое охватило Медею, получившую стрелу Эрота: τὴν δ' ἀμφασίη λαβε θυμόν... Ср.: досл. она онемела (**в душе**)...

8. Душевная **боль** Медеи от полученной стрелы описывается в контексте (3, 290): ...γλυκερῆ δὲ κατείβετο θυμόν ἀνίη... Ср.: досл. ... лишь **душу** томила сладостной болью...

9. **Наслаждение** аргонавтов от принятия пищи и напитков мы видим в (3, 301): ἀσπασίως δόρπῳ τε ποτῆτί τε θυμόν ἄρεσσαν. Ср.: досл. с радостью **душу** они ублажали питьем и едою.

10. **Возбуждение** души от гнева у Эакида отмечается в (3, 383): ... ἐέλδετο δ' ἔνδοσι θυμός. / ἀντιβίην ὀλοὸν φάσθαι ἔπος. Ср.: досл. ... все в нем уже **в душе** порывалось сейчас же / гибельным словом ответить.

11. **Волнение** Эета описывается во фрагменте (3, 396): τοῖο δὲ θυμὸς διχθαδίην πόρφυρεν ἐνὶ στήθεσσι μενοιήν. Ср.: досл. **сердце** Эетово вновь закипело от мысли двоякой.

12. **Любовь** Медеи отмечается в контексте (3, 451): πολλὰ δὲ θυμῷ / ὄρμαιν' ὅσα τ' ἔρωτες ἐποτρύνουσι μέλεσθαι. Ср.: досл. **душу** ее волновало много того, что обычно / чувства любви возбуждают.

13. **Возбуждение** Теламона после слов Эакида мы обнаруживаем в (3, 515): ὦς ἔφατ' Αἰακίδης. Τελαμῶνι δὲ θυμὸς ὀρίθη... Ср.: досл. молвил так Эакид. Возбудилась **душа** Теламона...

14. **Мужество** сына Ойнея описывается в контексте (3, 520): τοῖω οἱ ἀείρετο καρτεῖ θυμὸς. Ср.: досл. **дух** возбуждался в нем мощью подобной.

15. Чувства прорицателя Мопса описываются и в (3, 551), когда **сердце в груди отвечает**: κέαρ δέ μοι ὡς ἐνὶ θυμῷ ... προτιόσσεται.

16. О **страхе** Медеи, связанным со сном, речь идет во фрагменте (3, 634): ... φόβῳ περὶ τ' ἀμφὶ τε τοίχους / πάπτηνεν θαλάμοιο. μόλις δ' ἔσαγείρατο θυμόν. Ср.: досл. ... в страхе / и оглянулась вокруг на белые стены светлицы. / Затрепетало **сердце** в груди, как недавно.

17. **Тревога** Медеи засвидетельствована во фрагменте (3, 688): Χαλκίοπη, περὶ μοι παίδων σέο θυμὸς ἄηται... Ср.: досл. за твоих сыновей, Халкиопа, тревожится **сердце**...

18. В свою очередь **скорбь, печаль** Халкиопы описывается в (3, 695): τῆς δ' αἰνῶς ἄπλητος ἐπέκλυσε θυμὸν ἀνὴρ δείματι... Ср.: досл. боль нестерпимая **сердце** у той поразила от страха.

19. О **счастье** Медеи говорится в (3, 724): ὦς φάτο. τῆς δ' ἔντοσθεν ἀνέπτато χάσματι θυμὸς... Ср.: досл. Так говорила. **Сердце** Медеи открылось для счастья ...

20. О **боли** сына Иапета речь идет в (3, 866): ...ἔστενε δ' αὐτὸς / Ἰαπετοῖο πάϊς ὀδύνη πέρι θυμὸν ἀλύων. Ср.: досл. ...сам Иапетов сын застонал, не выдержав **сердцем** тягостной боли.

21. Призыв Медеи к **наслаждению**, связанному с прослушиванием музыки, описывается в (3, 897): εἰ δ' ἄγε μοι πῆ θυμὸν ἀφειδείως κορέσωμεν / μελιχίη... Ср.: досл. **сердце** давайте насытим, как следует, песней приятной.

22. О **восторге, радости** в душе Медеи по отношению к Ясону говорится в (3, 1009): νεκτάρειον μείδησε χύθη δέ οἱ ἔνδοθι θυμὸς / αἰνῶ ἀειρομένης... Ср.: досл. нежно ему улыбнулась она. Восторг согревает **душу**; от похвалы воспрянув ...

23. Также о **радости** в душе влюбленной Медеи речь идет в (3, 1141): ἦ δ' οὐπω κομιδῆς μιμήσκετο, τέρπετο γάρ οἱ / θυμὸς ὁμῶς μορφῇ τε καὶ αἰμυλίοισι

λόγοισιν... Ср.: досл. но об этом не вспомнила она. **Душа** ее грелась, как его обликом, так и нежными всеми словами.

24. Мужество (сила) Ясона при вспахивании поля описывается в (3, 1350): γνάμφε δὲ γούνατ' ἐλάφρα, μέγαν δ' ἐμπλήσατο **θυμόν** / ἀλκῆς... Ср.: досл. после легко колени согнул и **сердце** наполнил мощною силой ...

25. Лексема θυμός в значении **принципа жизни** употребляется в 3, 790, когда Медея говорит, что, если Ясон закончит свой труд, она найдет смерть: ἢ καὶ πασσαμένη ραιστήρια φάρμακα **θυμοῦ**. Ср.: досл. или себе приготовив яд, сокрушающий **душу**.

IV. В четвертой книге всего 14 употреблений, из них 10 связаны с чувствами, 1 с умом, 1 с волей и 2 с принципом жизни.

1. Что касается «ума», в этом значении лексема θυμός употребляется в (4, 1748): Αἰσονίδῃ. ὁ δ' ἔπειτα, θεοπροπίας Ἐκάτοιο / **θυμῷ** πεμπάζων, ἀνενείκατο φώνησέν τε. Ср.: досл. (Эсонид) Дальновержца тот **в уме** прорицая сочтя, не скрыл и промолвил.

2. Рассмотрим θυμός как **орган воли**, например, в (4, 249) при описании совершаемых Медеей жертв Гекате, идут слова от автора: ...μήτε τις ἴστωρ / εἶη μήτ' ἐμὲ **θυμός**

ἐποτρύνειεν ἀείδειν. Ср.: досл. ... что она делала, знать да не будет ни один человек, и меня **душа** не заставит петь про эти дела.

Рассмотрим θυμός как **орган аффектов**.

3. Во фрагменте (4,8) речь идет о **гневе** Эета: ... στυγερῷ ἐπὶ **θυμόν** ἀέθλω / Αἰήτης

ἄμοτον κεχολωμένος... Ср.: досл. ...сердцась **в душе** на подвиг ужасный, гневом себя неустанно Эет распался...

4. **Радость (Мужество)** в душе Медеи описывается в (4, 23): ...πτερόεις δὲ οἱ ἐν φρεσὶ **θυμός** / ἰάνθη... Ср.: досл. исцелился в Медее **дух** окрыленный... Это мужество вселила в нее богиня Гера.

5. **О страхе** Медеи, в то время как она бродила среди мертвецов и корней вредоносных, рассказывается в (4, 53): ... τρομερῷ δ' ὑπὸ δείματι πάλλετο **θυμός**. Ср.: досл. ...а ныне боялась **в душе** или билась от жуткого страха **в душе**.

6. **О мести** в душе речь идет в описании гнева Эета во фрагменте (4, 233): ...καὶ **θυμόν** ἐνιπλήσει μενεαίνων / τείσασθαι τάδε πάντα... Ср.: досл. ... и не насытит обидчик **души** его праведной мстью...

7. В контексте (4, 1047) Медея говорит аргонавтам **о стыде**, который они должны испытывать в душе: ... οὐδ' ἐνὶ **θυμῷ** / αἰδεῖσθε ξείνης μ' ἐπὶ γούνασι χεῖρας ἀνάσσης / δερκόμενοι τείνουσαν ἀμήχανον... Ср.: досл. ... вам не стыдно **в душе** глядеть, как в отчаянье я простираю руки свои к ногам чужеземной царицы?

8. **Тоска, горе** в душе Медеи ночью терзали ее в стане колхов (4, 1061): *ἀλλά οἱ ἐν στέροισι ἀχέων εἰλίσσεται θυμός*. Ср.: досл. в груди ее **сердце** тоской волновалось.

9. **Злоба** Эета по отношению к Медеи засвидетельствована в (4, 1088): *παῖδα πατήρ θυμῷ κεκοτηότι δηλήσαιτο*. Ср.: досл. в том, что отец (Эет) в озлоблении **души** дочку погубит.

10. **О радости** в душе аргонавтов в связи с полученным известием от гонца говорится в (4, 1126): *...γήθησε δὲ θυμός ἐκάστου / ἥρώων, μάλα γάρ σφιν ἑαδότα μῦθον ἔειπεν*. Ср.: досл. ...каждый из героев в **душе** обрадован был словами такими.

11. **Успокоение** душ аргонавтов описывается в (4, 1592): *...τοῖσι δ' ἰάνθη / θυμός ὃ δὴ μακάρων τις ἐναίσιμος ἀντεβόλησεν*. Ср.: досл. ...**сердце** героев тогда умягчилось; явно, некий бог к ним вестником добрым явился.

12. **Радость** гребцов по поводу смены ветра зафиксирована в (4, 1628): *... χήραϊτο δὲ θυμόν ἰωῆ*. Ср.: досл. в восторге **душевном** (гребцы) зашумели.

Рассмотрим *θυμός* как принцип жизни.

13. Во-первых, в (4, 472) о герое Апсирте говорится: *...λοισθια δ' ἥρωος / θυμόν ἀναπνείων...* Ср.: досл. наконец, герой (Апсирт), **дух** испуская ...

14. Во-вторых, в (4, 1292) *θυμός* также выступает как принцип жизни: *...οἱ δ' ἔλεεινὰ χεροῖν σφέας ἀμφιβαλόντες / δακρυεῖν ἀγάπαζον, ἴν' ἀνδιχα δῆθεν*

ἕκαστος / θυμόν ἀποφθίσειαν ἐνὶ ψαμάθοισι πεσόντες. Ср.: досл. горестно плача, прощались они, обнимая друг друга, думая, не миновать, что **жизни** придется лишиться, рано иль поздно упавши в пески.

В качестве вывода можно отметить, что контекстов с употреблением лексемы *θυμός* в «Аргонавтике» больше, чем с другими лексемами, обозначающими душевную деятельность, причем эта лексема встречается во всех четырех книгах. Во всех книгах превалирует значение данной лексемы как органа чувств.

Если сравнивать употребление лексемы *θυμός* как органа чувств, интеллекта, воли, принципа жизни и в качестве эсхатологического понятия у Гомера и Аполлония Родосского в процентном отношении, то получается, что на первом месте у обоих авторов находится орган чувств. У Гомера в этом значении слово *θυμός* зафиксировано в 57 процентах случаев, а у Аполлония Родосского – в 77. На втором месте у Гомера находится *θυμός* как орган волеизъявлений (22 процента). У Аполлония Родосского же на втором месте *θυμός* как орган интеллекта (9 процентов). На третьем месте у Гомера засвидетельствована лексема *θυμός* в значении принципа жизни

(11 процентов). В «Аргонавтике» на третьем месте располагается *θυμός* в значении органа воли (7 процентов). Четвертое место у Гомера занимает *θυμός* в значении органа интеллекта (10 процентов), у Аполлония Родосского – в значении принципа жизни (5 процентов). И у Гомера, и у Аполлония Родосского встречается единственный случай употребления лексемы *θυμός* в значении эсхатологического понятия, что для текста Аполлония Родосского составляет 2 процента, а для Гомера – менее одного процента.

Если в целом рассмотреть распределение лексем, обозначающих душевную деятельность в «Аргонавтике», мы обнаруживаем, что 3 книге зафиксированы все возможные лексемы, обозначающие душевную деятельность, а также наибольшее количество контекстов, что соотносится в том числе событиями, описанными в третьей книге, где рассказывается о замыслах богов-олимпийцев, а также о встрече Медеи с Ясоном.

Второе место и по количеству контекстов, и по количеству лексем, обозначающих мыслительную деятельность, занимает 4 книга, в которой также описываются события, происходящие с Медеей и Ясоном.

Несомненно, описанные в 3 и 4 книгах «Аргонавтики» события, относящиеся к личной и семейной жизни человека, его быту относятся к новым для эллинизма темам, то есть, помимо использования традиционных гомеровских приемов, Аполлоний Родосский применяет некоторые инновации.

Список литературы

1. Чистякова Н.А. Эллинистическая поэзия. // Литература, традиция и фольклор. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. С. 101 – 118.
2. Тахо-Годи А.А. Стилистический смысл хтонической мифологии в «Аргонавтике» Аполлония Родосского. // Вопросы классической филологии №5. М.: 1973. С. 68 – 89.
3. Смыка О.В. Некоторые замечания об источниках «Аргонавтики» Аполлония Родосского // Вопросы классической филологии №5. М.: 1973. С. 108 – 123.
4. Теперик Т.Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана). Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.02.14. М., 2008. 356 с.
5. Рыбакова И.В. Традиция и новация в «Аргонавтике» Аполлония Родосского (лексика – композиция – стиль). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.02.14. М., 2014. 273 с.
6. Wundt W. Elemente der Volkerpsychologie. Leipzig, 1913. 523 s.
7. Зелинский Ф.Ф. Гомеровская психология. Л., 1922. 39 с.

8. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. 620 с.
9. Лосев А.Ф. Гомер. М., 1996. 350 с.
10. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. 621 с.
11. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Эллинизм. М., 2000. 959 с.
12. Онианс Р. На коленях богов: Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. М., 1999. 597 с.
13. Rhode E. Psyche. / Translated from the eighth edition by W.B. Hills. London, 1925. 130 p.
14. Snell B. Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie. Berlin, 1924. 100 s.
15. Snell B. Discovery of the mind. N.Y., 2011. 352 p.
16. Apolloni Rhodii Argonautica recognovit brevique adnotatione critica instruxit Hermann Fränkel. Oxford, 1986. 267 p.
17. Homerus Ilias. Lipsiae, 1899. 249 p.
18. Homerus Odyssea. London, 1910. 368 p.
19. Аполлоний Родосский. Аргонавтика. / Пер, ст. и прим. Н.А. Чистяковой. Отв. ред. М.Л. Гаспаров. (Серия «Литературные памятники»). М.: Ладомир – Наука, 2001. 237 с.
20. Аполлоний Родосский. Аргонавтика. / Пер. Г. Церетели. // Античная лирика. Греческие поэты. М., 2001. С. 584–753.
21. Gehrung H. Index Homericus. Lipsiae, 1891. 874 p.

TO THE QUESTION OF THE USE OF THE LEXEME ΘΥΜΟΣ IN THE POEM BY APOLLONIUS OF RHODES «ARGONAUTICA»

A.V. Vereschagina

The lexeme θυμός is one of the designations of the “soul” in Apollonius of Rhodes’s poem “Argonautica”, along with ψυχή, κραδίη, κήρ, ἦτορ, φρήν, πραπίδες, νόος. This lexeme is used as an organ of sense, and as an organ of intelligence, and as an organ of will, and as a principle of life, and as an eschatological concept as well. The chapter is devoted to analysis of the use of the lexeme θυμός in various books “Argonautics”. Among the methods used are the comparative-historical method, the systems approach, and also the methods of linguistic and stylistic analysis. The productivity and frequency of the θυμός lexeme, denoting the soul, was studied in the language of Apollonius of Rhodes, and the contexts of its uses were examined in more detail at the text level. It should be noted that the poem of Apollonius of Rhodes in an amazing way preserved enough of Homer’s tradition in describing mental processes.

Keywords: ancient Greek; lexicon; soul; Homeric tradition; Apollonius of Rhodes

1.4. ОБ ОСОБЕННОСТЯХ УПОТРЕБЛЕНИЯ ОПРЕДЕЛИТЕЛЬНЫХ ПРИДАТОЧНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ

© *Е.В. Антонец*

В главе рассматриваются определительные придаточные предложения в латинском языке, которые вводятся при помощи местоимения *qui*, *quae*, *quod* с последующим союзом, вопросительным словом или другим относительным местоимением (конструкции типа *qui si*, *qui cum*, *cui qui* и пр.). Приводится анализ синтаксической структуры указанных конструкций и предлагаются способы их перевода на русский язык.

Ключевые слова: латинский язык, синтаксис, относительное местоимение, период

Одной из особенностей латинского синтаксиса является более широкое, чем в русском или немецком языках, использование относительных местоимений при соединении предложений.

Относительные местоимения нередко ставятся в латинском языке там, где в русском языке употребляются указательные, например, *qui* употребляется вместо *et is*, *is autem*; *quo* вместо *et eo*, *eo autem* и т.д.

Перевод *простых* предложений, в которых латинское относительное местоимение употреблено там, где в русском языке было бы употреблено указательное или личное, как правило, не вызывает затруднений. В этом случае латинское относительное местоимение при переводе обычно заменяют на русское личное местоимение 3-го лица или на указательное местоимение.

Например, в простом предложении: *quam palmas utinam di immortales Scipio tibi reservent <...>!* (Cic. Cato 19) относительное местоимение *quam* употреблено в значении *et eam palmas* или просто *eam palmas*: «О если бы бессмертные боги сохранили для тебя *эту* честь!».¹

В предложении: *qui mihi non id videbantur accusare quod esset accusandum* (Cic. Cato 7) относительное местоимение *qui* употреблено в значении личного: «Мне кажется, что *они* обвиняют не то, что следует обвинять».

Во фразе: *cuius a morte tertius hic et tricesimus annus est* (Cic. Cato 19) местоимение *cuius* на русский язык будет передано личным: «со дня *его* смерти прошло 32 года».

Особенно часто такое употребление относительных местоимений встречается в *сложных* предложениях перед подчинительными союзами, вопросительными словами или перед другими относительными местоиме-

ниями. Речь идет о конструкциях типа *qui si, qui cum, cui qui* и пр. в начале и внутри периода.

Эти конструкции могут вызывать трудности как при понимании, так и при переводе. В грамматике С. И. Соболевского, которая является главным пособием по латинскому синтаксису на русском языке, специфика указанных конструкций освещается в обзорном порядке [4, с. 377]. В немецких и английских руководствах данный вопрос рассматривается с разной степенью подробности и в различных аспектах. Поэтому мы сочли целесообразным представить систематический обзор конструкций такого рода, рассмотреть особенности их синтаксической структуры и возможные способы перевода этих конструкций на русский язык.

Случаи употребления определительных придаточных предложений, вводимых местоимением *qui, quae, quod* с последующим союзом, вопросительным словом или другим относительным местоимением, можно разделить на две категории.

Первую категорию составляют случаи, когда местоимение *qui* с последующим союзом, вопросительным словом или другим относительным местоимением употребляется в придаточном предложении *в начале периода*.

Когда местоимение *qui* употреблено перед союзом, то оно, как правило, относится к предыдущему высказыванию и обозначает лицо или вещь, о котором шла речь в предыдущем предложении. Переводить местоимение *qui* в таком случае удобно местоимением 3-го лица.

В следующих примерах именительный падеж *qui* с союзом *cum* употреблен в значении *cum ei* («так как они»):

quanto nostri maiores sapientius! qui cum intellegerent nihil esse tam sanctum quod non aliquando violaret audacia, supplicium in parricidas singulare excogitaverunt <...> (Cic. Rosc. Am. 70) – «Насколько мудрее поступили наши предки! Так *они* понимали, что любую святыню когда-нибудь может осквернить дерзость, то они придумали специальное наказание для отцеубийц»;

qui cum propter siccitates paludum, quo se reciperent, non haberent <...> omnes fere in potestatem Labieni venerunt (Caes. b. G. IV 38, 2) – «Так как *они* лишились убежища из-за того, что болота пересохли, то сдались Лабену».

В следующем пассаже именительный падеж *qui* с союзом *cum* употреблен в значении *cum is* («хотя он»):

quis nostrum tam animo agresti ac duro fuit ut Rosci morte nuper non commoveretur? qui cum esset senex mortuus, tamen propter excellentem artem ac venustatem videbatur omnino mori non debuisse (Cic. Arch. 17) – «Есть ли среди нас столь грубый и черствый человек, кого бы не тронула недавняя

смерть Росция? Хотя *он* умер стариком, все же благодаря выдающемуся искусству и изяществу казалось, что он вообще не должен умереть».

Именительный падеж *qui* союзом *cum* употреблен в значении *cum is* (*ei*) («когда он», «когда они») в таких примерах:

qui cum eum in itinere convenissent seque ad pedes proiecissent suppliciterque locuti flentes pacem petissent atque eos in eo loco, quo tum essent, suum adventum exspectare iussisset, paruerunt (Caes. b. G. I 27, 2);

qui cum se suaque omnia in oppidum Bratuspantium contulissent atque ab eo oppido Caesar cum exercitu circiter milia passuum quinque abesset, omnes maiores natu ex oppido egressi manus ad Caesarem tendere <...> coeperunt <...> (Caes. b. G. II 13, 2).

Аналогичным образом употребляются косвенные падежи местоимения *qui*. Например, *quibus si omnibus* употреблено в значении *si eis omnibus* («если вы сильнее всех их») в следующем пассаже:

quibus si omnibus superiores essetis, arma contra patriam contra cives vestros feretis? (Liv. XXVIII 28, 15) – «Если вы были бы сильнее *всех их*, вы подняли бы оружие против родины и своих сограждан?».

Следует отметить, что относительное местоимение *qui*, употребляемое перед союзом, может быть согласовано не с глаголом главного предложения (A), а с глаголом придаточного (a¹).

Это явление распространено в ряде устойчивых конструкций, среди которых – конструкция *a quo cum quaereretur* (= *qui cum ab eo*), употребляемая обычно в начале предложения:

a quo cum quaereretur quam provinciam aut quam diem testium postulare, horam sibi octavam, dum in foro bovario inquireret, postulavit (Cic. Caec. 23) – «когда у него спросили, ...» (*a quo cum quaereretur ... postulavit* = *qui, cum ex eo quaereretur ... postulavit*).

Местоимение *qui* нередко встречается в начале периода перед другим относительным местоимением. В таком случае первое *qui* относится к лицу или предмету, о котором говорилось в предыдущем высказывании:

praecclare: senatus enim faciem secum attulerat auctoritatemque rei publicae. cui qui non paret, non ab eo mandata accipienda sunt, sed ipse est potius repudiandus (Cic. Phil. VIII 23).

Переводить на русский язык первое относительное местоимение удобно местоимением 3-го лица: *cui qui non paret* = *is, qui ei non paret* «тот, кто ему не подчиняется».

В следующем примере *qui quo die* употреблено в смысле *eo die, quo is* («в тот день, когда он»):

<...> ab eodem Cn. Pompeio omnium rerum egregiarum exempla sumantur. qui quo die a vobis maritimo bello praepositus est imperator, tanta repente

vilitas ex summa inopia et caritate rei frumentariae consecuta est <...> (Cic. imp. Pomp. 44).

Вторую категорию соединений относительного местоимения с союзом представляют собой случаи, когда местоимение *qui* с последующим союзом, вопросительным словом или другим относительным местоимением употребляется в придаточном предложении *в середине периода*.

В данном случае происходит так называемая конкуренция местоимения и союза (по терминологии К.-Ф. Негельсбаха) или *Verschränkung* «скрещение» (по терминологии Р. Кюнера) [1, с. 315–319; 2, с. 581–583; 3, с. 480–486; 4, с. 377]

Это явление заключается в том, что в сложный период (с главным А) включается часть (*das Satzgefüge*), состоящая из управляющего предложения (*der übergeordnete Satz – a¹*) и одного или нескольких зависимых (*der untergeordnete Satz – a²*), и в этой части управляющее предложение (*a¹*) присоединяется к главному (А) посредством относительного местоимения, которое относится не к управляющему (*a¹*), а к зависимому от него (*a²*).²

Примером такой конструкции может служить следующий пассаж:

errare mehercule malo cum Platone, quem tu quanti facias scio et quem ex tuo ore admiror, quam cum istis vera sentire (Cic. Tusc. I 39).

Схема данного периода такова: А *a¹ a² a¹*. Относительное местоимение *quem*, которое вводит синтагму *a¹ a² a¹* согласуется в падеже не с глаголом придаточного предложения первой степени (*a¹ – scio*), а с глаголом зависящего от него придаточного предложения второй степени (*a² – quanti facias*).

Еще один пример:

animadvertite horum omnium maestitiam et dolorem; huius T. Brocchi de quo non dubito quid existimes lacrimas squaloremque ipsius et fili vides (Cic. Lig. 32).³

Здесь к главному предложению (А) – *huius T. Brocchi lacrimas vides* – присоединено придаточное предложение первой степени (*a¹ – non dubito*), вводимое относительным местоимением *qui*, падежом которого при этом управляет не глагол придаточного *a¹*, а глагол придаточного предложения второй степени (*a² – quid existimes*), зависящего от *a¹*.

В конструкциях такого рода относительное местоимение несет двойную нагрузку, формально присоединяя придаточное первого порядка, но по смыслу и грамматически относясь к придаточному предложению второго порядка (*a²*), зависящему от придаточного первого порядка (*a¹*).⁴

В некоторых случаях относительное местоимение можно дополнить указательным в придаточном первого порядка (*a¹*). В некоторых случаях

относительное местоимение принадлежит исключительно придаточному второго порядка (a^2) и никак не связано с придаточным первого порядка.

Буквальный перевод на русский язык в таком случае невозможен. Обычно предлагают следующие способы перевода.

Первый способ: при переводе убрать зависимость, выраженную латинским относительным местоимением, и связать предложения А и a^1 посредством другого союза (сочинительного или подчинительного), подходящего по смыслу.

Для наших двух примеров получается такой перевод: «Я предпочитаю заблуждаться вместе с Платоном, *ибо* я знаю, как высоко ты его ценишь» и «Ты видишь слезы Тита Брокха, *а* я точно знаю, что ты о нем думаешь».

Второй способ: оставить зависимость, выраженную латинским относительным местоимением, но внести изменения во вторую часть (т. е. в синтагму $a^1 a^2$).

Как правило, это изменение будет заключаться в ликвидации одного из предложений в синтагме $a^1 a^2$ и в замене этого предложения (a^1 или a^2) на существительное, причастие, деепричастие или вводное предложение.

Для двух данных выше предложений получится следующий перевод: «Я предпочитаю заблуждаться вместе с Платоном, которого, *как я знаю*, ты высоко ценишь» и «Ты видишь слезы Тита Брокха, в *твоем высоком мнении* о котором я уверен». В первом примере придаточное первого порядка (a^1) заменено на вводное предложение, во втором – придаточное второго порядка (a^2) заменено на существительное с определением.

Еще один пример: <...> idque bonum solum sit, *quo qui* potiat, necesse est beatus sit <...> (Cic. fin. V 83) – «и это единственное благо, *овладев* которым, человек обязательно будет счастлив» (или: «*овладевший* которым будет счастлив»). Здесь придаточное a^2 заменено в переводе деепричастием (или причастием).

Еще один вариант изменения второй части периода состоит в перемене *типа* связи между частями синтагмы А $a^1 a^2$. Например:

«noli, oro te,» inquit Pomponius «adversum *eos* me velle ducere, *cum quibus* ne contra te arma ferrem, Italiam reliqui» (Нер. Att. 4, 2) – «Умоляю тебя, сказал Помпоний, не веди меня против *этих* людей, *потому что* я покинул Италию, чтобы не сражаться с ними против тебя».

В данном случае определительное придаточное предложение первой степени a^1 изменено в переводе на придаточное причины, а придаточное a^2 осталось целевым.

Другой вариант изменения способа связи в указанном примере:

«Умоляю тебя, сказал Помпоний, не веди меня против тех людей, вместе с которыми сражаться против тебя *я так не хотел, что* покинул Италию».

В данном случае латинское придаточное первой степени (a¹) становится в переводе зависимым от латинского придаточного второй степени (a²). При этом в переводе *добавлено* недостающее по смыслу выражение.

Можно использовать сочинительный способ связи между a¹ и a², т. е. сделать эти предложения равносильными, а не зависимыми, добавив необходимые по смыслу выражения:

illud vero, quod a te dictum est, esse permulta, *quae* orator a natura nisi haberet, non multum a magistro adiuuaretur, valde tibi adsentior (Cic. de or. I 126) – «Я полностью согласен с твоим утверждением, что есть многое, что *оратор должен иметь от природы, и в чем ему не может помочь учитель*».

Придаточные второго порядка в такой «скрещенной» конструкции могут быть определительными, вопросительными, а также придаточными причины, условия, уступки, времени и цели.

Конструкции такого типа очень часто встречаются у писателей классического периода. Представляется уместным привести примеры всех типов придаточных предложений второго порядка в рассматриваемых конструкциях.

Одной из наиболее распространенных является конструкция, в которой придаточное второй степени – условное.

itaque is terror in castris ortus, *qui si* pugnantes cepisset, insignis accepta clades foret (Liv. X 35, 3) – «Итак, в лагере распространился *такой ужас, что*, если бы он охватил сражавшихся, то произошло бы страшное поражение» (в данном случае при переводе изменен тип связи между A и a¹);

<...> atque eo gravius ferre, quo minus merito populi Romani accidissent, *qui si* alicuius iniuriae sibi conscius fuisset, non fuisse difficile cavere (Caes. b. G. I 14, 2);

ad consultandum ab legatis; eo uteretur ad arcessendos ex Leontinis milites, *quibus si* pecuniam regiam pollicitus esset, omnia in potestate eius futura (Liv. XXII 10, 3);

ea me suasisse Pompeio *quibus* ille si paruisset esset hic quidem clarus in toga et princeps, sed tantas opes quantas nunc habet non haberet (Cic. fam. VI 6, 5) – «я советовал Помпею *такое, что*, если бы он послушал, ...»);

ut ea non dicam *quae* saepissime et legi et audiui, nihil mali esse in morte, *ex qua si* resideat sensus immortalitas *illa* potius quam mors ducenda sit (Cic. fam. V 16, 4) (*ex qua* si resideat, ... ducenda sit = *quae, si ex ea* resideat, ... ducenda sit);

<...> placuissetque mitti legatos in Hispaniam ad res sociorum inspiciendas, *quibus si videretur digna causa, et Hannibali denuntiarent ut ab Saguntinis, sociis populi Romani, abstineret et Carthaginem in Africam traicerent ac sociorum populi Romani querimonias deferrent* (Liv. XXI 6, 3–4) – «решили отправить послов, *чтобы они, если сочтут нужным, потребовали ...*» (*quibus si videretur ... denuntiarent = qui, si eis videretur, ... denuntiarent*).

Придаточное второй степени при определительном придаточном первой степени может быть тоже определительным:

unusque erit communis quasi magister et imperator omnium deus, ille legis huius inventor, disceptator, lator; *cui qui non parebit, ipse se fugiet* <...> (Cic. r. p. III 33 fr) – «... и тот, кто ему не будет подчиняться ...» (в данном случае при переводе изменен тип связи между А и а¹ из подчинительной на сочинительную);

<...> magna vis conscientiae *quam qui neglegunt, cum me violare volent, se indicabunt* (Cic. Catil. III 27) – «велика сила совести, и те, кто ее игнорируют ...»;

<...> in eam opinionem rem adduxerunt ut Pompeius cupere videatur; *cui qui nolunt, idem tibi, quod eum ornasti, non sunt amici* (Cic. fam. I 1, 3) (*cui qui = et ei, qui ei nolunt*);

est enim, quod tibi ita videri necesse est, non satis politus iis artibus, *quas qui tenent, eruditi appellantur* (Cic. fin. I 26) – «... в тех искусствах, *которые необходимо владеть, чтобы называться образованным*».

В рассмотренных выше примерах в придаточном определительном предложении, вводимом первым местоимением *qui*, было употреблено изъявительное наклонение, то есть придаточное подразумевало характеристику субъекта без каких-либо дополнительных оттенков.

Однако нередки случаи, когда первое местоимение *qui* вводит придаточное предложение с оттенком причины, условия, уступки и пр. Тогда первое относительное местоимение заменяет союз, а второе вводит обычное придаточное определительное и получается такая же конструкция, как с союзом:

numquam igitur digne satis laudari philosophia poterit, *cui qui pareat omne tempus aetatis sine molestia possit degere* (Cic. Cato 2).

Схема данного периода такова: А а¹ а² а¹. Здесь *cui qui* употреблено в смысле *cum is, qui ei pareat* «так как тот, кто ей подчиняется».

Придаточное второй степени при определительном придаточном первой степени может быть придаточным цели:

«noli, oro te,» inquit Pomponius «adversum *eos* me velle ducere, *cum quibus ne contra te arma ferrem, Italiam reliqui*» (Nep. Att. 4, 2).

Придаточное предложение второй степени – времени:

ex quo mihi venit in mentem *illud* dicere, *quod* apud M'. Glabrimonem nuper *cum* in reiciendis iudicibus commemorassem intellexi vehementer populum Romanum commoveri (Cic. Verr. I 41) – «... сказать *те же слова, которые я* недавно произнес в присутствии Мания Глабриона при отводе судей и от которых, *как я понял*, встревожился римский народ ...» (в данном случае придаточное a^1 заменено при переводе на вводное предложение);

ipsi erant ex Cimbris Teutonisque prognati, qui cum iter in provinciam nostram atque Italiam facerent, iis impedimentis <...> depositis custodiam ex suis ac praesidium, sex milia hominum, una reliquerunt (Caes. b. G. II 29, 4).

Придаточное второй степени – уступительное:

ex quo existit et *illud*, multa esse probabilia, *quae quamquam* non perciperentur, tamen, quia visum quandam haberent insignem et inlustrem, *his sapientis vita* regeretur (Cic. n. d. I 12);

is enim fueram, *cui cum* liceret aut maiores ex otio fructus capere quam ceteris <...> non dubitaverim me gravissimis tempestatibus ac paene fulminibus ipsis obvium ferre <...> (Cic. r. p. I 7) – «я был человеком, *который* не усомнился ..., несмотря на то, что ...»;

in hortos me M. Laeni Flacci contuli; *cui cum* omnis metus, publicatio bonorum, exsilium, mors *proponeretur*, haec perpeti, si acciderent, maluit quam custodiam mei capitis dimittere (Cic. Planc. 97) – «и он, хотя ему предстояло ..., предпочел ...» (*cui cum proponeretur ... maluit = qui, cum ei proponeretur, ... maluit*).

Придаточное второй степени – косвенный вопрос:

nihil a me de pueritiae suae flagitiis audiet, nihil ex illa impura adolescentia sua; *quae qualis* fuerit aut meministis, aut ex eo quem sui simillimum produxit recognoscere potestis (Cic. Verr. I 32).

Придаточное второй степени – причины:

praeterea bona praeterita non meminerunt, praesentibus non fruuntur, futura modo expectant, *quae quia* certa esse non possunt, conficiuntur et angore et metu <...> (Cic. fin. I 60) – «и, так как оно не может быть определенным, ...».

Итак, мы рассмотрели конструкцию совмещения в одном относительном местоимении связей между тремя предложениями (главным А, придаточным a^1 и зависимым от него придаточным a^2) в периоде, построенном по схеме А $a^1 a^2 a^1$.

Примечания

1. Все переводы с латинского языка на русский в настоящей статье выполнены нами.

2. В схемах периодов главные предложения традиционно обозначаются заглавными буквами (А, В, С etc.), придаточные предложения первого по-

рядка (то есть зависящие от главного предложения) – строчными буквами с индексом 1 (a^1 , b^1 etc.), придаточные предложения второго порядка (то есть зависящие от придаточных первого порядка) – строчными буквами с индексом 2 (a^2 , b^2 etc.) и т. д. [4, с. 219; 5].

3. Буквальный перевод этой фразы звучит следующим образом: «Ты видишь слезы Тита Брокха, о котором я не сомневаюсь что ты думаешь». Подобные конструкции встречаются в русском языке в непринужденной разговорной речи.

4. Разумеется, аналогичным образом могут быть соединены управляющее и зависимые предложения любого порядка, например, $a^1 a^2 a^3 a^2$ и т. п.

Список литературы

1. Kühner R., Stegmann C. Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre. Zweiter Teil, Zweiter Band. Hannover, 1988.

2. Schultz F. Lateinische Sprachlehre zunächst für Gymnasien. 6. verbesserte Aufl. Paderborn, 1865. 691 S.

3. Латинская стилистика Негельсбаха, приспособленная для русских школ Александром Страховым. М., 1875. 647 с.

4. Соболевский С. И. Грамматика латинского языка. Теоретическая часть. Морфология и синтаксис. СПб., 2009. 432 с.

5. Антоненц Е. В. К вопросу о структуре сложного предложения в речах Цицерона // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2017. 21. С. 7–25.

THE USE OF RELATIVE CLAUSES IN THE LATIN PERIOD

E.V. Antonets

This chapter deals with the use of Latin relative pronouns in subordinate clauses introduced by *qui*, *quae*, *quod* in connection with a conjunction, interrogative particle, or other relative pronoun (i.e. *qui si*, *qui cum*, *cui qui* etc. in period like $A^1 A^2 a^1$). The relative pronoun here formally introduces the subordinate clause of the first degree (a^1), but depends on the verb of the subordinate clause of the second degree (a^2). The analysis of the syntax and construction is followed by description of methods of translating of this type of relative clauses into Russian.

Keywords: Latin Syntax, relative pronoun, period

1.5. КОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КОРНЕВОГО ГНЕЗДА FARI ‘ГОВОРИТЬ’ В ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ

© Н.И. Данилина

Цель главы – изучение когнитивной организации латинского лексического гнезда с вершиной *fari* ‘говорить’; используются описательно-аналитический и когнитивный методы. Наиболее наполнена как отдельными лексемами, так и мини-

гнездами первичная когнитивная сфера «Речевая деятельность», здесь все лексемы функционируют в своих первичных значениях. Среди вторичных когнитивных сфер выделяются сферы официального (культовая и правовая) и неофициального общения. Большинство лексем реализуют здесь свои вторичные значения. Но имеются и лексемы, для которых данные сферы связываются с первичными значениями: *fatum* в культовой, *fas* в правовой, *fabula* и *fama* в неофициальных. Данные лексемы развивают семантику в собственные вторичные сферы: «Судьба», «Оценка», «Фольклор», «Литературное творчество», «Слава». Когнитивная дифференциация способствует распаду гнезда как единицы словообразовательной системы.

Ключевые слова: словообразовательное гнездо, лексическое гнездо, когнитивное моделирование, латинский язык, речевая деятельность

Проблемы структурирования лексических совокупностей, формируемых по тем или иным параметрам, лингвистическим (например, макроединицы словообразования) или экстралингвистическим (например, лексикотематические группы, терминосистемы), на протяжении уже нескольких десятилетий не теряют своей актуальности в когнитивно ориентированных отраслях лингвистики. В области словообразования к числу подобного рода исследований можно отнести работы, изучающие семантическую организацию словообразовательных гнезд, или, несколько ранее и в иной терминологии, этимологические или исторические корневые гнезда. Мы в своих исследованиях реализуем данный подход на материале классических языков [1]. Объектом нашего изучения в данной статье стало латинское гнездо, восходящее к индоевропейскому корню $*b^h e h_2$ ‘говорить’, представленное глаголом *fari* с родственными словами. В реконструкции гнезда мы опирались на словари [2], [3], [4]. Формулировки значений приводим по словарю [4], но для уяснения семантических нюансов пользовались также [5].

Несмотря на то, что значение ‘говорить’ унаследовано глаголом *fari* из общиндоевропейского языка, данный глагол не являлся в латинском ни единственным глаголом речи, ни даже самым частотным. Более мощными конкурентами его выступали из глаголов, имевших значение ‘говорить’ в праязыке, *inquam* и *aio*, из развивших это значение позже – *dico* и особенно *loquor*. Все источники указывают на реальную встречаемость лишь немногих форм глагола *fari*. При первичном значении ‘говорить’ словари отмечают у *fari* вторичные значения ‘воспевать’ и ‘прорицать, предсказывать’. В области словообразования положение иное: гнездо *fari* насчитывает 157 членов, т.е. сопоставимо по мощности с *loquor* (111) и *dico* (182), тогда как *inquam* и *aio* не дают производных. Специфика гнезда *fari* заключается в том, с позиций синхронного словообразования оно приближается к корневому, т.е. распадается на несколько словообразовательных гнезд по при-

чине выхода из употребления вершины этимологического гнезда. Степень когнитивной и, в частности, семантической близости вторичных гнезд и составляет предмет нашего исследования.

Отдельное словообразовательное гнездо (19 членов) дает суффиксальный глагол *fateri*, хотя сам встречается нечасто. Прямое его значение ‘признавать(ся), соглашаться, допускать’ восходит к значению ‘говорить’, присоединяя сему оценки речи как истинной; на основе метафоры развивается вторичное значение ‘выказывать, указывать’, что делает возможным сочетание с неодушевленным грамматическим субъектом (*mors sola fatetur* ‘одна лишь смерть показывает’). Оба значения сохраняются и усиливаются в производном глаголе *confiteri* и его адъективированном причастии *confessus, a, um* ‘признавшийся, признанный, несомненный, очевидный’. Интересно «чересступенчатое» появление метафорического значения у существительного *professio, onis, f* ‘очевидный признак’ (глагол *profiteri* этого значения не имел). Другие члены гнезда опираются в своей семантике только на прямое значение вершинного слова. Так, открытое и добровольное признание обозначается глаголом *profiteri*, отрицание, запирательство – глаголами *diffiteri* и *infitiari*. Каждый из глаголов, производных от *fateri*, развивает собственный набор вторичных значений, «выводя» гнездо за пределы когнитивной сферы речи. У глагола *confiteri* производной сферой становится культовая – значения ‘исповедовать, славить; исповедоваться’, наследуемые и дериватами: *confessio, onis, f* ‘сознание, признание; исповедание, исповедь’, *confessor, oris, m* ‘исповедник’. Возможно, появление этой сферы связывается со значением ‘воспевать’ глагола *fari*. Вторичной когнитивной областью глагола *profiteri* выступает официально-деловая, конкретизируемая далее как профессиональная, в частности, преподавание, или правовая. Цепочка порождения значений такова: ‘открыто заявлять, признавать’ → 1) ‘обещать, предлагать’; 2) ‘признавать своим занятием’; 3) ‘давать сведения, указывать’ → а) ‘делать заявление, давать показания’; б) ‘преподавать, читать лекции’. Каждая когнитивная сфера поддерживается дериватами, часто имеющими, подобно производящему глаголу, семантические варианты в обеих сферах. Например, *professio, onis, f* ‘изъявление, выражение → официальное заявление, указание → официально указанное занятие, профессия’; *professor, oris, m* ‘преподаватель, учитель’ → *professorius, a, um* ‘школьный; свойственный преподавателю риторике → ораторский’; *improfessus, a, um* ‘не признавшийся → не объявивший (о себе); необъявленный → непредъявленный (в таможене)’. В правовой сфере функционируют дериваты глагола *infitiari*: *infitio, onis, f* ‘запирательство, непризнание → отказ от уплаты долга’, *infitiator, oris, m* ‘отрицающий (свою задолженность)’, *infitiabilis, e* ‘спорный’. Здесь же

встретился один дериват от *confiteri: confessorius, a, um* ‘относящийся к признанию’.

Глаголы, произведенные приставочным способом от глагола *fari*, раскрывают преимущественно когнитивную сферу речи. Первичное значение глагола *profari* ‘говорить, рассказывать’ не определяется значением префикса, равно как и значения его производных: *profatum, i, n* ‘изречение, положение’, *profatus, us, m* ‘язык, речь; произношение’. Глагол *affari* имеет первичное значение ‘обращаться с речью’ (префикс *ad-* со значением приближения), а его производные обозначают либо результат действия, либо способность субъекта совершать данное действие: *affatus, us, m* ‘слова; обращение’, *affamen, inis, n* ‘обращение’, *affabilis, e* ‘обходительный, общительный’, *affabilitas, atis, f* ‘обходительность, общительность’, *affanae, arum, f* ‘отговорки, увертки’. Значения глагола *effari* также базируются на значении приставки (отделение): ‘произносить; высказывать, разглашать’. Дериваты сохраняют и развивают преимущественно первое из них: *effatio, onis, f* ‘произнесение, возвещение; утрата речи’, *effatum, i, n* ‘лог. высказывание, положение’, *effatus, us, m* ‘разговор, речь’, *effabilis, e* ‘выразимый’, *ineffabilis, e* ‘невыразимый’. Наименее активен глагол *interfari* ‘перебивать’ (→ *interfatio, onis, f* ‘перебивание’). Значение глагола *praefari* – ‘произносить вступительное слово, предврать’ (префикс *prae-* со значением упреждения). Оно сохраняется и в производных: *praefatus, us, m* ‘предупреждение’, *praefamen, inis, n* ‘предисловие’, *praefatio, onis, f* ‘вступительное слово; предисловие; предварительное замечание’.

Отглагольное существительное *praefatio*, опираясь на значение ‘говорить’, используется преимущественно в официальном стиле: «Praefatio наз. то, что произносится передъ началомъ дѣйствія религіознаго, юридическаго или какого-ниб. другаго, выполняемаго съ извѣстными формальностями» [5, с. 319], сюда же можно отнести значение ‘титул, звание, обращение’. Правовой сфере принадлежит также одно из вторичных значений глагола *effari* ‘изрекать (суд), судить’. Названные приставочные глаголы развивают также вторичные значения в культовой сфере: *effari* ‘произносить торжественную формулу освящения, освящать’, *profari* ‘предсказывать, пророчить’, *praefari* ‘предсказывать’. Но из дальнейших производных культовые значения свойственны только *effatum, i, n* ‘пророчество; заклятие, магическая формула’, *effatus, us, m* ‘очерченный (авгурами), освященный’ и *praefator, oris, m* (калька с *propheta*) ‘прорицатель, жрец, маг; пророк’. Данные значения, очевидно, имеют источником значение ‘прорицать, предрекать, предсказывать’ вершинного глагола.

Именные блоки изучаемого гнезда отличаются смысловым и формальным (по способам словообразования) разнообразием. Субстантивный блок

включает одиночное существительное *fatus, us, m* ‘предсказание, гороскоп → судьба, участь’ и 4 гнезда: *fatum, i, n* (11 членов), *fas* (9 членов), *fabula, ae, f* (13 членов), *fama, ae, f* (18 членов). В адъективном блоке выделяются поздние по времени возникновения прилагательные *suprafatus, a, um* ‘вышеупомянутый’ и *antefatus, a, um* ‘ранее сказанный’ и гнезда *facundus, a, um* (8 членов), *infans, ntis* (9 членов), *fandus, a, um* (3 члена), *multifarius, a, um* (3 члена). Непосредственно на значение ‘говорить’ производящего глагола опираются гнезда *fabula, fama, facundus, infans*. Прямые значения названных вершин относятся к когнитивной сфере речи, а дериваты (как морфологические, так и семантические) расширяют ее или даже выходят за ее пределы, причем в каждом гнезде наблюдается собственное направление развития.

Прилагательное *facundus, a, um* имеет прямое значение ‘умеющий говорить’ и метонимические ‘красноречивый’, ‘плавный, беглый’. Все члены гнезда опираются на значение ‘красноречивый’: *facunde* ‘красноречиво’, *infacundus, a, um* ‘лишенный дара слова’, *perfacundus, a, um* ‘весьма красноречивый’, *facundia, ae, f* ‘умение бегло и плавно говорить, красноречие’, *facunditas, atis, f* ‘умение говорить, дар слова’.

Существительные *fabula* и *fama* с одинаковым первичным значением ‘молва, слух’ образуют разные системы вторичных значений, и члены соответствующих словообразовательных гнезд часто опираются в большинстве своем именно на вторичные значения вершин.

Единственное слово в гнезде *fama*, опирающееся на первичное значение вершины, – глагол *diffamare* в значении ‘разглашать, предавать гласности’. Вторичное значение существительного *fama* – ‘общественное мнение, репутация’. Оно, в свою очередь, детализируется в противоположных направлениях: ‘доброе имя, слава’ и ‘дурная слава, сплетня’. Оба значения встречаются в производных членах гнезда. Например, *famosus, a, um* ‘известный’ → ‘славный’ и ‘пресловутый; опороченный; порочащий’; но *famose* только в положительном смысле – ‘блистательно’; *famigerabilis, e* ‘известный → прославленный; пресловутый’, но *famigeratio, onis, f* ‘слухи, рассказы’. Префиксальное выражение отрицательной оценки имеет место в словах *defamatus, a, um* ‘опороченный, позорный’; *inifamis, e* ‘пользующийся дурной известностью, опороченный; бесславный, позорный’ и *diffamare* ‘обесславить, опорочить’ с производными от них. В общей сложности большинство членов гнезда обозначает именно отрицательную оценку.

Система вторичных значений слова *fabula* такова: ‘молва, пересуды’ → 1) ‘пустой звук’; 2) ‘беседа, разговор’; 3) ‘рассказ, сказание, предание’ → ‘фабула, сюжет’ → а) ‘сказка, басня’; б) ‘драматическое произведение, пьеса’. Первичное значение ‘молва, пересуды’ реализуется только в произ-

водном *fabulo, onis, m* ‘сплетник, лжец’. Значение ‘беседа, разговор’ поддерживается глаголом *fabulari* ‘разговаривать; рассказывать’ и его дериватами *fabulator, oris, m* ‘повествователь, рассказчик’; *fabulatio, onis, f*; *confabulari* → *confabulatio, onis, f, confabulatus, us, m*. Вся эта лексика детализирует когнитивную сферу речевого общения. Остальные значения расширяют когнитивное наполнение гнезда в область литературного творчества. Значение ‘сказание, предание’ с добавочной семой ‘вымысел’ (возможно, привнесенной суффиксом, означающим обилие) реализовано в подгнезде *fabulosus, a, um* ‘богатый сказками; любящий сказки; сказочный; баснословный’ → *fabulose* ‘баснословно’; *fabulositas, atis, f* ‘мифология; баснословность’. Значение литературного произведения представлено, помимо самого слова *fabula*, в его диминутиве *fabella* и в слове *fabulator, oris, m* ‘баснописец’.

Прилагательное *infans, ntis* включено в сферу речи двумя из своих значений: ‘неговорящий, безмолвный’ → ‘некрасноречивый’. Эти значения наследуются только производным *infantia, ae, f* ‘немота, безмолвие; отсутствие ораторского таланта, некрасноречивость’. Метонимические значения *infans* ‘младенческий, детский → молоденький, нежный; наивный’ поддерживаются всеми членами гнезда: субстантиват *infans, ntis, m, f*, диминутивы к нему *infantulus, i, m* и *infantula, ae, f, infantarius, a, um* ‘чадолюбивый’, *infantarius, i, m* ‘детоубийца’, *infantilis, e* ‘младенческий’, *infantare* ‘кормить словно ребенка’, *infantia, ae, f* ‘младенчество, детство → детвора; ребячество, наивность’.

Существительное *fatum, i, n* наследует, совмещая, оба значения производящего: ‘говорить’ и ‘предрекать’. Сферой реализации первичного смысла становится культовая: ‘слово (изречение, воля, приговор) богов; прорицание’. Вторичные значения отдаляются от собственно культовой, обрядовой сферы, но не утрачивают смысловой связи с идеей внечеловеческой воли. Схема развития значений: ‘воля богов’ → ‘рок, судьба’ → 1) ‘(роковой) исход, смерть, смертный час’ → ‘пепел сожженного тела’; 2) ‘неотвратимое несчастье’ → ‘гибель’ → ‘губитель’. Производные в гнезде распределяются следующим образом. Значение ‘рок, судьба’: *fatalis, e* и *confatalis, e* ‘предопределенный’; *fatalitas, atis, f* ‘неизбежность’; *fatalter* ‘роковым образом’. Значение ‘гибель’: *fatifer, fera, ferum* ‘смертоносный’, *fatilegus, a, um* ‘собирающий смертоносные яды’. Своеобразной представляется реализация семантики ‘прорицание’. Она представлена в сложных прилагательных, вторыми компонентами которых являются также глаголы речи: *faticanus, a, um, fatidicus, a, um* и *fatiloquus, a, um* ‘пророческий, возвещающий судьбу, вещей’ (от *canere* ‘петь’, *dicere* и *loqui* ‘го-

ворить'). Из этого можно заключить, что корень *fa-* здесь связывается с семантикой скорее судьбы, чем ее словесного изъяснения.

Прямое значение существительного *fas* – ‘естественное право, высший закон, веление неба’. Возникновение его трактуется так: «*Fas*... прежде всего, вероятно, зн. только *божескій голось*... а потомъ *священное повелѣніе*, изреченное божескимъ голосомъ, или *законъ, утвержденный самими богами*, нарушение которого влечет за собою гневъ боговъ» [5, с. 260]. Появление первичной семантики происходит примерно так же, как и в слове *fatum*, не случайно одним из значений для *fas* является ‘волей богов решенное, судьба’, как и для *fastus, a, um* ‘зловещий, роковой, приносящий несчастье’. Однако когнитивные сферы, в которых происходит дальнейшее развитие данного гнезда, принципиально иные. Во-первых, *fas* приобретает способность синонимизироваться с *jus*, хотя последнее и означало «*право положительное*, основой для которого служатъ опредѣленные законы, изданные людьми» [5, с. 260], что включает гнездо в когнитивную сферу права. Дериваты, лежащие в данной сфере (*fastus* и его производные), носят предельно конкретный характер: *fastus, a, um* ‘присутственный, открытый для судебных заседаний; судебный’, *nefastus, a, um* ‘неприсутственный’, *fasti, orum* ‘расписание присутственных дней в суде; календарь важнейших событий; летопись, хроника; списки должностных лиц’. Во-вторых, сема неизбежности трансформируется в сему возможности, порождая переносное значение ‘дозволенное’ и определяя тем самым «притягивание» гнезда к оценочной лексике; реализация оценки может осуществляться как в нравственном, так и в правовом поле (оба вида оценки, как правило, совмещаются). Данная сфера представлена подгнездом *nefas* ‘беззаконие, нечестие, злодеяние; чудовище, злодейка’ → *nefarius, a, um* ‘нечестивый, преступный’ → *nefarius, i, m* ‘нечестивец, злодей, преступник’, *nefarium, i, n* ‘нечестивый поступок, преступление, злодеяние’, *nefarie* ‘нечестиво, преступно, ужасно’. Здесь же следует упомянуть и *fastus, a, um* в значении ‘нечестивый, достойный проклятия, ужасный’.

Словообразовательное гнездо с вершиной *fandus, a, um* включено в сферу речи первичным значением ‘выразимый’ и производным *infandus, a, um* ‘невыразимый’, наследующим это значение. За пределами сферы речи прилагательное *fandus, a, um*, подобно производным от *fas*, развивает значение оценки, прежде всего правовой ‘справедливый, дозволенный’, отсюда *nefandus, a, um* ‘нечестивый, преступный, ужасный’.

Совершенно не соотносится со сферой речи сложное прилагательное *multifarius, a, um* ‘разнообразный, различный’ и его производные *multifarie* ‘многими способами’ и *multifariam* ‘во многих местах’; все они опираются

исключительно на семантику первого компонента сложения *multus* ‘многочисленный’, тогда как компонент *fari* десемантизируется.

Подведем итоги. Разумеется, наиболее наполнена как отдельными лексемами, так и мини-гнездами первичная когнитивная сфера, характеризующая непосредственно речевую деятельность (вершина гнезда, 13 мини-гнезд), все лексеммы функционируют в ней в своих первичных значениях. Среди вторичных сфер выделяются сферы официального и неофициального общения. Сферы официального общения – культовая и правовая; большинство лексем реализуют здесь свои вторичные значения. В то же время имеются лексеммы, для которых данные сферы связываются с первичными значениями: *fatus* и *fatum* в культовой, *fas* в правовой. Эти лексеммы метонимически развивают семантику в неречевые сферы: «Судьба» (и производная от нее «Смерть») и «Оценка» соответственно. Особенно специфично слово *fatum*, все дериваты которого принадлежат вторичным когнитивным сферам «Судьба» и «Смерть». Значительно меньшим наполнением отличаются когнитивные сферы, связанные с неофициальным общением; первичные значения реализуют в них члены гнезд *fabula* и *fama*. Во вторичных когнитивных сферах происходит дифференциация этих гнезд путем метонимического переноса в разных направлениях: «Легенды, фольклор» (и производная от нее «Литературное творчество») для *fabula*, «Слава» для *fama*. Когнитивная сфера «Красноречие» наименее наполнена и представлена лексеммами *facundus* и *infans* во вторичных значениях; данная ситуация полностью объясняется наличием более употребительных синонимов из гнезд других глаголов речи. Метафорический перенос отделяет часть гнезда *infans* в сферу «Возраст», а десемантизация корня – гнездо *multifarius* в сферу «Количество». Таким образом, результаты когнитивного анализа подтверждают тенденцию гнезда *fari* к распаду за счет выделения в самостоятельные словообразовательные гнезда членов именного блока словообразовательной парадигмы, реализующих свои первичные значения и имеющих многочисленные дериваты в тех когнитивных сферах, которые являются вторичными для сферы речи.

Список литературы

1. Данилина Н.И. Словообразовательные гнёзда с вершиной *имя* в классических языках // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: Античность – современность. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ; ДЕКОМ, 2018. С. 35–45.
2. Bréal M., Bailly A. Dictionnaire étymologique latin. Paris: Librairie Hachette et C^{ie}, 1906. 463 p.
3. Walde A., Hofmann J.B. Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Bd. 1. Heidelberg: Carl Winter’suniversitätsbuchhandlung, 1938. 872 S.

4. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1976. 1096 с.
5. Латинская синонимика Шмальфельда / Перевод А. Страхова. М.: Университетская типография, 1890. 819 с.

COGNITIVE MODELING OF THE WORD FAMILY *FARI* "TO SPEAK" IN LATIN

N.I. Danilina

The purpose of the chapter is to study the cognitive organization of the Latin word family *fari* 'to speak'. We use a descriptive method, semantic and cognitive analysis. The primary cognitive sphere "Speech activity" is most filled with both separate lexemes and mini-families, all tokens have here primary values. The secondary cognitive spheres are spheres of official (cult and legal) and informal communication. Most of the lexemes have their secondary values. There are however lexemes for which these spheres are associated with primary values. These are the *fatum* in the cult sphere, *fas* in the legal sphere, *fabula* and *fama* in the sphere of informal communication. These lexemes extend the semantics of the private secondary sector: "Destiny", "Estimate", "Folklore", "Literature", "Glory". Cognitive differentiation promotes the disintegration of the word family *fari* in the word-formation system.

Keywords: word family, cognitive modeling, Latin language, speech activity.

1.6. ГИБРИДНОЕ ОСНОВОСЛОЖЕНИЕ С ТЕРМИНОЭЛЕМЕНТАМИ ГРЕЧЕСКОГО И ЛАТИНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ, АНГЛИЙСКОЙ И НЕМЕЦКОЙ КЛИНИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ)

© **М.И. Носачёва**

В главе на материале русской, английской и немецкой клинической терминологии рассматривается гибридное основосложение с терминологическими элементами греко-латинского происхождения. Цель исследования – выявление особенностей гибридного основосложения в национальных терминологиях. Методы исследования: описательно-аналитический, количественная методика. Специфика основосложения немецких клинических терминов в отличие от основосложения русских и английских терминов состоит в широком использовании наряду с греко-латинскими терминологическими элементами национальных компонентов. Большинство композитов с греко-латинскими и национальными компонентами образовано сложением с самостоятельным термином, в то время как при сложении с финальными терминологическими элементами во всех выборках отмечается доминирование терминов греко-латинского происхождения.

Ключевые слова: гибридное основосложение, клиническая терминология, сложение с термином, сложение с терминологическим элементом, греко-латинские терминологические элементы, национальные компоненты

Основосложение с использованием гибридных компонентов – один из продуктивных способов образования клинических терминов. Под гибридным словообразованием понимается не только «комбинация автохтонных и иноязычных (заимствованных) элементов» [1, с. 69; 2], но и сочетание нескольких иноязычных составляющих [3; 4, с 282; 5]. В соответствии с этим в клинической терминологии среди терминов, образованных на базе греко-латинских терминоэлементов (далее – ТЭ), различаются композитные гибридные термины, состоящие из компонентов греко-латинского и национального происхождения, и композитные термины-гибриды из греко-латинских компонентов.

В ходе исследования осуществлены выборки русских [6], английских [7] и немецких [8] субстантивных композитных клинических терминов, образованных основосложением (1223 русских, 1183 английских и 2099 немецких терминологических единиц).

В русской выборке зафиксировано 334 гибридных композита (27,3% всех терминов, образованных основосложением), в английской – 517 терминов (43,7%), в немецкой – 1224 термина (58,3%). Как можно убедиться, гибридное основосложение наиболее представлено в немецкой клинической терминологии, широко распространено в английской терминологии и наименее характерно для русских клинических терминов. Для гибридного основосложения в русской и английской клинической терминологии свойственно комбинирование греческих и латинских компонентов – всего выявлено 269 русских (80,5%) и 467 английских (90,3%) греко-латинских терминов, в то время как в немецкой выборке около 2/3 терминов состоят из компонентов как греко-латинского, так и национального происхождения. Уточним представленные выше данные, рассмотрев разновидности основосложения клинических терминов, к которым в нашей работе относятся сложение с самостоятельным термином и сложение с финальным ТЭ.

1. Сложение с самостоятельным термином

1а. Русские субстантивные композитные клинические термины

В русской выборке выявлено 202 гибридных субстантивных композитных термина (31,9% от общего количества терминов, образованных основосложением). Большинство терминов (143 единицы – 70,8%) – композиты греко-латинского происхождения. И греческие, и латинские ТЭ могут выступать как в качестве инициального, так и в качестве финального компонентов. В начальной позиции встречаются ТЭ и/или основы

– греческого происхождения (92 термина): *ангиофиброма, миело-трансплантация, менингоорадикулоневрит, плевропультонэктомия, псевдододемениция, аденофиброма*;

– латинского происхождения (44 термина): *палатопластика, пельвио-целлюлит, папиллэктомия, апитерапия, париетотомография*;

– греко-латинского происхождения (7 терминов): *артерирулонекроз, ангиофиброксантома*.

Финальными компонентами являются термины

– греческого происхождения (53 термина): *медуллобластома, пателл-эктомия, атифобия, пульмокардиограф, миоклонус-эпилепсия*;

– греко-латинского происхождения (50 терминов): *пневмосинусит, ангиосебофиброматоз, пневмомедиастинография, псевдофурункулез*;

– латинского происхождения (40 терминов): *пиосинус, антропункция, псевдоабсцесс*.

59 терминов (29,2% всех гибридных терминов) состоят из греко-латинских и национальных компонентов. В начальной позиции выступают ТЭ и/или основы

– греческого происхождения (45 терминов): *панкреатосканирование, миелосканография, миокардиосканография*;

– латинского происхождения (9 терминов): *пульмоносканирование, париетография*;

– национального происхождения, заимствованные из других языков (5 терминов): *пеладобфия*.

Конечную позицию в составе композитов занимают термины

– национального происхождения (24 термина): *матрицедержатель, амальгамосмеситель, микроперелом, микроигла, пеллоидолечение, аллокожа, псевдожелтуха*;

– греческого/латинского и национального происхождения (16 терминов): *микроинструменты, аденоамелобластома, микрорентгенография*;

– включающие заимствованные и исконные национальные элементы (10 терминов): *микробюретка, микропипетка*;

– национального происхождения, заимствованные из других языков (9 терминов): *псевдокруп, псевдопеллада*. Среди них встречаются термины, в которых заимствованный национальный компонент восходит к латинскому языку (*автоинтервьюер, полирекордер*).

Таким образом, количество гибридных терминов из компонентов греко-латинского происхождения в 2,3 раза превышает число терминов с использованием как греко-латинских, так и национальных компонентов. В качестве инициальных компонентов выступают преимущественно ТЭ и/или основы греческого происхождения (67,8% гибридных терминов).

Конечную позицию в греко-латинских композитах в основном занимают термины греческого (37,01%) и греко-латинского происхождения (35%); в композитах из греко-латинских и национальных компонентов – национальные термины (включая заимствованные термины – 55,9%).

16. Английские субстантивные композитные клинические термины

Среди 893 английских субстантивных композитов, образованных сложением с самостоятельным термином, выявлено 219 терминов-гибридов (25,4%), 186 из них – термины греко-латинского происхождения (84,8%). Первые компоненты являются ТЭ и/или основами

– греческого происхождения (140 терминов): *pneumocranium, myodegeneration, pyeloplication, ruopneumopericardium, myeloradiculodysplasia, microinvasion, aerosinusitis*;

– латинского происхождения (38 терминов): *abdominocyesis, medulloblastoma, pelvipеритонит, palatomyograph*;

– греко-латинского происхождения (8 терминов): *arteriolonecrosis, arteriolonephrosclerosis*.

Опорные компоненты представлены терминами

– греко-латинского происхождения (84 термина): *metrofibroma, myxopapilloma, pyelofluoroscopy, pneumohydroperitoneum, arthropneumoradiography*;

– латинского происхождения (60 терминов): *pneumoresection, mesocoloplication*;

– греческого происхождения (42 термина): *medulloarthritis, peritoneocentesis, planithorax, polyradiculomyopathy*.

5 терминов состоят из компонентов латинского происхождения, соединённых греческим интерфиксом -о- (например *maculopapule, apicolocator, palpatopercussion*).

33 гибридных термина (15,2%) состоят из компонентов греко-латинского и национального происхождения. В начальной позиции встречаются ТЭ и/или основы

– греческого происхождения (29 терминов): *psychotherapeutics, pneumoroentgenography, pseudocroup*;

– латинского происхождения (1 термин): *apicurettage*;

– национального происхождения, заимствованные из других языков и восходящие к латинскому или греческому языкам (1 термин): *malaria-therapy*;

– национального происхождения, заимствованные из других языков (2 термина): *alcoholophobia, maduromycosis*.

Финальную позицию занимают термины

– национального происхождения (9 терминов): *pseudocroup, pseudo-pocket, microneedle, pseudoglanders, pseudorickets, megabladder, pseudocowpox, pseudosmallpox*;

– греческого/латинского и национального происхождения (8 терминов): *pleoptics, pseudovomiting* и др.;

– национального происхождения, заимствованные из других языков (7 терминов): *pseudopelade, pseudo-ainhum, microbrenner, micropipette*. Встречаются заимствованные национальные термины, восходящие к греческому (2 термина: *pseudochancra, psychosurgery*) или латинскому (1 термин: *pseudojaundice*) языкам;

– состоящие из заимствованных национальных компонентов и компонентов греческого (4 термина: *pneumomassage melanoameloblastoma, pneumoentgenography, psychogalvanometer*) или латинского происхождения (1 термин: *pseudorosette*);

– греческого происхождения (3 термина): *malariotherapy, maduromycosis*.

Итак, в английской выборке число композитов греко-латинского происхождения более чем в 5,5 раз превышает термины из компонентов как греко-латинского, так и национального происхождения. В начальной позиции в большинстве случаев используются ТЭ и/или основы греческого происхождения (77,2% терминов), в качестве опорных компонентов доминируют термины греко-латинского (45,2% терминов из греческих и латинских ТЭ) и национального (в том числе заимствованные компоненты – 48,5% терминов, включающих греко-латинские и национальные компоненты) происхождения

1в. Немецкие субстантивные композитные клинические термины

В немецкой выборке выявлено 1063 гибридных термина (65,6%). 365 терминов (34,4%) – композиты греко-латинского происхождения.

В начальной позиции встречаются ТЭ и/или основы

– латинского происхождения (180 терминов): *Mukolipidose, f, Appendikostase, f, Makulaodem, n, Plexuszyste, f, Pelviekтомie, f, Adrenoleukodystrophie, f*;

– греческого происхождения (123 термина): *Angiospasmus, m, Myelosuppression, f, Pleurafistel, f, Pankreasabszess, m, Angiofibrolipom, n, Pseudotuberkulose, f*;

– греко-латинского происхождения (62 термина): *Peritonealkarzinose, f, Peritonealdialyse, f, Albinismus-Syndrom, n*;

Опорные компоненты представлены терминами

– греческого происхождения (204 термина): *Angiiosklerose, f, Aurikulothérapie, f, Mammabiopsie, f, Antibasalmembrannephritis, f, Mediastinalsyndrom, n*;

– латинского происхождения (90 терминов): *Akanthopelvis*, *f*, *Peritonsillarabszess*, *m*, *Metakarpalfraktur*, *f*, *Parotismischtumor*, *m*, *Megaduodenum*, *n*;

– греко-латинского происхождения (71 термин): *Myoklonus*, *m*, *Pneumotyphus*, *m* *Primärtuberkulose*, *f*, *Myokardfibrose*, *f*.

676 терминов (63,5%) – гибридные композиты с использованием греко-латинских и национальных компонентов. Инициальными компонентами выступают ТЭ и/или основы:

– латинского происхождения (250 терминов): *Papillentrophie*, *f*, *Miktionsstörung*, *f*, *Muskellähmung*, *f*, *Parietalthrombus*, *m*, *Axillarvenenthrombose*, *f*;

– греческого происхождения (160 терминов): *Apophysenlösung*, *f*, *Aorteninsuffizienz*, *f*, *Pankreasstein*, *m*, *Prostata-Screening*, *n*;

– национального происхождения (158 терминов): *Alterskyphose*, *f*, *Augenspiegel*, *m*, *Magenpolyp*, *m*, *Aufwachepilepsie*, *f*, *Altersosteoporose*, *f*, *Mundhöhlentumor*, *n*, *Mittelohrsklerose*, *f*, *Arzneimittelallergie*, *f*, *Mastdarm-Scheiden-Fistel*, *f*, *Mund-Kiefer-Gesichtschirurgie*, *f*;

– греческого/латинского и национального происхождения (58 терминов): *Milzvenenthrombose*, *f*, *Markzystenstein*, *m*;

– национального происхождения, заимствованные из других языков (50 терминов): *Alkoholpsychose*, *f*, *Alkoholtremor*, *m*, *Alkoholepilepsie*, *f*, *Mumps-Meningitis*, *f*. Среди них встречаются заимствованные национальные компоненты, восходящие к греческому и латинскому языкам: *Malariaanämie*, *f*.

Финальными компонентами являются термины

– греческого происхождения (288 терминов): *Arborisationsphänomen*, *n*, *Alterspsychose*, *f*, *Amöbenhepatitis*, *f*;

– национального происхождения (257 терминов): *Adduktorenlähmung*, *f*, *Muskelkrampf*, *m*, *Plazentablutung*, *f*, *Mandelentzündung*, *f*, *Platzangst*, *Prostataentzündung*, *f*, *Präkordialschmerz*, *m*, *Meniskuseinklemmung*, *f*, *Perzeptionsschwerhörigkeit*, *f*, *Abdomenübersichtsaufnahme*, *f*;

– латинского происхождения (77 терминов): *Pronationsfraktur*, *f*, *Altersdepression*, *f*, *Milzruptur*, *f*;

– национального происхождения, заимствованные из других языков (22 термина), например *Prostata-Screening*, *n*, *Profilschanning*, *n*, *Patellacerclage*, *f*;

– греко-латинского происхождения (20 терминов): *Positionsnystagmus*, *m*, *Adduktorensasmus*, *m*;

– греческого и/или латинского и национального происхождения (12 терминов): *Myokardinfarkt-Spättsyndrom*, *n*, *Magenspiegelung*, *f*.

В 120 терминах национальным является интерфикс, в то время как в качестве корневых компонентов выступают греческие и латинские ТЭ,

например: *Papillenkarcinom, n, Perkussionsauskultation, f, Aortensklerose, f, Malabsorptionssyndrom, n, Myoblastenmyom, n, Monozytenleukämie, f, Mesenterialvenenthrombose, f, Aspirationsthrombembolie, f.*

Таким образом, в немецкой выборке число терминов из компонентов греко-латинского и национального происхождения в 1,9 раза превышает количество композитов из греческих и латинских компонентов. В начальной позиции чаще всего встречаются ТЭ и/или основы латинского происхождения (41,3%), большинство финальных ТЭ являются терминами греческого происхождения (47,3%). Следует, однако, отметить, что среди терминов, состоящих из компонентов греко-латинского и национального происхождения, национальные термины представлены достаточно широко и в количественном отношении лишь немного уступают греческим финалям (257 и 288 терминов соответственно). В начальной позиции также зафиксировано примерно равное количество основ национального и греческого происхождения (158 и 160 терминов).

Как следует из выше изложенного, спецификой немецкого гибридного основоположения по сравнению с основоположением русских и английских клинических терминов является активное использование компонентов национального происхождения – термины, включающие национальные отрезки, преобладают среди гибридных терминов, в то время как в русской и английской выборках гибридные композиты, содержащие в своём составе национальные ТЭ, встречаются гораздо реже греко-латинских терминов. Большое количество немецких гибридных терминов с компонентами греко-латинского и национального происхождения объясняется доминирующим положением словосложения среди других способов словообразования современного немецкого языка.

2. Сложение с финальным ТЭ

2а. Русские субстантивные композитные клинические термины

Среди русских композитов, образованных данным способом, гибридными являются 132 термина (22,4%). Доминируют термины из греческих и латинских компонентов (95,5%).

В начальной позиции встречаются ТЭ и/или основы

- латинского происхождения (78 терминов): *палатосхизис, мандибулометр, адренинемия абдоминоперикардиостомия, апексограмма;*
- греческого происхождения (26 терминов): *пневмоventрикулография, ангиоцеребрография, пневмоаксилография, ангиопульмонография;*
- греко-латинского происхождения (22 термина): *протеинохолия, перикардиотомия, метгемоглобинемия.*

В качестве финальных компонентов выступают ТЭ

- греческого происхождения (109 терминов): *миоглобинурия, ауродерма, атриомегалия, монилетрикс, менингоррадикулоцеле*;
- латинского происхождения (15 терминов): *макродентия, пиовар, мегаректум*;
- греко-латинского происхождения (2 термина): *полиглобулия мегаэзофагус*.

6 гибридных терминов (4,5%) (*алкоголеметр, артропневморентгенография, пневмоцисторентгенография* и др.) состоят из компонентов греко-латинского и национального происхождения.

Итак, при сложении с финальным ТЭ в русской выборке преобладают греко-латинские термины; доля терминов из греко-латинских и национальных компонентов незначительна. Если в начальной позиции используются преимущественно ТЭ латинского происхождения, то в качестве финальных компонентов в большинстве терминов выступают греческие ТЭ.

26. Английские субстантивные композитные клинические термины

Доминирование гибридных терминов греко-латинского происхождения над гибридными терминами из греко-латинских и национальных компонентов наблюдается также в английской выборке: из 290 гибридных терминов, образованных сложением с финальным ТЭ, 273 композита включают компоненты греко-латинского (94,1%), 17 (5,9%) – греко-латинского и национального происхождения.

В терминах греко-латинского происхождения инициальные компоненты являются ТЭ и/или основами

- латинского происхождения (170 терминов): *alveolochisis, appendicovesicostomy, maculopathy, acidemia, pulpodontia, portoenterostomy*;
- греко-латинского происхождения (55 терминов): *ptomainemia, acetoneimia, macroglobulinemia, pericardiectomy*;
- греческого происхождения (48 терминов): *pyosemia, meningoradiculopathy, pancreaticoduodenostomy*.

Опорными компонентами являются ТЭ

- греческого происхождения (242 термина): *pulsimeter, adrenopathy, myoglobulinuria, palatoplasty, pupillography*;
- греко-латинского происхождения (26 терминов): *augnathus, monocranus, acromphalus, monomphalus, polygnathus*;
- латинского происхождения (5 терминов): *macrolabia, polydentia, polyunguia*.

17 терминов образованы с использованием греко-латинских и национальных компонентов. В качестве первого компонента выступают ТЭ

– греческого происхождения (9 терминов): *andriatrics, pedodontics, pedorthics*;

– латинского происхождения (2 термина): *appendicovesicostomy, portoenterostomy*;

– национального происхождения, заимствованные из других языков (5 терминов): *alkalemia, alkaluria*;

– состоящие из заимствованного национального компонента и компонента греческого происхождения (1 термин): *alcaptonuria*.

Финальными ТЭ являются компоненты

– греческого происхождения (11 терминов): *alkalemia, alkaluria, alcaptonuria*;

– состоящие из греческих или латинских и национальных отрезков (5 терминов): *pediatrics, presbyatrics, psychiatrics*;

– греко-латинского происхождения (1 термин): *prosothoracopagus*.

Таким образом, доля английских субстантивных композитных терминов, состоящих из греко-латинских ТЭ, значительно превышает долю терминов, включающих наряду с греко-латинскими национальные компоненты. Инициальными компонентами в большинстве терминов являются ТЭ латинского, финальными компонентами – ТЭ греческого происхождения.

2в. Немецкие субстантивные композитные клинические термины

В немецкой выборке также доминирует термины греческого происхождения (94,6%). Инициальные компоненты являются ТЭ и/или основами

– латинского происхождения (52 термина): *Apikolyse, f, Appendikostomie, f, Mucopolysaccharidurie, f, Pupillotomie, f*;

– греко-латинского происхождения (26 терминов): *Acetonurie, f, Paraproteinämie, f, Myokardiopathie, f*;

– греческого происхождения (11 терминов): *Polyglobulie, f, Megalophthalmus, m*.

В термине *Plessimeter, n*, состоящим из греческих корней, компонентом латинского происхождения является интерфикс *-i-*.

Последнюю позицию в термине занимают компоненты

– греческого происхождения (81 термин): *Purinämie, f, Parietographie, f, Pulmologie, f*;

– греко-латинского происхождения (7 терминов): *Monocephalus, m, Polyglobulie, f, Pygomelus, m, Pygopagus, m, Pyozephalus, m*;

– латинского происхождения (1 термин): *Autoklav, n*.

На термины из компонентов греческого и национального происхождения приходится 5,4% всех гибридных терминов. В качестве первого компонента могут встречаться заимствованные национальные компонен-

ты: *Alkaliämie, f, Alkaliurie, f, Alkalimetrie, f*. Заимствованной может быть часть первого инициального компонента: *Alkaptonurie, f*. В термине *Monozytenpenie, f* единственным национальным компонентом является интерфикс *-en-*.

Таким образом, в отличие от сложения с термином данная разновидность основосложения характеризуется преобладанием в немецкой клинической терминологии терминов греко-латинского происхождения. Национальные компоненты используются только в инициальной позиции. В большинстве терминов в качестве первого ТЭ выступают латинские, в качестве опорного ТЭ – греческие ТЭ.

Как можно убедиться, сложение с финальным ТЭ как особая разновидность гибридного основосложения в клинической терминологии характеризуется доминированием терминов греко-латинского происхождения. Использование отрезков национального происхождения ограничивается, как правило, инициальной позицией в составе композитного термина. Ограниченное использование национальных компонентов объясняется спецификой данной разновидности основосложения – сложение с финальными ТЭ, являющимися особыми интернациональными морфемами греко-латинского происхождения. Первыми компонентами в большинстве терминов являются ТЭ и/или основы латинского происхождения, финальные компоненты представлены греческими ТЭ.

Подводя итоги выше изложенному, отметим, что при рассмотрении гибридного основосложения субстантивных композитных клинических терминов в русском, английском и немецком языках могут быть выявлены как общие тенденции, так и некоторые специфические характеристики. Для сложения с финальным ТЭ характерно преимущественное использование греко-латинских компонентов, что подтверждается материалом всех выборок. Различия в использовании национальных отрезков выявляются, прежде всего, при анализе другой разновидности основосложения – сложения с самостоятельным термином. Для немецкой клинической терминологии свойственно гораздо более активное использование компонентов национального происхождения, что объясняется преобладанием словосложения в системе способов словообразования современного немецкого языка. В русской и английской клинической терминологии, напротив, в гибридном основосложении используются преимущественно греко-латинские ТЭ, в то время как доля терминов с национальными компонентами незначительна.

Список литературы

1. Нефедова Л.А. Иноязычная лексика в современном немецком языке: иноязычная лексика в контексте заимствования и словообразования: монография. М.: Прометей, 2012. 98 с.

2. Аккуратова И.Б. Гибридное словообразование в немецком языке: о взаимодействии экстра- и интралингвистических факторов в процессе номинации (на материале понятийного поля «образование») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (78): в 4-х ч. – Ч. 4. С. 61–65. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.gramota.net/materials/2/2017/12-4/16.html (дата обращения 7.03.2019).
3. Скуиня В.П. Использование интернациональных элементов в латышском словотворчестве // Лексические и грамматические инновации: сборник научных трудов. Рига, 1982. С. 121–128.
4. Metzler Lexikon Sprache / hrsg. von H. Glück. Berlin: Directmedia, 2000. 815 S. (Digitale Bibliothek; Bd. 34). [Elektronische Ausgabe] (CD-ROM).
5. Dargiewicz A. Zum Phänomen der Hybridbildung in der deutschen Gegenwortsprache // Germanica Wratislaviensia 139, 2014. S. 125–140.
6. Энциклопедический словарь медицинских терминов: в 3-х т./ гл. ред. Б.В. Петровский. М.: Советская энциклопедия, 1982–1984. Т.1–500 с.; Т. 2–500 с.; Т. 3–591 с.
7. Stedman's medical dictionary [Electronic resource]. – Режим доступа: <http://stedmansonline.com/> (дата обращения 1.12.2018).
8. Roche Lexikon Medizin [Elektronische Quelle]. – Режим доступа: <http://elsevier-data.de/rochelexikon5a/>. (Дата обращения 1.12.2018).

THE HYBRID COMPOUND WORD-FORMATION WITH THE GREEK AND LATIN TERMINOLOGICAL ELEMENTS (ON THE MATERIAL OF THE RUSSIAN, ENGLISH AND GERMAN CLINICAL TERMINOLOGY)

M.I. Nosacheva

The chapter is devoted to the hybrid compound word-formation with the Greek and Latin terminological elements. The purpose of the research is to determine the main features of the hybrid compound word-formation in the national terminologies. The methods used in the study are: the descriptive-analytical method and the quantitative methods. The specifics of the compound word-formation in the German terminology in contrast to the compound word-formation of English and Russian clinical terms is the active using of national components. The most terms consisting of Greek and Latin terminological elements and national components are formed by the composition with the terms, whether by the other type of the compound word-formation – the composition with the final terminological elements – one can see the dominance of the terms consisting of the Greek and Latin combined forms.

Keywords: the hybrid compound word-formation, the clinical terminology, the composition with the term, the composition with the terminological element, Greek and Latin terminological elements, national components

1.7. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ И УСВОЕНИЯ АНТИЧНОГО НАСЛЕДИЯ В КУРСЕ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА МЕДИЦИНСКОГО ВУЗА (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

© А.З. Цисык, Л.М. Тихонова

Цель работы: показать, некоторые методические приёмы лингвистических и культурно-исторических аспектов восприятия и усвоения античного наследия в курсе латинского языка медицинского вуза. Терминологический характер медицинской латыни способствует изучению и пониманию не только знаний языка специальности, но и овладению ценностями гуманитарного и общекультурного уровня. Аудиторная и внеаудиторная работа, диспуты и олимпиады, анализ терминов и презентации, работа со словарями, беседы о знаменитых античных философах и учёных, УИРС и конференции – всё это формирует компетенции студентов.

Ключевые слова: лингвистические и культурно-исторические ценности, античное наследие, медицинская латынь, олимпиады, конференции.

Курс латинского языка в медицинских вузах носит терминологический характер, цель которого – дать будущему врачу знания и умения, необходимые для осознанного понимания структуры латинской и русской терминологии, принципов её построения, а также грамотного употребления во всех сферах медицинской науки. Специфика его заключается в том, что он относится к специальным медицинским дисциплинам, а не к языковым и социально-гуманитарным. Поэтому в современном учебном плане для медицинских вузов Республики Беларусь латинский язык относится к числу общетеоретических медицинских, а не лингвистических дисциплин. И все же медицинская терминология – это не только профессиональные названия–этикетки, служащие для ситуативного обозначения объекта, явления или процесса. Ведь каждый врач, как записано в квалификационной карте этой специальности, – это специалист с широким университетским образованием, подразумевающим не только узкоспециальную подготовку, но и овладение знаниями и ценностями гуманитарного и общекультурного уровня. Настоящему специалисту, в частности, всегда интересна история любого термина своей дисциплины. В поисках истины он неизбежно попытается заглянуть в истоки современной медико–биологической или клинической терминологии, и таковыми всегда и, прежде всего, будут словари древнегреческого и латинского языков. Однако, если разобраться с формой и значением слова в латинско-русском словаре, любой врач или представитель медико–биологических дисциплин скорее всего сможет, имея в активе курс терминологической латыни, то получить справку в древнегреческом словаре этим специалистам будет крайне сложно. И если

современные врачи, руководствуясь благими намерениями и практической необходимостью, иногда пытаются в справочной литературе провести историко-этимологический анализ терминов, состоящих из латинских или древнегреческих морфем, то хорошего результата от этой работы ждать не приходится. В качестве примера можно привести такое (в целом неплохое и оригинальное) издание как «Краткий толковый словарь медицинских терминов» [1], в котором даны неточные, а иногда и совсем фантастические версии морфемного состава и происхождения многих слов (амальгама, априори, ассистент, суррогат, теория и другое). Например, слово «теория» совершенно не связано с древнегреческим существительным *theos* бог, как утверждают авторы [1, с. 36], а восходит к глаголу *theaomai* смотреть, наблюдать. С помощью основы данного глагола образован ряд других известных существительных, которые заимствованы русским языком из латыни. Среди них такие далёкие, на первый взгляд, друг от друга по значению слова как теорема и театр. Не говорит ли очевидная лингвистическая некомпетентность, проявленная авторами упомянутого словаря, о том, что курс терминологической латыни в медицинском вузе должен быть более основательным и включать также и элементы древнегреческого как языковой системы? Студенты усваивают определённое количество древнегреческих слов и морфем (только в клиническом разделе – около 50 латинизированных греческих слов и 240 аффиксальных и корневых терминоэлементов) [2]. А изучаются они как статические и формализованные средства терминопоза, которые в данной функции могут выступать в любом современном языке, утратив по существу связь с первичной языковой средой. В качестве примера элементарного курса древнегреческого языка в медицинском вузе, который мог бы преподаваться в форме электива или факультатива, можно привести учебное пособие Т. В. Тритенко «Медицинская терминология и древнегреческий язык», которое подготовлено к изданию в Московском государственном медико-стоматологическом университете [3]. Наряду с элементами древнегреческой фонетики и морфологии здесь представлены несложные тексты и обстоятельные исторические и лингвистические комментарии, в том числе и к тем древнегреческим словам, которые становятся корневыми терминоэлементами. В учебно-методическом пособии Г.Н. Ивановой и А.Г. Ковзалиной «Греко-латинские основы медицинской терминологии», кроме основного материала, включены латинские крылатые выражения с краткими экзегетическими комментариями [4]. Для студентов 1–5 курсов фармацевтического факультета А.З. Цисыком подготовлен и успешно нами используется «Краткий этимологический словарь фармацевтических терминов, обозначающих классы, группы и подгруппы лекарственных средств», а также

терминологический словарь А.З. Циська и Г.Е. Конопелько «Элементы греческой лексики в составе современной Международной анатомической терминологии». Врач обязан помнить и понимать, что истоки европейской науки и культуры находятся в Древней Греции и Риме, и что каждый человек и сегодня связан тысячами незримых, на первый взгляд, нитей с этой духовной родиной европейской цивилизации. Мы, латинисты, можем направить молодых специалистов к этой богатейшей и вечно востребованной сокровищнице символов, слов и понятий, созданных древними греками и римлянами. В дореволюционной России врачи изучали латинский язык и реалии античного мира в достаточном объёме. Это позволяло им писать на латинском языке дипломные работы и диссертации, а некоторые даже делали блестящие переводы античной поэзии (В.В. Вересаев, Л.В. Блюменау). В наши дни не каждый врач после обретения своего диплома знает начальные куплеты студенческого гимна «Gaudeamus», не говоря уже о латинском тексте «Клятвы Гиппократа».

Преподаватели курса латинского языка должны решать сложную задачу: в пределах сравнительно небольшого курса (38 часов на стоматологическом и 72 часа на остальных факультетах), и весьма насыщенной учебной программы, имеющей чётко выраженный терминологический характер, изыскивать все возможные формы аудиторной и внеаудиторной работы, которые приобщали бы учащуюся молодежь к античному наследию, открывали ей «скрытую» жизнь древнегреческих и латинских слов в окружающем мире. Прежде всего, рассмотрим те возможности, которые предоставляет преподавателю работа в аудитории. Лексический материал каждого занятия даёт повод для определения языковых параллелей – латинско – русских, латинско – белорусских, латинско – английских и др., например: латин. *radius* – русск. радиус, радио, радиация, радиоактивный, радиатор латин. *manus* – русск. мануальный, маникюр, манипуляция, манускрипт; латин. *oleum* – белорусск. *алея*; латин. *patella* – белорусск. *патэляня*; латин. *canalis* – англ. canal, channel; латин. *facies* – англ. face. Преобладание в академических группах студентов, изучающих со школьной скамьи английский язык, создаёт дополнительные возможности для сравнения не только лексики, но и той фразеологии, которая вошла в английский язык из латыни и сохраняет орфографическую форму оригинала, но произносится по законам языка-реципиента. Это, прежде всего, такие часто употребляющиеся в письменной речи выражения, как *ante meridiem* (А.М.) до обеда, *post meridiem* (Р.М.) после обеда, *exempli gratia* (Е.Г.) например, *et cetera* и так далее, *id est* (i. e.) то есть, *vice versa* (v.v) наоборот. При этом целесообразно разъяснить студентам морфологическую структуру каждого такого выражения. Подобного рода лексический компаративизм всегда

воспринимается студенческой аудиторией с живым интересом. Он не занимает много времени и не требует от преподавателя особой подготовки, но его польза очевидна как в плане лингвистическом, так и в плане психологическом: студенты на фоне повышенной эмоциональной активности не только дополнительно усваивают или переосмысливают лексический материал, но и испытывают определённую психологическую релаксацию, участвуя в своего рода интеллектуальной игре. Не остаётся без внимания преподавателя и каждый мифоним в том или ином разделе материала. Так, в анатомическом разделе обязательно рассматриваются такие имена как Атлант (1-й шейный позвонок), Ахилл (Ахиллово сухожилие), причём стоит поинтересоваться, знают ли студенты имена и других общеизвестных героев греческих мифов (Геракл, Орфей, Одиссей, Эдип) и имена греческих и римских божеств. Нередко герои античных мифов, прежде всего Ахилл, Геракл, Одиссей, становятся персонажами популярных фильмов и сериалов. Будет очень кстати, если преподаватель даст несколько компетентных комментариев по содержанию фильма, а тем более укажет на те или иные несоответствия между сведениями о персонажах или событиях, которые имеются в традиционных авторитетных источниках, и тем, что представлено на экране. Много материала, связанного с Античностью, обнаруживается в фармацевтическом разделе. Это и названия растений, в которых представлены мифонимы (*Adonis vernalis*, *Mentha*, *Helianthus*), и названия химических элементов, происхождения которых школьный учитель химии, судя по опросам студентов–первокурсников, как правило, не объясняет. А ведь с каким интересом студенты слушают, например, наши комментарии по поводу названия химического элемента фосфор. То, что греческое прилагательное *φωσφόρος* светоносный превращается в латинское химическое название *Phosphorus*, воспринимается без особых эмоций. Но аудитория оживляется, когда слышит, что это же греческое *φωσφόρος* светоносный в латинском языке имеет точное языковое соответствие *Lucifer*, а это уже эпоним первого «светлейшего» ангела, восставшего против Бога и превращенного затем в князя тьмы – Люцифера, он же дьявол (древнегреч. букв. «клеветник»). Витамины, амины, аминокислоты, аммиак, аммоний – кто в наше время может связать эти названия с богом древнего Египта Амоном и объяснить причинно-следственную связь между ними и этим божеством? Аспекты лингвокультурологии в фармацевтической терминологии (на примерах заданий Интернет Олимпиады) были рассмотрены студентами Ульяновского государственного университета, в частности, Левщановой Ириной [5]. Мифы Древней Греции и Древнего Рима оказали огромное влияние на культурное развитие человеческой цивилизации. Они использовались также в названиях некоторых химических

элементов периодической таблицы, 150-летие которой отмечается в 2019 году, провозглашённого Генеральной Ассамблеей «Международным годом Периодической таблицы химических элементов, в целях повышения осведомлённости мировой общественности о фундаментальных науках и расширения образования в области фундаментальных наук...» [6], говорится в документе. С предложением сделать 2019 год годом Периодической системы выступало несколько международных и национальных организаций, в том числе Международный союз теоретической и прикладной химии (IUPAC), Российская академия наук, Объединенный институт ядерных исследований РАН и Русское химическое общество имени Д.И. Менделеева. Периодическая таблица химических элементов – это не просто руководство или каталог всех известных атомов во Вселенной; это, по сути, окно во Вселенную, помогающее расширить понимание окружающего мира. Как заявил Жан-Пол Нгоме-Абиага, программный специалист, координатор мероприятий в рамках празднования Года в ЮНЕСКО, периодическая таблица химических элементов – одно из наиболее важных научных достижений, отражающее суть не только химии, но также физики, биологии и других дисциплин. Она представляет собой уникальный инструмент, дающий учёным возможность предсказывать появление и свойства элементов на Земле и во Вселенной в целом. Согласно его словам, эта инициатива, наряду с мероприятиями по всему миру, подчеркнёт важность Периодической таблицы для науки, технологий и устойчивого развития человечества [7]. А что касается химии, ни одна причина для празднования не превосходит происхождение периодической таблицы элементов, созданной 150 лет назад в марте 1869 года русским химиком Дмитрием Ивановичем Менделеевым. На 2019 год запланированы мероприятия, посвящённые 150-летию Периодической таблицы и столетию IUPAC, международные олимпиады для студентов, школьников, конференции и конгрессы.

Творчески подошли студенты к ответу на олимпиадный вопрос: «Какие химические элементы названы в честь героев древнегреческих и древнеримских мифов?»[8]. Например, элемент Helium происходит от имени древнегреческого бога, появившегося на небосклоне утром, Helios. Титан, научивший людей использовать огонь – Прометей, а химический элемент – Promethium. В своих презентациях студенты ответили на вопросы о химических элементах, названных в честь первого правителя мира, низвергнутого Зевсом в царство Аида за оскорбление богов; детей Геи и Урана; дочери царя, которая прогневала богов своей самонадеянностью и была превращена в мраморный столб; богини, появившейся на небе ночью; имя римского бога подземного царства; древнеримского бога морей, рек и океанов; в честь астероида, имя которому дала прекрасная и воинственна дочь

Зевса; в честь героя греческой мифологии, основавшего город там, где указала корова. Интересным стал для студентов и вопрос про однокоренной элемент с именем богини утренней зари. Аврора – богиня утренней зари, приносящая дневной свет богам и людям. – Аврора (от лат. *aura* – «предзасветный ветерок») была женой титана Астрея [9]. От них произошли все звёзды (*astra* – звезды). В честь Авроры назван астероид Аврора, открытый в 1867 году, в Крыму есть скала Аврора. Крейсер "Аврора" не зря назван в честь этой богини. Этот крейсер почти ровесник правлению императора всея Руси Николая II Александровича. А поэтесса Аврора Ирбе в 2011 году посвятила богине Авроре и себе такое стихотворение [10]:

Богиня утренней зари,
Раскрасит небо огненною краской.
Погаснут и луна, и фонари,
И звёзды, что в ночи горели ясно.
Богиня утренней зари
Разбудит тихо дремлющее море,
Волна с волною вновь заговорит,
О чём они там шепчут или спорят.
Как услышать волшебные слова,
И разгадать их тайное значенье.
Богиня утренней зари,
И ты едва развеешь и сожжёшь мои сомненья.
А я, которая богини этой тёзка,
Мечтаю, чтобы женщины Земли,
Сияя красотой своею броской,
Тебя бы у меня не увели

Интересно, что в составе тела человека имеются почти все химические элементы. Этот материал студенты-фармацевты тоже представили в презентации, т.к. они изучают аспекты анатомии на занятиях по физиологии. Русский термин «растение» ввёл М.В. Ломоносов в 1756 году в работе «О рождении металлов от трясения земли». Флора – богиня цветов, юности и плодородия. Праздник богини цветов и весны Флоры – *ФЛОРАЛИИ* – отмечался в Риме с 28 апреля до 3 мая. Греческая и римская мифологии ввели во флористический фонд культуры «цветы» – мифологемы. Некоторые особо почитаемые цветы наделялись метафорическими характеристиками. Какие растения назывались «жилкой Венеры», «молоком Геры», «растением двенадцати богов», «цветком Зевса», «цветком Прометея», «цветком Плутона» и почему?

1. Вербена *Verbéna* – «жилка Венеры». Римляне считали ее священным растением богини любви Венеры, обладающей способностью возбуждать любовь. 2. Лилия *Lilium* – «молоко Геры». По древнегреческой легенде,

царица Алкмена тайно родила от Зевса мальчика Геракла, но боясь наказания жены Зевса, Геры, спрятала новорожденного в кустах. Гера случайно обнаружила малыша и решила покормить его грудью. Но маленький Геракл почувствовал в Гере врага и оттолкнул богиню. Несколько капель упали на землю, проросли и превратились в лилии. 3. Примула или додекатеон *Dodecatheon* – «растение двенадцати богов». Древние греки называли примулу цветком двенадцати богов. По преданию, в таком количестве собрались однажды боги на Олимпе, чтобы решить судьбу юноши Паралисуса, сражённого параличом. Было решено превратить его в цветок, который стал считаться средством от всех болезней, в том числе и от паралича. «Додекатеон» произошло от «додека» - двенадцать и «теос» - Бог. 4. Гвоздика *Dianthus* – «цветок Зевса». В одном из античных мифов рассказывается о происхождении гвоздики. Как-то Артемида – богиня охоты - возвращалась с охоты без единого трофея и была в высшей степени раздражена. А на залитом солнцем склоне сидел золотоволосый пастушок и играл на свирели. «Так вот кто распугал мою дичь?» - грозно закричала она и, схватив пастушка, вырвала ему глаза. И немного успокоившись, уронила их на траву и, глядя на них брезгливо, крикнула своему отцу Зевсу: «Сделай же что-нибудь!». И на месте упавших глаз выросли небольшие красные цветы с кольцом пятнышек, напоминающим радужку, и серединой, похожей на зрачок. 5. Эдельвейс *Leontopodium* – «цветок Прометея». В некоторых местах эдельвейс называют прометеевым цветком, видимо, за то, что растёт он на склонах, к которым когда-то, как утверждает легенда, был прикован Прометей. 6. Асфodelь *Asphodelus* – «цветок Плутона». Плутон в греческой мифологии – бог подземного царства и смерти, носивший у греков также имя Аид. С древности асфodelь считался символом смерти, траура, скорби и загробной жизни. Согласно античным представлениям он служил пищей умерших в царстве Плутона. «На асфodelьных лугах блуждают тени умерших», – говорили древние греки.

Не менее интересные открытия ждут студентов и в клиническом разделе программы. «Проклятая гемикрания», терзавшая прокуратора Понтия Пилата в известном сегодня всем романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», она же мигрень во французском варианте, – это, оказывается, «пульсирующая боль в половине головы» от греческих слов *hemi* (половина) и *cranion* (череп). Некоторые студенты, не мудрствуя лукаво, нередко пишут в переводе этого термина «половина черепа», «половина головы», или приводят еще более экзотические варианты перевода. *Poësis* на древнегреческом – творение, созидание. Говоря *erythropoësis* (образование эритроцитов), а тем более *uropoësis* (образование мочи), студент без соответствующего комментария преподавателя вряд ли станет связывать эти

специфические физиологические процессы с процессом создания поэтических произведений. Название тяжёлого пищевого отравления *botulismus* (ботулизм) связано не с английским существительным *bottle* (бутылка), как нередко считают студенты, знакомые с английским, но плохо знающие латынь, а с латинским словом *botūlus* – колбаса, которой, видимо, можно было отравиться ещё и в Древнем Риме. Слова древнегреческого происхождения диабет, диета, кома или неогрецизмы – аллергия, гипертония, наркомания, равно как и латинизмы – пульс, инсульт, инфаркт и многие другие уже вошли в родной язык на уровне бытовой лексики, но осознанное понимание истоков этих слов должно быть частью профессиональной компетентности каждого врача. Много возможностей для экскурсов в афористику. Подборка цитат и крылатых выражений Франческо Петрарки представлена в пособии Л.М. Луьяновой «*Arte dicta – сказано к месту*» [11]. Великий итальянский поэт помимо лирических стихотворений написал несколько философских сочинений на латинском языке, в которых отражён его духовный мир о природе человека, отношении к нравственности и религии. «*Sententiae et verba cotidiana in Lingua Latina – изречения, пословицы и поговорки на латинском языке*» учебное пособие Г.Н. Ивановой, Е.В. Калединой и Д.Д. Пиотровского [12] предназначено для студентов 1 курса, изучающих греко–латинские основы медицинской латыни. Пособие содержит более 600 цитат античных авторов, изречений выдающихся деятелей медицины, древних пословиц и поговорок и более поздних латинских слов, ставших крылатыми. Материал пособия оснащён необходимыми экзегетическими комментариями и возможными параллелями из новых европейских языков. Первая часть пособия – гуманитарная, вторая – профессионально-терминологическая. Авторы предлагают использовать пособие не только на занятиях, но и для самостоятельной работы, в том числе и системе УИРС. В конце пособия дан русский алфавитный список афоризмов. Преподаватели уделяют на занятиях внимание известным персоналиям: философам и учёным (Платон, Сократ, Гераклит, Биант, Пифагор, Архимед, Гиппократ, Плиний Старший); политикам, полководцам и общественным деятелям, которые нередко являлись и авторами различных литературных произведений (Цезарь, Цицерон, Сенека, Марк Аврелий); прозаикам и поэтам (Гомер, Алкей, Софокл, Еврипид, Плавт, Гораций, Вергилий, Овидий). С целью лучшего усвоения имён авторов изречений целесообразно не только указывать эти имена рядом с соответствующими афоризмами, но и помещать в учебном издании алфавитный список авторов изречений с краткими биографическими сведениями о каждом из них [13; 14]. Предварительным условием для эффективной работы с афористикой должно быть присутствие пяти-шести выражений в каждом занятии, т.

е. когда эти выражения включены текстуально в материал занятия. Следует признать методически неэффективным такой вид работы, когда учащимся предлагают сдать в конце учебного года несколько десятков изречений, причём эта сдача нередко превращается в чистую формальность: из-за дефицита времени преподаватель выборочно спросит у студента 8-10 изречений, и на этом всё и заканчивается. Исчезает возможность выхода в историко-культурное и лингвистическое пространство фразеологизма, совершенно не затронута как интеллектуальная, так и эмоциональная сфера учащегося. И совсем другая ситуация создаётся, когда каждое изречение произносится при слушающей аудитории и когда у преподавателя есть возможность вступить в диалог и с тем, кто непосредственно отвечает, и со всей аудиторией. При этом существует огромное количество вариантов формы и тематики обсуждения тех или иных аспектов содержания изречения. Всё, в конечном итоге, зависит от эрудиции преподавателя и его умения вовлечь одного или нескольких учащихся в доброжелательный, иногда слегка ироничный, (но никогда не критический!) интеллектуальный диалог, за которым с интересом наблюдает вся аудитория и к которому она подключается по мере желания и компетентности. Вот только один пример из личного опыта. Учащийся произносит известное изречение «Платон мне друг, но истина дороже» – *Amīcus Plato, sed magis amīca verītas*. Первым делом контролируется ударение в словах *amīcus* и *amīca*, в которых часто ставят неправильное ударение, (может быть потому, что в медицинской терминологии, как мы учим студентов, суффикс *-ic-* обычно краток?). Затем можно постепенно рассматривать со студентом смысл изречения и историю его происхождения:

- 1) А о каком собственно Платоне идет речь?
- 2) А что вы знаете об этом Платоне?
- 3) А что буквально значит имя «Платон»?
- 4) А какая связь между Платоном и словом «академия»?
- 5) А кому приписывают авторство данного изречения?
- 6) А кто был учителем Платона?
- 7) А знаете ли вы какие-нибудь интересные детали из жизни Сократа?
- 8) А чьим учителем был Аристотель?
- 9) А где был похоронен Александр Македонский?
- 10) А кто смотрел фильм «Александр Македонский»?

Вопросы, естественно, можно ограничить, а можно даже увеличить их количество, если в аудитории достаточно тех, кто способен быстро дать правильный ответ. Нередко, увы, бывает и наоборот – наш диалог *volens-polens* затухает, ибо в аудитории не находится лиц, могущих его поддерживать и продолжить. К аудиторным формам работы следует отнести и эле-

менты УИРС – учебно-исследовательскую работу студентов. Учащиеся заранее получают тематику работы и готовят краткий (до 10 минут) доклад, иногда и презентацию по своей теме. Такие доклады чаще всего могут быть посвящены лексическим параллелям или этимологии терминов в том или ином разделе программы. Более обстоятельные доклады по лингвистике, истории и культуре античного мира студенты могут готовить в рамках научной студенческой работы. На кафедре латинского языка БГМУ традиционно работает научный студенческий кружок, на каждом заседании которого заслушиваются и обсуждаются доклады, лучшие из которых представляются к участию в ежегодной научной студенческой конференции. Вот названия некоторых тем студенческих научных работ, которые выполнялись в последние годы: 1. Латинская поэзия вагантов. 2. «Если не сведут с ума римляне и греки, сочинившие тома для библиотеки». 3. Яды в Античности. 4. Занимательная этимология (о демагоге, идиоте, кретине и других «знакомых незнакомцах»). 5. Легенды и факты о жизни Клеопатры. 6. Все дороги ведут в Рим. 7. Из истории термина «кесарево сечение». 8. Нетрадиционная медицина в античном мире. 9. Платон о врачах и врачевании. 10. Поэтическое творчество как средство обретения душевного равновесия в представлениях древних греков и римлян. Таким образом, тематика работ самая разнообразная – античная медицина, история слов, античные персоналии, города, обычаи, события и т. д. Ежегодно кружковцы готовят не менее десяти таких разноплановых работ. На факультете Фундаментальной Медицины МГУ им. М.В. Ломоносова преподаватель Г.В. Петрова своим студентам предлагает следующие темы работ:

- анализ отечественных и зарубежных источников литературы;
- написание работ, дополнительных к учебному плану;
- разработка мультимедийных иллюстраций изучаемого материала;
- проведение дискуссий по общекультурной тематике;
- участие в предметных олимпиадах и др.

Не столь частыми, но очень запоминающимися событиями для студентов бывают викторины и лекции с элементами беседы, которые под девизом «Знаете ли вы Античность?» кафедра БГМУ проводит в студенческих общежитиях. В родных пенатах вопросы студенты задают смелее, чем в университетской аудитории, атмосфера намного свободнее, настроение выше, и на этом фоне наши слушатели и участники таких встреч надолго запоминают все услышанное об античном мире и его связи с современностью.

Латинисты медицинского факультета им. Т.З. Биктимирова Института медицины, экологии и физической культуры Ульяновского государственного университета организовали 12 Internet-олимпиад по латинскому язы-

ку и основам медицинской терминологии. Ежегодно задания готовятся кафедрами медицинских и фармацевтических ВУЗов России и Белоруссии. Наряду с вопросами по терминологии участникам этих олимпиад предлагаются и вопросы по истории медицины и культуре античных Греции и Рима, по латинской афористике, по этимологии и другим языковым проблемам, по теме «Античность в европейской науке, культуре, литературе и в быту». Вопросы культурологического аспекта медицинской латыни были составлены профессором Генриеттой Николаевной Ивановой (С.-Петербург). Устроители данных состязаний убеждены (и мы полностью согласны с ними!) в том, что небывалое развитие литературы, истории, философии и искусства в России XIX века стало возможным только благодаря тому месту, которое в то время занимали классические языки и античная культура [1; 13]. Латинисты Белорусского государственного медицинского университета в течение 12 лет не только готовят студентов к участию в Internet–олимпиаде, но и разрабатывают профессиональный и историко–культурологический блоки вопросов для участников Internet–олимпиады, не только на русском, но и на английском языках. В олимпиаде–2018 приняли участие студенты из 32 ВУЗов России и 17 зарубежных стран, обучающихся в нашей стране. В конце апреля состоится олимпиада–2019, а этот год объявлен в России Годом Театра. Какая великолепная тема для лингвистических и культурно-исторических знаний!

Таким образом, только постоянная и активная просветительная работа преподавателя–латиниста в аудитории и вне её позволит приобщить будущих врачей к великому духовному наследию Античности, ввести это наследие в их личный мир как неистощимый источник интеллектуальных, моральных и эстетических ценностей. Ведь недаром говорят: «Quidquid latine dictum est, altum videtur – Всё, что сказано на латыни, кажется мудростью».

Список литературы

1. Радзевич А. Э. Краткий толковый словарь медицинских терминов / А.Э. Радзевич, Ю. А. Куликов, Е. В. Гостева. М. : МЕДпресс-информ, 2004. 368с.
2. Цисык А. З. Латинский язык: учеб. для студентов учреждений, обеспечивающих получение высш. мед. образования. Минск: ТетраСистемс, 2009. 448с.
3. Тритенко Т. В. Медицинская терминология и древнегреческий язык: Учебное пособие. М.: Лабиринт. 2009. 106 с.
4. Иванова Г.Н., Ковзалина А.Г. Греко-латинские основы медицинской терминологии. Учебно-методическое пособие. СПб.: СПГМА им. И.И. Мечникова. 2009. 84 с.
5. Аспекты лингвокультурологии в фармацевтической терминологии (на примерах заданий Интернет Олимпиады)/ Ульяновск, УлГУ, 2019. Студентка 1 курса, ФАРМ-О-18/3-1 группы Левцанова Ирина, руководители: Лилия Михайловна Тихонова, Татьяна Анатольевна Индирикова.

6. ООН провозгласила 2019 год годом таблицы Менделеева. [Электронный ресурс]. –Режим доступа: <https://indicator.ru/news/2017/12/21/oon-2019-god-tablicy-mendeleeva> (дата обращения 12. 09. 2019).

7. 2019 год провозглашен Международным годом Периодической таблицы химических элементов .[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.unesco.org/news/2019-god-provozglashen-mezhdunarodnym-godom-periodicheskoy-tablicy-himicheskikh-elementov> (дата обращения 12. 09. 2019).

8. Олимпиада по латинскому языку и основам медицинской терминологии – важная составляющая качества обучения в XXI веке / Л. М. Тихонова, Г. Н. Иванова, В. И. Горбунова, Н. Н. Савельева, С. И. Королева; под ред. д. м. н., проф. Р.М. Хайруллина. Ульяновск: УлГУ, 2009.

9. Богиня утренней зари в римской мифологии.[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://nlo-mir.ru/religia/43318-boginja-utrennej-zari.htm> (дата обращения 12. 09. 2019).

10. Литературный портал «Изба–читальня». Аврора Ирбе.[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chitalnya.ru/work/347460/> (дата обращения 12. 09. 2019).

11. Лукьянова Л.М. APTE DICTA. Петрарка. Крылатые выражения и сентенции / Составление и перевод Л.М. Лукьяновой. Саратов: Издательский дом «Волга», 2018.40 с.

12. Иванова Г.Н. Sententiae et verba cotidiana in Lingua Latina – изречения, пословицы и поговорки на латинском языке: учебное пособие / Г.Н. Иванова, Е.В. Каледина, Д.Д. Пиотровский. СПб.: РИНЦ ПСПбГМУ, 2018. 116 с.

13. Цисык А.З. Латинский язык: учеб. / А. З. Цисык. – Минск: БГМУ, 2009.

14. Цисык А.З. Лингвистические и культурно-исторические аспекты восприятия и усвоения античного наследия в курсе латинского языка медицинского вуза // Межкультурная коммуникация и современные технологии обучения иноязычному профессионально ориентированному общению в неязыковом вузе: сб. науч. ст. преподавателей каф. иностр. языков УО ФПБ МИТСО. Минск: МИТСО, 2010. С. 77 – 84.

LINGUISTIC, HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS OF ANTIQUE HERITAGE PERCEPTION AND KNOWLEDGE OF LATIN LANGUAGE LEARNING IN MEDICAL HIGH SCHOOLS

A.Z. Tsisyk, L.M. Tikhonova

The purpose of this chapter is to show some methods of historical and cultural aspects of antique heritage perception and knowledge of Latin Language learning in medical high schools. Terminological method of teaching Medical Latin leads both to mastering medicine and acquiring cultural and humanitarian heritage. During the class and out of class work, debates and Olympiads, term analyses and presentations, work with dictionaries and aphorisms, talks about famous antique scientists, conferences – all these methods form linguistic, cultural and historical values of students competences.

Keywords: linguistic, cultural and historical values, antique treasure, Medical Latin, Olympiads, conferences

1.8. СОВРЕМЕННАЯ ГРЕЧЕСКАЯ СТОМАТОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ

© А.Н. Дубровина

Объектом настоящей главы является малоизученная в рамках отечественного терминоведения тема научного терминообразования в современном греческом языке. В ходе исследования отмечены определенные закономерности и специфика формирования медицинских терминов в целом и в рамках сферы стоматологии и челюстно – лицевой хирургии в частности. Лингвистический материал задействован на базе древнегреческого и новогреческого языков с минимальным привлечением латинского фактора, в основном как источника калькирования. Цель настоящей работы заключается в стремлении рассмотреть основные принципы формирования греческой медицинской лексики. В процессе исследования были использованы методы выборочного анализа терминов на материале греческих научных и научно-популярных медицинских изданий, словарей с привлечением теоретического материала других авторов.

Ключевые слова: греческий язык, латинский язык, стоматология, медицинские термины, калькирование, заимствование, этимология, билингвизм

Как следует из ряда исследовательских работ, посвященных проблемам стоматологии и черепно-челюстно-лицевой хирургии, число которых весьма незначительно, терминологическая система этих направлений в медицине характеризуется широким использованием терминов-метафор, которые формируют единую систему метафорического терминообразования. В целом, эта система представлена определенным метафорическим корпусом со своими закономерностями, типологическими характеристиками и моделями [1; 2].

Большой интерес представляет процесс метафоризации медицинских терминов, в числе которых большое количество примеров стоматологической лексики:

Более того, зубы в греческом языке не “прорезываются”, а восходят, подобно солнцу *Ανατολή δοντιών*: *Η εμφάνιση ενός δοντιού στη στοματική κοιλότητα*. – Появление зуба в ротовой полости (букв. «восход зуба» = *dentitio*, возможно, по аналогии с английским *teeth rising*).

К терминам – метафорам в новогреческом языке относятся и явные кальки с латинского языка, такие как, например, классификация зубов:

Νεογιά – γαλαξίες, πρωτοφύεις οδόντες – «детские», «молочные», «новорожденные», «вырастающие первыми» зубы.

Σοφρητιστήρες (φρονιήτες) – «разумные», или даже «благоразумные» зубы.

Τομαίς (κοπήρες) – резцы (τέμνω – рассекать; κόβω (<κόπτω) – резать , ср.лат. incidere, dentes incisivi), они же πρόστινά δόντια – передние зубы
Κυνόδοντες – (κύων, κύνος – собака, ср. Dentescanini)
Προϋόμφοι – премоляры (малые коренные зубы)
Γομφίοι – моляры. Интересна этимология данного определения, в виде исключения калькой не являющегося:

Γομφίος – бороздка ключа

Γόμφος – сочленение, болт, винт; γόμφωμα – прочное соединение, обычно при помощи гвоздей [3, 4].

Наряду с этим фигурирует и «народное» название коренных зубов: τράπεζιτες (по поводу данного определения существуют различные варианты этимологических объяснений: от сходства со столом, τράπεζι (широкая и плоская внешняя поверхность и «ножки» – корни) до забавного толкования, основанного на омонимии с существительным «τράπεζιτης» – «банкир» (τράπεζα – банк).

Медицинская терминология в современной Греции существенно отличается от общепринятой и привычной европейской, в основу которой легли два источника: латинский и древнегреческий языки, причем, латинские составляющие фигурируют как в качестве самостоятельных слов – терминов, греческие же – за исключением ряда древнейших анатомических понятий, используемых для наименования некоторых основных органов (hepar, pancreas, oesophagus, chole, diaphragma, larynx, pharynx, phalanx, cranium (<κράνιον) – чаще всего в виде терминоподобных и частотных отрезков в составе сложных клинических и фармацевтических терминов.

Греки, ссылаясь на тот, безусловно, неоспоримый факт, что их собственная культура и, в частности, медицина, более древняя, нежели римская, и в целом является древнейшей и самой богатой в Европе, совершенно забывают о другом обстоятельстве: большинство сложных клинических терминов были созданы европейскими учеными в новое время на базе терминоподобных древнегреческого происхождения, но никак не самими древними греками. (Когда в Европе был изобретен микроскоп (еще один термин, созданный на основе греческих корней) и появились такие термины как лейкоцит, эритроцит, спирохета, Греция находилась под турецким владычеством, и оригинальная медицинская терминология у греков практически отсутствовала).

Данная тенденция не является характерной только для медицинской терминологии, но господствует во всех сферах: аналогичная ситуация с формированием терминологии складывается и в других областях науки и бытовой реальности Греции нового времени.

Гибридные термины, на искусственной основе созданные из древнегреческого и латинского корней, такие как, к примеру, «автомобиль», «телевидение», «венерология», «гингивит» и т.д. греки полностью «национализировали», переведя латинский элемент на собственный язык, получив таким образом собственное терминологическое образование: τηλεόραση и αυτοκίνητο, αφροδισιατρία, ουλίτιδα .

Наряду с этим, большое количество терминов иноязычного происхождения образуются в новогреческом языке при помощи калькирования:

Universitas (лат.) > Πανεπιστήμιο (παν – весь, всякий + επιστήμη – наука)

Foolball (англ.) > ποδόσφαιρο (πούς, ποδός + σφαίρα)

Crossword (англ. cross (из лат. crux) + word) > σταυρόλεξο (σταυρός + λέξη)

Мобильный телефон (mobile – англ. излат. mobilis,e) – κινητό τηλέφωνο (ср.κίνηση < κίνησις – движение, κινώ – двигать, к этому же корню восходят и всем привычные термины, такие как кинетика, кинетическая энергия, гиперкинезия).

Более того, согласно мнению современных греческих ученых, некоторые термины, «некорректным образом» сконструированные исключительно на базе греческих элементов, подверглись бескомпромиссной корректировке. Узнаваемые носителями практически всех европейских языков такие термины как «тахикардия» и «брадикардия» в греческом терминоведении превратились в ταχυπαλμία и βραδυπαλμία (παλμός = лат. pulsus, т.е. пульс). Тот же процесс претерпевают слова, обозначающие повышение и понижение давления: вместо гипертония (hypertonia) или гипотония (hypotonia) используются υπέρταση и υπόταση соответственно.

Мозговые извилины (общепринятое наименование – латинизированное gurgus (из греческого γύρος) называются έλικες (έλικα <έλιξ – завиток, извилина), в то время как γύρος – это на самом деле «круг».

Составленные на основе полностью (аутентичных) греческих элементов такие термины как erythrocytes и leukocytus (слово κύτος действительно греческое) в Греции не используются, вместо них фигурируют сложные термины κόκκινα (ερυθρά) и λευκά σφαιρίδια του αίματος (или αιμοσφαιρίδια) – «красные (белые) шарики крови».

Хрестоматийным примером в сфере стоматологической терминологической лексики стало слово «кариес», которое в греческом языке именуется не латинским caries, ei, а греческим τερηδών, ονος, современный вариант – τερηδόνα, существительное, восходящее к древнегреческому глаголу τιτρώσκω – разрушать, травмировать, прокалывать (однокоренными являются также глагол τρίβω – тереть и существительные τρύπα – дыра, τραύμα – повреждение, τόρνος – токарный станок). В отличие от русского языка,

где существует слово с аналогичным значением «костоеда» («костоед»), которое не стало терминологическим понятием, а считается диалектным, в греческом языке τεριδών(α) получило статус термина.

В любой терминологической сфере должна присутствовать некая международная основа, необходимая для конструктивного общения и взаимного удобства специалистов данной сферы.

Греческие же ученые, настаивая на соблюдении национальной идентичности в любой профессиональной сфере, согласны принять за общий знаменатель английский язык, совершенно не признавая приоритетное положение латинского.

Большинство греков искренне уверены в том, что такие термины как inflammation, articulation, fracture, signature, regular, face, facial являются исконно английскими.

Тема греко – латинских дублетов, традиционно представляющая собой общее место для исследователей нашего отечества им, к сожалению, неведома.

В Греции не существует даже медицинских греко – латинских словарей. Только греко – английские и англо – греческие [4].

В настоящее время исключительно любопытным феноменом является образование в языке неких «внутренних» «греко – греческих дублетов», первый лексический пласт которых давно перестал использоваться в живом современном языке и фигурирует только в официальных источниках, научно – исследовательской и профессиональной литературе:

Ήπαρ / συκώτι – печень

Γαστήρ / στομάχι – желудок

Ρίς, ρινός / μύτι – нос

Οφθαλμός / μάτι – глаз

В научно – популярной литературе по медицинской тематике, представленной в интернете или других источниках, ориентированных на широкого читателя, фигурирует преимущественно второй вариант, иногда оба, где первый комментируется вторым, поскольку существует большая вероятность его неверной трактовки.

Ανω γνάθος: το πάνω σαγόνι – верхняя челюсть

Γομφίος : το δόντι γνωστό ως τραχισίτης – зуб, известный как коренной

Ήπαρ, δηλαδή συκώτι – печень, то есть печень.

В некоторых случаях встречаются и своего рода «триплексы», в составе которых первый элемент – это классический древнегреческий вариант, второй представляет собой его фонетическое и грамматическое продолжение в результате изменения (постепенной эволюции) языка и его компонентов, третий же – употребляемый в рамках повседневной лексики вариант:

Λάρυγξ>λάρυγγας>λαρύγγι гортань
Φάρυγξ>φάρυγγας глотка
Οστούν >οστό / κόκκαλο кость
Γνάθος / σιαγών, σιαγόνας > σαγόни челюсть
Ους, ωτός > αυτί ухо
Πους, ποδός > πόδι нога
Χειρ, χειρός > χέρι рука

Многие термины остались практически неизменными с античных вре-
мен:

Νεφρόν > νεφρό почка
Κρανίον > κρανίο череп
Θώραξ > θώρακας грудная клетка
Διάφραγμα > διάφραγμα диафрагма
Δάκτυλος>δάχτυλο палец [4; 5].

Данное явление свидетельствует о том, что греческая медицинская терминология базируется не только на классическом источнике, но и на материале живого языка с его национальными особенностями. Таким образом, представляется возможность проследить и анализировать характер и процесс терминообразования в динамике его развития и взаимодействия между лексическими пластами.

И если на уровне международной европейской терминологии мы говорим о росте синонимии между специфическими национальными микро-терминсистемами, то в рамках греческого языка синонимия неизбежно возникает как его внутреннее порождение (эндогенный элемент).

Рассмотрим явление на конкретном примере перевода известного афоризма Цельса относительно четырех признаков воспаления: *Notae inflammationis sunt quattuor: Rubor et tumor cum calore et dolore.*

На русский и английский языки данный постулат переводится одно-значно:

Признаков воспаления четыре: краснота и припухлость с повышением температуры и болью.

Redness and swelling with heat and pain are the four signs of inflammation.

Греческий же официальный перевод включает в себя по два варианта для каждого признака:

Κλινικά συμπτώματα τοπικής φλεγμονής (Клинические признаки местного воспаления) :

Ερυθρότητα (υπεραμία)
Θερμότητα (υπερθερμία)
Οίδημα (πρήξιμο)
Αλγος (πόνος)

Если в рамках большинства современных европейских языков принципы моделирования системы терминообразования (в данном случае мы говорим о лексике в сфере медицины, однако в целом данное явление гораздо шире в своем диапазоне) демонстрируют безусловную гетерогенность в силу присутствия (в различной степени) элементов латинского и греческого происхождения, накладывающихся на данные национального языка, то в новогреческом подобной гетерогенности нет. Есть внутренняя терминологическая дихотомия, являющаяся общим местом для системы данного языка в целом.

Дело в том, что явление билингвизма в греческом языке отнюдь не новое и не спонтанное.

Вплоть до 1982 г в Греции официальных языков было два: кафаревуса (καβάρεβουσα) – букв. «чистая», «очищенная» (имеется в виду, от вульгаризмов и заимствований) – искусственно «воссозданный» на основе древнегреческого язык, громоздкий и неестественный, и димотика (δημοτική) – букв. «народная» – язык живого общения, современной поэзии, литературы и кинематографа, в который постепенно и полностью органическим образом развился древнегреческий язык, и на всех его уровнях отражавший непростой и неоднозначный путь греческой истории: лексический пласт демонстрирует большое количество тюркских и латинских (итальянских) заимствований, грамматически же структура языка заметно меняется, упрощается, становится заметной тенденция перехода новогреческого языка из класса флективных в аналитические.

На кафаревусе велась деловая документация, писались статьи и научные работы, помимо этого, она являлась языком официальной прессы, радио и телевидения.

Данный языковой феномен, очевидно, не мог не повлиять на становление в некотором роде «бытовой привычки» греков всех уровней и социальных сфер дублировать лексические единицы и «поояснять» одну из них другой.

Что касается терминологической сферы, то для нее самого различного происхождения синонимия является общим местом и привычным явлением: «Причинами возникновения синонимов в терминологии являются: традиционность употребления терминов, наличие в науке различных точек зрения, взаимообмен информацией на разных языках, связанный нередко со специфическими национальными микротерминсистемами, а также недостаточность планомерных систематических усилий по ограничению роста синонимов» [6].

Предпринятое нами исследование и приведенные нами примеры, преимущественно стоматологической направленности, позволяют следующие выводы:

Греческая стоматологическая терминология формируется как на базе традиционной латино–греческой лексики, при преимущественном калькировании латинских элементов и элементов кафаревусы.

Практическая конструктивная стоматология, так же как челюстно–лицевая хирургия – достаточно новые сферы в современной медицине, поэтому любая претензия греческих специалистов на «авторство» и новаторство выглядит недостаточно аргументировано. Механизм становления греческой терминологии основан на вытеснении чужеродных греческому языку элементов и обусловлен тенденцией к метафоризации лексики.

Список литературы

1. Шевченко Л.И. О специфике медицинской лексики в новогреческом языке // Материалы всероссийской научно-методической конференции, посвященной 90–летию СамГМУ: «Психолого–педагогические аспекты совершенствования качества медицинского и фармацевтического образования. Т.2». Самара, 2009. С. 74–76.
2. Полухина О.Н. Терминообразование на базе греко-латинских терминоэлементов в стоматологической терминологии (на материале французского языка): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. Москва, 2001. С. 3–6.
3. И.П. Хориков, М.Г.Малев, Новогреческо-русский словарь. Москва: Русский язык, 2001. С.224–451.
4. Λεξικό ιατρικών όρων ελληνοαγγλικό, Θεσσαλονίκη, 2013.
5. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь, т. 1, т. 2. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1958. 1905с.
6. Дудецкая С.Г. Метафоризация как способ терминообразования: на материале английской терминологии черепно-челюстно-лицевой хирургии и стоматологии: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. Самара, 2007. 8 с.

MODERN GREEK DENTAL TERMINOLOGY

A.N. Dubrovina

The object of this study is the topic (theme) of scientific term formation in modern Greek language, which has been little studied within the framework of domestic terminology. In the course of the study, certain regularities and specifics of the formation of medical terms in general and within the scope of the field of dentistry and maxillofacial surgery in particular, were noted. Linguistic material is used on the basis of ancient Greek and modern Greek languages with minimal involvement of the Latin factor, mainly as a source of tracing. The purpose of this chapter is to strive to consider the basic principles of the formation of Greek medical vocabulary. In the course of the study, methods of selective analysis of terms were used on the material of Greek scientific and popular scientific medical publications, dictionaries with the involvement of theoretical material from other authors.

Keywords: Greek, Latin, dentistry, medical terms, tracing, derivation, etymology, bilingualism

1.9. ОШИБКИ ОБУЧАЮЩИХСЯ КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ ПЕДАГОГА (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НА ВЕТЕРИНАРНОМ ФАКУЛЬТЕТЕ)

© Д.В. Кирюхин

В главе рассматривается возможность использования ошибок обучающихся, совершенных в процессе освоения дисциплины «Латинский язык с основами медицинской терминологии», педагогом в качестве элементов дополнительных и творческих заданий, а также неформального общения. Автор делает вывод о том, что умение педагога использовать ошибки его учеников как в формальной, так и неформальной деятельности является важной составляющей успешной преподавательской деятельности и позволяет развивать у обучающихся личную заинтересованность в изучаемом предмете. Латинский язык традиционно преподается на первом курсе ветеринарного факультета Нижегородской государственной сельскохозяйственной академии в осеннем семестре и завершается дифференцированным зачетом. Материалом для данной статьи стал более чем четырехлетний опыт автора преподавания в данном учебном заведении.

Ключевые слова: латинский язык, преподавание иностранных языков в вузе, ошибки обучающихся, олимпиада по латинскому языку и античной культуре

Во время преподавания каждый педагогический работник неизменно сталкивается на учебных занятиях с ошибками своих учеников. В преподавании иностранного языка при работе с разнообразными переводами допущенные неточности и «казусы» могут быть использованы с целью их разбора, объяснения, недопущения в дальнейшем и развития мотивации как элементы обычной аудиторной работы, так и дополнительных и творческих заданий, в ходе неформального общения, если таковое имеет место быть (ведение личного блога педагогом [1]).

Курс латинского языка с основами медицинской терминологии традиционно преподается в Нижегородской государственной сельскохозяйственной академии в осеннем семестре на первом курсе ветеринарного факультета для студентов очного и заочного отделений обучающихся по специальности 36.05.01 «Ветеринария» и направлению бакалавриата 36.03.01 «Ветеринарно-санитарная экспертиза».

Основным учебным пособием вплоть до настоящего времени является учебник Г.И. Валла [2; 3]. Исправить эту ситуацию призвано наше небольшое учебно-методическое пособие «Lingua Latina. Ars Phoebea» [4], содержащее помимо прочего облегченный курс грамматики в схемах и таблицах и ряд творческих заданий. Отдельные примеры ошибок обучающихся упоминались в статьях, посвященных методике преподавания латинского языка [5, с. 15–16], однако пока еще не становились полноцен-

ным объектом изучения. В основу пособия, как и материала данной статьи, лег личный педагогический опыт автора за последние четыре учебных года (2015–2019) в Нижегородской ГСХА.

Для начала рассмотрим самые распространенные виды возникающих ошибок, с которыми педагог сталкивается не только на самостоятельных и контрольных работах, но и на занятиях во время текущего контроля. Первую группу составляют ошибки, связанные с грамматикой латинского языка.

Несмотря на то, что тема «Глагол» в латинском языке является одной из самых простых, кроме того, студенты ветеринарного факультета знакомятся лишь с настоящим временем, используемом в рецептах, в отличие от своих коллег с других факультетов. Можно составить список из «любимых» студентами глаголов, в которых каждый год будут делать ошибки. Это такие глаголы как *Do, dare, 1* (давать), *Spīro, spīrare, 1* (дышать) и *Traho, trahēre, 3* (тянуть). При изучении третьего склонения существительных и прилагательных частые метаморфозы претерпевают также корни слов.

К следующей группе ошибок относятся неверно или неточно выполненные переводы, в первую очередь, крылатых выражений, из-за чего кардинально изменяется их оригинальный смысл.

Ошибки в переводах анатомических и клинических терминов тоже отличаются большой оригинальностью. На страницах студенческих самостоятельных и контрольных можно встретить такие заболевания как «пневматическая лихорадка», «хроническая опасность» или «дефицит седьмого достижения сердца». Не отстают от них и переводы словно средневековых алхимических рецептов, предлагающих использовать диковинные ингредиенты.

Безусловно, в работе над ошибками особенно важным является выявление причины той или иной ошибки. Одной из самых распространенных является использование интернет-переводчика, выполняющего автоматический машинный перевод. Однако неиспользование электронного переводчика тоже не является причиной успеха, особенно если обучающийся не приобретает нужных навыков работы со словарем.

Невнимательность к деталям также может являться причиной многих досадных, но весьма оригинальных ошибок. Так при переводе крылатого выражения *Mala gallina, malum ovum* (Плохая курица, плохое и яйцо) у студентки получился перевод, полностью искажающий оригинальное значение: «Мала курица, мало и яйцо». При работе с рецептами это приводит к появлению «Кострового масла» (вместо касторового), «Настойки Вале-риана».

При переводе с латыни на русский язык и наоборот важно помнить, что в этих языках разный порядок слов, поэтому во время выполнения учеб-

ных заданий предлагается использование формул (схем) строения анатомических и клинических терминов для их правильного перевода.

В одной из самостоятельных работ по переводу анатомических и клинических терминов студент перевел следующий термин *Musculi obliqui oculi* (Косые мышцы глаза) как «Глаз косоного мышонка». Причина данной ошибки станет очевидна для педагога, если ошибочный перевод перевести на латынь с русского языка – *Oculus musculi obliqui*. Как мы видим, отличий между двумя словосочетаниями немного, электронный переводчик, которым пользовался студент, не смог увидеть разницы в именительном и родительном падежах, принял слово *musculi* (мышцы, Nom. Pl.) за слово мышонок (Gen. Sg.), *mus* – мышь + уменьш. суффикс *-ul-*).

Представляется перспективным использовать примеры с допущенными ошибками в качестве примеров для дополнительных заданий. Например, найти и исправить ошибку и написать правильный перевод на латинский язык следующих терминов: «Аллергическая кожа гангрены», «Львиная настойка».

Кроме того, прошедшая в декабре прошлого года олимпиада по латинскому языку и античной культуре среди студентов первого курса Нижегородской ГСХА продемонстрировала успешность использования примеров студенческих ошибочных переводов в качестве элементов заданий. Так одним из конкурсов олимпиады было определение правильного латинского термина (крылатого выражения) по его ошибочному переводу.

На наш взгляд, также возможно использование ошибок обучающихся с целью создания яркого визуального образа и сатиры в неформальном общении, а современное развитие социальных сетей позволяет делиться подобным материалом с коллегами, друзьями и самими обучающимися с целью воздействия художественного образа на память и внимание.

Такие примеры отлично закрепляются в памяти обучающихся, порой даже лучше, чем при разборе у доски, а также поднимают мотивацию. Грамотное использование педагогом ошибок его учеников как в формальной, так и неформальной деятельности является важной составляющей успешной преподавательской деятельности, позволяет сделать процесс преподавания еще ярче, развить у обучающихся личную заинтересованность в изучаемом предмете.

Список литературы

1. Кирюхин Д.В. Контрольная работа № 3. / Запись личного блога на блог-платформе LiveJournal. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://bagerlock.livejournal.com/629038.html> (дата обращения 09.04.2019)
2. Валл Г.И. Латинский язык. Учебник для ветеринарных специальностей вузов. М.: Высшая школа, 1990. 192 с.

3. Валл Г.И. Латинский язык. Учебник для ветеринарных специальностей вузов. 2-е изд. перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2003. 237 с.
4. Кирюхин Д.В. *Lingua Latina. Ars Phoebea*: Практикум по латинскому языку для студентов ветеринарного факультета. Н.Новгород: Нижегородская ГСХА, 2017. 120 с.
5. Иванова Г.Н. Особенности методики преподавания латинского языка на факультете высшего сестринского образования при дистанционной форме обучения. // EXPERIMENTA LUCIFERA: сборник материалов V Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. Н.Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2007. С. 15–16.

STUDENTS' MISTAKES AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR THE TEACHER (WORK EXPERIENCE AT THE VETERINARY FACULTY)

D.V. Kiriukhin

The chapter considers the possibility of using students' mistakes made in the process of mastering the discipline «Latin language with the basics of medical terminology» as a part of additional and creative tasks, as well as informal communication. The author concludes that the ability of the teacher to use the mistakes of his students in both formal and informal activities is an important component of successful teaching and allows students to develop a personal interest in the subject being studied. Latin is traditionally taught during the first year at the veterinary faculty of the Nizhny Novgorod State Agricultural Academy in the fall semester and ends with a differentiated test. The material for this chapter is collected by the author during four years experience of teaching in this educational institution.

Keywords: Latin language, teaching foreign languages in high school, students' mistakes, Olympiad in the Latin language and ancient culture

1.10. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ФИТОНИМОВ С ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ В ДОКУМЕНТАХ «АПТЕКАРСКОГО ПРИКАЗА» XVII В.¹

© **О.Г. Олехнович**

В главе рассматриваются основные вопросы, связанные с переводом латинских фитонимов на русский язык в документах «Аптекарского Приказа» (XVII в.). Значительное внимание уделяется специфике структуры фитонима на латинском языке, описываются основные модели, регулирующие его оформление. Определяются

¹ Работа написана при финансовой поддержке ФГБУ «Российского фонда фундаментальных исследований» в рамках коллективного исследовательского проекта № 17-06-00376 «Фитонимия русского языка в диахроническом аспекте (XI–XVII вв.)»

основные приемы перевода латинских фитонимов на русский язык – фонетико-графические (транслитерация, транскрипция), лексико–грамматические (калькирование, лексико–семантическая замена). Подробно рассматриваются переводческие трансформации (добавление, опущение, и др.). Обозначаются основные причины, создающие проблемы перевода фитонимов в рассматриваемый период, – отсутствие научной терминологической базы, слабая нормированность русского языка, индивидуальная интерпретация переводчика, связанная с квалификацией. Именно поэтому среди фитонимов отмечается большая вариативность практически на всех языковых уровнях.

Ключевые слова: латинские фитонимы, основные приемы перевода, переводческие трансформации, проблемы перевода фитонимов

Переводческая деятельность в XVII в. заметно активизировалась. На это обращали внимание многие известные русские филологи. Академик А.И. Соболевский писал: «Кажется, что большая часть переводов этого столетия сделана с латинского языка» [1, с. 50]. Другой академик В.В. Виноградов подчеркивал, что «Распространению латинских слов, оборотов, конструкций содействует усиленная переводческая деятельность» [2, с. 37]. Русский язык «обогащается интернациональными терминами, воспринимаемыми через посредство не только греческого, но и ученого международного языка средневековой европейской науки – языка латинского» [3, с. 190]. Латинскими терминами значительно пополняется научная терминология. Это в полной мере относится к фитонимам, которые встречаются в составе фармацевтической номенклатуры – одной из составляющих медицинской терминологии. Именно медицина как научная дисциплина начала активно формироваться в XVII в.

В этот период отмечается приезд иностранных врачей, хорошо знающих латинский язык, ввозится огромное количество лекарственных средств растительного происхождения. Этому способствовало создание в России «Аптекарского Приказа» – государственного медицинского учреждения, которое распоряжалось всем медицинским и аптечным делом.

Фитонимы представлены в рукописях, основная часть которых хранится в Российском Государственном Архиве Древних Актов (РГАДА) в г. Москве в – Фонд 143, 2724 ед. хр., 1629–1716 гг. [4].

Часть рукописей была опубликована Н.Е. Мамоновым в С.-Петербурге в 1881–1885 гг. в «Материалах по истории медицины в России» (1300 с.), вып. I–IV, а также в «Актах исторических, собранных и изданных Археографическою комиссией» (26 с.) [5].

Среди документов «Аптекарского Приказа» особую ценность представляют росписи и рецепты. В них встречаются практически все названия лекарственных средств растительного происхождения на латинском языке,

в которых основная нагрузка ложится на фитонимы. Все медицинские документы, в первую очередь, рецепты в целях безопасности особенно поначалу переводились на русский язык. Это в значительной степени помогло идентифицировать практически все латинские фитонимы. Несмотря на то, что качество перевода большинства названий оставляло желать лучшего, они представляют собой очень ценный лексикографический материал. Стоит отметить, что в рассматриваемый период ботаническая номенклатура была недостаточно изоморфной, она входила в состав фармацевтической, поэтому названия растений необходимо было вычленять из номенклатурных наименований. Нами было выявлено чуть более 300 фитонимов. Относительно небольшое количество связано, прежде всего, с их особым аксиологическим значением, поскольку в документах фигурируют только лекарственные растения.

Нами учитывались все номенклатурные наименования, так или иначе имеющие отношение к названию растения. В исследуемую группу вошли не только собственно фитонимы, но и лексические единицы, образованные от них. Такой широкий охват дал возможность учесть все имеющиеся на тот период особенности наименований и подходы к интерпретации фитонимов средствами русского языка.

Прежде чем перейти к анализу русского переводного фитонимического материала, дадим общую характеристику латинских фитонимов периода XVII в.

Латинская ботаническая номенклатура еще не получила статус научной, но в той или иной степени практически сформировалась. Во всяком случае все встречаемые в документах растения имеют свои названия на латинском языке в отличие от русских, где часть растений еще не получила даже первичные номинации. Речь идет, прежде всего, о фитонимах, которые впервые появились в России. В меньшей степени это касается растений, которые не были известны только переводчику.

Карл Линней, которого как раз по праву считают создателем научной ботанической номенклатуры, проделал огромную работу по приведению существующей системы номинаций растений в порядок, используя материал рассматриваемого периода, придав названиям биноминальный характер.

Чтобы нагляднее представить структуру латинских названий XVII в., за эталон примем современные латинские, большинство из которых формировались на базе существующих в долиннеевский период, а также современные русские научные названия. Большинство из них так или иначе используются в рассматриваемых документах.

Среди существующих фитонимов в документах встречаются двусоставные и односоставные латинские названия.

Отметим, немногочисленные двусоставные латинские биномиальные наименования, состоящие из родового и видового, названия которых до сих пор находят применение в ботанической номенклатуре – *Mentha aquatica* ‘мята квасная’, *Helleborus niger* ‘морозник черный’, *Hepatica nobilis* ‘печеночница обыкновенная’, *Cyperus rotundus* ‘сыть круглая’, *Rubus idaeus* ‘малина обыкновенная’, *Primula veris* ‘первоцвет весенний’.

В некоторых современных названиях по сравнению с фитонимами XVII в. по разным причинам был заменён один из компонентов. Это было либо видовое определение – *Centaureum minus* > *Centaureum erythraea* ‘золототысячник зонтичный’, *Lilium album* > *Lilium candidum* ‘лилия белоснежная’, *Santalum citrinum* > *Santalum austrocaledonicum* ‘сандальное дерево жёлтое’, *Paeonia maris* > *Paeonia anomala* ‘пион уклоняющийся’, *Papaver erraticum* > *Papaver rhoeas* ‘мак самосейка’; либо родовое наименование – *Carduus benedictus* > *Centaurea benedicta* ‘волчец кудрявый’.

Обратим внимание на названия, у которых изменились оба компонента – *Mechoacana alba* > *Ipomoea jalapa* ‘белая ялапа’, *Consolida major* > *Symphytum officinale* ‘окопник лекарственный’. Стоит отметить, что большинстве названий этой группы остался фрагмент предыдущего названия – *Lilium Convallium* > *Convallaria majalis* ‘ландыш майский’, *Hedera terrestris* > *Glechoma hederacea* ‘будра плющевидная’, *Trifolium acetosum* > *Oxalis acetosella* ‘кислица обыкновенная’, *Virgo aurea* > *Solidago virgaurea* ‘железняка’ *Santalum rubrum* > *Pterocarpus santalinus* ‘сандальное дерево красное’.

Часть двусоставных наименований перешла в состав видовых, образуя тем самым либо трехсоставные наименования – *Capillus veneris* > *Adiantum capillus veneris* ‘венерин волос’, либо двусоставные наименования за счет того, что двухсловные фитонимы перешли в разряд сложных однословных наименований *Staphis agria* > *Delphinium Staphisagria* ‘стафизагрия крупносемянная’, *Assa foetida* > *Ferula assa-foetida* ‘ферула вонючая’.

Отметим, что большую часть фитонимов составили названия, состоящие из одного слова. Если их сравнить с современными наименованиями, то одни совпадали с родовыми (*Agrimonia* > *Agrimonia eupatoria* ‘репешок аптечный’, *Althaea* > *Althaea officinalis* ‘алтей лекарственный’, *Artemisia* > *Artemisia vulgaris* ‘полынь обыкновенная’, *Berberis* > *Berberis vulgaris* ‘барбарис обыкновенный’, *Betonica* > *Betonica officinalis* ‘буквица лекарственная’), другие – с видовыми (*Galanga* > *Alpinia galanga* ‘альпиния лекарственная’, *Abrotanum* > *Artemisia abrotanum* ‘полынь лечебная’, *Absinthium* > *Artemisia absinthium* ‘полынь горькая’, *Cina* > *Artemisia cina* ‘полынь цытарная’), третьи – имели особые названия, по-другому говоря, фармацевтические, которые активно использовались только в медицинской среде (*Liquiritia* > *Glycyrrhiza glabra* ‘солодка голая’, *Belaustium* >

Nardus stricta ‘белоус торчащий’, *Alleluja* > *Oxalis acetosella* ‘кислица обыкновенная’, *Sarsaparilla* > *Smilax officinalis* ‘смилакс лекарственный’, *Buglossum* > *Anchusa officinalis* ‘анхуза лекарственная’).

Сопоставляя ботанический словарь латинского и русского языков, мы видим, что переводчики XVII в. испытывали определенные трудности, поскольку при переводе одних и тех же латинских названий были зафиксированы совершенно разные лексические единицы. Каждый из них использовал свои приемы перевода.

По словам Бархударова Л. С., «текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника; задача переводчика заключается в том, чтобы сделать эту эквивалентность как можно более полной, то есть добиваться сведения потерь до минимума, но требовать "стопроцентного" совпадения значений, выражаемых в тексте подлинника и тексте перевода, было бы абсолютно нереальным» [6, с.11].

В условиях русского языка XVII в. ещё не были выработаны приемы перевода латинских фитонимов XVII в. Наиболее широко использовались более простые формальные – графический, по-другому, транслитерация, когда при помощи русских букв передавались буквы, составляющие латинское слово, и фонетический, или транскрипция – фонетическая имитация исходного слова.

Разделение на транскрипцию и транслитерацию достаточно условно, поскольку они между собой тесно переплетаются. К тому же, создание соответствий путем имитации формы знаков оригинала осложнялось тем, что русская графическая система еще в то время окончательно не сформировалась, да и латинские слова, как показывают многочисленные примеры, по-разному воспринимались переводчиками. Таким образом, главную роль при идентификации лексических единиц, играла их квалификация и эрудиция. Именно поэтому, нет необходимости строгого разграничения транскрипции и транслитерации.

Переводчики злоупотребляли таким способом, поскольку чаще всего не могли определить фитоним, так как сталкивались с ним впервые. Конечно, не все лексические единицы были неологизмами, но, как показывает современная номенклатура, определенное влияние новых латинских фитонимов рассматриваемого периода все-таки имело место.

Случаи полного совпадения фитонимов латинского и русского языков во всем объеме их денотативного значения относительно редки. Как правило, это однозначные слова.

Aq[uae] levistic[i] > *водки левистицы* [4, ед. хр. 1059, л. 16–17] (вместо известного в то время *зори*); *Aq[uae] Cardui Benedicti* > *вотки Кардуи бенедиктуми* [4, ед. хр. 737, л. 124–125]; *herb[arum] chamepith[idis]* > *травы*

коминитидис [4, ед. хр. 1068, л. 72–73]; *herb[arum] Epithym[i]* > *Эпитими* [4, ед. хр. 965, л. 16–20]; *Anchusae* > *Корени анхузе* [4, ед. хр. 1442, л. 24]; *Radic[icis] Aron[is]* > *Корени аронис* [4, ед. хр. 877, л. 18–19]; *Syrup[i]: tus-silag[inis]* > *сыропу тусилагинис* [4, ед. хр. 1059, л. 12] (вместо *жеребьячья копыта*); *Syrupi Ribium* > *Сыропу рибиум* [4, ед. хр. 965, л. 12–13] (вместо *смородины*); *Fumariae* > *травы фумарие* (вместо *земляного дыму*) [4, ед. хр. 803, л. 133–138], *Flor[um] Cheiri* > *цвету хеури* [4, ед. хр. 965, л. 19–20], *Sem[inis] lini* > *семени лини* [4, ед. хр. 1059, л. 74–75] (вместо *льна*).

Гораздо чаще в переводах мы видим фитонимы с частичной эквивалентностью. В основном это слова с грамматическими изменениями, где произведены замены латинских окончаний русскими, более удобными для восприятия.

Aqv[ae] Cochlear[iae] > *кохлеариу* [4, ед. хр. 965, л. 29–30], *Aq[ae] Betonicae* > *водки бѣтоники* [4, ед. хр. 1068, л. 66–67], *Herb[ae] hyssop[i]* > *травы исопу* > [4, ед. хр. 799, 1–2], *Herbar[um] agrimon[iae]* > *агримониу* [4, ед. хр. 1057, л. 5–6].

В документах достаточно много фитонимов с различными фонетическими заменами – *Aq[uae] Betonicae* > *вотка петоницѣ* [4, ед. хр. 1068, л. 68–69], *Aq[uae] Nymphaeae* > *вотки немве* [4, ед. хр. 1068, 66–69], *extract[i] elleb[ori] nigr[i]* > *экстракту элебури нигри* [4, ед. хр., 874, 1–2], *Extract[i] helleb[ori] nigr[i]* > *экстракти елеболи нигри* [4, ед. хр. 1059, 16–17], *Olei de Capparibus* > *масла дикапарибус* [4, ед. хр. 737, 14–15], *Corticis Quinteriani* > *Коры винтуриани* [4, ед. хр. 706, л. 34–36], *Decocti hordei* > *декокту гордиу* [4, ед. хр. 747, л. 2–3], *Essentiae rosaru[m]* > *Эсенция розаром* [4, ед. хр. 747, л. 2–3].

При переводе на фонетико-графическом уровне фонемы и графемы сами по себе не являются носителями каких-либо значений, поэтому такой приём в некотором смысле оправдан, поскольку не позволяет ввести в заблуждение при идентификации фитонима.

Принципиально отличаются от него лексико-грамматические пути перевода, когда воспроизводится не звуковой, а комбинаторный состав слова или словосочетания, а его составные части переводятся соответствующими элементами переводящего языка. К ним относится лексико-семантическая замена и калькирование.

Лексико-семантическая замена – это перевод при помощи аналога, он заключается в подыскании ближайшего по значению соответствия в русском языке для лексической единицы латинского языка. Подобные соответствия создаются при дословном переводе – переводческом приеме, воспроизводящем синтаксическую структуру, при котором сохраняются части

речи и порядок их расположения в оригинале – *Croci* > *шефрану* [4, ед. хр. 744, л. 4–6], *ulmariae* > *купѣны* [4, ед. хр. 803, л. 133–138], *Herbar[um] ciscut[ae]* > *травы повилыцы* [5, с. 484], *Cinatom[i]* > *Корицы* [4, ед. хр. 965, л. 31–32], *Rhabarb[ari]* > *ревеню* [4, ед. хр. 965, л. 31–32], *Herbar[um] absinth[ii]* > *травы полыню* [5, с. 484], *Hord[ei] mundat[i]* > *Ячменю ручново* [4, ед. хр. 8796, л. 1–2], *olei chamomillini chimici* > *масла рамонова перепускного* [4, ед. хр. 747, л. 4–5], *Agaric[i] albi* > *Агарику бѣлого* [4, ед. хр. 965, л. 31–32].

В некоторых преобразованиях дословный перевод не воспроизводится, поскольку эндемичные наименования имеют совершенно иную структуру – *Florum lillioru[m] Convallium* > *цвѣту гладышева* [4, ед. хр. 743, л. 34–35], *Radicum althææ* > *корени проскурняку болиово* [4, ед. хр. 743, л. 18–19], *Rad[icis] cichor[ii]* > *Корени солнцовы сестры* [5, с. 484], *florum Primulæ veris* > *цвѣту буквицы бѣлой* [4, ед. хр. 796, л. 5], *Herbar[um] Tussilaginis* > *травы Жеребячия копыта* [4, ед. хр. 803, л. 55–57], *Bursæ pastoris* > *травы чижева глазу* [4, ед. хр. 803, л. 133–138], *Sirupus Acetosæ* > *сырону щавью людскова* [4, ед. хр. 750, л. 8–9], *Radic[um] taraxic[i]* > *корени Поповы Скуфии* [4, ед. хр. 1068, л. 72–73], *Herba betonica* > *травы буквицы черной* [4, ед. хр. 829, л. 105–105а].

В документах мы находим примеры лексической неопределенности при переводе отдельных латинских фитонимов – *Aq[uae] plantaginis* > *вотки попутниковы* [4, ед. хр. 795, л. 1–8] и *Aq[uae] plantaginis* > *вотки лопушниковы* [4, ед. хр. 750, л. 1–2], *fol[iorum] acetos[ae]* > *травы аллилуйя* [4, ед. хр. 826, л. 3–4] и *Rad[icis] acetos[ae]* > *Корени щавлю люцково* [4, ед. хр. 877, л. 4а–5а]. Отметим, что это не единичные примеры.

Другой переводческий прием – калькирование заключается в передаче безэквивалентной лексики латинского языка при помощи замены ее составных частей прямыми лексическими соответствиями русского языка. Например, *Glycyrrh[izae]* (от греч. *glycys* ‘сладкий’, от греч. *rrhizoma* ‘корневище’) > *Солотково корени* (4, ед. хр. 799, л. 1–2), *Flor[um] centa[ur]ii* (*centum* ‘сто’, *aurum* ‘золото’) > *цвѣту золототысечи* [5, с. 484], *fol[iorum] plantaginis* > *травы попутнику* [4, ед. хр. 803, л. 133–138].

Калькирование не всегда бывает простой механической операцией перенесения исходной формы в переводящий язык; зачастую переводчику приходится прибегать к некоторым трансформациям, а именно к перестройке синтаксической структуры номенклатурного наименования. Замена слова словосочетанием часто приводит к тому, что более широкое значение фитонима заменяется близким, но более узким значением – *Herb[ae]*

fumar[iae] (от лат. *fumus* ‘дым’) > *травы земляного дыму* (2, ед. хр. 1068, л. 73) и *Aqv[ae] fumaricæ* > *водки земляного дыму* [4, ед. хр. 965, л. 29–30]; *Herbar[um] Capillor[um] Vener[is]* [4, ед. хр. 1555, л. 32], *Herb[arum] Capillorum* ♀ [**Veneris**] > *травы девичьих влас* [4, ед. хр. 1059, л. 92–93].

Прием лексико–грамматической транспозиции при переводе, мы наблюдаем также в примерах, связанных с заменой формы слов, частей речи, порядка слов, а также членением или объединением номенклатурных наименований.

Замена формы слова встречается на примере числа, когда вместо множественного даётся перевод в единственном числе – *Tamarindor[um]* > *Таморинди* [4, ед. хр. 706, л. 24–25], *Syrupi ribium* > *сыропу смородины* [4, ед. хр. 877, л. 2а–2], *prunor[um] dulc[ium]* > *черносливу* [4, ед. хр. 877, л., 15–16]; вместо родительного падежа даётся форма именительного – *Ung[uenti] Dialthææ* > *мази Дуалтгэй* [4, ед. хр. 747, л. 4–5] *Herbar[um] fumaricæ* > *Травы земляной дым* [5, с. 484], *Herb[arum] melissæ* > *травы мелиса* [4, ед. хр. 877, л. 11–12]; вместо предложного падежа с предлогами используется родительный без предлога – *In aqv[a] rosar[um]* > *Водки гуляфной*, *Solve in aq[a] Cinatomi* > *водки коричной* [4, ед. хр. 706, л. 34–36].

Характерным признаком перевода фитонимов является замена частей речи. Наиболее часто производится замена латинского существительного в форме родительного падежа единственного и множественного числа прилагательным, которое от него образуется – *Flor[um] lavendulae* > *цвѣту лавендулового* [4, ед. хр. 965, л. 19–20], *Extracti Absinthii* > *Экстрактну полынного* [4, ед. хр. 750, л. 10–11], *Aqv[ae] Cinatomi* > *вотки коричной* [4, ед. хр. 875, 1–2], *Aq[uae] hyssopi* > *водки усоновой* [4, ед. хр. 1059, л. 7], *Succi Citri* > *соку лимонного* [4, ед. хр. 877, л. 9–10], *Aq[uae] menth[ae]* > *вотки мятной* [4, ед. хр. 877, л. 9–10], *Aqv[ae] meliss[ae]* > *водки мелисовы* [4, ед. хр. 877, л. 11–12], *flor[um] Chamomill[ae]* > *цвѣту рамонова* [4, ед. хр. 877 л. 11–12]), *Fl[orum] Anthos* (2,743,20) > *цвѣту розмаринного* (2,743,21), *Radic[icum] petroselin[i]* > *корня петрушкового* [4, ед. хр. 1057, л. 5–6].

Стоит обратить внимание на то, что прилагательные на русском языке имеют варианты как следствие неустойчивости русской словообразовательной системы – *Seminis anisi* > *семени анисного* [4, ед. хр. 1057, л. 5–6] и *Sem(inis) anisi* > *Сѣмени анисова* [5, с. 484].

Встречаются случаи, когда существительное заменяется на прилагательное, которое соотносится с ним не по значению, а по смыслу – *Pulveris absynthii et menthæ* > *полыню сухово мяты сухой* [4, ед. хр. 737, л. 126–127].

Ещё один приём, который использовали переводчики – добавление. Причины, вызывающие необходимость лексических добавлений в текст перевода, могли быть различными. Одной из них является то, что переведённая конструкция более удобна и гармонична для русского номенклатурного наименования.

Это относится к конструкциям, связанным с добавлением предлога – *Aq[uae] Armoraciae > Водки изъ хрѣну* [4, ед. хр. 365, л. 282], *Aq[uae] primul[ae] Veris > водки изъ буквицы бѣлой* [4, ед. хр. 1059, л. 64–67], *Aq[uae] fl[orum] Tiliae > водки ис цвету липового* [4, ед. хр. 743, л. 42–43], *Syrupi Glycirrhizae > сыропу ис Солотково корени* [4, ед. хр. 747, л. 2–3], *Sirupus Sirasorum > сыропу из вишен* [4, ед. хр. 750, л. 8–9], *Sacchari Anysati > сахару с анисом* [4, ед. хр. 743, л. 15–17], *Syrupi rubi idaei > сыропу из малины* [4, ед. хр. 1059, л. 1–2].

Если добавление предлога придаёт грамматическую завершённость в процессе перевода, то добавления переводчиком отдельных слов, чаще всего для большей ясности, изменяют содержательное значение, несколько сужая его границы. Добавление лекарственного сырья – *liquiritiae > Корени солотково* [4, ед. хр. 747, л. 2–3], *Capilloru[m] veneris > травы капилором венерис* [4, ед. хр. 747, л. 2–3], *Staphisagria > сѣмени стафизагрия* [5, с. 480]; предлога и названия лекарственного сырья – *Essentia Rutae > Эссенция ис травы рюты* [4, ед. хр. 829, л. 52] – *Syrupi Tussilaginis > сыропу ис травы жеребьячья копыта* [4, ед. хр. 747, л. 2–3]; предлога и лекарственной формы – *Syrup[i] rubi idaei > сыропу ис соку малинового* [4, ед. хр. 877, л. 3–4], *Sacchari Anysati > Сахару с анисовым маслом* [4, ед. хр. 744, л. 7–9]; предлога и уточняющего определения – *Olei macis > Масла из цвету мушкатного перепускного* [4, ед. хр. 706, л. 34–36].

Прямо противоположное добавлению опущение связано с выражением значения, которое может быть извлечено из номенклатурного наименования. Обычно при переводе опущению чаще всего подвергаются слова, являющиеся семантически избыточными с точки зрения переводчика.

Такая избыточность вполне оправдана при опущении предлогов – *Emp[lastr]i de meliloto – пластыря меллотного* [4, ед. хр. 805, л. 1], *Syrupi de Hyssopo > Сыропу исопова* [4, ед. хр. 747, л. 4–5], *Cum syrupo Enulae satrapae > сыропу девесилного* [4, ед. хр. 744, л. 7–9]. Особо не искажается содержание, когда опускается часть фитонима – *Herbar[um] cardui benedict[i] > травы кардусь* [5, с. 484].

Но чаще всего в рецептах те или иные опущения в процессе перевода существенно изменяют содержание заявленного наименования, что, на наш взгляд, существенно искажает перевод термина.

Опускается либо название лекарственной формы – *Pulv[eris] radic[is] iреos* > [порошка] *корени фиалкового* [4, ед. хр. 875, л. 5–6]; либо название уточняющего определения – *Ligni Sassafras pulverati* > *Дерева сасофра* [4, ед. хр. 706, л. 34–36], *Olei Cinamomi chymici* > *масла коричного* [4, ед. хр. 706, л. 34–36]; либо несколько компонентов, например, название лекарственной формы и видовое обозначение фитонима – *Pulv[eris] rad[icis] ræon[iae] maris* (2,965,) [порошка] *Кореня Пионии [мужской]* [4, ед. хр. 965, л., 8–9] или название части растения и уточняющее определение – *Seminis Anisi conquassati* > *анису* [4, ед. хр. 829, л. 1236–125]; либо название лекарственного сырья и определяющего предлога – *Syrupi e radicibus Enulæ Campanæ* > *сыропу [из корней] девесилного* [4, ед. хр. 744, л. 4–5], *foliorum Sennæ Alexandrinor[um] sine stipitibus* > *листу александр Ъского [без стеблей]* [4, ед. хр. 829, л. 64а–65].

И уж вовсе недопустимыми является случаи, когда игнорируются отдельные фитонимы и относящиеся к ним определения – *Fol[iorum] trifol[ii] acetos[ae] virid[is]* > *травы а'ллу'я* [4, ед. хр. 826, л., 3–4].

Несмотря на относительную устойчивость латинского языка для некоторых названий существовали синонимы, которые затрудняли перевод – *Ireos* и *violarum* на русский язык всегда переводились одним словом ‘**фьялковый**’ (*Pulv[eris] Radic[is] Ireos* > *Корени фьялкового* и *Syrup[i] violar[um]* > *Сыропу фьялкового*); существительные *anthos* и *Rosmarini* на русском языке обозначали ‘**розмаринный**’ (*Cons[ervae] flor[um] anthos* > *сахару розмаринного* [4, ед. хр. 826, л. 3–4] и *fl[orum] Rosmarini* > *цвѣту розмаринного* [4, ед. хр. 743, л. 22–23]; существительные *Agrimoniae* и *Artemisiae* переводились прилагательным ‘**чернобыльный**’ (*Aqv[ae] agrimon[iae]* > *водки чернобыльной* [4, ед. хр. 965, л. 29–30] и *aq[uae] artemis[iae]* > *Водки ис травы чернобыльной* [4, ед. хр. 736, л. 2–3]; *Carvi* и *Cumini* заменялись на ‘**кмину**’ (*Sem[inum] carvi* > *сѣм[ени] кмину* [4, ед. хр. 965, л. 29–30] и *Sem[inum] Cumini* > *сѣмени кмину* [4, ед. хр. 743, л. 18–19].

Допущенные орфографические ошибки в латинских словах особо не влияли на дешифровку фитонимов – в переводе *Aquæ Symplicis* вместо *Aquæ Cinnamomi* > *водки коричной* [4, ед. хр. 798, л. 1–2], *Syrupu[s] papaveris* (вместо *Syrupu[s] papaveris* сыропу макового [4, ед. хр. 798, л. 1–2]).

Проблемы перевода фитонимов с латинского языка на русский в период XVII в. были связаны с рядом факторов. Во–первых, ботаника как наука о растениях, сформировалась в России в XVIII в., а русские научные названия растений еще позже. Латинские научные названия также не были стандартизированы. Во–вторых, отсутствие нормативности русского языка

XVII в практически на всех уровнях, чаще всего не позволяло переводчику достигнуть максимальной степени эквивалентности перевода оригиналу. В–третьих, переводчики имели разную квалификацию, поэтому качество перевода напрямую зависело от накопленных ими знаний и опыта. Кроме того, переводчик работал с новым видом зарождающего научного текста, в котором было большое количество фитонимов–неологизмов. Выбор какой–либо лексической единицы, модели перевода определялся скорее стихийно без научного обобщения. Этот первоначальный опыт был толчком к развитию нового вида деятельности – перевода, а фитонимический материал, который был зафиксирован в рукописях, несомненно, явился ценным лексикографическим источником и восполнил многие пробелы в области наименований растений.

Список литературы

1. Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Т. 74 № 1. СПб., 1903
2. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XIV–XVII вв.: Учебник. – 3-е изд. М.: Высш. школа, 1982. 528 с.
3. Виноградов В. В. Избранные труды. История русского литературного языка. М.: Наука, 1978. 320 с.
4. Российский Государственный Архив Древних актов (РГДА). Фонд (Ф.) 143. Опись (Оп.) 2, 1629–1716 гг.
5. Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссией. Т. 3 (1613–1645 гг.), СПб тип. Экспедиции Государственных бумаг. С. 474–475, 479–491.
6. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Междунар. отношения, 1975. 240 с.

«PHARMACEUTICAL ORDER» OF THE 17th CENTURY

O. G. Olekhovich

The chapter discusses the main issues related to the translation of Latin phytonyms into Russian in the documents of the *Pharmaceutical Order* (17th century). Considerable attention is paid to the specificity of the phytonym structure in Latin; the main models of their design are described. The main methods of translating Latin phytonyms into Russian are determined: phonetic-graphic (transliteration, transcription), lexical and grammatical (tracing, lexical and semantic replacement). The translation transformations (addition, omission etc.) are considered in detail. The main reasons that create problems for the translation of phytonyms in the period under review are indicated: lack of a scientific terminological basis, weak normalization of the Russian language, individual interpretation by the translator related to qualifications. That is why there is a large variability among phytonyms at almost all language levels.

Keywords: Latin phytonym, main methods of translating, translation transformations, problems of the translation of phytonyms

1.11. СЕМАНТИКА МИФОЛОГИЧЕСКИХ ИМЁН В ЛАТИНСКИХ НАЗВАНИЯХ БАКТЕРИЙ

© *М.Н. Лазарева*

В главе исследуется семантика мифологических имён в структуре бактерионимов – наименований бактерий, составленных на латинском языке в соответствии с правилами Международного кодекса номенклатуры бактерий. Мифологическое имя рассматривается как форма существования первичных концептов, содержащих различные дифференцирующие признаки, в качестве источника которых используются разнообразные мифологические имена, заимствованные из античных и национальных мифов. Отмечается, что благодаря своей прецедентной природе бактерионимы–мифонимы активизируют ассоциативно–образные комплексы, которые реализуются во вторичных номинациях и актуализируются в рамках научного дискурса. Делается вывод, что, выступая в роли способа создания нового смыслового содержания прецедентного мифологического имени, метафорические номинации бактерий выполняют три основные функции – номинативную, создавая названия для новых реалий, когнитивную, являясь средством познания фрагмента окружающей действительности, и коммуникативную, передавая научную информацию посредством обращения к смысловому пространству мифологических персонажей и их взаимоотношений.

Ключевые слова: семантика, мифологическое имя, бактерионимы–мифонимы, метафорический перенос, терминологическая метафора

Мифология представляет собой неисчерпаемый источник для лингвистического анализа. Она оказала и продолжает оказывать большое влияние на развитие словарного состава, как общелитературного языка, так и языков для специальных целей, в частности, естественнонаучной терминологии. Одним из источников терминологической номинации является античная и национальная мифология.

Изучение мифологических терминов представляет большой интерес для лингвистов, поскольку мифология лежит в основе большинства национальных культур и наук. Ведущие ученые в этой области (А.Ф. Лосев, Н.И. Толстой, Е.М. Мелетинский), отмечают, что миф составляет основу культуры народа, в нем находят своё отражение представления человека о мире, природе, жизни и смерти, устройства мироздания. По словам Е.М. Мелетинского, миф – это «первичная модель всякой идеологии и синкре-

тическая колыбель различных видов культуры, литературы, искусства, религии и, в известной мере, философии и даже науки» [1, с. 6].

Причины, вызывающие неослабевающий интерес к мифу у специалистов, связаны с тем, что «с помощью мифа представляется возможным решение наиболее глобальных проблем бытия – внеисторическое прошлое мифа трактуется как символический первообраз тем, значимых во все времена» [2]. Другими словами, значение мифа состоит в том, что события, происходившие и переданные мифом, существуют вне времени, а содержащиеся в нём информация объясняет в равной мере, как прошлое, так и настоящее, и будущее.

Понятие «миф», как отмечает И.И. Ковалёва, складывается из мифологического имени, мифологического образа и мифологического повествования, но первичной мифологической структурой является мифологическое имя, в котором в сжатом виде содержится и мифологический образ, и мифологические сюжеты [3, с. 93–94]. Этот подход помогает вычлени из мифа мифологический образ, определить функцию мифологического имени и показать его функционирование в языках для специальных целей.

Объектом данной статьи являются мифонимы, обозначающие родовые названия бактерий и составленные на латинском языке в соответствии с правилами Международного кодекса номенклатуры бактерий – МКНБ (The International Code of Nomenclature of Bacteria (ICNB)) [4]. Предметом исследования является семантика мифологических имён в структуре бактерионимов.

Мотивированность международных наименований бактерий является важным фактором акта их именования. Исследуемые номенклатурные единицы включают разнообразную внеязыковую, научную информацию о бактериях, которая определяется в результате познавательного процесса. Характерная особенность процесса познания бактерий состоит в том, что в данном случае речь идет о микромире, отличительные признаки и характеристики объектов которого доступны лишь специалистам. Этим обусловлена высокая степень научной информативности, заложенной во внутренней форме бактерионимов, которая является «поставщиком специальной информации о наиболее существенных признаках характеризуемого объекта» [5, с. 5].

Набор мотивировочных признаков номинации, которыми располагает МКНБ, достаточно специфичен и обусловлен свойствами именуемых реалий. Традиционно номенклатурные наименования делят на две большие группы в зависимости от типа наименования: информативные (апеллятивные), которые эксплицитно несут определённую содержательную информацию об объекте номинации (форма, цвет, запах, место и условия функционирования и

др.), и индифферентные (проприальные), которые указывают на географию распространения (топонимы), имя первооткрывателя (антропонимы) или мифологического героя (мифонимы).

Изучение терминологических номинаций бактерий в аспекте ономастологии показало, что информативные наименования содержат информацию о местообитании бактерий, особенностях внешнего вида, цвете синтезируемого бактерией пигмента, запахе, вызываемом штаммом при культивировании, биохимических свойствах, физиологическом или патогенном действии и некоторых других признаках [6, с. 293].

Цель данной статьи заключается в попытке показать, что бактерионимы–мифонимы, обладающие смысловым содержанием, могут интерпретироваться как номинативные единицы, связанные в сознании не только с понятием о классе предметов, но и как знаки, в основе которых лежат мифологические образы, вызывающие ассоциации, пробуждающие знания, выступающие в качестве носителя определенной научной информации об объекте номинации и выполняющие, таким образом, коммуникативную, или когнитивно-информационную функцию терминологического наименования.

Основным видом бактерионимов-мифонимов являются наименования, в которых мотивирующей основой выступает имя мифологического персонажа. Интеграция мифонимов в МКНБ происходит с помощью таких способов словообразования, как семантическая деривация, суффиксация и словосложение. С точки зрения морфемного состава бактерионимы-мифонимы представляют собой:

1. простые аффиксальные или безаффиксальные слова, содержащие одну корневую морфему (*Ekhidna* – Ехидна, *Proteus* – Протей, *Nereida* – морская нимфа, nereida, *Demetria* – Деметра, *Pandoraea* – Пандора, *Gaiella* – Гея);

2. сложные слова – композиты, образованные путем сложения и состоящие, как правило, из двух корневых морфем, одна из которых представлена именем нарицательным (апеллятивом), другая – именем мифологического персонажа, которое находится либо в инициальной, либо в финальной позиции (*Tritonibacter* – Тритон, *Selenomonas* – Селена, *Neptunicoccus* – Нептун, *Thermoproteus* – Протей).

Как известно, акт номинации тесно связан с отражательной деятельностью человека и мыслительным процессом. Изучение особенностей бактерионимов с точки зрения совокупности признаков понятия об обозначаемой реалии, выраженного мифонимом, предполагает рассмотрение вопроса о том, как соотносится их содержательная сторона с объектом номинации.

Мифонимы – это собственные имена вымышленных существ, уходящие своими корнями в античную мифологию, но вместе с тем являющиеся важным элементом культуры всей мировой цивилизации. Имена мифологических персонажей входят в словарный состав практически любого языка, становятся универсальными понятиями мировой культуры.

По своей природе мифологические имена обладают статусом прецедентных имен. Многие ключевые имена–символы античной мифологии выступают в качестве универсальных ономастических единиц, которые аккумулируют культурную информацию и указывают на некоторую совокупность качеств носителя данного имени. Репрезентация мифологического знания в бактерионимах рассматривается как способ номинации микроорганизмов, поскольку мифологическое имя – это форма существования первичных концептов, содержащих различные дифференцирующие их признаки, например: Нептун – море, Янус – двуликое существо, Пандора – несчастье, Ехидна – полуженщина–полузмея и др.

Мифологические имена, вербализируя мифологические образы, выступают в качестве словообразовательной основы вторичных эпонимических номинаций, при этом «имя мифического персонажа, развивая нарицательное значение, приобретает узואльно закрепленное номинативное значение, в то время как персонаж, им обозначаемый, становится носителем одной черты, несмотря на то, что его образ значительно более многогранен».

В работах известных лингвистов в области когнитивного терминоведения (В.Ф. Новодрановой, Л.М. Алексеевой, Л.А. Манерко, С.Л. Мишлановой и др.) специальная лексика рассматривается как результат дискурса, при помощи которого реализуется процесс познания. Именно когнитивная функция термина, определяющая термин как результат процесса познания свойств и связей предметов окружающей действительности, создает условия для создания метафорических терминов. При этом когнитивное понимание вторичности мифонимов базируется на «ограниченности средств языкового выражения» и на «необходимости передачи неисчерпаемого концептуального содержания» [7, с. 79–80].

В процессе метафоризации мифологических имен актуализируется основной тип метафоры – скрытое сравнение, которое основывается на сопоставлении признаков номинируемых микроорганизмов по принципу сходства. Благодаря своей прецедентной природе бактерионимы–мифонимы позволяют активизировать конкретные ассоциативно–образные комплексы, которые реализуются во вторичных номинациях и актуализируются в рамках научного дискурса. Вместе с тем, при терминологизации мифологического имени как источника признаков понятия используется лишь незначительная часть его семантической структуры.

В исследуемой группе наименований одним из доминирующих является общий концептуальный признак, общая сема родового значения «место обитания или выделения бактерии». Поскольку для идентификации микроорганизма принципиально важно точно указать среду его обитания или выделения (морская вода, глубоководные горячие источники и вулканы, земля, пресные воды, отходы производства и др.), в качестве источника дифференцирующих признаков используются разнообразные мифологические имена, заимствованные из античных и национальных мифов. При этом новое наименование, полученное в результате метафоризации, использует, как правило, лишь один компонент семантики мифологического имени.

Так, для мифонимов с дифференцирующим признаком «морская вода» используются имена морских богов и морских нимф (нерейд), заимствованных, главным образом, из древнегреческой мифологии: Посейдон – верховный морской бог (*Poseidonocella*), Кето – богиня морской пучины, а также мать большинства морских монстров и крупных животных, живущих в океанах (*Cetia*, *Ketobacter*), Форкис – бог бурного моря, отец Медузы и других Горгон (*Phorcysia*), а также нимфы Средиземного моря Амфрита, Эиона, Эудора, Галена, Галия, Мелита, Нисея, Нереида – дочери морского бога Нерея и океаниды Дориды (*Amphritea*, *Eionea*, *Eudoraea*, *Galenea*, *Haliaea*, *Melitea*, *Nisaea*, *Nereida*).

Этот же признак эксплицируется в бактерионимах-мифонимах, образованных на основе образов и имен, заимствованных из других мифологий, в частности, Нептуна – бога морей и потоков в древнеримской мифологии (*Neptunomonas*, *Neptuniibacter*, *Neptunicoccus*, *Neptunitalea*, *Neptunicella*), Варуны – бога мировых вод и океана в индуистской мифологии (*Varunaivibrio*).

Выявление состава семантических компонентов, составляющих основу многозначного мифологического имени, позволяет объяснить наличие мифонимов, использующих одну и ту же словообразовательную основу, но выражающих разные смыслы. Например, имя Протея, сына Посейдона, которое содержит два основных семантических компонента – ‘морское божество’ и ‘божество, обладающее способностью менять свой внешний облик’, послужило основой для двух вторичных номинаций: *Proteus* – род бактерий, способных менять свой внешний вид в зависимости от среды, возраста колонии, присутствия различных химических соединений, и *Thermoproteus* – гипертермофильные бактерии, обитающие в подводных гидротермальных системах.

Образная репрезентация дифференцирующего признака «глубоководные горячие источники, подземные вулканы», включающего смысловые

компоненты ‘глубина’ и ‘жар, тепло, огонь’, реализуется в эпонимических номинациях, отсылающих к образам Персефоны, древнегреческой богини царства мёртвых, супруги Аида (*Persephonella*), Вулкана, римского бога подземного огня и покровителя кузнечного ремесла (*Vulcanibacillus Vulcanithermus*, *Vulcanisaeta*), Хель, скандинавской богини подземного царства (*Heliimonas*). Все бактерии были выделены из гидротермальных жерл или вулканических источников в глубоководных районах океана.

Интересно отметить, что в бактериониме *Hephaestia*, образованного от имени Гефеста, древнегреческого аналога Вулкана, использован другой смысловой компонент мифологического имени – ‘покровитель кузнечного ремесла’, который содержит дифференцирующий признак «загрязнение среды, отходы производства», указывая на среду выделения бактерии – из сточных вод металлургического завода. Этот же признак персонифицирован в наименовании *Breoghania*, словообразовательной основой которого стало имя Бреогана – мифического кельтского короля Бригантии, королевства на северо-западе Испании, где после разлива нефти была выделена эта бактерия.

Образы богинь земли Геи, Опс и Теллус, заимствованных из греко-римской мифологии, послужили основой для метафорических номинаций почвенных бактерий *Methylogaea*, *Gaiella*, *Opitutus*, *Telluria*, а бактерионим *Pilimelia*, обозначающий род бактерий, обитающих в пресной воде, несет в себе мифологическую аллюзию на образ нимфы Мелии, супруги речного бога Инаха.

Другим не менее важным концептуальным признаком, лежащим в основе метафоризации мифологических имен в исследуемой группе наименований, является «морфологические особенности бактерий или их колоний». Так, например, серповидная форма бактерии *Selenomonas* отсылает к образу Селены – древнегреческой богини луны. Имя Ехидны, мифического чудовища, похожего на огромную змею, получил микроорганизм *Ekhidna*, бархатистые и гладкие колонии которого внешне напоминают змеиную кожу, а имя двуликого римского бога Януса явилось основой для номинации *Janibacter*, в которой актуализируется изменчивость морфологии микроорганизма – клетки штамма могут быть палочковидными и шаровидными. Аллюзивное имя, которое связывает бактерионим *Aetherobacter* с его прообразом, богом света Эфиром, олицетворяющим, согласно древнегреческой мифологии, верхний слой неба, вершину Олимпа – места обитания богов, сформировано на основе сходства этого лёгкого, лучезарного и прозрачного слоя воздуха, которым дышат олимпийские боги, с внешним видом и цветом колоний, которые образуют бактерии этого рода на твёрдой питательной среде.

Как известно, при возникновении метафоры происходит одновременная активация областей мозга, отвечающих за наглядные и абстрактные образы. Один и тот же мифологический образ может дать основу для разных видов ассоциаций – от наглядно-образных до более сложных, абстрактно-пространственных. Так, наряду с бактерионимом *Janibacter*, образованном на ассоциативном сходстве бактерии с прообразом меняя внешний вид, в номинации *Acidianus* образ двуликого Януса использован для передачи более абстрактного понятия ‘способ существования’ – данный род бактерий способен к двум противоположным способам существования, как в аэробных, так и анаэробных условиях. Не менее абстрактные ассоциативные связи возникают между мифонимом *Chimaericella*, которым назван микроорганизм, состоящий из трёх генетически разнородных клеток, и образом Химеры, мифологического чудовища с тремя головами – льва, козы и змеи, а также между образом Деметры – богини плодородия у древних греков и бактерионимом *Demetria*, в котором содержится намёк на фертильность бактерии, её способность передавать генетическую информацию другим клеткам.

В некоторых случаях многозначность мифологического имени позволяет актуализировать в одном мифониме несколько семантических компонентов. Например, образ Тритона – морского существа, сочетающего в своем облике черты человека и рыбы, использован в бактериониме *Tritonibacter* для обозначения рода бактерий, обитающих в морской воде, у которых обнаружены генные несоответствия, отсылающие к своеобразию внешнего вида Тритона.

Еще одним концептуально значимым признаком, который может лежать в основе метафоризации мифологических имен, является «патогенное, деструктивное действие», вызываемое бактерией. Использованный в номинации *Pandoraea* образ богини Пандоры, открывшей запретный ларец, из которого вырвались на свободу все беды, пороки, болезни, и, в переносном смысле, совершившей действие с необратимыми негативными последствиями, имплицитно транслирует информацию о патогенных свойствах этого рода бактерий – некоторые виды могут вызывать заболевания лёгких. Пейоративные коннотации присутствуют и в номинации *Cronobacter*, обозначающей род бактерий, которые вызывают инфекцию у новорождённых детей. В основе метафорического переноса лежит образ титана Кроноса, «пожирателя детей», который отнял у отца власть над миром, и из опасения, что кто-нибудь из детей захочет последовать его примеру, проглатывал их сразу после рождения.

Проведенный анализ метафорических номинаций, функционирующих в международной номенклатуре бактерий, свидетельствует о том, что тер-

минологизация мифологических имен представляет собой когнитивно-дискурсивный процесс концептуализации и вербализации специального знания, в основе которого лежит метафорический перенос [8, с. 40–41].

В результате метафорического переосмысления мифонимы превращаются во вторичные, производные номинативные знаки, которые являются элементами семиотической (знаковой) системы – международной номенклатуры бактерий. Вместе с тем, выполняя ведущую роль в формировании языковой актуализации внутренней формы бактерионимов-мифонимов, когнитивная метафора выступает средством познания фрагмента окружающей действительности и передачи информации при помощи понятий другой концептуальной сферы.

Таким образом, выступая в роли способа создания нового смыслового содержания прецедентного мифологического имени, когнитивная метафора одновременно выполняет три основные функции – номинативную, создавая названия для новых реалий, когнитивную, являясь средством познания фрагмента окружающей действительности, и коммуникативную, или когнитивно-информационную, передавая информацию посредством обращения к другой понятийной области.

Создавая научные названия бактерий путем включения своей области знания в смысловое пространство мифологических персонажей и их взаимоотношений, специалисты-бактериологи представляют обозначаемые научные понятия в виде эксплицитных и имплицитных смыслов, которые транслируют участникам коммуникации определенную научную информацию об окружающем человека невидимом микромире.

Список литературы

1. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». М.: РГГУ, 2001. С. 6.
2. Денисов А.Д. Миф в художественной системе музыкального театра XX века – к постановке проблемы. // Вестник гуманитарной науки. 2003. №3 (69). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=55060> (дата обращения 14.03.2019)
3. Ковалева И.И. Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение. 1995. № 3. С. 92–94.
4. The International Code of Nomenclature of Bacteria (ICNB) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov> (дата обращения 14.03.2019)
5. Манерко Л.А. Язык современной техники: ядро и периферия. Рязань: РГПУ им. С.А. Есенина, 2000. 140 с.
6. Лазарева М.Н. Терминологические номинации бактерий в структурно-семантическом и ономазиологическом аспектах // Терминология и знание. Материалы VI Международного симпозиума / Отв. ред-ры: докт. филол. н. С.Д. Шелов, канд. филол. н. Е Цисун. М., 2018. С. 285–296.

7. Болдырев Н.Н., Бабина Л.В. Вторичная репрезентация как особый тип представления знаний в языке // Филологические науки. 2001. № 4. С. 79–86.
8. Мишланова С.Л. Когнитивный аспект метафоризации в медицинском дискурсе // Научно-техническая терминология. М., 2003. Вып. 1. С. 35–45.

THE SEMANTICS OF THE MYTHOLOGICAL NAMES IN THE LATIN NAMES OF BACTERIA

M.N. Lazareva

The chapter investigates the semantics of mythological names in the structure of bacterionyms - names of bacteria, compiled in Latin in accordance with the rules of The International Code of Nomenclature of Bacteria. The mythological name is considered to be a form of existence of the primary concepts containing various differentiating signs, as a source of which various mythological names borrowed from ancient and national myths are used. It is noted that due to its precedential nature bacterionyms-mythonyms activate association-image complexes, which are implemented in secondary nominations and are actualized in the scientific discourse. The chapter concludes that acting as a mode of creating a new semantic content of a precedent mythological name, metaphorical nominations of bacteria perform three main functions – nominative, creating names for new realities, cognitive, being a means of cognition of a fragment of the surrounding reality, and communicative, transmitting scientific information by addressing to the semantic space of mythological characters and their relationships.

Keywords: semantics, mythological name, bacterionyms-mythonyms, metaphorical nomination, terminological metaphor

1.12. К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА НА БИОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

© И.Н. Никулина

В главе рассматриваются специфические особенности преподавания латинского языка на биологическом факультете: трудности в произношении гласных и согласных, образование названий семейств растений, животных, биноминальные названия, принципы образования двухкомпонентных терминов, специфика использования латинских и греческих терминоэлементов в терминообразовании. Основная цель преподавания латинского языка на биологическом факультете – научить правильно произносить термины и хорошо ориентироваться в их значениях.

Ключевые слова: фонетика, гласные, согласные, биноминальные названия, согласование существительных и прилагательных

При подготовке студентов по направлению «Биология» в Донецком национальном университете освоение дисциплины «Латинский язык» является одним из критериев подготовки грамотного специалиста, который владеет на элементарном уровне правилами произношения и образования

специфических терминов и способен самостоятельно их использовать. Необходимо подчеркнуть, что терминологический массив биологического направления достаточно объемён. В его состав входят не только термины из области ботаники, зоологии, но и из анатомии человека, животных, морфологии растений. Поэтому студент должен усвоить основные закономерности образования терминов и специфических наименований.

Однако, преподавание латинского языка на биологическом факультете не может сводиться только к изучению правил и особенностей образования терминов, со своей спецификой терминологического аппарата (названия семейств растений и животных, особенности бинаминальных терминов, особенности использования греко-латинских терминоэлементов). За один семестр, на лекциях, студент должен освоить элементарный уровень фонетики, грамматики и ознакомиться с афористическим наследием латинского языка. При этом наряду с узкоспециальными профессиональными сведениями, необходимо предоставлять информацию, позволяющую «встроить» латинский язык в единую систему цивилизационных принципов, чтобы расширить общекультурный кругозор студента.

Фонетика. Первый этап – это обучение правильному произношению. Чтение гласных, как правило, не вызывает сложностей, кроме буквы *Y*. Студенты эту букву традиционно произносят – *yi*, поскольку на Украине при написании слова Киев на английском языке с некоторых пор используют такую графику: *Kyiv* и произносят в соответствии с правилами украинского языка *кыйыв*. Среди согласных трудности вызывают буквы *G* и *H*, то есть нет дифференциации звонкого и фрикативного *z*. В этом случае нужно подчеркивать, что *G* – русский (*звонкий*) и *H* – украинский (*глухой*). Поскольку студенты с трудом артикулируют звонкий звук *z*, необходимо производить постановку звука с описанием настройки речевого аппарата. Несмотря на то, что в украинском языке существуют слова со звонким *z*, студент опирается на региональные особенности произношения. Необходимо неоднократно повторять и напоминать о разных способах произношения указанных букв и закреплять на примерах: *Geranium, Grus, gutta* – это *G* – *z* звонкий *hirudo; humus, Humuletum* – это *H* – *z* глухой, приближающийся к *x*.

Классические сложности, связанные с произношением буквосочетаний *ch, th* и *rh*. Так сочетание *ch* читают *ч, к*, исходя из правил русской фонетики, а сочетания *th* и *rh* произносят по правилам английского языка.

Второй этап – правильное ударение. Наиболее сложный, поскольку возникающие трудности сопряжены с определенными позициями: традиционные правила ударения, в которых речь идет о долготе или краткости второго от конца слова слога (*balAEna* – *кит*; *folium* – *лист*); суффиксы,

содержащие долгие (fumOSus – *дымчатый*; glutinOSus – *клейкий*; futURus – *будущий*) или краткие (liquidus – *жидкий*; bestiola – *зверек*; aediles – *съемный*) гласные, а также специфические словообразовательные элементы, восходящие к греческим существительным или прилагательным, и латинским глаголам [1, с. 14]. В таких случаях предпоследний слог реже – долгий, чаще – краткий: -cIda – herbicIda – *гербициды*; -cephalus – brachycephalus – *брахицефал*; -cola – arenicola – *обитающий в песке*; -phorus – capOrphogum – *карпофор* и др. Правильное ударение иногда осложняется наличием в русском терминологическом корпусе лексем с уже установленным ударением, позиция которого отличается от латинского языка: альвеола (alveolus), лейкоцит (leucocytus).

Морфология. Этот раздел необходимо сокращать до минимума, исходя из прагматических соображений. Все умения должны быть нацелены на распознавание специфических наименований.

Блок существительного. При изучении существительного (substantivum) дается блок из пяти склонений, все парадигмы падежных окончаний даются в таблице. Однако основным элементом остается заучивание наизусть форм именительного (Nominativus) и родительного (Genetivus) падежей единственного (singularis) и множественного (pluralis) числа. Такой подход обусловлен тем, что в образовании названий семейств растений или животных задействованы эти падежные формы. Понятие семейство в латинской биологической номенклатуре обозначается лексемой Familia, ae f – *семья*. Это существительное женского рода, а название семейства отвечает на вопрос *какие?* или *чья?* и стоит в родительном падеже первого склонения. Чтобы образовать название семейства Амарантовые, необходимо к основе существительного Amaranthus, i m – *амарант, щирица* прибавить суффикс -ace и окончание -ae и получим Amarant-ace-ae. Обучающимся наиболее сложно даются образования названий семейств растений от существительных третьего склонения, поскольку возможны изменения в фонетической оболочке производящей основы: Plantago, inis f – *подорожник* – Plantagin-ace-ae – *Подорожниковые*. Для образования названий семейств животных, необходимо к основе прибавить суффикс -id и окончание -ae. Например: Turdus, i m – *Дрозд* – Turd-id-ae – *Дроздовые*.

Блок прилагательного. Три склонения прилагательных рассматриваются на одном занятии. К первой группе прилагательных (на -us, a, um) примыкает по своим свойствам именная форма глагола – причастие прошедшего времени совершенного вида страдательного залога (participium perfecti passivi – PPP): ramus *exsiccatus* (мужской род) – *высушенная ветка*, herba *exsiccata* (женский род) – *высушенная трава*, folium *exsiccatum* (средний род) – *высушенный лист* [2, с. 94]. К прилагательным второй

группы одного окончания (на -ns) примыкает причастие настоящего времени действительного залога (participium praesenti activi – PPA): *Agropyrum repens* – *Пырей ползучий*; *Vetula pubescens* – *Берёза бородавчатая* [2, с. 77]. При этом, обучающийся опирается на знание русской грамматики, поскольку латинское прилагательное, подобно русскому, «принимает» род существительного. Особую трудность представляет собой тот факт, что существительные латинского языка могут не совпадать по категории «род» с русскими. В этом случае студенту «некомфортно» подбирать определяемое для определяющего. Так, прилагательное в биологической номенклатуре квалифицируется как видовое название растений или животных, отраженная в биноминальных названиях: *Locusta*, ae f (женский род) – *Locusta marginata* – Саранча каемчатая (женский род); *Linum*, i n (средний род) – *Linum flavum* – Люпин жёлтый (мужской род); *Lipinum*, i n (средний род) – *Lupinum luteum* – Люпин жёлтый (мужской род); *Larus*, i m (мужской род) – *Larus hyperboreus* – Чайка северная (женский род) [2, с. 246–247]. В двухкомпонентных терминологических единицах прилагательное обозначает специфику частей тела растений, животных, человека. Они описываются формулой: Substantivum+Adiectivum. В семантике таких терминов фиксируется внешний вид, качественная характеристика, локация органа или способность к какому-либо действию. При этом очень важно отработать у студентов «механизм» идентификации прилагательного по категории род на основе формальных признаков. Так, прилагательные мужского рода (genus masculinum) оканчиваются на -us, -er с нулевой флексией (второе склонение), на -er с нулевой флексией, -is, -x, -ns (третье склонение); прилагательные женского рода (genus femininum) – на -a (первого склонения), на -is, -x, -ns (третьего склонения); прилагательные среднего рода (genus neutrum) – на -um (второго склонения), на -e, -x, -ns (третьего склонения). Элементарные упражнения для тренировки предлагают идентифицировать термины и сделать перевод на русский язык: *Adonis vernalis* – *Адонис весенний*; *Salix alba* – *Ива белая*; *Trifolium pratense* – *Клевер луговой*; *Hypericum perforatum* – *Зверобой продырявленный* [2, с. 66]. Более продвинутый уровень упражнений основан на обратном переводе терминов, то есть на переводе с русского на латинский: Одуванчик лекарственный – *Taraxacum officinale*; Ромашка лекарственная – *Chamonilla officinalis*; Дуб обыкновенный – *Quercus vulgaris* (может быть и синоним *Quercus robur*); Барбарис обыкновенный – *Berberis vulgaris*, повторяя в разных названиях одинаковые прилагательные можно формировать устойчивое восприятие семантических связей. Позиция об использовании степеней сравнения в специальных биологических терминах требует дополнительного изучения. Формулы и примеры образования степеней сравне-

ния прилагательных предлагаются для ознакомления. При этом необходимо подчеркнуть, что прилагательные в определенной степени сравнения используются для обозначения особых свойств: а) прилагательные, образованные от предлогов, в этом случае сравнительная степень переводится положительной: *pars anterior* – *передняя часть*; *angulus superior* – *верхний угол*; *lobus posterior* – *доля задняя*, ~ *superior* – ~ *верхняя*; ~ *inferior* – ~ *нижняя*; б) прилагательные в превосходной степени: *petalum minimum* – *лепесток очень маленький*; *caulis tenuissimus* – *стебель очень тонкий* [2, с. 120].

Блок глагола. Во-первых, важно научить студента определять спряжение, спрягать глаголы в настоящем времени изъявительного наклонения действительного и страдательного залогов (*praesens indicativi activi et passivi*). Спряжение глагола «быть» и его функции дается на втором занятии, что позволяет включать в процесс обучения элементарные фразы: *Convolvularia est planta*. – *Ландыш – растение*. Изучение формул образования повелительного наклонения настоящего времени (*modus imperativus*). Во-вторых, такой элементарный подход обеспечивает чтение адаптированных текстов. Тексты на латинском языке необходимо читать на занятиях, но при наличии только лекционного курса это невозможно. Таким образом, тексты выносятся на индивидуальные задания. Текст небольшой описательного характера: *Cuculus* – *Кукушка*, *Luscinia* – *Соловей*, *Ardea* – *Цапля*. К тексту прилагается словарь.

Особенности терминообразования. Прежде всего необходимо учитывать, что в биологических терминах часто используются не только латинские, но и греческие словообразовательные корни и терминологические элементы, обладающие однозначностью и нейтральностью. Следовательно, студент должен усвоить определённый набор терминообразующих формантов латинского и греческого происхождения, чтобы понимать значение термина, поскольку многие из них являются интернациональными и на русский язык не переводятся. Например, инициальные терминологические элементы: *cyt-* (*клетка*) – *cytolysis*, *is f* – *цитоллиз* = полное или частичное растворение клетки; *leuc-* (*белый*) – *leucocytus*, *i m* – *лейкоцит* = белая клетка крови; *carp-* (*плод*) – *carpologia*, *ae f* – *карпология* = учение о плодах и семенах; финальные терминологические элементы: *-cephalus*, *a, um* (*голова*) – *monocephalus*, *a, um* – *одноголовый*; *-phyllus*, *a, um* (*лист*) – *tetraphyllus*, *a, um* – *четырёхлистный*.

Латинские афоризмы. В предлагаемый для заучивания список входят разные выражения. Студенты охотно работают с таким материалом. При этом каждое выражение проговаривается и подлежит толкованию, чтобы впоследствии его можно было уместно употреблять в речи: *Arbor mala*,

mala mala. – Плохая яблоня – плохие яблоки. = Яблоко от яблоньки недалеко катится. Contraria contrariis curantur. – Противное лечится противным.

Таким образом, специфика преподавания латинского языка на биологическом факультете определяется особенностями специального терминологического фонда. Студент получает базовые сведения о способах образования терминов, с использованием специальных терминологических элементов. Основная цель дисциплины «Латинский язык» на биологическом факультете заключается в том, чтобы научить правильно произносить термины и хорошо ориентироваться в их значениях. Это обусловлено тем, что в соответствии с Международными кодексами ботанической и зоологической номенклатуры первичные описания всех без исключения таксономических единиц действительны лишь в том случае, если они написаны исключительно на латинском языке.

Список литературы

1. Цисык А.З., Шевченко Г. И. Латинский язык. Учебное пособие для биологов. Минск: БГУ. 2008. 126 с.
2. Сенів М. Г., Альошина І. Г. Латинська мова: Підручник для біологічних факультетів університетів. Донецьк, 2003. 280 с.

TO THE QUESTION OF THE SPECIFICITY OF TEACHING THE LATIN LANGUAGE ON THE BIOLOGICAL FACULTY

I.N. Nikulina

The chapter discusses the specific features of teaching Latin at the Faculty of Biology: difficulties in the pronunciation of vowels and consonants, the formation of names of plant and animal families, the binominal names, the principles of formation of two-component terms, the specifics of using Latin and Greek terms in terms of formation. The main purpose of teaching Latin at the Faculty of Biology is to teach how to pronounce the terms correctly and to be well versed in their meanings.

Keywords: phonetics, vowels, consonants, binomial names, coordination of nouns and adjectives

1.13. СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА НА ЮРИДИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

© Т.В. Рябченко

Глава посвящена основным проблемам статуса латинского языка в системе современного образования, методике преподавания и изучения латыни на юридических специальностях высших учебных заведений, анализу традиционных и современных методологий обучения классическим языкам, в частности, латинскому как основе многих европейских языков и наиболее эффективному средству современ-

ного терминологического образования. Доказывается необходимость и эффективность применения новых подходов в методологии.

Ключевые слова: латинский язык, методология, методика преподавания латинского языка, юристы, образовательный процесс, уровень профессионализма, терминологическое образование, профессиональное общение

Основное задание высшей школы в любые времена – подготовка специалистов новой генерации: квалифицированных, грамотных, компетентных в сфере своей будущей профессии. В данной статье внимание сосредоточено на одной из центральных проблем современного профессионального образования – формированию терминологической компетентности студентов-юристов как обязательной составляющей языковой культуры специалистов. Значительную часть этой проблемы способен решить именно курс латинского языка, в контексте которого повышается уровень терминологической культуры будущих юристов в целом. При наметившейся негативной тенденции снижения часовой нагрузки по дисциплине «Латинский язык» все более актуальной становится проблема эффективности различных подходов преподавания латыни в создавшихся условиях.

Цель главы заключается в теоретико-методологическом анализе эффективности традиционных педагогических технологий обучения латинскому языку при профессиональной подготовке юристов и в описании основных тенденций изменения методологии преподавания латыни, что ведет к повышению результатов образования. Объектом исследования является собственно образовательный процесс в вузе, пути его интенсификации в условиях адаптации системы образования.

Задача данной главы заключается в раскрытии существующих методов, форм, способов и средств преподавания латинского языка студентам и формулировании обобщённых рекомендаций относительно усовершенствования дидактического процесса.

Проведённый в рамках исследования анализ дидактико-педагогической литературы разных направлений показал высокую заинтересованность исследователей к изменениям методологических подходов в преподавании классических языков. Проблемы изучения языка и культуры в дидактике и воспитании поднимались такими учёными, как Е.А. Лысак, А.Ч. Козаржевский, М.Л. Гаспаров, Б.А. Гиленксон, Л.В. Щерба, А.А. Грушка, Н.Л. Кацман.

В разработку междисциплинарного подхода в преподавании как общенаучной методологии значительный вклад осуществили российские и зарубежные учёные В.Г. Буданов, Л.В. Ильина, Е.Н. Князева и др.; разные подходы к классификации типов взаимодействия языков, а также состояние и приёмы развязки проблемы межъязыкового взаимодействия описы-

вали Б. Горнунг, Б.А. Серебренников, Ю.А. Жлуктенко (украинский методист), А.И. Белецкий и др.; оценки причин появления заимствований в языке осуществлены в работах А. Мартине, Ю.А. Сорокина, Л.П. Крысина; о состоянии изучения влияния латинского языка на русский и другие языки осуществлял Д.С. Лотте и многие др.

Необходимость преподавания латинского языка в высшей школе определённо не вызывает сомнений.

Курс «Латинский язык» является обязательной профессионально-ориентированной дисциплиной в системе подготовки юристов, т.к. латинский язык в юриспруденции занимает далеко не последнее место вот уже много столетий. Так, правовые системы большинства европейских стран основываются на римском праве. Вместе с принципами римского права до нашего времени дошло множество латинских фразеологизмов и сентенций юридического содержания, которые не требуют перевода даже сейчас, когда латыни как языка живого общения не существует уже полтора столетия. Современная программа дисциплины предполагает изучение элементарного курса грамматики и наиболее употребляемой в юридических текстах латинской лексики как неотъемлемой части интернационального словарного фонда. Кроме того, всё больше актуальным становится владение навыками перевода с латинского языка для специалистов в сфере международного права. Общеизвестно, что латинский язык на протяжении столетий остается главным источником научного терминологического образования. «Наука по своей природе интернациональна, и для нее наличие наряду с национальными языками единого языка, который служит целям международного общения, является благотворным фактором. Поэтому вполне понятно, что он [латинский язык] сохранял свое значение и тогда, когда национальные языки Европы, заимствуя латинский и латинизированную греческую лексику, стали эффективным орудием научного творчества» [1]. С распадом Римской империи латинский язык теряет и своих носителей, на руинах бывшего могущественного государства формируются самостоятельные языки, но их главным источником всё-таки является латынь, а потому ему отводится важная роль языка международного общения, которая постепенно трансформируется в роль языка международного терминологического образования. Латинская же юридическая терминология, которая применяется сегодня в международном праве, благодаря своей универсальности становится связующим звеном, восполняющим пробелы, обусловленные правовыми отличиями систем. Латинская правовая лексика, несмотря на свой унифицированный характер, является достаточно пластичной и используется как универсальный лингвистический инструмент в спорных моментах.

Каждый язык полифункционален, он классифицирует, систематизирует, концептуализирует окружающий мир свойственным именно ему путем, в соответствии к накопленному практическому опыту, согласованному с традициями и принципами, которые созданы столетиями его существования. Таким образом, в первую очередь рассмотрим специфику образовательной дисциплины. Латинский язык относится к таким мёртвым языкам, которые до сих пор активно функционируют в письменно-книжной сфере. Такие языки изучаются в очень многих учебных заведениях и при этом далеко не всегда – филологического направления. Этими языками регулярно образуются новые тексты, и от разговорных живых языков они отличаются только тем, что ни для кого не являются родными, а осваиваются исключительно в процессе формального изучения. Языки этой группы после выхода из живого общения сохраняют за собой способность к развитию. Высокая культурная значимость таких языков имеет значительное влияние на живые языки, в составе которых они функционируют [2].

Вместе с тем можно вспомнить многочисленные искусственные языки, которые создавались с целью облегчения общения носителей разных, иногда далеких друг от друга языков, чтобы стать базой для формирования международной научной номенклатуры. Наиболее удачной попыткой оказалось создание *эсперанто*, однако не настолько удачной, чтобы вытеснить латинский язык. Не стоит забывать также и о том, что эсперанто, как и большинство искусственных языков, все же базируется на латыни.

Полностью оправдана и правильна мысль [1; 3; 4], что престиж латинского языка как предмета заключается в том, что латынь на протяжении многих веков всегда играла в системе образования ту роль, которую играет теперь родной язык обучающихся. Ведь на определенном этапе латинские термины объясняли те явления, которых в наших культурах не существовало, они не были описаны, и наш язык не был обеспечен лексикой для объяснения определённых абстракций. Что же касается связи с юриспруденцией, то римское право, на базе которого сформировалось современное европейское право, развивалось в языковом пространстве латыни. На основе латинской лексики римского права сложились многочисленные понятия его разных отраслей, в частности, гражданского (*salarium* – алименты, *vindiciae* – виндикация, *responsa* – экспертиза (*expertus* – опытный), *collegium* – коллегия, *compensatio* – компенсация, *plebiscitum* – плебисцит, *praerogativus* – прерогатива, *ratificatio* (от лат. *ratus* – решенный, утвержденный) – ратификация, *justitia* – юстиция, юриспруденция (от *jus* – право), *separare* – отделять и т.д.). Благодаря использованию и комментированию латинских юридических высказываний (фраз) в правоведении зафиксированы общечеловеческие нормы общественной жизни в органичном

единстве с принципами справедливости, милосердия, благотворительности, порядочности и т.д.: *Guns praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere* (предписания права такие: честно жить, не вредить другому, каждому воздавать должное).

Практика классического образования мирового уровня показывает, что среди выпускников учебных заведений, где изучаются классические языки, – национальная элита: учёные, дипломаты, врачи, писатели, известные религиозные деятели, бизнесмены. Их отличают духовные и мыслительные способности, комплексный подход к решению проблем, широкое мировоззрение и умение понимать суть происходящего. Изучение латинского языка помогает студентам в овладении языковой компетенции, необходимой в исследовательской работе; осуществлении анализа научных концепций в контексте культуры; в оценке исторического происхождения и развития научных идей; знание латыни способствует успешному освоению иностранных языков и более глубокому пониманию терминологии в родном языке.

Возможности латыни раскрываются также в том, что успешное овладение этим предметом даже в рамках учебной вузовской программы обеспечивает повышение качества образования в целом. Кроме основ фонетики, лексики и латинской грамматики будущие юристы знакомятся с понятием индоевропейской семьи языков, определяют место знакомых им языков и их взаимосвязь; учатся распознавать латинские дериваты в русском языке и, например, заимствования в английском.

Учитывая специфику изучения латинского языка как, в первую очередь, письменного языка источников римского гражданского права, по учебным планам для изучения этой дисциплины на юридических факультетах высших учебных заведений, к сожалению, отводится ограниченное количество аудиторного времени, большая часть материала предполагает самостоятельное изучение. В связи с этим особого внимания заслуживает методика проведения занятий по дисциплине «Латинский язык». Кроме того, изучение курса рассчитано на один семестр, что обязывает сформулировать особый психолого-педагогический методологический подход, целью которого будет облегчение адаптации студентов к среде профессиональной подготовки [2].

Поскольку для будущих юристов изучение таких дисциплин, как римское право и права зарубежных стран, международное право основывается на знаниях латинской терминологии, изучаемой в рамках курса, то латынь является неотъемлемой частью высшего гуманитарного образования. Однако преподавание латинского языка юристам в наше время имеет ряд негативных особенностей, среди которых – существенное снижение прак-

тической пользы латинского языка, которое ведёт и к снижению мотивации обучающихся; отсутствие поля внедрения для природного усвоения языка через окружение; невозможность даже временного «погружения» в языковую среду (языковые практики, живое общение, проживание в странах изучаемого языка); количественное преимущество методик, которые предполагают механическое запоминание примеров; отсутствие возможности избегания родного языка в процессе преподавания и изучения; отсутствие аутентического аудиоматериала и др.

В результате латинский язык часто воспринимается студентами не как определенная коммуникативная система, ориентированная на реальное применение, а как теоретический предмет общелингвистического содержания, при изучении которого основным считается не практическое использование (чтение, этимологический и терминологический анализ), а понимание грамматики как теоретического аспекта, поскольку речь, как было отмечено выше, не идет о воплощении латыни в реальных языковых ситуациях.

Наиболее давняя методическая школа преподавания латыни, по мнению многих авторов, представлена выраженным аналитическим методом, поскольку живое общение (на тот момент, когда оно имело место) и построение фраз на основе усвоенного материала предполагала хотя бы неосознательный анализ структур и контента.

Постепенно методики менялись в сторону грамматических и синтетических, которыми они и остаются при использовании переводов с родного языка на латинский (*extemporalia*) на основе грамматических правил. Наиболее распространённым в наше время является грамматико-переводческий подход.

Ныне реформирование методики преподавания латинского языка направлено в сторону «прямого метода», предполагающего повышение внимания к произношению и к устному аспекту латыни в общем. Без этого метода является неэффективным изучение иностранных языков, в частности, английского как наиболее изучаемого иностранного языка. Так, английская юридическая лексика полна латинизмов. Это можно увидеть из наиболее показательных английских дериватов вместе с латинскими аналогами, например: англ. *accuse* – лат. *accusāre* – рус. *обвинять*; англ. *advocate* – лат. *advocātus* – рус. *адвокат, защитник*; англ. *case* – лат. *casus* – рус. *процесс, дело*; англ. *condemn* – лат. *condemnāre* – рус. *осуждать*; англ. *crime* – лат. *crimen* – рус. *преступление*; англ. *defend* – лат. *defendere* – рус. *защищать*; англ. *formula* – лат. *formula* – рус. *формула*; англ. *justice* – лат. *justitia* – рус. *правосудие*; англ. *legal* – лат. *legālis* – рус. *законный*;

англ. *sentence* – лат. *sentential* – рус. *приговор*; англ. *verdict* – лат. *verdictum* – рус. *вердикт* [5].

Данная произвольная выборка из словаря юридической терминологии наглядно демонстрирует латинское происхождение перечисленных терминов в виде прямых заимствований, родственных лексем или в виде изменений некоторых морфем слова.

В связи с этим интересен опыт преподавания латинского языка в странах, где английский язык является родным. Так, например, украинским методистом Р.В. Миленковой был проведен небольшой анализ изменений в методике преподавания латинского языка в учебных заведениях Соединенных Штатов Америки. Там с целью повышения уровня образования были разработаны национальные стандарты преподавания классических языков; изменены программы в направлении расширения сегмента «говорение» (*oral Latin*) на занятиях; сделана ключевая попытка снизить возраст тех, кто изучает язык (это позволяет, получив базовые знания по латинскому языку в школе, сосредоточиться на терминологии профессиональной направленности в высших учебных заведениях).

В сравнении с ситуацией, сложившейся в странах СНГ по отношению к преподаванию латинского языка, становится очевидным, что наиболее серьезная проблема большинства наших классических вузов – практически полное незнание начинающими студентами латинского языка как базовой филологической дисциплины. В отличие от европейских стран не приходится говорить о какой-либо преемственности классического образования средней и высшей школ. За исключением нескольких наиболее престижных вузов, в частности, в Российской Федерации, которые набирают на филологические специальности абитуриентов хотя бы прошедших курс латинского языка, большая часть учебных заведений довольствуется слабо подготовленным в классическом плане студенческим контингентом и вынуждена изыскивать всевозможные новые формы и методы работы, чтобы наверстать упущенное и выйти в итоге на адекватный (а не просто ознакомительный) уровень знаний. Что же касается учебников латинского языка, то практически все из них, имеющиеся в нашем распоряжении, состоят из описания грамматики, текстов для чтения и словаря, а вот упражнения, направленные на отработку и закрепление грамматических правил и лексического материала, в них не всегда присутствуют.

Опираясь на изложенное выше, можно попытаться проанализировать и обобщить методы активизации обучения латинскому языку, разработанные отечественными и зарубежными дидактиками.

Основой для изменения парадигмы преподавания является способствование использованию активных методов (интерактивная модель) и их пре-

обладанию над пассивными (опрос, самостоятельные и контрольные работы). Среди форм обучения значительное внимание уделяется транскрибированию, которое осуществляется средствами графики родного языка и снижает риск влияния других иностранных языков, которые используют латинскую графику.

В процессе обучения весомая роль обычно отводится переводу, однако акцент делается на переводе с латинского языка на родной, а не наоборот, что приводит к механической работе студентов со словарем (и это в лучшем случае, но чаще – с Интернет-ресурсами). Этот подход следует менять.

Активно применяются задания по определению грамматических форм вне контекста, что способствует запоминанию латинских парадигм. Одной из наиболее продуктивных форм является поиск латинских дериватов в родном языке и иностранном языке, который изучается. В этом контексте большое значение имеет повышение внимания к словообразованию в иностранных языках, в частности метасемиотическом аспекте. Специальный курс упражнений помогает развить навыки согласования звуковых комплексов со смыслами слов, которые возникли в одном языке и приобрели ряд непредсказуемых смысловых оттенков в других.

Обучение латинскому языку должно быть терминологически направленным, основанным на эффективной, по мнению многих учёных, методике междисциплинарности, которая предполагает применение принципов интегрированности со специальными дисциплинами при подборе содержания и форм занятий по латинскому языку: основы римского права, гражданское право, криминальное право, ораторское искусство, государственное (конституционное) право зарубежных стран, история учений о государстве и праве, проблемы теории государства и права и т.п. [2].

Характерная черта нашего времени – возможность пользования Интернет-ресурсами на латинском языке, а потому и цель изучения латинского языка может быть эффективно реализована с помощью официального сайта Ватикана, языковых школ (например, *Schola Latina Universalis*), справочных ресурсов, online-переводчиков и инновационных методов обучения латинской грамматике, представленных на многих филологических форумах.

Таким образом, изучение латинского языка студентами юридических факультетов требует формулирования и применения обновленной методологической парадигмы. В современных условиях актуальным является использование инновационных форм, методов обучения, ведь главная цель инновационного обучения – развитие интеллектуальных, коммуникативных, лингвистических и творческих способностей студентов; формирова-

ние сознательной личности студента; развитие разных типов мышления; высокое качество знаний, умений и навыков студента-юриста. Современные методики изучения дисциплины предполагают повышение заинтересованности и мотивации, преобладание активных методов над пассивными, способствование формированию научного мировоззрения и повышению уровня профессиональной коммуникации будущих специалистов в области права; целесообразным является применение интерактивной системы записи для эффективного чтения и размышлений, медиа-проекты и т.п.

Эффективность применения новых подходов в методологии реализуется благодаря обновлению форм и содержания дисциплины, интегрированию со специальными дисциплинами; организации творческого сотрудничества преподавателей специальных юридических курсов; бытовым скоринированным системам действий и требований преподавателей к использованию латинской лексики в творческих научных работах будущих юристов; пониманию и поддержке значения дисциплины в формировании специалиста высокого уровня. И, конечно же, не стоит забывать, что главное в любой методике – это индивидуальный подход, а потому наивысшую ступень в подборе методов и способов занимает личный опыт преподавателя, ведь *'usus est magister optimus'* («практика – лучший учитель»).

Список литературы

1. Боровский Я.М. Латинский язык как международный язык науки (к истории вопроса). Проблемы международного вспомогательного языка. М., 1991. С. 70–76. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics3/borovsky-91.htm> (дата обращения 12.04.2019).
2. Миленкова Р.В. Методика реализации интердисциплинарности в преподавании латинского языка на юридических специальностях вузов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://r250.sudu.edu.ua/bitstream/123456789/65493/1/Methods%20of%20Interdisciplinarity%20Approach%20Realization%20in%20Teaching%20Latin%20For%20Law%20Students.pdf> (дата обращения 12.04.2019).
3. Григорьев А.В., Романовская Г.А. Латинский язык. Учебно-методические материалы. М.: Университет Натальи Нестеровой, 2004. 104 с.
4. Васильева О. Ю. Латинский язык в контексте античной культуры: учебное пособие. Омск, 2015. 350 с.
5. Латинско-русский словарь / Под ред. Т.Г. Мякина. Новосибирск, 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://nsu.ru/classics/syllabi/latrus.htm> (дата обращения 12.04.2019).

THE SPECIFICS OF TEACHING THE LATIN LANGUAGE AT THE FACULTY OF LAW

T.V. Riabchenko

The chapter is devoted to the main problems of the Latin language status in the system of modern education, the methods of teaching and learning Latin at law specialities of higher educational institutions, the analysis of traditional and modern methodologies of teaching classical languages, namely, Latin as the basis of many European languages and the most effective method of modern term formation. The necessity and efficiency of application of new approaches in methodology is proved.

Keywords: Latin language, methodology, methods of teaching Latin, lawyers, educational process, level of professionalism, term formation, professional communication

1.14. ЛАТЫНЬ В КРИМИНАЛИСТИКЕ

© Н.Г. Нечипуренко, А.В. Чумаков

В главе рассматриваются основные пути введения в научный оборот латинских слов, составляющих терминологическую базу правового учения о преступности. Особенностью исследования является то, что на основе лингвоюридического анализа проведена выборка латинских слов, включённых в терминологический минимум современной криминалистической науки. Полилингвистический подход, реализованный при отборе лексического материала, дал возможность уточнить и скорректировать значения терминов, сделать их семантику более прозрачной. Ввод в мини-словарь «семи золотых вопросов», ставших фундаментом криминалистической науки, и аксиом римского права, используемых при расследовании преступлений, манифестируют латинский базис современной юриспруденции и её важнейшей составляющей – криминалистики – науки о закономерностях механизма преступления, которая в настоящее время остаётся достаточно сложной в терминологическом отношении, но сохраняет при этом приверженность классической традиции, пополняя свою терминологическую систему неологизмами, созданными на латинской основе.

Ключевые слова: латинский язык, римское право, юридическая терминология, криминалистика

Тема «Право и язык» – одна из важнейших в юриспруденции. Язык права – это особая сфера языка, проблемы которой находятся на стыке наук о праве и наук о языке, что требует новых подходов в исследовании языковых явлений [1, с. 5]. Соединение принципов юридического и лингвистического анализа [2, с. 31–32], учёт экстралингвистических факторов дают возможность нового взгляда на сложившуюся терминосистему в целом и её частные подсистемы.

Юридическая терминология характеризуется разнообразием форм применения, что отличает её от других терминосистем. В массиве терминов сферы права существует множество иноязычных по происхождению слов, наложившихся на классические термины римского права, обозначающие базисные правовые понятия, процессы и отношения. В терминосистеме современного права сохранилось как большое число прямых латинских заимствований, так и калек с латинского языка, а также составных комбинированных терминов.

Россию последних десятилетий отличает стремительное развитие процесса правотворчества. Термины римского права в терминологическом поле современной российской юриспруденции перемещаются от периферии к центру и обратно в связи с изменением правовых норм, эффективность действия которых во многом зависит от правильного использования правовых терминов, таких, например, как *сервитут* – «в гражданском праве установленное законом или предусмотренное договором право ограниченного пользования чужим земельным участком и строениями со стороны лиц, не являющихся собственниками, но вынужденными прибегать к такому пользованию вследствие объективных обстоятельств» [3, с. 622].

Эти процессы диктуют необходимость сложной и многоаспектной работы для достижения состояния упорядочения юридической терминологии и её подчастей, в том числе терминологии уголовного права, криминалистики и криминологии, исследованию которых в последнее время уделяется большое значение [4, с. 161].

Предметом нашего рассмотрения является латинская составляющая правового учения о преступности.

В латинском языке есть два слова, связанные с понятием преступления. Правонарушения частного характера называются латинским *delictum* – «проступок, правонарушение», ср.: *corpus delicti* – «состав правонарушения, преступления». Правонарушения, требующие уголовного наказания, входящие в сферу уголовного права, обозначаются словом *crimen* – «обвинение, обвинение в преступлении» [5, с. 209-232].

В первом периоде истории римского права уголовное право не выделялось из общей правовой проблематики. Право было связано с религией. Кража, телесные повреждения и другие правонарушения считались частными деликтами. При этом группа публичных деликтов выделилась достаточно рано: преступления против государства, измена, сопротивление власти и др., которые по законам XII таблиц карались смертной казнью. В целом понятие преступления и понятие вины в этот период ещё не было сформировано [6, с. 68–69]. Позднее уголовное право выделяется в самостоятельную отрасль права [6, с. 72–73].

Преступления стали подразделяться на традиционные и нетрадиционные или чрезвычайные. Традиционные преступления относились к старому праву, мера наказания для них определялась давним законом. Чрезвычайные преступления были определены постановлениями императоров. Для их квалификации необходимо выяснение обстоятельств, важных для признания действия преступным [6, с. 73–74]. Совокупность обстоятельств определялась вопросами, позднее получившими название «семь золотых вопросов криминалистики».

Quis?	<i>Кто</i> совершил преступление?
Quid?	<i>Что</i> предпринял или не сделал преступник?
Ubi?	<i>Где</i> , в каком месте было совершено преступление?
Quando?	<i>Когда</i> , какого числа и в какое время суток было совершено преступление?
Quomodo?	<i>Как</i> действовал при этом преступник?
Quibus auxiliis?	<i>Чем</i> , какие средства и инструменты применял?
Cur?	<i>Почему</i> , по каким причинам он совершил преступление?

Эти «семь золотых вопросов» стали фундаментом криминалистической науки [7, с. 6].

Латинское *crimen* – «обвинение, обвинение в преступлении» стало основой для термина «криминалистика». Криминалистика – это «наука о закономерностях механизма преступления, возникновения информации о преступлении и его участниках, собирания, исследования, оценки и использования доказательств и, основанных на познании этих закономерностей, специальных средствах и методах судебного исследования и предотвращения преступлений» [7, с. 23]; «прикладная юридическая наука, разрабатывающая систему специальных приёмов, методов и средств собирания. Фиксации, исследования и использования судебных доказательств при рассмотрении уголовных дел» [3, с. 299].

В группу терминов, имеющих в своих формах латинскую основу *кримин* – (< лат. *crimen, criminis* – «обвинение, обвинение в преступлении») входят: *криминал* (< лат. *criminalis* – «преступный») – «уголовное преступление»; *криминалист* (< лат. *criminalis* – «преступный») – «специалист в сфере криминалистики»; *криминалистическая методика* (< лат. *criminalis* – «преступный» + < греч. *methodos* – «исследование») – «синтезирующий раздел криминалистики, объединяющий положения криминалистической техники и криминалистической тактики, и представляющий собой систему научных положений и рекомендаций по организации и расследованию отдельных видов преступлений»; *криминалистическая техника* (< лат. *criminalis* – «преступный» + < греч. *technike* – «искусство, мастерство») –

«раздел криминалистики, включающий систему научных положений и рекомендаций по разработке и применению технических средств в целях собирания, исследования и использования доказательств»; *криминалистическая характеристика преступления* (< лат. *criminalis* – «преступный» + < греч. *character* – «черта, особенность») – «научная абстракция, отражающая наиболее типичные и значимые признаки данного вида преступлений»; *криминальный* (< лат. *criminalis* – «преступный») – «уголовный, преступный»; *методы криминалистики* (< лат. *crimen* – «преступление» + < греч. *methodos* – «исследование») – «способы изучения, применяемые для познания предмета криминалистики и различных объектов, связанных с совершением и раскрытием преступления»; *криминалистическая тактика* (< лат. *criminalis* – «преступный» + < греч. *taktike* – «совокупность методов и приёмов, применяемых для достижения намеченной цели») – «раздел криминалистики, включающий в себя систему научных положений и рекомендаций по организации и планированию расследования преступлений, определению линии поведения осуществляющих его лиц, а также наиболее эффективный порядок проведения следственных действий».

В 1912 году в Вестнике полиции, издаваемом в г. Санкт-Петербурге, вышла книга одного из первых учёных-криминалистов А. Вейнгарта «Уголовная тактика» [8, с. 108–109]. А. Вейнгарт впервые предложил использовать в криминалистике понятие «тактика», входящее в систему понятий военного искусства. Его обоснование получило признание криминалистов. Но термин «уголовная тактика» не нашёл широкого применения и был заменен словосочетанием «следственная тактика и криминалистическая тактика».

Таковы основные термины, связанные с латинским *crimen* – «обвинение, обвинение в преступлении», введение которых в словарь минимум по криминалистике представляется обоснованным [7, с. 23–26].

Особенность криминалистики как науки состоит в том, что понятия и термины криминалистики одновременно могут принадлежать не только философии и медицине, но физике, технике, экономике, химии и ряду других наук. Это способствует многозначности понятийно – терминологической системы [9, с. 368], появлению терминов, содержащих латинскую основу *crimin*, но созданных с использованием достижений других наук, например: криминалистическая дерматоглифика, криминалистическая голография, лингвокриминалистика. Эти термины, оставлены за пределами терминологического минимума [10, с. 218–219].

Латинский язык обладает колоссальными терминологическими возможностями, он отражает терминологическую суть профессиональной компетенции [11, с. 66]. К содержательным параметрам терминологиче-

ской компетенции относится комплекс системных знаний латинского языка. Параметры терминологической компетенции должны быть учтены как при введении, так и при коррекции терминов, содержащих греко-латинские терминыэлементы.

Например, многие десятилетия в отечественной криминалистике существовал термин «почерковедение», понятный носителям русского языка. Недавно на смену почерковедению пришёл термин «скриберология», созданный на греко-латинской основе и по латинской модели с первым терминыэлементом *скрибер*, – восходящим к латинскому глаголу *scribo*, *scripsi*, *scriptum*, *scribere* – писать.

В нашей культуре прочно закрепился латинский фразеологизм *post scriptum* «после написанного», аббревиатура PS, но латинская основа *scriber* – в отечественной терминосфере практически не используется.

По этой и ряду других причин криминалисты считают предложенную замену не вполне корректной [10, с. 218–219]. Широкое вхождение нового слова в терминосферу современного права России представляется проблематичным, в отличие от группы терминологических неологизмов, таких, как *виктимология* (< лат. *victima* – «жертва») – «наука, изучающая лиц, пострадавших от преступных посягательств» [7, с. 52–53]; *девиантивное поведение* (< лат. *de* – «от» + *via* – «дорога») – «отклоняющееся от правовых, нравственных норм поведение» [7, с. 53]; *пенализация* (< лат. *poena* – «наказание») – «введение нового вида наказания уголовным законом» [7, с. 65–66] и ряда других, которым латинский язык дал дорогу в правовое учение о преступности.

Список литературы

1. Корнев В.Н. Право как языковой феномен // Государство и право, 2018, № 6, С. 5–12.
2. Белоконь Н.В. Соотношение методов лингвистического и юридического анализа при использовании грамматического способа толкования как средство устранения неопределённости в понимании положений Конституции Российской Федерации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы, теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011, № 8 (14), Ч. 1. С. 31–35.
3. Барихин А.Б. Большой юридический энциклопедический словарь. Издание второе, исправленное и дополненное. М.: Книжный мир, 2007. 792 с.
4. Матушкина Н.В. Тенденции развития средств выражения в криминалистике // Вестник Удмуртского университета, 2015. Т. 25, вып. 6. С. 160–167.
5. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. Издание третье, исправленное. М.: Русский язык, 1986. 840 с.
6. Омельченко О.А. Римское право. Издание второе, исправленное и дополненное. М.: Издательство «Осторожье», 2000. 208 с.

7. Нечипуренко Н.Г., Чумаков А.В. Терминологический словарь по криминалистике и криминологии. Новосибирск: ООО «Альфа–Порте», 2017. 112 с.

8. Румянцев А.Ю. Терминология криминалистики // Обозреватель–OBSERVER. 2014, № 5. С. 107–115.

9. Чельцова Ю.А. Соотношение термина и понятия в криминалистической науке // Известия Тульского государственного университета. Экономические и юридические науки, 2010, № 1–2, С. 368–374.

10. Исютин-Федотков Д.В. Тенденции развития языка криминалистики (активные процессы в современном языке криминалистики) // Вісник Луганського державного університету внутрішніх справ імені Е.О. Дідо-ренка. 2009. № 3. С. 218–225.

11. Новодранова В.Ф. Разработка и содержание терминологической компетенции для включения в рабочую программу курса «Латинский язык и основы терминологии» // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность-современность: коллективная монография. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2018. С. 63–69.

LATIN IN CRIMINALISTICS

N.G. Nechipurenko, A.V. Chumakov

The chapter discusses the main ways of introducing of the Latin words that constitute the terminological basis of the legal doctrine on crime into a scientific usage. Linguistic and juristic analyzes of the terminological minimum of the modern forensic science were made and based on that mini-dictionary of latin words were collected. The multilingual approach that was made during the selection of lexical material, gave an opportunity to clarify the meanings of some terms and to make their semantics more transparent. “Seven golden questions” which became the foundation of the forensic science and the axioms of Roman law used in the crime's investigations, were included in that dictionary manifest the Latin basis of the modern jurisprudence and its main component – criminalistics as the study of the crime mechanism's regularity, which still remains complicated with its' terminology, but at the same time is linked to the classical tradition, supplementing its terminological system with neologisms created on the basis of Latin.

Keywords: Latin, Roman law, legal terminology, criminalistics

1.15. ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ «ДРЕВНИЕ ЯЗЫКИ И КУЛЬТУРЫ» ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ «ЛИНГВИСТИКА» И «ПЕРЕВОД И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ» В ДОНСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕХНИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

© **В.И. Кравченко**

В главе даётся описание новых учебно-методических комплексов дисциплины «Древние языки и культуры» для специальностей «Лингвистика» и «Перевод и переводоведение» в Донском государственном техническом университете. Состав

учебно-методического комплекса дисциплины включает рабочую программу дисциплины (РПД) и фонд оценочных средств для проведения текущего контроля и промежуточной аттестации (ФОС). РПД выполняется в электронном виде, описывает цели и задачи освоения дисциплины, место, занимаемое дисциплиной, компетенции, получаемые в процессе освоения дисциплины, структура и содержание дисциплины, учебно-методическое, информационное и материально-техническое обеспечение, а также методические указания по освоению дисциплины. В ФОС приводятся критерии, процедуры оценивания и рекомендации по оценке знаний, умений, навыков в устных и письменных ответах студентов, а также образцы заданий для контроля навыков перевода, анализа структуры предложений и грамматического разбора.

Ключевые слова: рабочая программа дисциплины (РПД), фонд оценочных средств для проведения текущего контроля и промежуточной аттестации (ФОС), учебно-методический комплекс дисциплины «Древние языки и культуры»

В 2018–2019 учебном году в Донском государственном техническом университете (ДГТУ) создавались новые учебно-методические комплексы дисциплин (УМКД), которые включают в себя рабочую программу дисциплины (РПД) и фонд оценочных средств для проведения текущего контроля и промежуточной аттестации (ФОС). В связи с чем нами был составлен УМКД по дисциплине «Древние языки и культуры» для специальностей 45.03.02 Лингвистика и 45.05.01 Перевод и переводоведение, а также по дисциплине «Латинский язык» для специальностей 19.03.01 «Биотехнология» и 36.05.01 «Ветеринария».

Рабочая программа дисциплины выполняется в формализованном электронном виде, где определяются цели освоения дисциплины и какие задачи следует решить для осуществления цели; место, занимаемое дисциплиной в структуре учебного курса и компетенции, выработать которые следует в процессе освоения дисциплины. Указывается, что в результате освоения дисциплины обучающийся должен знать, уметь и владеть.

Так, в область «знать» входит: место латинского языка в индоевропейской семье языков; территориальные и хронологические границы античной культуры, основные этапы истории Древней Греции и Рима, основные черты греко-римской мифологии, выдающихся писателей, поэтов, политических деятелей; нормы построения текстов на латинском языке, основы латинской грамматики; лингвистическую терминологию изучаемой дисциплины в процессе профессионального общения.

Что будет «уметь» обучающийся: обобщать и критически осмысливать информацию об античной истории и культуре, оказавшей большое влияние на развитие европейской культуры; анализировать взаимозависимость лингвистических и исторических процессов и глубоко понимать сущность развития латыни, ставшей колыбелью многих современных языков Евро-

пы; соотносить систему латинской грамматики с фактами изучаемых иностранных языков; объяснить соответствующие лексические и грамматические параллели в русском, латинском и изучаемом языках; работать с различными источниками информации; эффективно использовать полученную информацию для решения практических профессиональных задач.

В понятие «владеть» входит: понимать своеобразие воспитания, образования, религии и быта древних греков и римлян; определять роль латинского языка в истории народов Европы и всего мира, в создании научно-технической терминологии; видеть генетическую связь латыни с другими европейскими языками; суть и тенденции развития латыни, ставшей колыбелью многих современных языков Европы; находить междисциплинарную связь дисциплины с другими науками, значение изучаемой дисциплины для будущей профессиональной деятельности; терминологию изучаемой дисциплины в процессе профессионального общения.

Содержание дисциплины определяется двумя видами занятий – лекционными и практическими. К темам лекционных занятий относятся:

1. Культура первобытности и праностратический язык. Теория зарождения и распространения индоевропейской культуры.

2. Египетское иероглифическое письмо.

3. Клинопись.

4. Финикийское письмо.

5. Минойская цивилизация. Критское письмо. Линейное письмо А. Линейное письмо Б.

6. Древнегреческая мифология. Пантеон богов.

7. Величайшие памятники художественной литературы в Древней Греции. Гомер: «Илиада» и «Одиссея». Греческая трагедия и комедия.

8. Основные сведения о древнегреческом языке и алфавите.

9. Александр Македонский и Александрийская библиотека.

10. Древний Рим: царский период.

11. Древний Рим: республика.

12. Древний Рим: империя.

13. Величайшие памятники художественной литературы Древнего Рима.

14. Фонетические законы, действовавшие в латинском языке.

15. Грамматический строй латинского языка: имя существительное.

16. Грамматический строй латинского языка: глагол.

17. Древняя Романья. Эволюция народной латыни в постклассический период.

18. Факторы, способствовавшие дифференциации народной латыни и ее эволюции в романские языки. Теория стратов.

19. Современные сферы применения латинского языка. Английские и русские заимствования из латинского языка (латинизмы).

20. Студенческий гимн *Gaudeamus*: текст (наизусть) и история его создания.

Темы практических занятий традиционны. Это разделы: 1) основные сведения по фонетике (алфавит, правила чтения, ударения, слог и слоγο-раздел); 2) морфология латинского языка; 3) синтаксис латинского языка.

Отдельным в РПД является раздел «Оценочные материалы для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины».

Текущий контроль формирования навыков умения и владения осуществляется на практических занятиях в течение семестра в устной форме (ответы у доски и с места при выполнении упражнений) и письменной форме (выполнения домашних работ и самостоятельных работ на занятии), а также дважды в семестр по итогам освоения тем дисциплины (рейтинговый контроль) в виде тестов и контрольных работ. Все тексты упражнений и учебный материал для подготовки к практическим занятиям опираются на учебное пособие Н.А. Гончаровой «Латинский язык. Интенсивный курс» [1], полностью скоррелированное с данной рабочей программой дисциплины.

Промежуточным контролем освоения дисциплины является экзамен на первом курсе. Промежуточный контроль по результатам освоения дисциплины состоит из двух этапов, первый – это компьютерное тестирование на портале «СКИФ» во время зачетной недели. В его первой части предлагается ответить на 25 вопросов (из 50-ти) по разделам латинского языка в течение 25 минут. Во второй части предлагается 5 крылатых выражений для перевода в течение 10 минут. Третья часть включает два предложения для грамматического разбора в течение 20 минут. Описание опыта компьютерного тестирования на портале «СКИФ» было предпринято нами на предыдущем семинаре [2].

Второй этап промежуточного контроля освоения дисциплины предполагает устный ответ на экзамене по билету, в который входит два вопроса: один вопрос из лекционной части вопросов курса (из списка экзаменационных вопросов), второй вопрос – полный письменный перевод текста с латинского языка на русский объемом до 500 знаков.

Более подробно оценочные материалы описываются в ФОСе к программе, где помимо всего приводятся критерии, процедуры оценивания и рекомендации по оценке знаний, умений, навыков в устных ответах студентов. Кроме того, ФОСы содержат образцы заданий для контроля навыков перевода, анализа структуры предложений и грамматического разбора.

РПД включает в себя описание учебно-методического, материально-технического и информационного обеспечения дисциплины (основной и дополнительной литературы, методических разработок; ресурсов интернета, программного обеспечения, информационно-справочных баз данных).

Завершают рабочую программу дисциплины методические указания для обучающихся, которые включают: 1) общие указания; 2) указания при выполнении следующих видов работ: грамматический анализ слов и предложений; перевод с латинского языка на русский; перевод с русского языка на латинский; заучивание поговорок и крылатых слов, т.е. те аспекты, где студенты сталкиваются с максимальными трудностями. Отдельно уделяется внимание методическим указаниям для студентов при выполнении самостоятельной работы.

Список литературы

1. Гончарова Н.А. Латинский язык. Интенсивный курс. М.: РИОР: ИНФРА-М, 2017. 311 с.

2. Кравченко В.И., Семёнова М.Ю. Об опыте применения информационно-коммуникационных технологий в проведении итогового контроля по дисциплине «Древние языки и культуры» (специальность «Перевод и переводоведение»). // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность. Коллективная монография. Нижний-Новгород: ДЕКОМ, 2018. С. 85–91.

THE PROGRAMME OF THE ACADEMIC DISCIPLINE «CLASSIC LANGUAGES AND CULTURES» FOR QUALIFICATIONS OF «LINGUISTICS» AND «INTERPRETATION AND TRANSLATION STUDIES» AT THE DON STATE TECHNICAL UNIVERSITY

V.I. Kravchenko

The chapter describes new educational and methodical strategies of the course of “Classic languages and cultures” for the qualifications of “Linguistics” And “Interpretation and Translation studies” at the Don State Technical University. They include a programme for the course and evaluation criteria. The programme for the academic course consists of an electronic form, which describes learning goals and objectives of the academic discipline, place occupied by this discipline, competencies obtained in the process of subject mastery, structure and content of the academic discipline, educational procedures and techniques, information provision and material-technical supply, as well as recommended practices in subject mastery. Evaluation criteria describe the criteria for estimation procedures and the recommendations on evaluation of knowledge, competencies, skills are given in oral and written answers of students as well as samples of tasks for the monitoring translation skills, the analysis of grammar and sentence structure in the archive of assessment means for carrying out current monitoring and intermediate certification.

Keywords: a programme for a course, evaluation criteria, the course of “Classic languages and cultures”

1.16. ЛАТЫНЬ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ: МЕТОДЫ РАБОТЫ С ЛЕКСИКОЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

© Ю.Г. Ремаева

В данной главе рассматривается роль, которую играет латинский язык при овладении английским. Речь идёт о продуктивном подходе при изучении английской лексики с опорой на большое количество заимствованных слов из латыни. Особое внимание уделяется такой стратегии пополнения словарного запаса, как изучение латинских корней, которые образуют цепочки дериватов. Цель работы – определить, насколько эффективной может быть техника усвоения лексического корпуса английского языка с помощью наследия латыни, а именно сокращений и аббревиатур, устойчивых словосочетаний, корней и аффиксов. В силу всё меньшего количества аудиторных часов, отводящихся на изучение иностранных языков в неязыковых вузах, и новых учебных компетенций, призванных развить лингвистическое мышление учащихся, преподавателю необходимо разработать различные методы работы по изучению иноязычной лексики для успеха во всех видах речевой деятельности.

Ключевые слова: латинский язык, заимствования, стратегии изучения английского языка, латинские корни и аффиксы

Образовательный процесс – сложный и многоструктурный механизм. Его модернизация приводит к принципиально новым требованиям, предъявляемым студентам и преподавателям высшей школы. Так, например, разрабатываемые учебные планы отражают изменившиеся реалии в рамках профессионального становления востребованных и конкурентоспособных кадров. Более того, перед всеми участниками современного образовательного процесса ставятся непростые задачи по формированию разнообразных компетенций, в том числе профессиональных иноязычных компетенций: коммуникативных, лингвострановедческих, социокультурных; безусловно, они взаимосвязаны и дополняют друг друга. В итоге каждая приводит к тому, что специалистам, выпущенным вузами, надлежит быть грамотными профессионалами в своей сфере, в том числе и благодаря успешному осуществлению иноязычной речевой деятельности. Другими словами, преподаватели иностранных языков призваны воспитывать языковую личность. Претворить это в жизнь не так легко; одна из причин – сокращающееся количество часов, отводящихся на изучение иностранных

языков. В силу этого предполагается, что всё больше времени уделяется самостоятельной работе в рамках внеаудиторных занятий. Но только самые прилежные и наиболее мотивированные учащиеся могут успешно организовать свой самостоятельный учебный график. Вот почему задача преподавателя состоит в том, чтобы суметь помочь студентам, указывая правильные ориентиры и предлагая верные подходы к индивидуальной работе. Кроме того, педагогам важно заинтересовать подопечных возможностью в интересной и эффективной форме получать языковые знания.

Лингвистическая компетенция означает владение достаточной суммой знаний в различных аспектах языка. Одной из первостепенных задач, стоящих перед студентами, изучающими любой язык, является регулярное пополнение своего лексического запаса новыми языковыми единицами. Однако работа с лексикой часто вызывает характерные трудности. Неудивительно, что, не владея вокабуляром в достаточной степени, многие студенты не могут проявить себя в таких основных видах речевой деятельности, как письмо, говорение, чтение и аудирование.

При выборе методов работы с лексическими единицами преподаватели ориентируются на многие важные факторы: не только на компетенции, которые предстоит сформировать, но и на особенности специализации обучающихся, на уровень языковой подготовки, т.д. Существуют различные методики для ознакомления с новой лексикой, а также для дальнейшей работы по её закреплению и внедрению в речь. В представленной статье предпринята попытка рассмотреть, как латынь способствует усвоению английской лексики. Известно, что влияние латыни на семантику английского языка более чем существенно: латинские заимствования составляют значительную часть всего корпуса слов.

Традиционно считается, что знания о латинском языке при изучении английского необходимы только тем учащимся, чьей профилирующей специальностью является филология, медицина, биология, юриспруденция или теология. Это утверждение не вполне верно. Различные латинские сокращения широко распространены в современном английском и используются как в учебниках, документации, научных текстах, так и в художественной литературе. Студенты, изучающие английский, могут увидеть латинизмы не только в текстах профессиональной направленности, но и в материалах более бытового и повседневного толка, то есть гораздо чаще, чем кажется на первый взгляд. Например, *ca (circa)* – приблизительно; *i.e. (id est)* – то есть; *etc. (et cetera)* – и так далее; *vs (versus)* – против/ в сравнении с.; *N.B. (Nota Bene!)* – отметка на полях «обрати внимание». *p.m. (post meridiem)* – после полудня; *ibid. (ibidem)* – из того же источника, ссылка на данный объект та же, что была и в предыдущем цитировании (использует-

ся в научной библиографии); *A.D. (Anno Domini)* – нашей эры, от Рождества Христова; *e.g. (exempli gratia)* – например; *p.a. (per annum)* – ежегодно, за год; *C.V. (curriculum vitae)* – краткое описание жизни и профессиональных, навыков, резюме. В английском существует много устойчивых словосочетаний, пришедших из латыни и оставшихся в неизменном виде, к примеру, *de jure, persona non grata, post factum, status quo, vice versa, ex libris, bona fide, ad hoc, a priori, tabula rasa, vox populi, ex animo*. Это известные словосочетания, они употребительны в научной и художественной литературе, в устной и письменной речи. Много слов, вошедших в английский из латыни, можно отнести к интернациональной лексике. Такие слова созвучны словам русского языка, поэтому и их английские эквиваленты запоминаются быстрее. Например, *canon, substance, hypothesis, bonus, theory, manipulation, formula, excursion, veto, campus, energy*. Подобное ассоциативное восприятие влияет и на принятие слова студентами, следовательно, призвано выработать языковую догадку. С помощью такого приёма развивается и механизм прогнозирования, что является неотъемлемым аспектом для речемыслительной активности обучающегося. Некоторые слова, например, *memoirs, alibi, pedal, innovation, mile, moral, manipulation, manufacture, numeration* помогают выстроить ассоциации, приводящие к распознаванию в родном языке.

Полагаем, что один из способов лучшего понимания и перцепции английской лексики – работа с заимствованными латинскими корнями. Только один корень может образовывать до двадцати и более производных, выраженных различными частями речи (глаголами, наречиями, существительными и прилагательными). К примеру, латинский корень *dictus* (*dict* в английском) – послужил для получения таких производных форм, как *contradict, dictate, dictation, dictator, dictatorship, dictatorater, dictatorially, dictatorial, edict, predict, dictionary, dictaphone, dictabelt*. Корень *fōrm-/fōrma-* (*form* в английском) является словообразующим для практически сорока дериватов: *conformance, conformant, conformity, counterreformation, deform, deformable, deformation, deformity, disinformation, formable, formal, informal, formally, informally, formality, formant, format, formation, formative, formula, formulary, formulation, inform, informal, informality, informant, information, informative, irreformable, malformation, nonconformance, performance, preform, preformat, reformable, reformat, reformation, reformatory, transform, transformable, transformation, transformational, transformative, triform, triformity, uniform, uniformity*. *Move, mot* (*movere, motus /move, motion*) – образовал такие слова, как *mobile, immobile, mobility, motor, momentum, move, mover, to move, movable, immovable, motionless, movement*. Пред-

ставляется, что подобный морфологический подход к изучению английской лексики способствует более продуктивному запоминанию.

Латинский корень, образующий целую цепочку английских слов, предлагает студентам возможность «расшифровать» значения многих слов. Действительно, подобное декодирование имеет одновременно несколько любопытных функций: может стать увлекательным процессом для одних студентов, видом игровой формы для других и переходом на более глубокий уровень понимания языка для третьих.

Словообразовательными элементами могут стать не только латинские корни, но и латинские префиксы, например *sub-* (*submarine, subconscious, subsoil, subway, subhuman, substandard, subjacent*); *inter-* (*international, interfaith, intertwine, intercellular, interject, intergovernmental, intergenic, interface*); *de-* (*deactivate, debone, defrost, decompress, deodorize, deplane, dehydrate*); *pre-* (*preconceive, preexist, premeditate, predispose, prepossess, prepay, prelaunch, predate*). У каждого префикса в английском есть своё значение, поэтому такая схема способствует ещё и некой систематизации.

Латинские суффиксы также помогают словообразованию, например, *-ment*, суффикс, который преобразовывает существительное из глагола, – *entertainment, amazement, statement, banishment, punishment, equipment*; суффиксы *-ty, -ity*, составляющие существительное из прилагательного, – *subtlety, certainty, cruelty, frailty, loyalty, royalty, eccentricity, peculiarity, similarity, technicality*. Чрезвычайно продуктивный суффикс *-ation* создал такие слова, как *obligation, information, speculation, automation, civilization, recreation, accreditation, incubation, obduration, affectation, olfaction, fulmination, collaboration, liberation, malefaction, confrontation, modification, nomination* и многие другие.

Иначе говоря, составление дериватов с помощью префиксации и суффиксации помогает преподавателю привлечь внимание студентов и к такому аспекту, как словообразование. В дальнейшем, работая по схожей модели, студенты будут подготовленными к самостоятельному построению слов, относящихся к разным частям речи. Изучая слова целыми группами, учащиеся получают возможность значительным образом пополнить свой лексический запас, что, без сомнения, является одной из целей изучения иностранных языков. В английском языке невероятно развито не только словосложение, но и комбинаторика, сочетаемость; существует много «застывших» словосочетаний. Слова–композиции могут сочетаться с другими, образуя устойчивые выражения.

Итак, следует отметить большой потенциал применения знаний основ латыни в обучении студентов английскому, и не только на ранних этапах, но и позже, когда продолжает укрепляться умение анализа семантико–

грамматического строя языка, сопоставления языков, развития лингвистического мышления. Вероятно, этимология слов не имеет для студентов особого значения; тем не менее, при знакомстве с новой лексической единицей преподавателю стоит отметить, что слово имеет латинский корень или пришло из латыни. Изучение латыни, интерес к которой в последнее время возрастает, способствует подготовке к изучению и других иностранных языков, в особенности языков романской группы. Латынь как ключ ко многим лингвистическим загадкам, по мнению лингвистов, помогает стать более внимательными и думающими читателями, вырабатывает некоторые умения, к примеру, развивает критическое мышление, способность анализировать и вести дискуссии. Понимание грамматических структур и языковых закономерностей культивирует становление и закрепление лингвистического мышления. Можно утверждать, что латынь – это «мертвый» язык, который не умер. Он «переродился» и продолжает, в той или иной степени, «жить» в других языках, в частности, в семантическом корпусе английского. Латинский язык – не просто классический язык, благодаря которому существует ряд международных слов, но и источник пополнения словарного запаса с помощью корней и аффиксов, вошедших в лексический объем английского языка, ставшего в свою очередь Lingua Franca наших дней. Поняв принцип работы с латинскими заимствованиями, важно научиться применять его на практике, накапливая свой языковой опыт. С подачи преподавателя, грамотно организующего учебный процесс, знания о латыни необходимо направлять в надлежащее русло; в этом случае процесс обучения становится не только увлекательной, но и результативной речемыслительной активностью.

Список литературы

1. Аракин В.Д. История английского языка. М.: ФИЗМАТЛИТ, 2003. 270 с.
2. Мирошенкова В.И., Федоров Н.А. Учебник латинского языка. М.: Издательство Московского Университета, 2006. 560 с.
3. Ремаева, Ю.Г. Роль латыни в обучении английскому языку студентов гуманитарных специальностей. / Ю.Г. Ремаева // Профессиональное лингвообразование: материалы десятой международной научно-практической конференции. Июль 2016 г. Нижний Новгород: НИУ РАНХиГС, 2016 г. С. 264-271.
4. Newton M., Newton E., Padak N., Rasinski T. The Latin-Greek Connection: Building Vocabulary through Morphological Study. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
http://www.teachercreatedmaterials.com/curriculum_files/pdfs/buildingvocabulary/Rasinski_the_reading_teacher_article_handoutv2.pdf (дата обращения 18.03.2015).

**LATIN IN THE MODERN EDUCATIONAL PROCESS:
STRATEGIES OF TEACHING THE ENGLISH LANGUAGE VOCABULARY**

J.G. Remaeva

In the chapter under analysis the major consideration is given to the role of Latin in the English language studies. One of the methods of learning lexical units of the target language productively is concerned with the focus on a great number of Latin borrowings. Close attention is paid to such strategy to increase vocabulary knowledge as the examination of Latin roots forming derivatives. The objective of the paper is to determine in what way borrowed Latin abbreviations, expressions, roots and affixes help students of the humanities to deal with mastering English words effectively. Taking everything into account, it can be concluded that since the Latin language heritage in English is considerable, it is essential to understand how to deal with the loan words and know how to put the concept into practice. It could be significant not only for students' vocabulary enlargement but for their linguistic thinking as well.

Keywords: the Latin language, Latin borrowings, the English language learning strategies, Latin roots and affixes

АНТИЧНЫЕ КОДЫ КАК ОБЪЕКТ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

2.1. ОБРАЩЕНИЕ КАК ПРИЁМ В АНТИЧНОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ

© Т.Ф. Тенерик

В главе рассматривается приём, состоящий в использовании обращений в эпических поэмах Античности. Восходящий еще к Гомеру, этот приём постепенно меняет свои функции, главная из которых состоит в том, чтобы, обнаружив авторское отношение к персонажам, выявить, в том числе и противоречивые стороны их характеров. Таким образом, восходя к традиционным эпическим средствам, при численном доминировании (в поэме Лукана о гражданской войне), обращения меняют жанровый характер поэмы в сторону лиро-эпики.

Ключевые слова: автор, эпос, обращение, сюжет, роль, поэтика

Одна из максим об античном эпосе гласит: авторское присутствие там выражено минимально, за исключением эпических зачинов с их обращениями к Музам; традиция, идущая еще от Гомера, на которого так или иначе ориентировалась вся последующая эпика [1, с. 23]. Между тем, в гомеровских поэмах уже есть обращения автора, и не только к Музам, но и к *персонажам* своего произведения. Их немного, но всё-таки они есть [2, с. 314]. Как впоследствии была воспринята эта традиция? У последователя Гомера в Риме, Вергилия, в «Энеиде» обращения к персонажам тоже имеются, хотя их тоже немного, и в основном они связаны со смертями, причем, главным образом, второстепенных персонажей, вроде кормилицы Энея. Гораздо больше обращений содержится в «Аргонавтике» Аполлония Родосского. Во-первых, каждая из трех книг поэмы открывается прямым обращением к Музам, во-вторых, дальше инвокации¹ обращены и к какому-то неназванному адресату. Каллимах ли это, как можно подумать, поскольку литературная полемика в Александрии была чрезвычайно интенсивной [2, с. 315], или же гипотетический читатель, ведь поэма Аполлония – результат уже не устной, а книжной поэзии, в тексте это не поясняется. И не поясняется в силу энигматичности (загадочности), которая является одной из главных черт александрийской поэтики вообще и Аполлония в частности. Эта диалогичность, наполнение эпического текста лирическим, конгломерат жанров в эпосе об аргонавтах – примета эллинистического

барокко, наиболее полно представленного именно в эпических жанрах [2, с. 316].

Однако наиболее сильно авторское присутствие выражено в поэме о гражданской войне, «Фарсалии» Лукана. Поскольку эта поэма – одно из ярких проявлений «нового стиля» – литературного направления, оппозиционного к августовскому классицизму, где гармонию сменило напряжение, культ крайностей заменил культ меры, а эстетика ужасного – эстетику прекрасного [3, с. 472], интересно посмотреть, как затронула эта полемика авторское присутствие в тексте. Тот факт, что инвокаций в поэме Лукана больше ста – число по отношению к остальным эпическим поэмам беспрецедентное, можно объяснить риторической доминантой нового стиля [4, с. 1004], хотя стоит заметить, что риторические приёмы в целом не сводятся лишь к *увеличению авторского присутствия*, а оно представлено в «Фарсалии» весьма разнообразно. Это может быть и вопрос, и призыв, и восклицание, и недоумение, и сожаление, причем не во всех случаях подразумевающее адресата. Иными словами, всякое обращение автора к герою является формой проявления авторского присутствия, но не всякое авторское присутствие в тексте поэмы становится обращением.

И если в сравнении с другими эпическими авторами Лукан чрезвычайно активно «вмешивается» в повествование, что некоторыми исследователями квалифицируется как «интервенции» в нарратив [4, с. 999], то это свидетельствует о сильной лирической струе, которая, удаляя жанр «Фарсалии» от чистой эпики, приближает его к лиро-эпике [4, с. 1001], хотя струя эта, в связи с историческим содержанием произведения, и иного рода, и иной содержательной наполненности, чем в «Аргонавтике». В том числе, и потому, что авторские обращения адресуются не только героям, но и разным мифологическим и географическим реалиям. Авторские «интервенции» – не избирательный приём, это следует из того, что, в отличие от других античных поэм, они касаются *практически всех персонажей поэмы*. Помпей, Брут, Антоний, Кассий, Цезарь, Корнелия, Птолемей, Аппий, Сцева, Лентул, Домиций, Сципион, Курион – трудно найти того, к кому автор поэмы не обратился бы с каким-либо призывом, возмущенным вопросом, сожалением, осуждением, ободрением, утешением, и т.д.

При всех неизбежных различиях содержательного уровня есть общее на уровне грамматическом: например, *третье* лицо, константа нарративного текста, в обращении меняется на *второе*.

А смена лица семантически значима, например, как известно, при изменении второго единственного на первое множественное происходит интимизация высказывания («как мы себя чувствуем?» «Как наши дела?»), а при смене второго лица на третье («мой господин знает»), напротив, ди-

станция удлиняется, чем подчеркивается социальный статус собеседника [5, с. 254]. Поэтому смена лица в нарративном дискурсе – приём, цели которого в зависимости от художественных задач различны, он может придавать высказыванию эмоциональную окраску, а может маркировать социальные приоритеты («мой господин знает»)² наделять высказывание психологическим смыслом, и т.д. В естественном языке этот прием выполняет одни функции, в языке литературы – другие, кроме того, разные в зависимости от жанра. Например, в «Записках о галльской войне» Юлия Цезаря замена первого лица на третье указывает на объективизацию как на значимый элемент мемуарного жанра³, а в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» – на высокую самооценку персонажа («опасность знает, что Цезарь сам опаснее её»). Так что если сменой второго лица на третье коммуникативная дистанция удлиняется, то сменой третьего на второе она, наоборот, сокращается. Вместо «говорю о нём» – «говорю о тебе» – это, с одной стороны, субъективирует высказывание, с другой, – позволяет автору сфокусироваться на чем-то в данный момент наиболее важном.

Что лукановские инвокации – прием не вторичный, следует из того, что наибольшее число их приходится на долю героев не второго ряда, (как, например, у Гомера), но именно *главных героев*: а на долю Помпея, которому автор явно симпатизирует [6, с. 188], их приходится больше, чем на долю Цезаря, к которому авторское отношение иное. В отдельных книгах число обращений колеблется: от пяти-шести до пятнадцати-шестнадцати, причем во второй половине поэмы их больше. Несомненно, это связано с изменением динамики действия, оно во второй части ускоряется, изображена и битва при Фарсале, и сражение войска Катона со стихией пустыни, и гибель Помпея, и прибытие Цезаря в Египет, и начало александрийской войны, тем самым значимых событий во второй половине поэмы о гражданской войне изображено больше, чем в первой.

Но обращения – не только авторский приём, им пользуются и персонажи, хотя у автора их, естественно, больше, и функция их принципиально иная. Например, в речи героя, находящегося в диалоге с другим героем, обращение к *третьему лицу*, в данный момент отсутствующему или умершему, прежде всего, *меняет адресата*. Так, Корнелия, в разговоре с сыном Помпея, обращается при этом и к своему супругу, то есть к убитому Помпею: «Верность свою доказав, твой наказ соблюла я, Великий!.. Стыдно, тебя потеряв, лишь от скорби одной не погибнуть!» (IX, 98–108). Эти слова, несомненно, фиксирует и боль от потери, и ее любовь, точно так же, как и слова Эвриклеи с которыми она обращалась к отсутствующему, (как она думает), Одиссею: «Лицо старуха закрыла руками// жаркие слезы из глаз проливая, // и грустно сказала / «Горе! Дитя мое! Что я поделать мо-

гу! Как жестоко Зевс ненавидит тебя! А как ведь его почитал ты!» (Od., XIX, 364–365) (Пер. Вересаева).

Этот прием интегрирован у Лукана в систему средств новой поэтики, где появление иного адресата вместе с более пространством текстом обращения обозначает и новые смыслы.

Из чего не следует, что в «Фарсалии» нет кратких, декламационных обращений, без какой бы то ни было предикативности. Они тоже есть, часто с *accusativus exclamationis*, но это всё же происходит, как правило, по большей части тогда, когда речь идет о разного рода *realia*, а не о персонажах.

А авторских обращений меньше 1) в тех частях поэмы, где содержится много *речей самих героев*, или 2) где много *описаний* военных будней, вроде перехода через Альпы, осады Массилии, религиозных обрядов, и т.д.. То есть меньше их оказывается там, где из-за обилия речей героев самого авторского текста мало. Либо их мало там, где *ключевых* событий е описано немного; там же, где сконцентрированы наиболее важные для действия события, там и авторского присутствия больше.

Например, когда Цезарь после Фарсальской битвы запрещает хоронить своих противников, и сидя на холме, любуется видом фарсальской равнины, усеянной не погребенными трупами, то автор дает такую оценку этому приказу : «Что тебе злоба дает? Не все ли едино – истлеют или сгорят мертвецы?» (VII, 809–810). В данном случае это реализация семантики авторского отношения к персонажу. Когда герой находится в диалоге с другим героем, автору в такой диалог вступить сложно, но при отсутствии такого диалога он, с помощью обращения, функция которого определяется конкретными художественными задачами, активно «вмешивается». А так как те или иные действия и поступки героев детерминированы, по Лукану, не только судьбой, но и человеческим характером, то будучи различными по содержанию, отнесены к различным персонажам, включены в самые различные ситуации, обращения в тексте поэмы часто преследуют цель – акцентировать либо конкретные черты характера персонажа, либо подлинный смысл его действий. В предшествующей эпической традиции эти цели достигались иными средствами, почему и авторских обращений там было меньше, будучи ситуативными, они не были столь тесно связаны с главными героями. В «Илиаде», например, это Патрокл и Менелай, но не Гектор или Ахилл. В «Аргонавтике» обращений больше, но при отсутствии номинации, при загадочности адресата, ясно одно: кем бы он (этот адресат) ни был, в обращениях речь не о нем, а о персонажах или событиях поэмы. У Лукана же, в обращениях, помимо номинации, есть другая общая черта – композиция. Часто обращения фигурируют в начале, либо в конце конкретной книги, то есть в сильных позициях произведения.

Другая функция обращений – *иной взгляд* на события. Например, после сна Помпея накануне поражения в фарсальской битве, где он видит свой триумф в театре, автор предлагает не одну, а три его интерпретации. (VII, 19–24). Сами по себе они подвергнуты в научной литературе анализу, но *форма* этих толкований принимается во внимание реже, а ведь вряд ли случайно та интерпретация, что является самой убедительной, представлена в отступлении от нарративного дискурса: 1) «быть может, душа *его* в страхе, пред окончанием благ... возвращалась к веселым годам»; 2) «Или предвестия сна, обычно таящие правду, в ложном обличии грез. Печалью великой грозили» («грозили» ему, то есть сновидцу, Помпею); 3) «Иль, из отчизны изгнав, теперь захотела Фортуна так *тебе* Рим показать – seu vitio patrias ultra tibi cernere sedes // sic Romam Fortuna dedit (VII, 19–24)⁴. То есть в двух случаях употреблено третье лицо, в одном – второе, это сокращение дистанции между автором и его героем и дает ответ на вопрос, что верное толкование – то, которое понимает этот сон как форму защиты [8, с. 9].

Или сцена гибели Куриона, завершающаяся негативной оценкой этого героя: «emere omnes, hic vendidit urbem», «все они Рим покупали, а он его – продал» (IV, 824). Краткость и афористичность данной фразы (еще одна из примет «нового стиля»!) важна, но важно и то, что, говоря о Курионе не в негативном, а в позитивном смысле, автор избрал другую грамматическую форму, второе лицо: «жизни достойной *твоей* воздаем мы, о юноша, славу. // Рим не взращал никогда гражданина *тебя* даровитей, кто бы вернее закон соблюдал, когда праву был верен» (IV, 811). Казалось бы, здесь наблюдается некоторое противоречие в оценках, однако стоит учесть, что в обращениях может происходить расширение *времени* – либо в прошлое (как в случае с Курионом), либо в будущее, как в случае с Помпеем. А тема времени для исторического эпоса, как показано в исследовании М. Шумилина [6, с. 64–81] имеет большое значение.

И поскольку история в «Фарсалии» соединена с «новым стилем», то и мотив времени в поэтике обращения связан с другим мотивом «нового стиля» – танатологическим, ведь обращение часто возникает в момент гибели героя, либо в момент его действий по отношению к тому, кто гибнет от его руки, как, например, в сцене после фарсальского сражения, когда Цезарь с наслаждением смотрит на умерших, что вызывает у автора отвращение, и когда Цезарь покидает поле битвы, танатологическая семантика обращения увеличивается («*Ты* же, кто мстишь племенам, их всех погребенья лишая, // Что ж *ты* от мёртвых бежишь?»).

Sed tibi tabentes populi Pharsalica rura

Eripiunt camposque tenent victore fugato» (VII, 824-825). Тем самым (victore fugato!) обращение подчеркивает, что поле битвы осталось не за победителем, чем победа Цезаря, конечно, умалется.

Когда же Цезарь, увидев поднесённую египтянами голову Помпея, проливает слезы (в искренности которых никто из античных историков не сомневался), то у Лукана эта сцена вызывает сомнения, что также акцентируется обращением: «Какое б *тебя* побужденье не заставляло рыдать – оно чуждо высокому чувству quisquis *te* flere coegit // impetus a vera longe pietate recessit» (IX, 1055 –1056)».

Совершенно иначе звучало обращение автора к Помпею: «Хоть и в изгнание пойдешь *ты*, один, в неизвестные страны, // Хоть и претерпишь нужду, пред фаросским тираном склонившись, // Верь во всевышних, поверь в благосклонность долгую судеб: // было бы хуже *тебе* победить!» (VII, 795) Утешая своего героя тем, что моральное поражение для него лучше военного, и не в виде сентенции, а в виде прямой речи, обращенной к персонажу, меняя тем самым дискурс, автор меняет этим и *точку зрения* на события, давая им не только политическую оценку, но и нравственную. Герой знать об этой оценке не может, предназначена она, следовательно, читателю, имеющему возможность таким образом узнать авторскую трактовку важнейшего события политической истории Рима, отношение к которому у власти и римского общества во времена Лукана не совпадало. Лукан, представляя точку зрения, альтернативную официальной, в то же время стремится избежать тенденциозности, поэтому диалогичность его стиля – явление не только формальное, но и содержательное. Следует отметить, что в обращениях часто речь идет о качествах, важных не только для судеб и *характеров* героев «Фарсалии», они могут касаться действий и поступков, затрагивающих *внутренний мир* персонажей. Как средство поэтики, по сути они являются тем, что современная наука о литературе определяет как *косвенные формы психологизма* [8, с. 9]: Цезарь выиграл сражение, но то, что он делает после него, превращает его из победителя в побежденного: выиграв, он по-прежнему находится в плену мести и собственных страстей. Помпей проиграл, но нравственно он выше Цезаря. Курион делал вещи недостойные («продал Рим!»), но смерть его была в высшей степени достойной. Цезарь плачет при виде мертвой головы Помпея, но автор ему не верит, и говорится об этом не в третьем лице, а во втором, чем усиливается модус драматизма, поскольку противоречия в действиях и реакциях героев не что иное как важная составляющая часть характеров персонажей. Речь идет не об «амбивалентности» или неоднозначности художественного образа, а о его полноте, тем самым, и реалистичности, поэтому авторскими обращениями характеристика героя углуб-

ляется и расширяется, он – не носитель какой-то одной страсти или одной идеи, одно качество может соединяться в нём с другим, иногда с прямо противоположным, выигрышные ситуации могут вскрыть его отрицательные черты, а проигрышные – наоборот. Риторические обращения свидетельствуют, таким образом, не о тенденциозности, не об однообразии, но о более сложном, более глубоком мироощущении автора исторического эпоса, где художественное средство эпической поэтики становится одним из средств *поэтики психологизма*, представленной в поэме и другими формами, прямыми, как, например *внутренним монологом* Помпея перед смертью (VIII, 621–634), или описанием невербального поведения воинов Цезаря (I, 257–261). Но невербальное было в эпосе и до Лукана, оно принимает разнообразные формы уже у Вергилия [9, с. 192], однако не в этом пункте автор «Фарсалии» пытался автора «Энеиды» превзойти, не здесь он с ним соперничал и полемизировал, а в самой возможности субъективировать эпос, внося туда сильное личное начало, резко усилив роль авторского присутствия в тексте, не только в комментировании событий, но и в особой акцентуации черт характеров тех, кто участвовал в этих событиях.

И когда автор, повествуя о своём герое в третьем лице, вдруг неожиданно переходит на второе, то это прерывание нарративного потока создаёт напряжение, поскольку непредсказуемость эта не только композиционная, но и содержательная. С одной стороны, в изложении событий наступает композиционная пауза, с другой – происходит смена точек зрения, смена дискурса – приём, разрушающий монотонность эпического повествования и придающий ему остроту. А это, по М.Л. Гаспарову, и есть одна из главных черт «нового стиля» [3, с. 471]. Но напряжение может создаваться и иными средствами, например, особой структурой, мотивикой, образностью, и т.д. Для нашей темы важно, что это происходит и с помощью авторских обращений, которые, таким образом, являются приёмом полифункциональным, решающим не одну, а сразу несколько художественных задач. *Во-первых*, это один из способов проявления авторского отношения к герою. *Во-вторых*, это прием композиционный, позволяющий замедлить ход эпического изложения посредством введения в монологический текст диалогического. *В-третьих*, это – прием стилиевой, поскольку характеристика, которая дается в обращении, может противоречить характеристике нарративного текста, чем и запускается собственно модус драматизма. И хотя в эпической поэтике «нового стиля», как и в поэтике эллинистического барокко, сосуществуют элементы различных жанров [2, с. 318], в маньеризме Лукана [10, р.87] стилиевая доминанта этого сосуществования осуществляется не только за счет соединения самих приёмов, но и за счет *совмещения их функций*: один и тот же приём вы-

полняет функции художественных средств, свойственным различным жанрам. Лирическое и драматическое соединяются в обращениях таким образом, что это позволяет автору, с одной стороны, высказать *свою* точку зрения на характеры и события, с другой – показать их *с различных*, иногда даже прямо противоположных сторон. Поэтому благодаря увеличению форм авторского присутствия в поэме о гражданской войне больше в ней стало не только автора. Больше в ней стало, как мы стремились показать, и – героя. Само усиление образа автора связано не только с риторическими тенденциями поэмы Лукана, то есть не только с тем, что автор «стал больше говорить сам» [11, р.72]. Вопрос в том, почему он стал говорить больше. Избрав темой своего эпоса гражданскую войну, не далекое мифологическое прошлое, а недавнее республиканское настоящее, следы которого тянутся императорской Рим, Лукан должен был или стать на официальную точку зрения, изобразив чудовищами республиканцев, или сделать то, что он сделал, выразив свою собственную позицию⁵, отличающуюся от официальной. Но показать гражданскую войну с традиционным эпическим беспристрастием – это означало бы стать еще одним эпигоном великих поэтов, причем эпигоном неудачным, многие из которых канули в Лету. Лукан предпочел стать полемистом, а не эпигоном. И остался в веках.

Примечания

1. Инвокация – латинский аналог «обращения», и хотя это не полный синоним русского термина, мы будем пользоваться обоими терминами синонимично.

2. В случае, если высказывание обращено именно к господину, а не к третьему лицу.

3. Хотя сам прием восходит еще к Ксенофону, который применил его в своем «Анабасисе», Цезарь его сохранил.

4. Латинский текст рассматривался нами по изданию [7].

5. Не стоит забывать и о том, сто, приняв участие в заговоре против Нерона, автор поэмы о гражданской войне заплатил самой высокой ценой, которой можно заплатить за творчество, – жизнью.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия // Поэтика древнеримской литературы. М., 1989. С. 22–53.

2. Теперик Т.Ф. Игра в поэтике александрийских поэтов // Литература как игра и мистификация. Калуга, 2018. С. 313–319.

3. Гаспаров М.Л. От классицизма к «новому стилю» // История всемирной литературы в 8 томах. Т.1. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983. С. 470–473.

4. Альбрехт М. Лукан // Альбрехт М. История римской литературы от Андроника до Бозция и её влияние на позднейшие эпохи. Т. II / Пер. с нем. А.И. Любжина. М., 2004. С. 997–1017.

5. Есперсен О. Понятийное и грамматическое лицо // Есперсен О. Философия грамматики. М., 2006. С 247–257.

6. Шумилин М.В. Неостановимое мгновение. Время в «Гражданской войне» Лукана. М., 2019. 205 с.

7. M. Annaei Lucani. De bello civili libri X. Ed. D.R. Shacleton Balley. Berolini. 2009. 640 p.

8. Теперик Т.Ф. Поэтика психологизма и «новый стиль»: «Фарсалия» Лукана // Литература XX века: материалы IX Андреевских чтений. М., 2011. С 3–10.

9. Теперик Т.Ф. Поэтика жеста в «Энеиде» Вергилия // Тезисы и материалы III международной конференции по эллинистике памяти И.И. Ковалевой. М., 2015. С. 186–193.

10. Burch E. Vom romischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit. Darmstadt, 1973. 103 S.

11. Morford M. P. O. The poet Lucan. Studies in Rhetorical Epic. Oxford, 1967. 93 P.

12. Теперик Т.Ф. Поэтика авторских обращений в «Фарсалии» Лукана // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XVI: материалы чтений, посвященных памяти И.М.Тронского. СПб., 2012. С. 811–819.

POETICS OF AUTHOR'S ADDRESSATION IN AN ANTIQUITY'S EPOS

T.F. Teperik

The chapter deliberates on the artistic method, which involves usage of various author's addressings which we encounter in antique epic poems. Ascending to Homer himself, this method, gradually evolving together with the development of epic poetry, with time keeps changing its functions, of which the main one is to depict personages' characters more clearly, showing them from the different angle by revealing author's attitude. Ascending to traditional epic's artistic means, these addressations, domineering quantitatively, as in Lucan's poems about the civil war, are capable even to shift genre characteristic of the piece, as in this example, in the lyro-epical direction.

Keywords: author, epos, address, plot, role, poetics, lyrics

2.2. НАЦИОНАЛЬНОЕ И НАДНАЦИОНАЛЬНОЕ: ВЕРСИИ «РОМАНА ОБ АЛЕКСАНДРЕ» В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ АСПЕКТЕ

© *А. С. Побелянская*

В главе на материале «Повести о рождении и победах Александра Великого», «Александрии Сербской» по списку XVII века и поэмы Низами Гянджеви «Искандер-Наме» демонстрируется трансформация сюжета и концепции центрального образа «Романа об Александре» под влиянием национальной литературной традиции, а также религиозной и культурной среды. Устанавливается связь модифика-

ции образа Александра с конкретно-исторической действительностью и идеологическими установками авторов.

Ключевые слова: Александр Македонский, Роман об Александре, Искандер-Наме, Александрия Сербская, Низами, национальные версии

Художественная биография Александра Македонского и описание его военных походов в различных переложениях и переработках получили своё распространение не только во всей Европе, но и далеко за её пределами. В Западной Европе Александрия получила своё распространение, начиная с IX века, когда было составлено первое краткое переложение латинской версии романа Юлия Валерия. Затем, вплоть до XVI века, продолжали создаваться различные переложения сюжета романа об Александре на национальных европейских языках (наиболее известны тексты на старофранцузском языке) [1, с. 41]. На Руси первые произведения, посвящённые жизнеописанию македонского правителя, появились около XI века и активно перерабатывались до XVIII века (именно на XVII–XVIII вв. приходится большинство списков «Сербской Александрии») [2]. В восточной традиции Александр известен под именем Искандер и вошёл в литературную традицию на рубеже X–XI вв.

Рассмотрение интерпретаций «Романа об Александре», созданных в русле западноевропейской, славянской и восточной культуры, позволяет продемонстрировать модификацию концепции образов данного произведения, а также трансформацию сюжета под влиянием национальной литературной традиции. Большая часть произведений о македонском царе восходит к одному источнику – «Роману об Александре» Псевдо-Каллисфена, что даёт основание для сравнения данных текстов, несмотря на их принадлежность к различным национальным культурам и разницу во времени их создания. Для анализа нами были выбраны следующие произведения:

1. «Повесть о рождении и победах Александра Великого». Это выполненный в IX веке архипресвитером Львом Неаполитанским перевод с греческого «Истории сражений Александра Великого», сохранившийся в Бамбергской рукописи, созданной около 1000 года на юге Апеннинского полуострова. Данная повесть стала основой для создания множества переложений на территории Западной Европы.

2. «Александрия Сербская» по списку XVII в. Древнейший русский список сербской «Александрии» создал кирилло-белозёрский инок Ефросин [3, с. 266]. Анализируемый в нашей работе список был создан позднее – примерно в 1650-е годы, когда Александрия получила уже довольно широкое распространение среди славянских народов.

3. «Искандер-Наме». Пятая по счёту поэма классика персидской поэзии Низами Гянджеви из его сборника «Хамсе», написанная между 1194 и

1202 годами на персидском языке. Произведение представляет собой авторскую переработку различных сказаний и легенд об Александре Македонском.

Поскольку в рамках одного исследования не представляется возможным провести полный сопоставительный анализ всех трёх произведений, нами были выбраны две группы эпизодов: убийство Дария и смерть Александра Македонского. На наш взгляд, данные эпизоды позволяют наиболее полно отразить основную концепцию всего произведения в целом, т.к. первый из них демонстрирует отношение Александра к своим врагам, своему долгу перед захваченными народами, раскрывает идеологическую основу данного образа; второй – помогает раскрыть образ Александра через отношение к нему других персонажей, а также отражает идею центрального образа произведения и авторские установки, выбранные им при создании текста.

Эпизод, описывающий убийство и смерть персидского царя Дария является одним из ключевых в романе об Александре и представлен во всех анализируемых нами произведениях, в каждом из которых претерпевает различного вида трансформации.

В «Повести о рождении и победах Александра Великого» Дария решают убить персы Биз и Ариобазан, считая, что таким образом они смогут заслужить расположение Александра и щедрую награду. Интересно, что они отрубают Дарию руку, оставляя его полуживым, а не закалывают мечами (именно такая версия встречается у позднеантичных авторов). Средневековое европейское произведение наполнено различными символами, одним из которых является рука (поднятая рука, рука с мечом) как транслятор идеи власти. Таким образом, можно говорить о том, что попытка убийства, совершенная таким образом, символизирует лишение Дария прежде всего силы и власти. Перед смертью Дарий произносит речь, наполненную вполне христианскими идеями: «Сын <мой> Александр, да не возгордится твой дух от славы побед, <...> всегда помни о том, что провидение дарует славу и императору, и простому человеку, и не навсегда» [4, с. 71]. Таким образом, автор средневековой повести использует данный эпизод для передачи христианской морали, которая становится своеобразным лейтмотивом всего произведения. Дарий перед смертью просит Александра позаботиться о его семье, а дочь Роксану взять в жены, чтобы «соединились вместе дети добрых родителей» [4, с. 72]. Македонский царь хоронит Дария с царскими почестями, кроме того «Александр, подставив шею свою, нёс тело Дария вместе с другими персами» [4, с. 72]. Далее следует авторское замечание, которое отражает глубину идеализации образа Александра в данном произведении: «И рыдали персы не

столько из-за смерти Дария, сколько восхищаясь добросердечием Александра» [4, с. 72]. В отличие от произведений о македонском царе, созданных в период поздней Античности, средневековая повесть обращает внимание читателя на новые стороны характера великого полководца. Александр здесь не только мудрый, но и не лишен хитрости, способен найти выход из любой ситуации. Так, например, в анализируемом эпизоде он, чтобы разыскать убийц Дария, распространяет сообщение, что готов наградить людей, которые помогли ему прийти к власти. А когда Биз и Ариобазан являются к нему – приказывает их казнить. Подобное разрешенное ситуации отсылает читателя прежде всего к фольклорным сказаниям, где герой не только силой, но и хитростью расправляется со своими врагами: такой подход автора свидетельствует о попытке отразить в образе македонского царя некоторые черты «народного» героя.

В «Александрии Сербской» убийство Дария совершают Кандаркус и Аризван – «близкие к нему и любимые им начальники» [5, с. 77]. Здесь уже нет точной мотивировки их действий, читатель может лишь догадываться, опираясь на предыдущий контекст, что они убивают своего царя за то, что тот, бежит от своего войска, когда видит поражение, желая умереть на родной земле. Нужно отметить, что данное произведение интересно еще и тем, что здесь Дарий и Александр не выступают, как это ни странно, как антагонисты. В своих монологах они зачастую высказывают схожие мысли. Поэтому читатель воспринимает смерть Дария скорее с сочувствием, его гибель напоминает смерть мученика, который покорился судьбе. Примечательно, что когда Александр находит едва живого Дария, македонский царь даже не знает, кто это такой, потому что они ни разу не вступали в личное противостояние за всё время повествования. Дарий и здесь читает Александру настоящую христианскую проповедь об изменчивости земной судьбы и милосердии. Христианские мотивы ещё больше усилились в «Александрии» на славянской почве, что обусловлено главенствующей позицией религиозной литературы во время создания произведения – Дарий даже практически цитирует апостола Петра: «Не воздай злом за зло, и Бог от зла избавит тебя» [5, с. 79] (ср.: «не отдавайте злом за зло <...>, чтобы наследовать благодать» [6]). Стоит заметить, что почти все герои «Александрии Сербской» произносят длинные показательные эмоциональные монологи, что исследователи связывают со вторым южнославянским влиянием, а именно использованием приёмов «плетения словес» и эмоционально-экспрессивного стиля повествования [7, с. 180–181]. Но такие монологи, как правило, лишены психологизма и построены по трафаретному принципу. В отличие от европейского варианта Александр берёт Роксану в жёны не только по просьбе Дария, но и по Божьей воле:

«<... > вселюбезная дочь моя Роксана, вот тебе мужа нежданного из Македонии привел, не по своей воле, но Божиим произволением; его Бог господином персов сделал и всего нашего государства и богатств» [5, с. 79]. Мотив судьбы как Божьей воли проходит через всё произведение, транслируется через диалоги и монологи героев, а также через различные пророческие предсказания и предзнаменования. Образ Александра в данном произведении, как и в предыдущем сильно идеализируется. И в этом контексте показательной, на наш взгляд, является следующая деталь. В «Повести о рождении и победах Александра Великого» Александр сам просит Дария назвать имена его убийц, чтобы отомстить им, согласно средневековым европейским понятиям о долге и чести. В «Александрии Сербской» Дарий просит македонского царя: «Кандаркусу и Аризвану, убийцам моим, достойным образом воздай» [5, с. 81]. Александр, как главный проводник христианской морали в произведении, лишён чувства мести и вынужден казнить убийц Дария лишь по его просьбе. Таким образом, концепция образа главного героя трансформируется в зависимости от идейной направленности произведения и главенствующих норм морали и этики.

В поэме «Искандер-наме» анализируемый эпизод отличается прежде всего тем, что Александр здесь заранее знает о планах двух полководцев убить Дария. Кроме того, он даёт на то своё согласие и обещает наградить убийц. Но другой здесь и мотив у убийства: «Эти двое измучились гнётом царёвым, – /Он не раз оскорблял их несдержанным словом» [8, с. 29]. Народ угнетён своим правителем и жаждет освобождения. И Александр выступает в данной ситуации освободителем, коим он является на протяжении всего повествования. Однако позднее он раскается в своём поступке и казнит предателей. Согласно авторской концепции, Искандер здесь не лишён пороков и слабостей, но на протяжении всего своего жизненного пути он пытается от них избавиться, что отчетливо проявляется в данной ситуации. Обращает на себя внимание в данном эпизоде и мотив троекратного повторения (в ходе диалога Александр и Дарий обмениваются тремя репликами-поучениями, Дарий просит у Александра перед смертью исполнения трёх своих желаний). Такой повтор, свойственный для фольклорной традиции, в том числе и восточной, сближает текст Низами с фольклорными преданиями, которые автор избирает в качестве одного из источников. Такой повтор здесь имеет и концептуальное значение: проявляясь в частных сюжетных ситуациях как некий фольклорный элемент, он реализуется и на метауровне – Искандер проходит на своём жизненном пути три этапа (искателя славы, искателя мудрости и пророка). В целом, эпизод «Искандер-наме» сближается с двумя предыдущими, он также наполнен религиозным пафосом, только на этот раз исламским. Речь героев здесь полна традиционных для восточной поэзии при-

родных метафор и эпитетов («Молодой кипарис покачнулся» [8, с. 28], «Ащиты – словно тесный тюльпановый сад» [8, с. 34] и т.д.), что наполняет поэму восточной эстетикой.

Теперь перейдём к рассмотрению эпизода смерти Александра Македонского.

В «Повести о рождении и победах Александра Великого» Александр погибает вследствие отравления: на пиру во время всеобщего веселья некий Иол поднёс царю чашу с питьём, в котором был растворен яд. Когда Александр понимает, что близка его смерть, он решает тайно ночью утопиться в реке. Такое решение македонского царя впервые появляется именно в средневековых повестях и отсутствует у античных авторов, что может свидетельствовать о следовании Александра рыцарским идеалам: смерть не в честном поединке не приемлема и даже несколько постыдна для воина. От самоубийства его спасает Роксана, появившаяся в этом эпизоде лишь во второй раз за всё время повествования («Она бросилась к нему и обняла с любовью, причитая: «Горе мне, жалкой, ибо ты покинул меня, Александр, решил наложить на себя руки») [4, с. 100]. Стоит отметить также, что одной из ярких отличительных особенностей романов об Александре, созданных, как и в эпоху поздней Античности, так и в средневековье, является отсутствие любовной линии. Анализируемая «Повесть о рождении и победах Александра Великого» не является исключением. В данном произведении видны лишь зачатки любовной линии, которые связаны с именем Роксаны. Немаловажную роль в создании образа Александра в средневековой повести играет его характеристика через описание отношения к македонскому царю других действующих лиц повествования. Вот как, например, в повести описывается сцена прощания народа с Александром: «Они подходили с одной стороны и уходили с другой, и каждый целовал его, горько вздыхая. Великий плач и неутешные рыдания наполнили это место, казалось, что там воеет буря. Воистину говорю, не только люди рыдали там, но и само солнце преисполнилось печали по такому великому царю» [4, с. 101]. Герой средневековой повести не просто мудрый правитель и храбрый полководец, он почитаем не только среди воинов и других правителей, он близок народному сознанию. Александр представлен таким, каким хотел видеть народ своего героя, – героическим и человеческим, великим и в то же время простым. Повесть об Александре ориентирована на достаточно широкий круг читателей, что обусловило синтез в образе главного героя положительных черт, близким по духу различным социальным слоям населения.

В «Александрии Сербской» смерть от яда Александру предсказывает еврейский пророк Иеремия, являясь македонскому царю во сне. Пророк

вновь произносит в этом эпизоде христианскую проповедь. Но Александр не сразу принимает смерть как нечто должное. Его приближенные – Филон и Птолемей, узнав о сне, помогают царю принять свою судьбу, соединяя в своих речах христианскую мораль и античную философию: «Мудрый же Аристотель и великий Платон говорят, что конец мира будет тогда, когда восполнится число отпавших ангелов душами праведников. Это, Александр, и еврейский пророк Иеремия подтверждает, говоря, что это так» [5, с. 131]. Античные мыслители, как и сам македонский правитель, выступают в повести не как язычники, а как христианские мыслители. Таким образом, идеи христианства транслируются в тексте напрямую на уровне образной системы в целом, что отличает славянскую версию от европейской, которая наполнена религиозной этикой опосредовано: текст выступает как поучительный, но в другом плане, о чём говорится ещё во вступлении к «Повести о рождении и победах Александра Великого» («прелаты, или наставники, прочитав и уразумев, что эти язычники, поклонявшиеся идолам, поступали честно и целомудренно и во всем были безупречны, вдохновятся их примером» [4, с. 37]), то есть европейская повесть – христианское произведение, но ещё без христианина. Сцена прощания с Александром наполнена многими чертами, свойственными для древнерусской литературы того периода. Самой яркой из них, на наш взгляд, является прощальная речь Роксаны, построенная по канонам плача. Здесь мы обнаруживаем многие признаки плача, как фольклорного жанра: множественность номинации умирающего («Александр, всего света царь, сильный господин и государь» [5, с. 149]), метафоризация смерти через природные явления («Сам же как солнце с солнцем зашел под землю» [5, с. 149]), аверсии («О земля, и солнце, и горы, и холмы, плачьте со мною сегодня, лейте слезы» [5, с. 149]). Таким образом, в данном эпизоде вновь сочетаются черты религиозного поучения и фольклора, создавая полифоничность, характерную для древнерусской литературы в период её становления.

Итогом жизни Искандера у Низами становится достижение им пророческого сана. Царь, завоевав славу борьбой за веру, обретя мудрость в беседах с философами, готов распространять свои знания и истинную веру среди покоренных народов. В таком исходе естественно отражается исламское восприятие образа Александра Македонского. Искандер заранее знает о том, что будет отравлен, но когда это всё-таки происходит, царь оказывается не готовым принять смерть: несколько ночей он проводит в агонии и спрашивает советов у мудрецов, чтобы избежать гибели. Низами с тонким психологизмом, не свойственным двум предыдущим произведениям, рисует душевные муки умирающего. Но затем Искандер всё же приходит к принятию смерти («Эта плоть – пепелище, / И уйти принуждён я в

иное жилище» [8, с. 181]). Персидский поэт на протяжении всей своей поэмы ставит перед своими читателями философско-религиозный вопрос о жизни и смерти (в этом контексте стоит упомянуть хотя бы притчу о поиске Искандером родника вечной жизни). В финале он разрешается вполне в русле религиозного учения: настоящая жизнь в смерти, в переходе в другой истинный мир («Искендер, выпив чашу, как роза, расцвел, / Вспомнил бога, уснул, бросил горестный дол. / Всем, испившим ту чашу, – благая дорога! / Всё забыв, поминайте единого бога!» [8, с. 189]). Так, финальная сцена смерти Искандера у Низами является идейным итогом религиозных и философских размышлений автора.

Таким образом, содержание романа об Александре и концепция его центрального образа трансформируется под влиянием религиозных, культурных и этических установок, а также по форме приспособляется к литературной национальной традиции. Неизменным остается же то, что именно Александр выступает в качестве главного проводника авторских идей, оставаясь в культурной памяти народов великим полководцем и справедливым правителем.

Список литературы

1. Королёва Е.М. Рассказ о брахманах в древнерусской и латинской версиях «Романа об Александре»: источники и их модификация. // Вестник ПСТГУ: Филология. Вып. 4 (30), 2012. С. 41–58.
2. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Часть 1. А–К. / Отв. ред. Д.С. Лихачёв. – Л.: Наука. АН СССР. ИРЛИ, 1988. С. 21–25.
3. Дмитриев Л.А., Лихачёв Д.С., Лурье Я.С., Панченко А.М., Творогов О.В. История русской литературы X–XVII веков. Учебное пособие для студентов пед. институтов. – М.: Просвещение, 1980. С. 265–269.
4. Повесть о рождении и победах Александра Великого. / Пер. с лат. и ст.-фр., сост., вступ. ст. и ком. Н. Горелова. СПб.: Азбука-классика, 2006. 256 с.
5. Библиотека литературы Древней Руси, том 8. / Под ред. Д.С. Лихачёва, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб.: Наука, 2003. С. 15–149.
6. Новый Завет. Первое Соборное послание св. Ап. Петра – 3:9.
7. Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. / Ред. М.Н. Ботвинник, Я.С. Лурье и О.В. Творогов. М.-Л.: Наука, 1966. 286 с.
8. Низами Гянджеви. Искандер-Наме. / Пер. с фарси К. Липскерова. М.: Худ. литература, 1986. 190 с.

NATIONAL AND SUPRANATIONAL: VERSIONS OF THE ALEXANDER ROMANCE IN THE COMPARATIVE ASPECT

A.S. Pobelienskaya

The chapter demonstrates the transformation of the plot and the concept of the central image of the "Alexander romance" under the influence of the national literary tradition,

religious and cultural environment on the materials of "Novel about the birth and victories of Alexander the Great", "The Alexandria of Serbian" according to the copy of the 17th century and the poem of Nizami Gyandzhevi "Iskander-Name". Also connection between modification of the image of Alexander and specific historical reality and ideological purposes of authors is established.

Keywords: Alexander the Great, The Alexander romance, Iskander-Name, The Alexandria of Serbian, Nizami, national versions

2.3. АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В СЮЖЕТНЫХ КАРТИНАХ РЕМБРАНДТА

© С.С. Акимов

В главе продолжается разработка темы «Рембрандт и Античность», начатой в коллективной монографии «Национальные коды европейской литературы в диалогическом аспекте: античность – современность», где рассматривались созданные художником персональные изображения героев классической древности. На примере произведений из зарубежных и отечественных музеев (включая «Даная» из коллекции Эрмитажа) анализируются особенности восприятия Рембрандтом античных образов, развитие этой темы в контексте общей творческой эволюции мастера, связь ранних работ с амстердамской школой исторического жанра.

Ключевые слова: голландская живопись XVII в., Рембрандт, прерембрандтисты, рецепция Античности, сюжетная композиция

О творчестве Рембрандта написано столько, что кажется уже невозможным добавить к сказанному что-либо существенное. Научное рембрандтоведение, зародившись в середине XIX в. в трудах Э. Колоффа и К. Фосмара, уже к началу следующего столетия стало целой отраслью искусствознания, активно развивающейся, разветвленной и привлекающей к себе силы выдающихся ученых. На протяжении XX в. постоянно уточнялся корпус живописного и графического наследия мастера, исследования приобретали все более дифференцированный и углубленный характер. Античные сюжеты в творчестве Рембрандта также не были обойдены вниманием специалистов. Однако при изучении любого выдающегося художественно-исторического явления за этапом детального рассмотрения тех или иных его аспектов вновь наступает момент, когда обилие фактического материала требует обобщающего взгляда, и, думается, применительно к Рембрандту необходимость в подобной исторической генерализации наступила.

В случае с античной тематикой в творчестве художника надежную опору для такого обобщения дает концепция западноевропейского искус-

ства XVII в., разработанная отечественным ученым Е.И. Ротенбергом в 1960–1980-х гг. [1, 2] и базирующаяся на двух ключевых постулатах:

– признается существование рядом с барокко и классицизмом вневстилевой линии развития искусства, объединяющей многообразные реалистические искания тех художников, для кого образное богатство реальности было важнее четко сформулированного устойчивого пластического идеала;

– отмечается интенсивное развитие наряду с традиционной мифологической тематикой (включая христианскую мифологию) немифологической линии образного содержания, при этом речь идет не просто о совокупности сюжетов, преобладающих у того или иного мастера, а о разных способах образного претворения действительности.

Е.И. Ротенбергу в высшей степени было присуще умение видеть закономерности художественно-исторического процесса без упрощения и редукции всего огромного многообразия характерных для эпохи явлений. Он справедливо говорит о различных вариантах соотношения творческого метода в рамках стиля или вневстилевого мышления и мифологического / немифологического тематического подхода. У Рубенса и Пуссена принадлежность к одному из стилей эпохи сочетается с приверженностью традиционному репертуару христианских и классических сюжетов и мифологическому преобразованию действительности; на противоположном полюсе находятся Веласкес и Вермеер, в чьем творчестве решающее значение принадлежит вневстилевым решениям и реальной тематике. При взгляде с таких позиций получается, что Рембрандт занимает между этими тенденциями срединное положение: в его искусстве соединились вневстилевая художественная форма и мифологический способ мышления. Е.И. Ротенберг имеет в виду прежде всего созданные художником библейско-евангельские образы и об античных сюжетах в живописи Рембрандта говорит весьма кратко, давая развернутый анализ лишь знаменитой эрмитажной «Данаи» [2, с. 199–201].

Античная тематика в живописи Рембрандта представлена двумя типами произведений: персональными изображениями реальных или вымышленных героев классической древности и сюжетными композициями, посвященными мифологическим эпизодам. Первая группа, условно названная нами «античными фигурами», количественно более обширна и включает работы, относящиеся к двум периодам творчества мастера: 1630-м и 1650–1660-м годам [3]. Каждое из этих произведений демонстрирует свой, особый вариант взаимодействия реального и фантазийного, конкретно-жизненного и поэтически возвышенного, а в поздних работах, таких, как «Аристотель перед бюстом Гомера» (1653, Нью-Йорк, Метрополитен-

музей) или портрет Хендрике Стоффельс в облике Флоры (1657, Метрополитен-музей), появляются драматичные эмоциональные оттенки, скрытые за внешним спокойствием. «Античные фигуры» Рембрандта представляют собой глубоко индивидуальную разновидность однофигурной композиции, популярной в искусстве XVII столетия и занимающей промежуточное положение между портретом и бытовым жанром. Если у караваджистов и Франса Хальса монофигурная картина развивалась в русле обыденной, повседневной тематики, что явилось новаторским эстетическим завоеванием, то Рембрандт поднимает этот тип на высоту категорий возвышенного, прекрасного, романтического, осуществляя синтез реального, исторического и фантастического.

Вторую группу произведений художника на античную тему составляют несколько сюжетных композиций. Четыре из них – «Похищение Европы», «Похищение Прозерпины», «История Дианы» и «Похищение Ганимеда» – относятся к периоду 1631/1632–1636 гг. и показывают процесс освоения молодым художником классического тематического репертуара, следование традициям амстердамской школы исторической живописи и затем резкое, с откровенным вызовом и эпатажем, противопоставление себя голландскому академизму. «Даная» из собрания Государственного Эрмитажа была написана в 1636 г., но спустя десять лет автор значительно переработал картину, в которой достиг вершин поэтической одухотворенности и которая остается уникальным примером внесения в мифологический образ автобиографических мотивов.

Анализируя рецепцию Рембрандтом Античности, уместно поставить два вопроса. Во-первых, можно ли говорить о наличии у художника определенной творческой концепции интерпретации античных сюжетов и персонажей, и если да, то как она эволюционировала? Во-вторых, насколько значительную роль в формировании особенностей восприятия Рембрандтом Античности сыграли так называемые прерембрандтисты во главе с его непосредственным учителем Питером Ластманом?

Как известно, первым наставником Рембрандта был лейденский художник Якоб ван Сваненбюрх, почти четверть века (1591–1615 гг.) проживший в Италии, где пользовался известностью. Его религиозные и мифологические композиции причудливо сочетают стилистику позднего маньеризма с отголосками Босховой фантастики, и вряд ли можно говорить о прямом влиянии мастера на ученика. Питер Ластман находился в Риме между 1604 и 1607 гг., испытал разнородные воздействия болонского академизма, Караваджо, Адама Эльсхаймера. Рембрандт вполне осознанно отказался от итальянского путешествия, что удивляло его старшего современника, образованного гуманиста К. Хейгенса, а в дальнейшем некото-

рыми исследователями рассматривалось как доказательство полного равнодушия Рембрандта к классической художественной традиции. Давно стало очевидно, что это мнение ошибочно, и профессиональный кругозор мастера был весьма широк. Другое дело, что наследие Античности, Ренессанса, итальянского академизма никогда не воспринималось им как образец для подражания, точно также как в целом творчеству Рембрандта чужда какая-либо нормативность. Закономерно, что в зрелых произведениях он приходит к наиболее индивидуальному среди голландских мастеров прочтению и христианских, и античных сюжетов. Однако в первых сюжетных картинах на мифологическую тематику Рембрандт непосредственно идет по следам своих предшественников. Эти произведения вместе с самыми первыми композициями на религиозные сюжеты из всего созданного молодым художником обнаруживают наибольшую зависимость от амстердамской школы исторического жанра. Следует отметить, что к античной тематике художник обратился, уже имея значительный опыт воплощения библейских образов и отчасти бытовых мотивов, а также работы в области портрета.

У прерембрандтистов сложился довольно устойчивый тип картины на религиозные и античные темы. Основными его чертами являются ярко выраженное повествовательное начало, выбор кульминационного момента в развитии действия, использование аффектированных и «говорящих» жестов, оттенок нарочитой постановочности в размещении фигур, при этом композиция зачастую остается статичной. Художники охотно изображают экзотические фантастические одеяния персонажей и предметную обстановку. Показательным примером может служить широко известная картина П. Ластмана «Одиссей и Навсикая» (1619, Мюнхен, Старая пинакотека), действующие лица которой оцепенели в позах, выражающих различные степени испуганного удивления. Широко раскинутые руки Навсикаи, которая при этом совершенно неподвижна, оправдывающийся и объясняющий жест стоящего на коленях Одиссея, имеющего вполне одичалый вид, преувеличенная мимика служанок придают образу довольно анекдотическую окраску, и можно предполагать, что значительная часть современников ценила именно это качество, подобно тому как юмористические моменты пользовались успехом в жанровой живописи. Характер занимательного рассказа имеет и картина «Юнона находит Юпитера и Ио» (1618, Лондон, Национальная галерея), где сам сюжет подсказывает подобную трактовку. Скромные размеры обоих произведений также подчеркивают бытовые, житейские, а не поэтически-возвышенные или драматичные, ноты в интерпретации. Молодой Рембрандт перенял у своего учителя концепцию сюжетной композиции как предельно активного действия, стремясь при

этом преодолеть нередко свойственную Ластману условную статичность. Ближним начинающему художнику оказалось и стремление подчеркнуть мимику и жесты, сделать их предельным выражением того или иного эмоционального состояния. Эта черта появляется уже в самых первых работах Рембрандта: в картинах цикла «Пять чувств», являющихся наиболее ранними из известных сейчас его произведений и датирующихся 1624–1625 гг., выражение лиц персонажей подчас напоминает гримасу [4]; уместно вспомнить и ранние автопортреты художника, где он изучает свое лицо как воплощение какого-либо аффекта.

Многие из перечисленных особенностей, свойственных историческому жанру прерембрандтистов, прямо или косвенно находят отражение в композициях Рембрандта на мифологические сюжеты, написанных в первой половине 1630-х гг. Относительно их датировок в литературе присутствуют расхождения, но в данном контексте этот вопрос не имеет принципиального значения, поскольку работы созданы с разницей в несколько лет и могут рассматриваться как стилистически единая группа. «Похищение Европы» (1632, Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти) непосредственно следует концепции исторического образа, созданного Ластманом. Внешне композиция спокойна, но жесты персонажей подчеркивают, что совершается нечто необычное. Европа на белом быке только что отплыла от берега, на котором остались две ее спутницы: одна девушка поражена настолько, что всплескивает руками над головой, поза другой, плотно сцепившей руки перед грудью, выражает напряженное внимание; привстал и кучер на козлах колесницы. Все должно говорить о том, что перед зрителем происходит чудо, но отсутствует само ощущение необычайного. В зрелых и поздних произведениях убедительная визуализация чуда достигается Рембрандтом с помощью эмоциональной атмосферой и эффектов световоздушной среды (неслучайно Э. Верхарн называл его «воплотителем сверхъестественного», под чьей «кистью чудо кажется действительно совершившимся», [5, с. 25]); здесь же молодой художник прибегает к испытанным приемам, выработанным его предшественниками. Неожиданный аспект вносит в образ пейзажный фон: несмотря на то, что город вдалеке изображен условно, можно разглядеть портовые сооружения, арочный каменный мост, стоящие в гавани суда, и возникает впечатление, что дело происходит не в древней Финикии, а в прибрежном голландском городе. П. Ластман, кстати, нередко вводил в пейзажные фоны своих картин элементы классической архитектуры, и в это ученик с ним расходится.

Спокойное построение композиции «Похищения Европы» составляет резкий контраст бурной динамике «Похищения Прозерпины» (Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея; называются даты 1630, 1631,

около 1632). Движение уходит по диагонали вниз, где густым мраком окутан провал в присподнюю. Прозерпина ожесточенно вырывается из рук Аида, старающегося уклониться от ее пальцев, готовых вцепиться ему в лицо. Кони несутся со всей возможной стремительностью; полны напряжения женщины, пытающиеся удержать похищенную за колоссальной длины подол. Даже украшающая колесницу львиная голова открыла пасть в беззвучном реве. Контрастируют насыщенное по цвету небо, темная масса деревьев, ярко освещенное серебристое с золотом платье героини. Ни в облике персонажей, ни в обстановке нет ничего специфически античного; по замечанию В.М. Невежиной, «Рембрандт на гуманистических наслоениях своей образованности строит сцену из волшебной северогерманской народной сказки» [6, с. 34].

Действительно, напряженное взаимодействие света и тени, блеск металла и ткани, мрак, в который устремляется колесница, создают сказочное настроение; с другой стороны, поведение персонажей вносит явное анекдотическое начало. На подобное противоречие обратил внимание еще Б.Р. Виппер: «своеобразие рембрандтовского понимания античности – тенденция молодого мастера к реалистической трактовке античных мифов и вместе с тем к поэтизации обыденной действительности путем претворения ее в романтическую легенду. Однако эта тенденция проявляется в ранних амстердамских произведениях Рембрандта несколько внешним и противоречивым образом – сказочное величие легенды и жизненная повседневность противопоставлены в слишком резкой, почти гротескной форме ...» [7, с. 307–308].

Б.Р. Виппер выделяет в наследии прерембрандтистов два типа исторической картины: сложная многофигурная композиция и картина с небольшим числом персонажей и более органичной связью между фигурами и ландшафтом. Этот второй тип, отмеченный более интимной трактовкой образа, чаще связан с библейской, а не мифологической, тематикой. К первому же типу принадлежит и «История Дианы» Рембрандта (первая половина 1630-х гг.; относительно точной даты также имеются расхождения; Германия, музей Вассербург Анхольт), где купание богини и нимф дополнено эпизодами с Актеоном и Каллисто.

Абсолютно нетрадиционную, резко сниженную трактовку получил у Рембрандта сюжет «Похищение Ганимеда» в знаменитой картине из собрания Дрезденской галереи (1636). Бросается в глаза нелицеприятный физиологизм происходящего, вполне объяснимый в ситуации испуга, но противоречащий традиционным, восходящим к Ренессансу представлениям о классической мифологии. Здесь видели доведение до крайности каравджистской традиции изображения низменных сторон жизни, воплоще-

ние натуралистических устремлений; советский искусствовед Г. Недошин расценивал произведение как шутку: «Ничто человеческое не чуждо веселящемуся гению» [8, с. 9]. Другой отечественный исследователь, А.А. Каменский, придает этой картине программное значение и подчеркивает ее этапную роль в размежевании Рембрандта с академической традицией [9]. Ученый отмечает, что Рембрандт отталкивается от известного произведения школы Корреджо и тем самым вступает в соревнование и с нидерландскими романистами, и с их кумирами-итальянцами. Грубые и неприглядные мотивы встречаются в графике художника 30-х гг., в «Похищении Ганимеда» он переходит от камерного масштаба графического листа к картине, наделенной высокими достоинствами живописи и чертами «большого стиля». С этим можно согласиться, особенно если вспомнить, что в первоначальном эскизе композиции Рембрандт показывает родителей Ганимеда и вся сцена предстает как реальное бытовое происшествие: отец мальчика пытается подстрелить орла, мать в исступлении кричит вслед улетающей птице. Оставив в итоге лишь две фигуры, Рембрандт придал образу большую строгость, но начисто снял впечатление величественности происходящего введением натуралистического мотива.

Анализируя это полотно, А.А. Каменский приходит к общим выводам относительно развития творческого метода молодого Рембрандта. Не удовлетворяясь ни одним из течений в голландской живописи 30-х гг., художник еще не может противопоставить этим течениям свой мир образов и язык форм – их он обретет, пройдя через период дерзкого бунтарства. «Похищение Ганимеда» является одним из тех произведений, где Рембрандт «стремится к развенчанию академической традиции, побивая эту традицию ее же собственным оружием» [9, с. 38]. Вместе с тем картина – не только насмешка над святынями академизма, но и воплощение нового понимания художественного образа, вбирающего неведомую ранее широту жизненных впечатлений.

К наблюдениям и оценкам А.А. Каменского необходимо добавить одно обстоятельство, делающее созданный Рембрандтом образом еще более вызывающим: в голландском искусстве сюжет похищения Ганимеда мог иметь христианскую интерпретацию и означать любовь Бога к ребенку, чья спасенная душа возносится на небо. Так, на картине Н. Маса (1678, Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина) в образе Ганимеда представлен один из умерших детей амстердамской семьи ван Рейтенбек (существует еще несколько композиций художника на эту тему, являющихся изображениями умерших в раннем возрасте детей четы ван Рейтенбек, причем одна из моделей – девочка) [10, с. 216–217].

Гармоничного единства реального и воображаемого, жизненно-конкретного и возвышенно-поэтического, глубоко личного и всеобщего значимого Рембрандт достигает в эрмитажной «Даная», принадлежащей к числу самых прославленных работ мастера. Произведение уже более ста лет привлекает к себе внимание исследователей, перед которыми стояли две задачи: установление, кто же является героиней, и выяснение творческой истории картины. «Даная» поступила в Эрмитаж в составе приобретенного в 1772 г. собрания Кроза, в каталоге которого значилась именно под этим названием. В дальнейшем, поскольку Рембрандт не изобразил золотого дождя, появились сомнения в правильности отождествления героини с Данаей и были предложены различные имена мифологических и библейских персонажей. Ю.И. Кузнецов, посвятивший картине специальную монографию (1970) [11], насчитал одиннадцать версий идентификации; какие-то из них сразу не получили поддержки, другие вошли в искусствоведческий обиход. Точку в этой дискуссии поставил Ю.И. Кузнецов, обнаруживший с помощью рентгенографического исследования первоначальное изображение золотого дождя в виде капель, позднее удаленное художником. В качестве дополнительного аргумента он ссылается на то, что в Голландии XVII столетия в живописи на библейскую тематику нагота допускалась только в изображении Сусанны и совершающей туалет Вирсавии, следовательно, героиня эрмитажного полотна не имеет отношения к Библии. Результаты исследований Кузнецова убедительны, однако спустя шесть лет после выхода в свет его книги вновь была сделана попытка изменить название картины и в качестве ее героини предложена жена Кандавла, ожидающая Гигеса [12].

Созданный Рембрандтом образ действительно обладает некоторой тематической неопределенностью. Если в ранних произведениях, следуя за своими предшественниками, художник стремится к максимальной наглядности происходящего, в «Даная» определенность повествования перестает играть ведущую роль и появляется качество иного рода: точность рассказа сменяется точностью передачи эмоционального состояния. Здесь отсутствуют занимательность ранних мифологических образов, иллюстративность, театральная декларативность жеста; Даная обладает неповторимой индивидуальностью личности, ее чувство одновременно откровенно и целомудренно. К подобному решению художник пришел не сразу. Исследования Ю.И. Кузнецова выявили серьезные изменения, позволившие заключить, что картина, написанная в 1636 г., была переработана автором через десять лет. При этом изменились не только отдельные детали, но сам характер живописи и черты лица Данаи: первоначально моделью для нее послужила Саския, а при переработке, что можно утверждать с большой

долей вероятности, – Гертье Диркс, роман художника с которой начался в 1643 г. и безоблачно продолжался до 1647–1648 гг. Автобиографический подтекст произведения, придавая образу глубоко эмоциональное звучание, отнюдь не превращает его в факт частной жизни мастера: личное и всеобщее, реальное и мифическое образуют здесь единый сплав.

Сравнительно с трактовкой любовной темы в живописи Ренессанса и барокко многое в произведении Рембрандта необычно: внешность девушки, не претендующая на соответствие классическим канонам красоты, но отличающаяся жизненной конкретностью; психологическая динамика образа, позволяющая различить, как растет и развивается чувство; и, главное, «охватывающее Данаю переживание не сводится к одному лишь чувственному экстазу (как в тициановских «Данаях») – оно показано <...> как духовное пробуждение героини...» [2, с. 200].

Проведенный обзор позволяет сделать следующие выводы. В творчестве Рембрандта одновременно, в начале 1630-х гг., складываются две формы воплощения античной тематики: монофигурная картина, изображающая реального или мифологического персонажа, и сюжетная композиция. Дальнейшая судьба этих двух линий рецепции классической древности оказалась различной: все сюжетные произведения относятся к первой половине и середине 30-х гг., и только эрмитажная «Даная», созданная в 1636 г., была коренным образом переработана спустя десятилетие. Исключение составляет «Гомер» (1663, Гаага, Маурицхейс), задуманный, как можно судить по беглому рисунку (Стокгольм, Национальный музей), в виде двухфигурной сцены, но обрезанный до одного поясного изображения поэта после того, как картина пострадала от пожара. Однако и в этом случае активное действие было сведено к минимуму: автор «Илиады» и «Одиссеи» диктует стихи юноше-писцу. Если сюжетные композиции на темы древности интересовали художника в молодости, то «античные фигуры» оставались привлекательны для Рембрандта и в 1650-х –1660-х гг., когда он находил в однофигурной композиции все новые выразительные нюансы. Тем самым интерпретация художником античной тематики идет по пути от показа активного действия, повествовательного начала и демонстративной эффектности к ведущей роли монофигурной картины, где за внешней сдержанностью ощутимо внутренне напряжение и создается многогранный образ, основанный на слиянии реального и мифического.

Картины молодого Рембрандта на античные сюжеты обнаруживают непосредственную связь с традициями амстердамской школы исторического жанра, воспринятыми через П. Ластмана. От своего учителя начинающий художник унаследовал концепцию библейского и мифологического образа как предельно ясно выраженного действия, понятного зрителю

лю с первого взгляда, и дополнил этот подход повышенной композиционной динамикой. При этом он использует два типа исторической картины, сформировавшиеся в живописи прерембрандтистов: сложная многофигурная сцена «Истории Дианы», соединяющая несколько эпизодов мифа, и картина с гораздо меньшим числом действующих лиц и значительной ролью пейзажа, примером чего может служить «Похищение Европы», в пейзажный фон которой автор вводит чисто национальный мотив портового поселения. В «Похищении Прозерпины», оставаясь в рамках голландской академической традиции, Рембрандт доводит до предела напряженность действия и вместе с тем сообщает образу заметную анекдотическую окраску. Наконец, в «Похищении Ганимеда» он открыто порывает с академическими традициями.

Уникальное место в этом ряду принадлежит «Данае», авторская переработка которой означала появление у Рембрандта собственной, свободной от академических принципов, концепции историко-мифологического образа. На смену активному действию ранних произведений пришла длящаяся ситуация ожидания, и отчетливо выраженный временной компонент образа подчеркивает состояние героини, охваченной глубоким порывом чувств. Повествовательность уже не играет принципиальной роли (отсюда и отсутствие единства во мнениях, кого же все-таки изображает картина), ее сменила точность и естественность психологической характеристики персонажа, проникновенность которой обусловлена также тем, что история создания полотна связана с обстоятельствами личной жизни мастера. Соответственно развиваются и художественные решения – от наглядной театрализации и элементов барочной патетики ранних работ к лирическому реализму «Данаи».

Среди мифологических картин Рембрандта нет сюжетов героических или возвышенно-трагических. В голландской культуре XVII столетия образы классической древности нередко соотносились с современностью и республиканской идеологией, поэтому художники писали сцены, демонстрирующие и прославляющие гражданские добродетели, твердость убеждений и борьбу за них. В мифологических композициях Рембрандта этот подход не нашел отражения: молодой художник пишет либо бурный, с оттенком анекдота, накал страстей, либо вызывающий своей откровенностью натуралистический мотив, либо создает поэтический гимн любовному чувству. Много времени спустя героическая тема получит у него новаторское воплощение не в мифологическом сюжете, а в эпизоде из национального прошлого – в полотне «Заговор Цивилиса».

Список литературы

1. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII в. М., Искусство, 1971. 102 с. +ил.+LXI.
2. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы. М., Искусство, 1989. 286 с.
3. Акимов С.С. «Античные фигуры» в живописи Рембрандта. К вопросу об особенностях творческого метода мастера // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность. Коллективная монография. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2018. С. 188–198.
4. Садков В.А. Самый ранний Рембрандт: открытие картин из цикла «Пять чувств». М.: Арт Волхонка, 2018. 120 с., ил.
5. Верхарн Э. Рембрандт. Его жизнь и художественная деятельность. Перевод с фр. Е.Н.К. СПб., Акцион. Общество Типографского Дела в Санкт-Петербурге, 1913. 66 с.
6. Невежина В.М. Рембрандт. М., ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. 143 с.
7. Виппер Б.Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., Искусство, 1957. 333 с., ил.
8. Недошивин Г. Рембрандт Гарменс ван Рейн // Искусство, 1936, № 6. С. 3–21.
9. Каменский А. К проблеме «безобразного» в творчестве Рембрандта 30-х годов // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII в. Материалы научн. конф., 1970. М., ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1970. С. 35–48.
10. Сененко М. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Собрание живописи. Голландия. XVII-XIX века. М., Галарт, 2000. 501 с., ил.
11. Кузнецов Ю.И. Загадки «Данаи». К истории создания картины Рембрандта. Л., Искусство, 1970. 90 с., ил.
12. Сложеникин В. Все же это не «Даная». О картине Рембрандта под названием «Даная» // Искусство, 1976, № 9. С. 61–63.

ANTIQUAE SUBJECTS IN REMBRANDT'S PAINTINGS WITH A PLOT

S.S. Akimov

The chapter contains of a continuing working out the topic «Rembrandt and antiquity» which was begun to elaborate in the seminar of 2017 in report about personal images of heroes of ancient mythology and history. The author considers the connection between Rembrandt's early mythological pictures and Amsterdam tradition of historical genre of the first half of the 17th century and the development of antique theme in general context of master's creative evolution, individual features his interpretation of classical myths.

Keywords: Dutch 17th century painting, Rembrandt, P. Lastman, reception of antiquity, picture with a plot

2.4. ПРОТОТИПЫ СЮЖЕТА ОБ ЭДИПЕ: КУЛЬТ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ И МИФ О БЛИЗНЕЦАХ

© *В.И. Пимонов*

Работа посвящена выявлению структурных прототипов сюжета об Эдипе. Автор высказывает предположение о том, что базовые прототипы или праформы (*ur-form*), лежащие в основе мифа об Эдипе, восходят к древнему культу жертвоприношения и мифу о близнецах. В главе рассматривается семантическое сходство между культом жертвоприношения и загадкой Сфинги, которое базируется на закамouflированном мотиве беременности, а также – между близнецным мифом и легендой об Эдипе, через которые сквозной нитью проходит мотив убийства (детоубийства и отцеубийства). Автор приходит к выводу, что в символическом смысле образ Эдипа «раздваивается» на двух виртуальных (мнимых, воображаемых) близнецов, что свидетельствует о глубинной скрытой связи сюжета об Эдипе с близнецным мифом.

Ключевые слова: сюжет, прототип, загадка, Эдип, миф, жертвоприношение, близнецы

Сходство сюжета об Эдипе с фольклорными легендами разных народов мира вдохновило исследователей на поиск общего структурного прототипа, лежащего в основе многочисленных историй «о рождении и жизни героя» [1, с. 5]. Вопрос реконструкции исходной праформы (*ur-form*) мифа об Эдипе не обойден исследовательским вниманием [2, с. 258–299; 3, с. 247–255; 4, с. 289–314; 5, с. 122–133; 6, с. 228–231], но тема эта, похоже, неисчерпаемая. В этой работе предлагается догадка о том, что базовые прообразы (прототипы, праформы) сюжета об Эдипе восходят, с одной стороны, в древнему культу жертвоприношения, находящему отражение в загадке Сфинги, а с другой – к мифу о близнецах, связанному с легендами о рождении героя [7, с. 73–108; 8, с. 174–76].

Загадка Сфинги. Литературный сюжет об Эдипе неотделим от загадки Сфинги. Между тем загадка о существе с меняющимся числом ног распространена в мировом фольклоре вне контекста мифа об Эдипе. Приблизительно в одном и том же изложении она была известна монголам Селенги [9, с. 325], гасконцам [10, с. 3–14], племенам Британской Центральной Африки [11, с. 171], а также вошла в собрание русских народных загадок [12, с. 216]. Фольклорный материал указывает на то, что загадка Сфинги и легенда об Эдипе изначально существовали как два разных нарратива. Лишь позже они сложились в единый литературный сюжет, в котором история Эдипа служит фоном загадки [13, с. 87]: «Акт самоослепления героя был добавлен в послегомеровских изводах мифа, вероятно, именно для того, чтобы привести в соответствие образ ослепшего героя с трехногим суще-

ством в загадке: <...> теперь мы видим его опирающимся на палку, то есть на трех ногах, как и сказано в загадке» [14, с. 210]. В двусоставном имени Οἰδί-πους (οἰδέω – распухать, πους – нога: «пухлоногий»), которое фонетически перекликается с δι-πους (двуногий), слышен и квази-омонимический каламбур между οἰδί и οἶδα (знать) (ср. с εἶδον – видеть в смысле постигать), что создает возможность языковой игры на мотиве «ног» за счёт возникновения еще одного прочтения имени героя: «знаю(щий) [свои] ноги». Загадочная песня Сфинги (ποικιλφδδς Σφίγξ), как сообщает Креонт в ответ на вопрос Эдипа о расследовании убийства Лаия, призывала познать, увидеть то, что находится «перед ногами» (τὸ πρὸς ποσῖν – Sophocles, Oedipus Tyrannus, 130) [15, с. 119]. Тем самым на мотиве «ног» зиждется закамуфлированное предвестие «узнавания» Эдипом убийцы в самом себе: он не только «знает свои ноги», но и «видит» («узнает», «познает») то, что находится «перед [его] ногами», то есть самого себя. Представление о загадке Сфинги как элементе общей парадигмы мифа об Эдипе также связано с металитературной перекличкой мотива «ног» и «метрической стопы» в ранней версии загадки, изложенной Асклепиадом в форме дактилического гексаметра. Речь идёт о возможном прочтении загадки Сфинги как мета-загадки о стихотворном размере, которым она написана [16, с. 76–81].

Человек и животное. Исходя из допущения, что загадка о существовании сменяющимся числом ног и легенда об Эдипе возникли независимо друг от друга, можно предположить, что поздний литературный сюжет, в котором они соединились в неразрывное целое, восходит к двум смежным, но различным прототипам. Один из этих прототипов нашёл отражение в загадке Сфинги, а другой – в истории Эдипа. Как загадку Сфинги, так и легенду об Эдипе характеризует общий сквозной лейтмотив, который касается «во-первых, ноги как доминанты – основного образа <...> проходящего через весь текст загадки и мифа, во-вторых – нумерологии, отраженной в последовательности чисел <...>. Загадка основана на обыгрывании индоевропейского противопоставления «двуногих» (*dwi-pod-) - людей и «четвероногих» (*kw etur-pod-) домашних животных» [13, с. 91–92]. Последовательность изменения числа ног в разных версиях загадки варьируется. В некоторых вариантах упомянуто только 2 и 4 ноги, что, вероятно, отражает наиболее архаичную формулу загадки, основанную на мотиве противопоставления человека (двуногого) и животного (четвероногого).

Жертвоприношение. Опираясь на результаты сравнительно-исторических исследований загадок, построенных на завуалированной оппозиции «человек-животное», можно предположить, что индоевропейским прототипом загадки Сфинги была загадка о беременном животном. Мотив бере-

менного животного, вплетенный в загадку, восходит к древнему культу жертвоприношения, что иллюстрирует, например, приводимая Овидием древнеримская загадка, заданная царю Нуме. В ней говорится о жертвоприношении восьминогой стельной коровы [13, с. 92]. Четыре ноги коровы находятся на земле, четыре другие ноги у неё внутри – у эмбриона.

Мотив *жертвоприношения* стельной коровы занимает центральное место в мифах Фиванского цикла, включая легенду об основании города – ведь город Фивы был заложен Кадмом, прапрадедом Эдипа, в том месте, где возлегла (жертвенная) стельная корова. Примером глубинной связи между *разгадыванием загадки* и мотивом жертвоприношения беременной коровы (с последующим *гаданием* по внутренностям) в сюжете об Эдипе служит трагедия Сенеки «Эдип». На просьбу Эдипа *разгадать* имя убийцы Лаия дочь слепого провидца Тиресия, Манто, *гадает* по внутренностям принесенных в жертву животных – быка и стельной коровы с эмбрионом (conceptus) внутри (Seneca, Oedipus, 373). Загадку Сфинги в послегомеровских версиях мифа и гадание по туше принесенной в жертву беременной коровы у Сенеки пронизывает общий мотив скрытого предвестия: «треновость» (τρίου) в загадке Сфинги перекликается с посохом слепца, на который будет опираться Эдип, а слова Манто «per ora multus sanguis atque oculos redit» (Seneca, Oedipus, 373) – «Из рта и глаз течет обильно кровь» (пер. наш – В.П.) прозрачно намекают на его будущее самоослепление.

В этом контексте загадка Сфинги допускает альтернативное прочтение – как вариант древнейшей загадки о беременной корове с заменой животного на человека, то есть, на *беременную женщину*: «Перед нами загадка о беременной женщине, которая широко распространена во множестве вариантов, в большинстве случаев в виде загадки о беременном животном» [13, с. 92; 17, с. 640; 18, с. 238]. Суть состоит в том, «четвероногое» (τετράπουν) существо – это беременная женщина, две ноги которой находятся на земле, а две другие ноги – плода (έμβρυο, fetus) – земли не касаются [13, с. 92].

Плод в чреве. Подспудный смысл загадки Сфинги (как иносказания, означающего беременность) проступает в ответе Эдипа, изложенном в «Мифологической библиотеке»: «**ἄνθρωπον** εἶναι: γίνεσθαι, γὰρ τετράπουν **βρέφος** ὄντα τοῖς τέτταρσιν ὀχούμενον κόλοις» (Apollodorus 3.5.8). В отношении *четвероногого* (τετράπουν) Эдип употребляет слово **βρέφος**, которое обозначает не только ребенка, новорождённого младенца, но и находящийся в чреве плод человека (fetus) или животного (βρέφος этимологически родственно «жеребцу»). В этом значении слово **βρέφος** встречается в ряде источников, например, в «Илиаде» Гомера, где говорится о беременной кобылице с эмбрионом внутри (έξέτε ἀδμήτην **βρέφος** ἡμίονο

κρέουσιν – Ἰλιάς 23, 266), – «кобылица <...> в недрах носящая меска» (пер. Н. Гнедича), в Евангелии от Луки, где речь идёт о младенце во чреве (ἐσκήρτησεν τὸ βρέφος ἐν τῇ κοιλίᾳ αὐτῆς – когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец во чреве ее (1:41). В ответе Эдипа слово βρέφος в значении ещё не рождённого ребёнка выглядит более логичным (две ноги женщины касаются земли и две ноги плода находятся в чреве – ср. с загадкой Нумы), чем традиционное толкование, согласно которому иносказательный образ *четвероногого* существа в загадке Сфинги соотносится с новорождённым ребенком, ползающим на четвереньках. В этом случае возникает очевидная семантическая натяжка, ибо приходится считать ногами две руки ребенка [19]. Употребленное же Эдипом ключевое слово разгадки – ἄνθρωπον (человек – в аккумулятиве) может относиться не только к мужчине, но и к женщине, в том числе беременной. В одном из вариантов разгадки (Diodorus 4.64.4) на месте существительного βρέφος употреблено слово νήπιον (аккумулятив от νήπιος), которое обозначает ребенка, младенца, но может относиться и к животному (см. Илиада, 2.311, 11.113, 17.134).

Саргон. Идея о том, что легенда о Саргоне, как один из древнейших вариантов *мифа о рождении героя*, семантически сходна с историей Эдипа, была высказана австрийским психоаналитиком О. Ранком еще в 1908 году [20, с. 133–145]. Вслед за ним миф о вавилонском царе сопоставил с сюжетом об Эдипе В.Я. Пропп: «На воду спускаются будущие вожди своих народов <...> так начинает свой путь и <...> Саргон I, так на путь вождя, царя и полубога вступает ввергнутый в воду Эдип» [2, с. 274]. В тот же период В.К. Шилейко [21, с. 5–6] пришёл к выводу, что предания о Саргоне «были переняты в Эдипово предание» [13, с. 90]. Историю Саргона объединяет с легендой об Эдипе, в частности, мотив *нежелательной беременности*, приводящей к *попытке убийства новорожденного героя с помощью спуска его на воду*. Саргон рассказывает: «забеременела мною моя мать, весталка. Втайне родила она меня. Она поместила меня в сосуд из тростника, законопатила отверстие в сосуде и пустила вниз по реке, которое меня не утопило. <...> Акки, творец воды, он воспитал меня как своего собственного сына ... Я стал царем» [20, с. 133-134]. По другой версии «мать положила его в корзину из камыша, обложила ее глиной и спустила ее на воду» [2, с. 274]. В отличие от Софокла, согласно которому брошенного умирать младенца спасает пастух, римский писатель Гай Юлий Гигин сообщает, что Перибейя, жена Полибия, нашла ребёнка у моря, когда стирала одежду. Таким образом, мальчик *был найден в воде*: «Hunc Periboea Polibi regis uxor com vestem ad mare lavaret expositum sustulit Polibo sciente»

[22, с. 72–73] – «Перибей, жена царя Полиба, подобрала мальчика, когда стирала одежду в море» [23, с. 115].

Типический сюжет. Сравнивая различные версии мифа о рождении героя, в том числе Саргона, О. Ранк приходит к мысли о существовании «типического сюжета», который содержит все узловые элементы истории Эдипа: «Типический сюжет можно было бы схематически представить так. Герой – *ребенок знатных родителей*, обычно царский сын. Его появлению на свет предшествуют *сложные обстоятельства*: воздержание, долгое бесплодие, тайная связь родителей вопреки внешним запретам или препятствиям. Во время *беременности* матери или еще до зачатия *возвещается предостережение* от рождения ребенка (сон, пророчество оракула), которое чаще всего предвещает опасность отцу ребенка. Поэтому – *по воле отца или его приближенного* – *новорожденного обрекают на смерть*, оставляя на произвол судьбы: как правило, его *бросают в воду в ящике или корзине*. Затем *ребенка спасают звери или люди низкого сословия* (например, *пастухи*) и *вскармливают самка животного или женщины-простолюдника*. *Повзрослев, герой* преодолевает множество злоключений и находит своих знатных родителей; с одной стороны, он *мстит отцу*, с другой стороны, он *распознан* и добивается величия и славы» [20, с. 176].

Миф о близнецах. Легенда о рождении Саргона I Аккадского (III тыс. до н.э.), изложенная в позднем ассирийском тексте (7-й век до н.э.), выглядит одной из древнейших версий сюжета о рождении героя и, в свою очередь, истории Эдипа. Можно высказать предположение о том, что структурным прототипом сюжета о рождении героя является *миф о близнецах* (*близнецный миф*), восходящий к культуре близнецов [7, с. 127–139]. В литературной традиции культ близнецов, отраженный в образе братьев-близнецов Ашвинов («Ригведа»), тесно связан с культом жертвоприношения. Само имя Ашвины этимологически восходит к «коню» (др. инд. *Asvinau*: рожденный от коня) - одному из жертвенных животных в культуре (ср. культ коня). В легенде о рождении героя «герой спасается от ранней гибели с помощью замены на другого ребёнка, которого убивают вместо него» [24, с. 95; 25, с. 25–26]. Чудесное спасение героя после попытки его убийства (например, в воде, как в случае с Саргоном и Эдипом) связано с мотивом бессмертия, что предполагает наличие двух персонажей – одного смертного, а другого – бессмертного. Смертный герой и есть тот брат-близнец, которому «приходится умереть, дабы обеспечить бессмертие другого» [24, с. 95]. Мотив смертного и бессмертного близнецов восходит к таким сюжетам, как, например, история Алкмены, жены царя Фив Амфитриона, которая зачала близнецов – одного, Геракла, от Зевса, который принял облик ее мужа, а другого, Ификла, от своего супруга. В ре-

зультате у братьев-близнецов возникает два отца – один «человеческий», а другой – «божественный», что соответствует культурной оппозиции «хтонический» – «небесный». Один из близнецов обретает божественные свойства, а второй становится обыкновенным человеком. В символическом смысле у Эдипа тоже два отца – один высокого, царского происхождения («небесный») – Лаий, а другой – низкого происхождения («хтонический») – спасший его пастух. При этом Эдип-младенец оказывается бессмертным (чудесным образом спасается от верной смерти), а взрослый Эдип становится простым смертным.

Мотив убийства. К устойчивым признакам близнечного мифа относится мотив соперничества или вражды между близнецами, когда *один из братьев убивает другого*. Другой важнейший элемент – попытка родителей или одного их родителей убить близнецов или одного из близнецов сразу после рождения. Классическим примером служит миф о братьях-близнецах Ромуле и Реме: брошенные умирать у воды (как и Эдип по версии Гигина), они были спасены и вскормлены волчицей (животным). В ряде вариантов сюжета об Эдипе его находит и спасает пастух, в символическом смысле принадлежащий природному, животному миру. В сюжете о вскормленных волчицей основателях Рима братьях-близнецах Ромуле и Реме прослеживается перекличка (на основе «животного» мотива) с легендой о Кадме, прапрадеде Эдипа, который заложил город Фивы в том месте, где возлегла стельная корова. В легенде *об основании города* в единый сюжетный комплекс переплетаются мотивы жертвенного животного, братьев-близнецов, попытки их убийства и спасения: «Многие из архаических символов города объединяет древнехеттский миф о близнецах – детях царицы города Канеса (Несы). В этом мифе 30 *братьев-близнецов*, которых (как Эдипа и Саргона в аналогичных мифах) их мать отправляет в горшках по воде, вырастают в городе Цальпа и возвращаются в родной город» [26, с. 171]. В основе легенды о *строительстве* Фив лежит тот же прототип – миф о близнецах. Город, в котором после убийства своего отца воцаряется Эдип, был построен Амфионом, братом-близнецом Зета. Их мать Антиопа попыталась убить близнецов сразу после рождения, бросив их умирать у горы Киферон: «Дети были брошены, и их нашел пастух, который стал их воспитывать, назвав одного Зетом, другого – Амфионом» [27, с. 81]. История спасения новорождённого Эдипа, брошенного умирать с проколотыми ногами на склоне горы Киферон, поразительно сходна с историей неудавшейся попытки убийства и спасения братьев-близнецов Амфиона и Зета. Главное отличие мифа о близнецах от сюжета об Эдипе состоит в том, что, на первый взгляд, у Эдипа нет брата-близнеца.

Мнимые братья-близнецы. Можно предположить, что базовая, прототипическая схема близнечного мифа обнаруживается в сюжете об Эдипе не в явной форме, а в виде скрытой глубинной структуры, в которой наличествуют не реальные, а *символические (мнимые, воображаемые) близнецы*. Сюжет об Эдипе построен на инверсии акта «убийства»: 1) Лаий «убивает» Эдипа (прокалывает ему ноги и думает, что тот погиб); 2) Эдип убивает Лаия (возвращаясь «с того света» неузнанным). Тем самым *ответное действие* – наказание, возмездие (условно говоря, «месть») за неудавшееся убийство новорожденного Эдипа осуществляет возмужавший Эдип, выступающий в роли воображаемого, мнимого брата-близнеца того Эдипа-младенца, который, как думал Лаий, погиб. Предсказанную оракулом гибель Лаия от руки собственного сына в контексте общего инвариантного сюжета мифа можно рассматривать как возмездие (условно – месть) за смерть (самоубийство) похищенного и совращенного им Хризиппа, сына Пелопа.

После смерти Лаия Фивы постигло моровое поветрие, которое, согласно предсказанию, отступит только тогда, когда будет найден и наказан убийца. После того, как в результате расследования выясняется, что Лаия убил сам Эдип, он наказывает убийцу, то есть самого себя (акт самоослепления). В близнечном мифе братья-близнецы *убивают своего отца* (ср. отцеубийство в мифе об Эдипе) и враждуют между собою (*один из близнецов наносит вред другому или убивает его*). Семантически это тождественно акту наказания Эдипом самого себя (самоослепление как *нанесение вреда*, в символическом смысле: редуцированное *убийство*). С точки зрения семантики сюжета в целом Эдип «расщеплен» на двух персонажей, одновременно выступая как в роли убийцы, так и в роли мстителя. Кроме того, Эдип «раздвоен» на две пары мнимых, воображаемых братьев-близнецов: с одной стороны, на Эдипа-ребенка и взрослого Эдипа, а с другой – на того Эдипа, который считает себя сыном Полиба и Меровпы, и на того, который на самом деле является сыном Лаия и Иокасты. Слияние этих виртуальных братьев-близнецов в едином образе главного героя свидетельствует о глубинной структурной связи сюжета об Эдипе с близнечным мифом.

Благодарности

Автор признателен проф. Адаму Шварцу (Саксо Институт, Копенгагенский университет), проф. Дану Уитмену (Американский университет, Вашингтон), С.М. Грачевой (Дания) за обсуждение и подсказки.

Список литературы

1. Goux J.-J. Oedipus, Philosopher. Stanford University Press, 1993. 228 p.
2. Пропп В.Я. Эдип в свете фольклора // Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976. 326 с.

3. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Академический проект, 2008. 556 с.
4. Luria S. «Ton sou huion phrixon» (Die Oedipassage und Verwandtes) // *Raccolta discripti in onore di F. Rainorino. Pubblicazioni della Università Cattolica del sacro Cuore, 4th series, Scienza Filologiche* 7, Milano 1927. P. 289 – 314.
5. Edmunds D. Oedipus: a Folklore Casebook / ed. Edmunds L., Dundes A. The University of Wisconsin Press, 1995. 271 p.
6. Ginzburg C. Ecstasies. Deciphering the Witches Sabbath. London-Sidney, 1990. 366 p.
7. Штернберг Л.Я. Античный культ близнецов при свете этнографии // *Первобытная религия в свете этнографии, Л.: Ин-т народов Севера, 1936. 573 с.*
8. Близнецные мифы // *Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 174-176.*
9. Latham R.G. Descriptive Ethnology. London 1859. 516 p.
10. Bladé J.F. Contes populaires de la Gascogne. Paris, 1886. 390 p.
11. Frazer D. Winning a Primitive People. Nabu Press, 2012. 358 p.
12. Загадки русского народа. Сб. загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д. Садовников. Санкт-Петербург: тип. Н.А. Лебедева, 1875. [4], VI, [2], 332 с. № 1726. С. 216.
13. Иванов Вяч. Всев. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том III. Структура индоевропейских загадок-кеннингов. М.: Языки славянской культуры, 2004. 816 с.
14. Kaufmann W. The Riddle of Oedipus: Tragedy and Philosophy / Tragedy and Philosophy. Doubleday and Company, 1968. 480 p.
15. Stephen R. How to Kill a Sphinx / *Delos: The Journal of Translation and World Literature. Vol. 33, no. 2, 2018. 134 p.*
16. Пимонов В.И. Эдип и загадка Сфинги: анатомия стопы. Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, т. 21, №64, 2019 *Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social, humanitarian, medicobiological sciences, Vol.21, no. 64, 2019. С. 76-81.* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia_hum/2019/2019_1_76_81.pdf (дата обращения 20. 09. 2019).
17. Schultze W. Kleine Schriften. Göttingen, 1933. 640 p.
18. Porzig W. Das Rätsel der Sphinx // *Lexis* 1953. Vol. 3. 238 p.
19. Пимонов В.И. Разгадал ли Эдип загадку Сфинги? Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, т. 21, №66, 2019 *Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social, humanitarian, medicobiological sciences, Vol.21, no. 66, 2019.*
20. Ранк О. Миф о рождении героя // *Между Эдипом и Озирисом. Становление психоаналитической концепции мифа. М.: Инициатива 1998. 505 с.*
21. Sileiko W.K. Ein Omentext Sargon von Akkad und sein Nachklang bei roemischen Dichtern // *Archiv fur Orientforschung. Berlin 1929. Bd. 5. Hft. P. 5–6.*

22. Fabulae Hyginus. Edidit Mauricius Schmitd. Jenae. Apus Hermannum Dufft. MDCCCLXXII (1872). LXVI Latus. 174 p.
23. Гигин. Мифы / Под общей редакцией А.А. Тахо-Годи. Спб.:Алетейя, 1997. 360 с.
24. Rank O. Beyond Psychology. Published Privately By Friends and Students of the Author; First Edition edition, 1941. 95 p.
25. Segal R. The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Exploration of Myth by Otto Rank. Expanded and Updated Edition. Introductory Essay by Robert Segal, Ph.D. John Hopkins University Press, Baltimore. 2015, p. 25-26.
26. Иванов Вяч. Всев. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том IV. М.: Языки славянских культур, 2007. 792 с.
27. Аполлодор. Мифологическая библиотека. М.: АСТ, 2004. 352 с.

THE PROTOTYPES OF THE OEDIPUS STORY: THE SACRIFICE CULT AND MYTH ABOUT TWINS

V.I. Pimonov

This chapter is an attempt to unearth the prototypes of the Oedipus story. The author argues that the roots of the prototypes or basic forms (ur-form), that provide the foundation for the Oedipus myth, lie in the ancient sacrifice cult and myth about twins. The chapter describes a semantic similarity between the sacrifice cult and the riddle of the Sphinx, both based on the camouflaged motif of pregnancy, and - between the myth about twins and the story of Oedipus, both pervaded by the motif of murder (infanticide and patricide). The author comes to the conclusion that Oedipus symbolically is a «split personality», dissociating into two virtual (imaginary) twins, which illuminates the deep, hidden connection between the story of Oedipus and the myth about twins.

Keywords: plot, prototype, riddle, Oedipus, myth, sacrifice, twins

2.5. ПРОБЛЕМА СВЕТА И ЦВЕТА В АНТИЧНОЙ ФИЛОСОФИИ И НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

© *И.Б. Казакова*

В главе рассматривается вопрос о формировании световой эстетики и теории цвета в античной философии (в первую очередь, в учении Демокрита и в платонизме) и об их влиянии на эстетику света и цвета в сочинениях И.В. Гете и В.Ф.Й. Шеллинга как примере рецепции античных эстетических идей в европейской культуре Нового времени. Световая эстетика Гете анализируется с точки зрения его учения о прафеноменах, согласно которому возникновение цветов из света означает переход природы на более высокий (одухотворенный) уровень бытия. Особое внимание уделяется вопросу о природе зрительного восприятия в эстетике платонизма и неоплатонизма, «Учении о цвете» Гете и в «Философии искусства» Шеллинга.

Ключевые слова: свет, цвет, эстетика света, неоплатонизм, И.В. Гете, прафеномен, полярность и повышение, «Учение о цвете», В.Ф.Й. Шеллинг

Вопрос о природе и свойствах света и связанная с ним проблема цветов издавна интересовали различных исследователей. Еще до того, как стать объектом изучения в области физики, химии и физиологии, свет и цвет неоднократно привлекали к себе внимание философов. Пройдя стадию натурфилософских изысканий, эти феномены стали предметом рассмотрения в имплицитной и эксплицитной эстетике. В этой богатой истории философского изучения света и цвета можно выделить определенные традиции, которые, зародившись в Античности, продолжили свое существование и в более поздние эпохи, вплоть до Нового времени. В первую очередь, это платоническая и неоплатоническая световая эстетика.

В сочинениях самого Платона нет последовательно изложенной концепции света, однако его философские интуиции на тему света оказались очень востребованными в истории эстетической мысли. По словам А.Ф. Лосева, «у Платона мы находим только зародыши и, может быть, только первые ростки этой мировой антично-средневековой философии света. В самом ярком виде эта последняя предстает перед нами в неоплатонизме и во всех мировых философско-эстетических системах, которые зависели от него в течение по меньшей мере тысячелетия, да еще к этому нужно прибавить спорадические аналогии подобного рода учений в новой и новейшей философии» [1, с. 494].

Основные элементы учения Платона, связанные со световой тематикой, – это учение о световой природе зрительного восприятия, учение о свете идеального мира, учение о солнце как высшей идее всего сущего. Свет в платонизме, как и во всей античной философии, понимается материально – как некое тончайшее вещество (например, остатки света могут сохраняться на предмете, который перестал освещаться) [2, с. 644]. Но, в то же время, этот вещественный свет является источником бытия, жизни и знания. Вот каким образом неоплатоник Плотин описывает воздействие на космос Мировой Души: «Во все это мертвенно-неподвижное нечто вдруг извне как бы вливается душа, которая повсюду распространяется, повсюду эту безжизненную массу насквозь проникает и освещает, подобно тому, как лучи солнца, падая на темное облако, делают его просвечивающимся, златовидным. Итак, душа, низойдя в эту громадную инертную массу, придала ему движение и жизнь бессмертную, неиссякаемую, и превратила ее в мир, который, будучи вечно движим ее разумной силой, стал живым вседовлеющим существом. Как бы поселившись в мире, проникнув его своими животворными силами, душа сообщила ему смысл, ценность и красоту, тогда как без души все это было и есть труп, земля да вода, или даже нечто худшее – темная бездна вещества и какое-то небытие...» [3, с. 6]. Степень

освещенности мира зависит от его совершенства – чем выше расположены сферы мироздания, тем больше в них света, но и в материальном, и в интеллигибельном мире свет имеет одну природу и различается только степенью своей ясности и незамутненности.

В конечном итоге, материя небесных сфер представляет из себя огонь, но это не обычное земное пламя, а предельно тонкий, легкий и, главное, не подверженный никаким изменениям огонь. Материя огня является той материей, которая присутствует во всех сферах бытия, и понимать этот огонь следует не метафорически, а буквально.

Вопрос о природе зрения в платонизме также связан с проблемой света. Следуя древним, традиционным для греков представлениям, Платон полагает, что зрительное восприятие возникает благодаря истечению света как из видящего глаза, так и из созерцаемого объекта. При соединении этих световых потоков возникает световое тело, которое мы и воспринимаем как видимый предмет [4, с. 528]. В этой концепции отразился один из ключевых гносеологических принципов античной философии, согласно которому подобное познается подобным, то есть для познания необходимо тождество между субъектом и объектом. Эту мысль Плотин выразил следующим образом: «Видящее имманентно (*syggenes*) видимому, и если оно создано таковым, то необходимым образом направляется к зрению. В самом деле, никакое око не увидело бы солнца, если бы само не пребывало бы солнцезрачным, и никогда душа не увидела бы прекрасного, если бы сама не стала прекрасной» [5, с. 559]. Световой характер зрения здесь выступает как иллюстрация общего принципа познания.

Таким образом, тема света в платонической философии является одной из основных. Свет – это характеристика осмысленного и оформленного мира, свет пронизывает все уровни бытия, и красота отдельных явлений – это просвечивание идеи сквозь материю. Чем выше мы поднимаемся по уровням бытия от материального космоса к умопостигаемому миру идей и их единому первоисточнику, тем ярче свет. Неоплатоники высказывают мысль о том, что увидеть свет Единого – высшего уровня бытия – невозможно, потому что это абсолютный, то есть слепящий свет, который уже невозможно отличить от абсолютной тьмы. Эта мысль была подхвачена западноевропейскими мистиками, в частности Я. Беме, который утверждал, что Бог – это тьма и свет одновременно [6, с. 90]. Значение световых характеристик универсума так важно для платонизма, что все бытие в его трактовке предстает как «бесчисленно-разнообразная иерархия света» [1, с. 510].

В отношении природы цвета в античной эстетике господствует та же точка зрения, что и в отношении света: цвет в сочинениях Демокрита,

Теофраста, Платона и Псевдо-Аристотеля предстает как нечто, обладающее самостоятельным бытием. В описании цветов преобладают вещественные характеристики: например, белый цвет, согласно Демокриту, возникает благодаря гладкости каких-либо поверхностей, а черный является следствием шероховатости, создающей тени, то есть черноту [7, с. 513–514]. Для Платона цвета являются самостоятельными идеальными предметами, безотносительными к окрашенным ими телам [8, с. 73]. Эта предметность в характеристике цвета подчеркивается у Платона мыслью о разреженности и сжатости цветов: белый цвет наиболее разреженный, растянутый; чем темнее цвет, тем он более уплотнен и сжат. В целом, основные тенденции в описании цветов в сочинениях античных авторов сводятся к попыткам описывать субъективные зрительные ощущения с помощью пластических, телесных характеристик, а также к стремлению отделить цвета от окрашенных ими предметов и представить их или в виде идей, или даже в виде трехмерных тел.

Таковы основные положения античной эстетики света и цвета. Несмотря на то, что она очень тесно связана с античным способом мировосприятия, эта эстетика (особенно та ее часть, которая связана со светом) имела последователей и в средние века, и в Новое время. Самое развернутое сочинение на тему света и цвета, в котором отразились античные воззрения, – это «Учение о цвете» И.В. Гете.

В этом цикле статей, которые создавались с 1790 по 1810 гг., немецкий поэт рассматривает проблемы психологии и физиологии восприятия цветов и пытается объяснить цвета в природе. Это исследование Гете, как в целом и вся его деятельность в области хроматики, было направлено против оптики Ньютона. Негодование поэта вызвал опыт Ньютона по разложению света на цвета спектра: Гете попытался повторить этот опыт, но ему не удалось добиться такого же результата, и он пришел к выводу об ошибочности взглядов английского ученого. Разрабатываемое Гете учение должно было, по его замыслу, опровергнуть математическую физику света Ньютона.

Гете не дает в своей работе определение света, но ясно, что для него свет – нечто изначальное и неразложимое. В гетевских «Максимах и рефлексиях» читаем: «Свет и дух, первый, царящий в физическом, второй – в нравственном, являются высочайшими мыслимыми неделимыми энергиями» [цит. по: 9, с. 287]. Понятие энергии – одно из важнейших для неоплатонизма; у Плотина имеется трактат «О потенции и энергии» (II 5), где философ трактует энергию в аристотелевском духе как «выразительную сторону бытия», в которой «выражается внешним образом то, что является внутренним содержанием соответствующего предмета» [10, с. 381]. Кроме

того, свет физического мира предстает в этом определении как символ, отражение интеллигибельной сферы бытия, представляющей собой особый свет – духовный, а, в сущности, тоже физический, только более «тонкий», – что полностью соответствует платоновской концепции.

Разложение света – этой «высочайшей» «неделимой энергии» – невозможно, по мнению Гете, поэтому он предпринимает попытку объяснить возникновение цветов особенностями зрительного восприятия человека. Мы видим свет и производимые им цвета благодаря тому, что в нашей внутренней природе имеются соответствия свету и цветам. Гете пишет: «Глаз обязан своим существованием свету. ...Свет вызывает к жизни орган, который должен стать его подобием; так глаз образуется с помощью света для света, чтобы внутренний свет выступил навстречу внешнему. Нам приходит при этом на память древняя ионийская школа, которая все повторяла с такой значительностью, что только подобным познается подобное; также и слова древнего мистика... [11, с. 10–11]. «Древний мистик», упоминаемый Гете, – это Плотин, который, как уже было сказано, с помощью зрительных образов сформулировал мысль о необходимости тождества между субъектом и объектом познания [5, с. 559].

Отказываясь дать определение света, Гете все-таки предлагает определение цвета: «Цвет есть элементарное явление природы, которое раскрывается чувству зрения, обнаруживается, подобно всем прочим, в разделении и противоположении, смешении и соединении, передаче и распределении, и т.д., и в этих общих формулах природы лучше всего может быть созерцаемо и понято» [11, с. 11]. Цвета порождаются светом, о чем Гете пишет: «Цвета – деяния света, деяния и страдательные состояния. <...> Мы должны представлять их себе, как свойственные всей природе: через них природа целиком раскрывается чувству зрения» [11, с. 3].

Чтобы объяснить отношение цвета к свету, Гете использует понятие первичного феномена (прафеномена). Немецкий мыслитель применяет его и в естественнонаучных сочинениях, и в рассуждениях об искусстве, однако в разном контексте это понятие приобретает разные оттенки значения. Чаще всего под прафеноменом Гете подразумевает феномен высшего порядка, то есть такой, который объединяет в себе все характерные признаки целого ряда отдельных явлений и выражает заключенную в них закономерность. «То, что мы замечаем в опыте, является большей частью только случаями, которые... можно подвести под общие эмпирические рубрики. Последние, в свою очередь, соподчиняются посредством научных рубрик, которые указывают на дальнейшее восхождение, в результате которого мы ближе знакомимся с известными неизбежными условиями явлений. С этого момента все мало-помалу подходит под более высокие правила и зако-

ны, которые раскрываются, однако, не рассудку посредством слов и гипотез, а созерцанию – тоже посредством феноменов. Мы называем их первичными феноменами, потому что в явлении нет ничего выше их» [12, с. 355–356]. В этом фрагменте речь идет об интеллектуальном созерцании, то есть интуитивном усмотрении сущности вещей посредством внутреннего зрения. Одни прафеномены могут быть доступны только интеллектуальному созерцанию (например, прарастение – разработанный Гете гипотетический прообраз всех цветковых растений, или праживотное – прообраз всех позвоночных), другие настолько просты, что совпадают с первичным феноменом (например, магнит). Некоторые замечания поэта позволяют предположить, что для него прафеномен – то же самое, что и идея. Например, Гете пишет: «Что называют идеей: то, что всегда обнаруживается в явлении и притом выступает как закон всякого явления» [12, с. 339]. Это определение очень близко гетевскому пониманию прафеномена.

Прафеномен, лежащий в основе явлений света и цвета, – это фундаментальный, по мнению Гете, принцип полярности, который заключается в раздвоении единства или в соединении раздвоенного. Поэт называет это систолой и диастолой, сжиманием и расширением, вдыханием и выдыханием мира [11, с. 17]. (Неслучайно ему оказалась близка мысль Платона о расширении и сжатии цветов [11, с. 57]). Именно из полярной противоположности света и тьмы и рождаются цвета. Гете также полагает, что полярность неотделима от повышения, то есть каждый новый переход от единства к множественности и от множественности к единству выводит явление природы на более сложный уровень [11, с. 18]. В случае с образованием цветов из полярности света и тьмы переход на новый уровень особенно заметен, поскольку цвет – это не только физическое явление, но и эстетическое, то есть, согласно Гете, знаменует переход природы на уровень духовный и осмысленный [11, с. 18–19].

Таким образом, исходные установки гетевского учения о цвете во многом совпадают с античной эстетикой: свет трактуется как пронизывающее все мироздание духовное начало, цвета – как обладающие самостоятельным бытием сущности, зрительное восприятие – как взаимодействие подобных друг другу сущностей. Эти воззрения выглядели архаичными с научной точки зрения уже во времена создания «Учения о цвете», однако благодаря им Гете удалось создать оригинальную эстетику света и цвета, многие аспекты которой сохраняли свою актуальность еще долгое время.

В «Учении о цвете» Гете делает много ценных замечаний о цветах в изобразительном искусстве. Цвет, по его мнению, оказывает на человека чувственное, нравственное и эстетическое воздействие. К чувственному воздействию он относит различные эмоции, вызываемые у нас цветами; к

нравственному – идею цельности и гармонии, которую способны внушить некоторые цветовые сочетания; к эстетическому – различные колористические приемы, которыми пользуются живописцы и графики (светотень, воздушная перспектива, характерный колорит и др.). Гете в своей работе делится многими наблюдениями – о цветных тенях, о культурно-исторической обусловленности восприятия цветов, о влиянии метеорологических факторов на восприятие и изображение цвета и многими другими [11, с. 15, 34–36, 40–49].

При характеристике отдельных цветов Гете, как и античные авторы, ограничивается феноменологическим описанием восприятия того или иного цвета, что также имеет в первую очередь эстетическое и культурологическое значение, так как дает представление о культурных особенностях отношения к цвету.

В немецкой философии гетевская эстетика света оказала влияние на Ф.В.Й. Шеллинга. В своей «Философии искусства» он обращается к вопросу о природе света и его связи с образованием цветов. Относительно света Шеллинг придерживается платоновской точки зрения: для него «*сама идея есть свет, но свет абсолютный*» [13, с. 246]. Идеальный мир состоит из света, но и в материальном мире присутствует этот же свет, только в связанном с материей виде. Как и Гете, Шеллинг видит в свете нечто элементарное и неразложимое, пронизывающее весь универсум. Падая на тела, которые его не пропускают, свет преобразуется в цвет [13, с. 248]. О природе зрения Шеллинг также рассуждает в духе античной традиции и гетевского учения. Он полагает, что при созерцании какого-либо предмета мы видим не его, а его идеальную копию, находящуюся в нас самих [13, с. 256]. Эта идея близка неоплатонической концепции зрительного восприятия как распознавания идеально-материальных объектов, изначально находящихся в субъекте, и соответствует античному гносеологическому принципу, согласно которому подобное познается подобным. В целом, вопросы света и цвета интересуют Шеллинга, в первую очередь, в связи с его концепцией искусства как проявления Абсолюта, которое ничем принципиально не отличается от природы. По причине этого неразличения природы и искусства Шеллинг в качестве аргумента против ньютоновской концепции цветового круга использует то обстоятельство, что художники не используют ее в своих колористических решениях.

В целом, эстетика света и цвета, разработанная Гете и использованная Шеллингом в его философии искусства, представляет интерес как своеобразная попытка решить стоящие перед ними философские задачи с помощью методов, относящихся к другой культурной эпохе. Своеобразие этой рецепции античных эстетических идей и исследовательских методов поз-

воляет рассматривать концепцию Гете и Шеллинга как пример интеграции античной эстетики в философскую мысль Нового времени.

Список литературы

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. 846 с.
2. Платон. Кратил // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. / Пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1990. С. 613–681.
3. Плотин. Избранные трактаты. Пер. Г.В. Малеванского. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. 320 с.
4. Платон. Тимей // Платон. Соч.: В 4 т. Т. 3. Ч. 1. / Пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. С. 495–587.
5. Плотин. О прекрасном (I 6). Пер. А.Ф. Лосева // Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 548–559.
6. Беме Я. Christosophia, или Путь ко Христу. Пер. с нем. СПб.: А-сad, 1994. 222 с.
7. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. 624 с.
8. Платон. Филеб // Платон. Соч.: В 4 т. Т. 3. Ч. 1. / Пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. С. 11–96.
9. Канаев И.И. Гете как естествоиспытатель. Л.: Наука, 1970. 468 с.
10. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 960 с.
11. Гете И.В. Учение о цвете. Теория познания. Пер. с нем. М: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 200 с.
12. Гете И.В. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. 520 с.
13. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. Пер. с нем. М.: Мысль, 1999. 608 с.

THE PROBLEM OF LIGHT AND COLOR IN THE ANTIQUE PHILOSOPHY AND IN THE GERMAN AESTHETICS IN XVIII–XIX CENTURIES

I.B. Kazakova

The chapter addresses to the issue of the formation of light aesthetics and color theory in ancient philosophy, mostly in the teaching of Democritus and in Platonism, and to their influence on the aesthetics of light and color in the works of J.W. Goethe and F.W.J. Schelling. The light aesthetics of Goethe are analyzed from the point of view of his teachings on the pra-phenomenons, according to which the emergence of colors from light means the transition of nature to a higher (spiritualized) level of being. Special attention is paid to the question of the nature of visual perception in the aesthetics of Platonism and Neo-Platonism, Goethe's «Theory of Colours» and in Schelling's «The Philosophy of Art».

Keywords: light, color, light aesthetics, Neo-Platonism, J.W. Goethe, pra-phenomenon (Urphänomen), polarity and gaining, «Theory of Colours» («Zur Farbenlehre»), F.W.J. Schelling

2.6. АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕЙЗАЖА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII–XIX ВВ.

© *Е.Э. Овчарова*

В главе рассматривается традиция использования описания природных феноменов в качестве художественных средств в литературном произведении, в частности, развитие литературного пейзажа от Античности до Нового времени. Рассматриваемая традиция очень многим обязана Вергилию. В основу европейской литературной традиции легли сочинения автора, в произведениях которого все действие погружено в природный микрокосм. Пейзаж в поэзии Вергилия – это пейзаж пасторальный, идиллический и философский. Есть и другая традиция восприятия природы и ее изображения, как некоего волшебного действия, ведущая начало уже от преемника Вергилия, Овидия. Традиция европейского литературного пейзажа – прежде всего поэтическая традиция. Если в поэтических повествованиях пейзаж и природные феномены присутствовали всегда, то в прозе они стали возникать лишь в Новое время. Как развитие подхода Овидия можно рассматривать явление литературной кинематографичности, появляющейся в середине XIX века.

Ключевые слова: Литературный пейзаж, латинская литературная традиция, Вергилий, Овидий, литературная кинематографичность

Объектом исследования данной работы является традиция использования описания природных феноменов в качестве художественных средств в литературном произведении, в частности, развитие литературного пейзажа от Античности до Нового времени. Рассматриваемая традиция, и в этом можно не сомневаться, очень многим обязана прежде всего Вергилию. Произведения римского классика вошли в школьную программу еще в Древнем Риме и были основой для изучения литературного латинского языка вплоть до Нового времени [1], а значит стали основой для всей европейской литературы.

Как пишет в своем классическом труде Михаэль фон Альбрехт, мы имеем в качестве античной, в частности, римской литературы лишь некоторую выборку из нее и никогда уже не узнаем, что утрачено в результате объективных обстоятельств, разного рода катастроф, капризов моды или идеологических трансформаций [2]. Произведения Вергилия успешно прошли сквозь века и сохранились благодаря стечению многих обстоятельств. Прежде всего, они были написаны великолепным языком и аккумулировали практически всю античную традицию, что было по достоинству оценено любителями истинной поэзии [подробнее об этом см. 2]. Фон Альбрехт пишет: «Вергилий находит живой отклик уже у своих современников, как, например, у Горация и Проперция. Овидий состязается с Энеидой особенно

в Послании Дидоны (epist. 7) и в позднейших частях *Метаморфоз* <...> Грамматики начали заниматься Вергилием уже очень скоро; многое было сделано для получения достоверного текста и его истолкования, и дошедший до нас Сервий – лишь конечный пункт длинного пути. Воздействие, оказанное Вергилием на разработанные им жанры, оказывается устойчивым: на дидактический эпос – начиная с Манилия и Германика, на буколику – через Кальпурния к Петрарке и вплоть до Нового времени, – и, конечно же, на эпос. Лукан, дерзко отклонившийся от нормы, остается связан с великим предшественником уже в силу контраста, а Валерий Флакк, Стаций, Силий Италик почтительно продолжают традицию. Даже поздняя Античность наряду с политическим эпосом Клавдиана знает и его произведение *De partu Proserpinae* – тематически и формально поучительный pendant к Георгикам. Христианская библейская эпика (Ювенк, Седулий и др.) не может пройти мимо Вергилия. На востоке Империи возникают греческие подстрочные переводы, должественствующие служить для правильного понимания оригинального текста. Под влиянием формальной традиции иногда забывают о более важной содержательной преемственности. Вплоть до *Geoponica* Вергилий актуален как учитель. Император Константин – или кто-то иной, пишущий от его имени, – христиански истолковал четвертую эклогу. Отцы Церкви, среди которых в особенности следует отметить Августина <...>, полемизируют с теологией истории нашего поэта» [2, с. 767–768].

В результате осуществленного Вергилием синтеза всей римской мифологии померкла слава прежних создателей национальных эпопей, таких поэтов как Невий с его поэмой о Первой Пунической войне и Энний, создателя некогда знаменитых «Анналы», причем эти выдающиеся произведения не только потеряли популярность, а просто даже были физически утрачены в течение столетий [1, с. 20]; потеря популярности в допечатные времена часто вела к исчезновению текста.

Сохранению произведений Вергилия способствовало, несомненно, и то, что они, как и их автор, никогда не входили в конфликт с правящей элитой и доминирующей идеологией. Многие здесь определило покровительство и прямая забота Октавиана Августа, не выполнившего завещания автора и сохранившего «Энеиду». Весьма существенную роль сыграло и известное туманное предсказание в знаменитой эклоге из «Буколик», позволившее текстам Вергилия получить одобрение христианской церкви. Фон Альбрехт замечает: «Постоянной остается пророческая роль поэта: от шестой эклоги, где она достается Силену, через *Georgica*, где Вергилий формулирует свое притязание как *votes*, к *Энеиде*, в чьей «пророческой» структуре это притязание реализовано на деле. Уже в *Georgica* Вергилий представляет стоический пантеизм: 4, 211 ел. («поскольку богом исполнены все земли, морские

волны и высокое небо») – место, которое уже Отцы Церкви связывали с учением Анхиза в шестой книге Энеиды (724–727) "Первое: небо, землю и влажные просторы внутри питает дух, и разум управляет мировым целым, изливается во все его члены и смешивается с громадным телом"» [2, с. 759].

Впрочем, после падения Рима его литературная традиция выживала с трудом, большей частью благодаря нескольким любителям античной культуры [3]. Призывы духовных соборов в Оранже и Валенсе (529 г.), шестого Вселенского собора (681 г.) о необходимости создания школ не имели значительного отклика в европейском обществе. Вплоть до времен Карла Великого, возобновившего в полной мере изучение латинского языка, о чем свидетельствует, в частности разительное улучшение владения языком в юридической среде [4], действительное латинское образование существовало лишь на некоторых островках учености. Местами, где оно все-таки в полной мере сохранялось, были некоторые монастыри Ирландии, Англии и Италии. Выделялись монастырские школы Англии и Ирландии; Ирландия была особенно известна в этом плане, она имела славу «острова ученых». Ирландские и английские монахи, среди которых для потомков более известным был Алкуин, создали большую учебную литературу, в частности, по грамматике, стихосложению, истории и литературе. Значительную роль в сохранении знания латинского языка сыграл орден бенедиктинцев (орден был создан монахом Бенедиктом Нурсийским (480–533) в 529 г. как орден анахоретов). Именно ему европейская школа обязана тем, что латынь на многие столетия стала единственным языком ученых и тому, что образование велось на латинском языке; монастырские школы бенедиктинцев в течение шести веков были чрезвычайно влиятельны, вплоть до XIII в. Есть данные, что во времена Карла Великого, в VIII в., в Западной Европе было около 15 тысяч монастырей св. Бенедикта с действовавшими школами. Сыграла свою роль в сохранении преемственности античной литературной традиции и придворная школа при династии Меровингов (V–VII вв.). В период правления этой династии при дворе действовали ученые кружки, где изучались латинские риторика, грамматика, римское право, а среди знати было распространено знание римской литературы [3].

Литературный язык изучался преимущественно по текстам Вергилия, другие латинские тексты большей частью брались из моральных и исторических сочинений. Как писал С.С. Аверинцев: «Поэзия Вергилия нашла дорогу в школу предельно быстро; если верить преданию, уже грамматик Квинт Цецилий Эпирот, вольноотпущенник того самого Аттика, с которым переписывался Цицерон, начал читать с учениками стихи Вергилия, которые затем уже не переставали быть предметом преподавания две тысячи лет. Римские мальчики времен Квинтилиана с восковыми табличками в руках;

питомцы монастырских школ средневековья; ученики гуманистов и воспитанники иезуитов; гимназисты и лицеисты совсем уже недавних времен, вплоть до вчерашнего и отчасти сегодняшнего дня, – всех их, из поколения в поколение, из века в век, учили читать сладкозвучные стихи о Титире, распевавшем пастушескую песнь под покровом раскидистого бука, о трудах земледельца, о призвании Энея и страсти Дидоны. Под аккомпанемент этих стихов шла душевная жизнь юного Августина, юного Петрарки; но и для модерниста Т. С. Элиота Вергилий – основополагающее переживание школьных лет. Известный немецкий литературовед Эрнст Роберт Курциус, указав на то обстоятельство, что, по крайней мере, со времен Данте до времен Гёте первая эклога из Вергилиевых «Буколик» нормально была тем стихотворным текстом, при посредстве которого ученика впервые вводили в таинство поэзии, назвал эту эклогу ключом ко всей западноевропейской поэтической традиции; если это преувеличение, то не очень большое. Педагогическая роль Вергилия как ментора, дававшего при начале умственного пути некую исходную норму, как дисциплинирующего воспитателя совсем молодых душ, в истории настолько велика, что преувеличить ее едва ли возможно» [1, с. 21–22].

Произведения Вергилия с античных времен не выходили из круга чтения образованных европейцев. Фон Альбрехт указывает: «Макробий (нач. V в.) сопоставляет Вергилия с творящей природой и приближается таким образом к идее поэзии <...> как миротворящей силы <...> Мудреца и мага почитает Средневековье. В особенности эпоха Карла Великого может рассматриваться как «Вергилиев век», *aetas Vergiliana*, однако его читали всегда, и цитировали как Поэта. <...> Влияние Энеиды не может быть здесь представлено во всей полноте. У отдельных образов, как, например, у пчелиной метафоры, складывается собственная история. Ранняя Империя следует за Вергилием наряду с Гомером; Средневековье читает Вергилия без Гомера: под знаком Вергилия возникают средне- и новолатинские, а вслед за тем и национальные художественные эпосы» [2, с. 767]. Невозможно переоценить значение Вергилия для творчества таких основоположников национальных литератур как Данте и Чосер. На излете периода Средневековья и в эпоху Ренессанса Вергилий популярен чрезвычайно: уже в 1400 году осуществляется его перевод на гэльский язык; в XV в. появляются французский и испанский прозаические переводы (Гийом Леруа, Энрике де Виллена), в 1500 году Октовиен де Сен-Желэ создает первый французский перевод в стихах, Дю Белле перелагает часть «Энеиды», Демазюр – всю Энеиду (1560 г.). В Шотландии и Англии полный перевод опубликован в 1553 году и 1583 году, а в начале XVI в. в Германии и Испании, в конце этого же века в Италии; в конце XVII в. Вондел выпускает перевод в Голландии. [2, с. 767–768]. Фон Аль-

брехт замечает: «И все же характерно, что Вергилий (которого обычно считают прототипом «чистого поэта») для многих сотоварищей по ремеслу стал вождем в познании природы вещей и поэтического творчества как такового» [2, с. 768].

Таким образом, в основание европейской литературной традиции легли сочинения автора, в произведениях которого все действие погружено в природный микрокосм и вне него не осуществляется. Для достижения такого эффекта Вергилий прежде всего обращался к греческой поэзии, но не только к ней, так фон Альбрехт отмечает использование Вергилием современной ему научно-популярной литературы. Для «Буколик» Вергилий выбрал эллинистического поэта Феокрита [2, с. 764]. При создании «Георгик» он обращается к эллинистическому поэту Арату, с которым состязался еще Цицерон. Начало третьей книги «Георгик» (1–48) ассоциируется с Каллимахом; здесь тема Вергилия – уже не небо со звездами, но земля. Плодотворным оказывается обращение к более древнему и глубокому пласту греческой поэзии, а именно к «Трудам и дням» Гесиода [2, с. 742–743].

Однако не только знание греческих традиций и литературных образов, но только представление о достижениях современной поэту науки позволило ему создать тот проникновенный и целостный образ окружающего мира, что оказывает завораживающее действие на всех его читателей в течение двух тысяч лет. Представляется, что решающую роль сыграло тут его собственное поэтическое глубинное чувство природы, целостное восприятие мира, доходящее до осознания мистической взаимосвязи всего сущего. По этому поводу Т.Я. Цивьян пишет: «Таинственное, мистическое укоренено у Вергилия в природе, центром которой являются растения: через них происходит связь божественного, космического уровня с уровнем человека (и животных). Мир растений в широком смысле, представленный, в частности, садом и садообразными пейзажами, является у Вергилия самодовлеющим выражением глубинных архетипических смыслов» [5, с. 64].

Пейзаж в поэзии Вергилия – это пейзаж пасторальный, идиллический и философский. Вслед за Михаэлем фон Альбрехтом рассмотрим образы и сравнения из сферы природы в произведениях Вергилия. Фон Альбрехт отмечает образы и сравнения как один из важных аспектов поэтической техники Вергилия: «Многочисленные образы из сферы природы в *Georgica* становятся сравнениями в «Энеиде». Один из мотивов, встречающихся во всех трех произведениях, – пчелы. В первой эклоге (ecl., 53–56) жужжание пчел – образ, создающий настроение. Наряду с другими шумами, – скажем, воркованием голубок, – это постоянный элемент счастливого мира Титира, как представляет его себе живое воображение Мелибея. Пчелы не становятся главной темой изображения, даже не являются грамматическим подлежа-

щим в предложении: «неизменная» изгородь важнее, она является признаком того, что владения Титира не уменьшились – центральный мотив первой эклоги» [2, с. 752].

В «Георгиках» пчелы становятся главным предметом четвертой книги. И уже здесь мотив перерастает сам себя, приобретает эпическое звучание и метафорический смысл: «Контрастом между малыми размерами изображаемого и роскошными средствами изображения Вергилий наслаждается как эллинистический художник, наблюдающий за малым миром пчел с высоты птичьего полета» [2, с. 752]. Контраст между постоянным чудом возрождения рода пчел и индивидуальной бессмысленной гибелью Орфея, потерявшего Эвридику и свою жизнь, исполнен самого глубокого смысла. «Потому в Георгиках пчелы – символ в полном смысле слова: предметно-реальный и исполненный морального и космического значения. Как в дидактическом эпосе Вергилия пчелы венчают животное царство, так благодаря своей «государственной» жизни они особенно приспособлены для того, чтобы послужить средством изображения человеческой судьбы в Энеиде» [2, с. 753].

Отметим еще некоторые особенности смены предметного и образительного уровня у Вергилия, основанные на изображении природных феноменов. «Энеиде» присущи такие же отношения между образами и сравнениями, как описанные выше в «Георгиках». Умиротворение морской бури в первой книге иллюстрируется примером из политической жизни. Морской бог, который укрощает волны, сравнивается со знатным человеком, умиротворяющим бунтующих сограждан. В седьмой книге, где основное действие сосредоточено в морально-политической области, материалом для сравнения служит природа, что обычно для эпоса. Царь Латин среди народного возмущения недвижим, как скала в бушующем море. Фон Альбрехт замечает: «...морская буря в первой книге ретроспективно оказывается искусно спроецированной на природу увертюрой военных событий.<...> В шестой книге Энеиды с пчелами <...> сравниваются души в летейской роще. Их шепот напоминает эклоги, однако это уже не только способ создания настроения: связь с представлениями о душе возвращает пчелиной метафоре всю ее символическую ценность. Кроме того, важно и положение сравнения в рамках книги: в первой ее половине было два осенних образа (309–312: листопад и отлет птичьего каравана), с которыми сравнивалась толпа мертвых. Теперь – к концу книги – за ними следует летний образ, подготавливающий встречу с будущими римлянами. Последовательность осень-лето непривычна, она должна навести на размышления. Так в разбираемой пчелиной метафоре символическое значение, часто обнаруживающееся в Энеиде, сочетается с созданием настроения, что не редкость в Эклогах» [2, с. 753–754].

Античные боги в «Энеиде» олицетворяют природные явления (так, Вулкан олицетворяет огонь, Юнона – воздух) и Вергилий трактует миф аллегорически. Основу здесь составляют античные стихи; таким образом, поэма еще и космологический эпос. Заметим, что это и давало возможность рассматривать Вергилия в Средние века как мага. Даже в «Георгиках» природа не абсолютна, она дается в отношении к человеку, хотя здесь окружающий мир, растения и животные не являются лишь средством для создания настроения или метафоры, они обладают самостоятельной сущностью, а не способом создать настроение или метафору [2, с. 760].

Есть и другая традиция восприятия природы и ее изображения, как некоего волшебного действия, ведущая начало уже от преемника Вергилия, Овидия, весьма популярного и чтимого европейскими интеллектуалами автора. А.В. Журбина, автор диссертации о рецепции «Метаморфоз» во Франции в Новое время (2010) указывает, что после довольно длительного периода полужабвения в XII в. наблюдается значительное повышение интереса к Овидию. Поэтому XII в. даже получил название *aetas ovidiana* (овидианский век). Этот интерес, указывает исследовательница, возможно, является составляющей частью нового и более полного, чем ранее, христианского освоения Античности [6]. Как писал Михаил Гаспаров: «Средневековые читали Овидия как наставника: рыцари и клирики учились светской обходительности по «Науке любви», отрешались от земных соблазнов с помощью «Лекарства от любви», размышляли о гармонии мироздания над «Метаморфозами». Возрождение, барокко, классицизм любили Овидия как развлекателя: их он тешил неистощимым запасом галантных любовных историй на эффектном фоне блистательного века героев и богов. Романтизм и за ним весь XIX век осудили Овидия как «риторического поэта...» [7, с. 5–6]. Отношению к Овидию в XVIII–XX вв. посвящена работа М.Л. Гаспарова «Вергилий – поэт будущего» [8].

Новизна Овидия заключалась в том, что он воплотил хорошо знакомый его читателям фантастический мир вполне через зримые и даже осязаемые предметы, явления и образы. Сделано это было посредством концентрации художественных средств. Суть этого приема, согласно С.А. Ошерову, прежде всего, – в отказе от всех не относящихся к делу подробностей, слишком конкретных мотивировок и уводящих в сторону моментов действия, от всего лишнего, чрезмерно конкретных мотивировок, второстепенных подробностей, моментов действия, не относящихся к чему–то самому важному для поэта. «Если в "Гимне Деметре" Каллимаха Эрисихтон срубает священный дуб потому, что строит себе дом, то у Овидия он делает это просто как нечестивец (VIII, 741 слл.) Если поэту нужно рассказать о злодеяниях Медеи, он может оборвать рассказ на моменте убийства Пелия и дальше оставить даже

без упоминания его дочерей, обманутых соучастниц преступления (VII, 349 слл.)» [10].

Еще один важный момент для описываемой концентрации – отбор только тех деталей, которые нужны для повествования. Ландшафт у Овидия появляется, как бы включается, только тогда и в той мере, когда это необходимо для характеристики происходящего действия. Как бы ни было психологически оправдано включить его раньше (например, упомянуть какие-нибудь реалии, сопровождающие путешествие героя), но этого не делается. Характерным примером здесь может служить повествование о битве Кадма со змеем. Мы ничего не знаем о том, каким путем пришел Кадм к своей цели и даже то, шел ли он один или со своими подданными, но все необходимые предметы и детали в кульминационный момент представлены совершенно наглядно. Вместо обстоятельного рассказа, традиция которого восходит к Гомеру, перед нами повествование, наполненное яркими деталями, тщательно отобранными автором, в которые включены символы, связывающие происходящее с прошлым, будущим и включающие его в весь процесс мироздания, где все связано со всем и все возможно (см., например, [10]). То есть здесь идет речь о той художественной правде, которая, например, в кино достигается с помощью монтажа.

Разумеется, традиция европейского литературного пейзажа прежде всего поэтическая традиция. Ее легко можно проследить в стихотворных рыцарских романах, где, как и в европейской фольклорной традиции (на которую, по мнению исследователей, Вергилий оказал самое непосредственное влияние) природа отражала настроения героев, следовала за развитием сюжета, взаимодействовала с сюжетом. В поэзии трубадуров природные феномены служили символами для выражения чувств. В драматургии Шекспира, стоявшей у истоков европейской литературной традиции, природа, ее описания представлены в полифоническом звучании. Всем памятен жаворонок, примета утреннего пейзажа, звездное небо над венецианским купцом и его возлюбленной, а также фантастические пейзажи острова Просперо.

Но если в поэтических повествованиях пейзаж и природные феномены присутствовали всегда, то в прозе они стали возникать лишь в Новое время. Пейзаж ренессансной прозы больше напоминает декорацию. Многие авторы и в Новое время, говоря о чувствах героев, обходились без пейзажей как средства выражения и вообще без упоминания о природе, сосредотачиваясь на интриге и развитии характеров. Но со времен Гете акторное присутствие природы в романах встречается довольно часто и становится модным. Гете вполне унаследовал обе античные традиции восприятия природы, в его романах и путешествиях можно найти как благодные пейзажные пасторали, так и фантастические видения и пантеистические настроения. Огромное

влияние на использование литературных пейзажей в прозаических литературных произведениях оказали произведения Жан-Жака Руссо. Нельзя, конечно, говорить, что традиция развивалась линейно с тем, чтобы затем полностью восторжествовать. Пейзаж большей частью в литературе – не самоцель, а средство выражения, так что некоторые ведущие авторы использовали его не слишком часто. Так, Бальзак не всегда пользовался этим средством. Его подход к изображению окружающего мира и природных феноменов весьма близок тому, который применял Овидий. Обладавший необычайно развитым эстетическим чувством Стендаль использовал это мощное средство выражения крайне скупое, словно боясь нарушить некие правила хорошего тона. Существуют, однако, и произведения, в которых изображения природы являются практически самоцелью. Такова знаменитая в свое время книга Сенанкура «Оберман», подобная бесконечно растянутой одной эклоге Вергилия.

Как развитие подхода Овидия можно рассматривать явление литературной кинематографичности, появляющейся в середине XIX в., – прежде всего в произведениях Гюстава Флобера и Эжена Фромантена. Здесь речь идет о замене действия вербальным представлением видеоряда картин природы и окружающих событий [11], использование дополнительного языка, связанного с явлениями природы.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Две тысячи лет с Вергилием // Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 19–42
2. Альбрехт Михаэль фон. История римской литературы // В 3-х тт. Пер. А.И. Любжина. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 2005. 2006 с.
3. Воспитание и школа в странах Западной Европы в эпоху раннего Средневековья // Полный курс по истории зарубежной педагогике. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: /URL <https://studizba.com/lectures/111-raznoe/1534-polnyj-kurs-po-istorii-zarubezhnoj-pedagogike/> (дата обращения 18. 09. 2019)
4. Кашеев В.И., Синицын А.А. COLLOQUIUM CLASSICUM-II: проблемы античной истории и классической филологии. К XX-летию научного семинара «COLLEGIUM CLASSICUM» (Саратов, 29–30 мая 2010 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: / URL <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1353602021> (дата обращения 18. 09. 2019)
5. Цивьян Т.В. Вергилианский миф в Средневековье / Язык: тема и вариации. Избранное. Кн. II. М.: Наука, 2008, с. 63–65.
6. Журбина А.В. Судьба Метаморфоз Овидия во Франции на пороге Нового времени (нач. XIV – сер. XVI в.): от аллегории к литературному переводу. Автореферат дисс. канд. филол. наук, М.: ИМЛИ. 2010. 25 с.
7. Гаспаров М.Л. Три подступа к поэзии Овидия. // Овидий, Публий Назон. Элегии и малые поэмы. М.: «Художественная литература», 1973. С. 5–32.

8. Гаспаров М.Л. Вергилий – поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. С. 5–34.

9. Гаспаров М.Л. Три подступа к поэзии Овидия. // Овидий, Публий Назон. Элегии и малые поэмы. М.: «Художественная литература», 1973. С. 5–32.

10. Ошеров С.А. Поэзия «Метаморфоз» // Овидий. Метаморфозы. М.: Художественная литература, 1977. С 4–30.

11. Овчарова Е.Э. О кинематографичности литературы в докинематографическую эру // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апр. 2009 г.) / общ.ред. Н.С. Бочкарева, И.А. Пикулева. Пермь: Перм.ун-т, 2009. С. 273–277.

ANCIENT TRADITIONS OF LANDSCAPE IMAGE IN FRENCH AND EUROPEAN LITERATURE OF THE 18TH AND 19TH CENTURIES

E.E. Ovcharova

The chapter discusses the tradition of using the description of natural phenomena as artistic means in a literary work, in particular, the development of a literary landscape from antiquity to modern times. The basis of the European literary tradition lays the writings of Virgil - in his works the whole action is immersed in the natural microcosm. The landscape in the poetry of Virgil is a pastoral, idyllic and philosophical. There is another tradition of perception of nature and its image, that is linked to Ovid, which could be described as a kind of magical act. The tradition of the European literary landscape image is primarily a poetic tradition. At first, landscape and natural phenomena were used mainly in poetic narrative and appeared in prose only in modern times. As a development of Ovid's approach we can consider the phenomenon of literary cinematography, that appears in the middle of the 19th century.

Keywords: Literary landscape, Latin literary tradition, Virgil, Ovid, literary cinematography

2.7. АНТИГОНА В ТРАГЕДИИ АЛЬФЬЕРИ

© **И.К. Полуяхтова**

В главе рассматриваются основные тенденции использования мифологической образности итальянским драматургом В. Альфьери, в частности прослеживаются некоторые особенности интерпретации мифологического образа Антигоны в одноименной трагедии.

Ключевые слова: Альфьери, Антигона, миф, революционный классицизм

История поединка неузнанных друг другом отца и сына – один из самых изначальных литературных сюжетов. «Первоначальным ядром мифа об Эдипе <...> стал древнейший фольклорный мотив сражения отца с сыном <...> этот сюжет восходит к периоду патрилокального брака» [1]. Тра-

гедия Софокла «Царь Эдип» рисует последние события жизни мудрого и глубоко несчастного героя, когда Эдип потерял все – царство, славу, семью, но обрел полноту знания своей судьбы и преступления, которого он так хотел избежать – отцеубийства. Мудрый Эдип не ждет человеческого осуждения, он карает себя сам. Он решительно отрекается от царствования – преступник не имеет права быть главой народа, Эдип ни в ком не находит соболезнования – кроме дочери Антигоны. После смерти отца его сыновья Этеокл и Полиник оспаривают право на трон и беспощадно убивают друг друга.

Царем остается Креонт, он приказывает похоронить с почестями Этеокла, но отказывает Полинику даже в праве на погребение, единственной заступницей осужденного Полиника оказывается Антигона. Она противится царской власти, Креонт осуждает ее на казнь, хотя в душе готов простить девушку, Антигона – невеста его сына Гемона. Пока Креонт раздумывает, Антигона, не ожидавшая снисхождения правителя, кончает жизнь самоубийством, уходит из жизни и ее жених Гемон. Этот вариант конфликта семейной чести с гражданской властью находил немало вариантов в драматургии древности, но вот он вновь раскрылся в трагедии почти для нас современной, в творчестве итальянского драматурга Витторио Альфьери (1749–1803), одного из вдохновителей эпохи итальянского Рисорджименто, когда формировалось сознание итальянского единства, к коему страна пришла лишь без малого через столетие после военных побед Джузеппе Гарибальди. В итальянской драматургии, прославившейся своей музыкальной драмой и замечательными комедиями Гольдони, Гоцци, Э. де Филиппо, большим мастером трагического жанра стал лишь Витторио Альфьери – предтеча литературы Рисорджименто с ее национальной идеей освобождения Италии от власти иноземцев. Альфьери принадлежал к аристократии Пьемонта, северного маленького государства Италии, отличавшегося наибольшей национальной самостоятельностью, одновременно наиболее близкого французской культуре. Свои первые трагедии Альфьери написал на французском языке, позднее сам перевел их на итальянский, когда овладел им в совершенстве. Кстати сказать, эти трагедии ставились в XX веке: трагедия «Орест» была поставлена в Риме в 1949 году (режиссер Лукино Висконти), трагедия «Агамемнон» в 1967 году.

Творчество Альфьери рассматривается в русских историко-литературных исследованиях: следует назвать работы Б.Г. Реизова, И.П. Володиной, Е.Ю. Сапрыкиной [2]. Задача данной статьи заключается лишь в рассмотрении его трагедии «Антигона», основанной на древнегреческом мифе, относящемся к древнейшему сказанию о мудром и злополучном семействе царя Эдипа. Одной из лучших трагедий итальянца стала

его первая трагедия «Филипп» – история жестокого короля-сыноубийцы Филиппа II, жившего в Испании XVI века. Затем следуют его драмы из греческой Античности: «Полиник», «Антигона», «Агамемнон», «Орест». Это были политические трагедии, но не одна лишь политичность составляла их очарование. Это были трагедии о новом человеке, о новом сознании, в котором живет идея свободы. В «Филиппе» тираноборец Дон Карлос не мыслит себе свободу как реальность, пусть даже и в будущем, свобода живет в его сознании, это воспринимается как счастье, которому испанский инфант остается верен и за которое готов отдать жизнь. Счастливы ли король Филипп, казнивший сына, – это остается неясным.

Альфьери часто высказывался, что предпочитает в драме знакомый сюжет, это помогает зрителю уяснить события драмы, и главное, – помогает внести автору изменение в действиях, оно будет производить более сильное впечатление.

Различно отношение Креонта к погибшим престолонаследникам. Антигона видит в своих братьях прежде всего неудачников, заслуживающих наказания, но, вместе с тем, и сострадания. Креонт, в основе своей тиран, у Альфьери все же идет на уступку, если Антигона подчинится его распоряжению, он согласен на примирение. Он обещает ей замужество с его сыном Гемоном, которого Антигона любит. Права И.П. Володина, сказавшая, что «Альфьери усложняет психологию древнегреческой драмы» [3, с. 223]. Тиран готов согласиться на уступки, он способен стать любящим отцом, но сама Антигона не допускает уступок: она предпочитает смерть согласно с тираном, отказывая самой себе в личном счастье. Антигона – новый герой тираноборческой трагедии, для нее верность свободе убеждения абсолютна, здесь не может быть лжи, притворства, иносказаний.

Стоит отметить в трагедии молодого автора идею выбора: благополучие ценою отречения от своего убеждения или верность убеждению ценой гибели. Антигона в трагедии Альфьери даже не колеблется. Трагедия «Антигона» не принадлежит к наиболее удавшимся трагедиям Альфьери, но есть в ней диалог, всеми отмеченный как один из лучших в итальянской драматургии. Креонт спрашивает Антигону, сделала ли она свой выбор: примирение с ним и счастье с Гемоном или наказание смертью:

(Креонт) – Ты выбрала?

(Антигона) – Выбрала.

(Креонт) – Гемон?

(Антигона) – Смерть.

(Креонт) – Получишь.

Одна единственная одиннадцатисложная строфа в своей лаконичной энергии выражает характер главной страсти героини, героический в своей сущности.

В «Антигоне» трагический конфликт представлен противостоянием тирана и тираноборца. Личность идеального героя – это всегда воплощение его господствующей страсти, любви к свободе. Тиран всегда побеждает, определяя гибель героя, но герой-тирановержец побеждает духовно. Альфьери называли поэтом побежденных, и это в полной мере сказалось и в «Антигоне». У героя трагедий Альфьери есть и своя трагическая вина: у Антигоны – это ее принадлежность к роду Эдипа, беспощадно проклятого богами. Антигона защищает своего далеко не положительного брата Полиника не столько из симпатии к нему, сколько из ненависти к тирану Креонту, которому демонстрирует свое бесстрашие. Самопожертвование героини в ее нежелании быть покорной тирану. В такой условной форме выразил итальянский драматург свою идею подлинного человека, непокорного тирании любого свойства.

Господствующая страсть в трагедиях Альфьери всегда включает в себя понятие о человеческом достоинстве, для драматурга XVIII века греки были гордым народом, а греки далекого прошлого – тем более. Антигона в трагедии поэта конца XVIII века – героиня, которая воплощает борьбу и противоречие страсти: она любит своего порочного брата Полиника, его страдающую жену и маленького сына, любит своего жениха Гемона, но главной, вдохновляющей ее страстью является свобода мыслить и чувствовать. Так понимал Альфьери героическую личность, его трагедии олицетворяли героическое в человеке.

В трагедии «Брут второй» Альфьери изобразил свободолюбца Брута (он назван «Брут второй», потому что драматург написал еще и «Брута первого»). На этот раз драматург обратился к древнему Риму и взял в основу сюжета легенду о том, что Юлий Цезарь был его родным отцом. В этой трагедии демонстрируется драма-дискуссия, Цезарь раскрывает сыну все блага и величие самовластья, которое он обещает ему, а Брут предлагает отцу перспективу сделать Рим свободным и счастливым. В конце Брут наносит удар Цезарю со словами: «О мой отец! О Рим!». Обращаясь к историческому сюжету, Альфьери не мог не помнить о мифологическом варианте, о трагической ситуации царя Эдипа. Юный Брут тоже не ведал своего отца, признание Цезаря было для него неожиданным. Трагическая вина Брута равноценна его заслуге – верности свободе и Риму. Герой на этот раз победил, но одновременно потерял уверенность в своей правоте. Трагедия Альфьери «Брут второй» прошла с успехом, но не стала национальной мифологией в итальянской драматургии.

А вот 14 июля 1789 года Альфьери был в Париже и собственными глазами видел французскую революцию и приветствовал ее в своей прозаической статье «Париж без Бастилии». Восхищение итальянского вольнодумца было недолгим, он после писал статьи о своей ненависти к французскому менталитету и французским якобинцам. Его интерес к современной истории заметно исчезал. Он снова обратился к мифологии, таковой стала одна из последних его трагедий «Мирра», где трагическим стал внутренний конфликт главной героини.

Мифологическая Мирра – дочь кипрского царя Кинира – была наказана Афродитой за непочтение. Богиня внушила девушке любовную страсть к родному отцу. Хитроумно переодевшись, Мирра явилась к отцу, и он, не узнав ее, поддался соблазну. Когда рано утром Кинир узнал спящую дочь, он проклял ее, а позднее она превратилась в дерево, родившее волшебного прекрасного сына Адониса. Трагедия Альфьери иначе передает историю Мирры, его героиня надлена глубоко нравственным чувством, она ненавидит свою страсть и надеется заглушить ее. Но Афродита беспощадна и, сгорая от порочного желания, Мирра понимает, что может сохранить свой душевный мир только смертью. Ее главная мечта – по крайней мере скрыть порочное желание от отца, она поражает своей душевной чистотой и нежностью. И все же страсть подчиняет ее, Мирра произносит слова признания своему отцу, который убивает ее. Умиравшая девушка произносит слова покаяния: «Умираю опозоренной», хотя ее греховность лишь в словах покаяния.

В «Мирре» Альфьери дает иной тип конфликта – не с тираном властителем, но с божественной тиранией. Это уже романтическая ситуация, героиня приобретает невообразимую силу, ее поражение в сопротивлении богам придает ей величественность не просто тираноборца, но противника божественной воли.

Образ Антигоны вновь привлек всеобщее внимание в XX веке, когда был поставлен спектакль в 1943 году по пьесе Жана Ануя (1910–1987), когда Франция была захвачена войсками гитлеровской Германии. Тогда античный сюжет был очень удобным – не сразу заметно антифашистское настроение, придраться было не к чему; античный сюжет, однако, не скрыл ненависти французского народа к зазнавшимся фашистам. Конечно, французский драматург был верен сюжету Софокла, давая дискуссии между Антигоной и арестовавшим ее Креонтом. И сама Антигона была в известной мере похожа на литературных персонажей периода экзистенциализма. Она также не верила в торжество справедливости и была готова к худшему варианту. И все же она ответила на вопрос представителя власти: «Зачем ты это сделала?» – «Я так хотела». В драме Ануя Антигону часто

именуют «маленькой Антигоной», подчеркивая ее слабость и боязнь наказания. Антигона Ануя не любительница красивых фраз, она боится боли, страшится перед казнью. И эта ее робость выразительно контрастирует с бесстрашием ее поступков.

Допрашивающий ее правитель поражает своей циничностью: «Твои дорогие братья так разукрасили друг друга, что невозможно точно установить, кто из них благородный Этеокл, а кто виновный Полиник, я не уверен, что я предал почетному погребению того, кого следует». Для Антигоны это очень существенно, но прощение для погибших братьев – это не одинаковое отношение к ним, это прощение уже наказанным, это человечность. Французский драматург подчеркивает великую древность идеи всепрощения, доброты и милости. «Антигона» – не единственное обращение Ануя к древнегреческому мифу, им написана позднее «Медея», менее удавшаяся писателю. Русские исследователи охотнее сопоставляли его Антигону с лучшей драмой Ануя «Жаворонок». Ануй сближает мифологическую Антигону со своей любимой героиней Франции Жанной Д'Арк.

Мифологическая Антигона приобрела признаки лейтмотивной трагической героини, она возникла в ряде трагедий общеевропейской литературы: древнегреческой, итальянской, французской, где сделалась символом осужденных. Ее первое явление было еще в трагедии древнегреческого поэта и драматурга Софокла, и она оказалась более памятной, чем виновница Троянской войны Елена, прощенная Менелаем за одну только внешнюю красоту. Хотя поступок Менелая чем-то схож с всепрощением Антигоны: в первом случае великодушие спартанского царя бело результатом его восхищения красотой жены, к этому восхищению могло присоединиться и сознание раскаяния Елены. В истории Антигоны печальный итог, но несомненное преимущество готовой на всепрощение героини. Всепрощение Антигоны не сулит ее брату Полинику жизни, но обещает момент доброй памяти, ведь именно это выразила Антигона.

Наличие общих сюжетов и сходных образов в различных европейских литературах не такая уж редкость. Образ грешного Дон Жуана тому доказательство, о веселом испанце писали самые достойные классики: Мольер, Байрон, Пушкин и другие. В наше время все чаще таких героев называют мифологическими. К мифологическим персонажам можно отнести и Антигону, одну из самых древних и самых отважных.

В конце XX века в русском литературоведении возник термин «революционный классицизм» как разновидность просветительского направления в литературе конца XVIII века. Отмечалось особое освещение античной темы в творениях революционного классицизма, преимущественно

обращавшихся к истории Рима [1, с. 15]. Альфьери причислялся к революционным классицистам, к древнему Риму он питал интерес, этого нельзя отрицать. И одновременно он питал интерес к древнегреческому искусству, в трагедии «Антигона» он создал характер человека нового сознания, верного идее свободы.

Список литературы

1. Ярхо В.Н. Мифологический словарь. М: Наука, 1991. 632 с.
2. Реизов Б.Г. Итальянская литература XVIII века. ЛГУ, 1966. 331 с.
3. Володина И.П. Драматургия просвещения: Гольдони, Гоцци, Альфьери // История зарубежной литературы XVIII века. М: Высшая школа, 1991. 335 с.

THE IMAGE OF ANTIGONA IN THE TRAGEDY BY V.ALFIERI

I.K.Poluyakhtova

The chapter describes the main principles of using mythological images in the works of Vittorio Alfieri, especially the interpretation of the myth about Antigona, made by him in the tragedy of the same name.

Keywords: Vittorio Alfieri, Antigona, myth, tragedy

2.8. АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» (МЕДЕЯ КАК ИСТОЧНИК ОБРАЗА НАСТАСЬИ ФИЛИППОВНЫ)¹

© *А.Ю. Нилова*

Влияние античной культуры проявляется на протяжении всего творчестве Достоевского, реализуется в различных формах от прямого цитирования античных текстов до сложных и глубоких реминисценций. Оно неоднократно становилось предметом научной рефлексии. Тем не менее, в описании этого влияния существуют значительные лакуны. В главе делается попытка охарактеризовать образ Медеи из одноименной трагедии Еврипида как источник образа Настасьи Филипповны из романа «Идиот». Отмечаются общие характеристики этих героинь: восприятие их окружением как чужеродных и опасных, но притягательных, наличие ситуации любовного треугольника и мотив мести, ведущей к саморазрушению. Специфической чертой реализации указанного мотива является отказ героинь от мести соперницам, что отличает образ Настасьи Филипповны от образов героинь драм Просвещения и сближает ее с образом героини трагедии Еврипида.

Ключевые слова: Достоевский, «Идиот», Настасья Филипповна, Еврипид, «Медея», образ, мотив ревности.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90037 «Достоевский и античность».

Ф.М. Достоевский интересовался античной историей и культурой на протяжении всей своей жизни. В 1834 г. его отец, М. А. Достоевский, начал заниматься со своими старшими сыновьями латинским языком по грамматике Бантышева, затем в пансионе Чермака к латыни добавился греческий, древняя история и литература. В годы обучения в Главном инженерном училище будущий писатель активно читал, в том числе, и античную литературу. Так, в письме брату от 1 января 1840-го г. он с восторгом отзывался о Гомере: «Гомер (баснословный человек, может быть как Христос, воплощенный богом и к нам посланный) может быть параллелью только Христу, а не Гете. Вникни в него брат, пойми «Илиаду», прочти ее хорошенько (ты ведь не читал ее? признайся). Ведь в «Илиаде» Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни совершенно в такой же силе, как Христос новому. Теперь поймешь ли меня?» [1, т. 28, с. 69]. Получив возможность читать после освобождения из каторги, он несколько раз писал брату Михаилу с настойчивой просьбой прислать книги, в том числе и древних историков. В библиотеке писателя имелись переводы английских переложений Тацита, Цезаря, Платона, Аристофана, Вергилия, Гомера, французский перевод Тацита, «История Греции» и «История Рима» О. Иегера, а также «Латинская грамматика» Кюнера [2].

Античные традиции обильно и разнообразно присутствуют в художественном и публицистическом творчестве писателя от использования латинских и греческих выражений до отражения эстетических и идеологических концепций. Первые попытки осмыслить влияние античной культуры на творчество Ф.М. Достоевского относятся к началу XX в. и связаны с дискуссией о наличии или отсутствии трагического элемента в его романах и возможности определения его произведений как романов-трагедий. В ней участвовали такие значимые деятели русской культуры начала XX в. как Вяч. Иванов, Л. Шестов, Д. Мережковский, И. Анненский, В. Розанов, Л. Пумпянский. Дискуссия позднее повлияла на работу М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» и исследование мифопоэтики романов Достоевского в работах В. Н. Топорова. Однако, когда критики Серебряного века пишут о трагическом у Достоевского, они исследуют прежде всего философскую основу его романов и отражение в них мировоззрения автора. Трагическое и трагедию они понимают как философские, а не эстетические категории.

В современном достоевведении античные истоки образа Настасьи Филипповны уже становились предметом исследования, но этот образ обычно рассматривают в контексте образов Клеопатры и Венеры [3, 4] Об интертекстуальной перекличке образов Настасьи Филипповны и Медеи кратко оговаривается Р.Ю. Данилевский, но именно оговаривается, т. к. он ис-

следует влияние на образы Настасьи Филипповны и Аглаи женских образов драм немецкого просвещения, таких как «Мисс Сара Сампсон» и «Эмилия Галотти» Г.Э. Лессинга, «Коварство и любовь» и «Мария Стюарт» Ф. Шиллера. Исследователь находит схожие мотивы и образы в драмах и романе Достоевского, подробно характеризует развитие в этих произведениях мотива мести отвергнутой влюбленной женщиной своей более счастливой сопернице, и заключает, что «именно в романе о князе Мышкине проступает женская проблематика, присущая «Коварству и любви» и тем этапам развития типа Медеи, или «женщины бунтующей», которые предшествовали этой трагедии Шиллера и ярко проявились в немецкой драматургии» [6, с. 172]. Другие точки соприкосновения образов Настасьи Филипповны и Медеи, выходящие за пределы типа «женщины бунтующей», исследователь не указывает.

Здесь следует сразу сказать, что Достоевский, кажется, ни разу не упоминает имени Медеи. «Национальный корпус русского языка» не дает ни одного случая употребления этого имени, конкорданс публицистических произведений Достоевского фиксирует однократное его употребление, но в этом случае имя Медеи упоминается в тексте Д.Д. Минаева, которому Достоевский заказал фельетон для первого номера журнала «Время». Фельетон Минаева писателю по каким-то причинам не понравился, он написал свой – «Петербургские сновидения в стихах и в прозе», но ввел в него стихотворение из исходного фельетона Минаева, где и упоминается трагедия «Медея» в связи с чрезвычайно успешными петербургскими гастролями 1861 г. итальянской актрисы Аделаиды Ристори (тезки средней из сестер Епанчиных). «Медея», в которой блистала Ристори, написана в 1856 г. французским прозаиком и драматургом Э. Легуве, ему же (в соавторстве с Э. Скриба) принадлежит еще одна пьеса – «Адриенна Лекуврер», в основе сюжета которой лежит биография известной французской актрисы, прославившейся, в том числе, и пьесами на античные сюжеты, возлюбленной графа Морица Саксонского и Вольтера, она стала жертвой ревности герцогини Бульонской. Этот сюжет очень близок пьесам Лессинга и Шиллера и имеет общий с «Медеей» мотив ревности. Это, повторимся, единственный случай употребления имени Медея в произведениях Достоевского.

Настасью Филипповну и еврипидовскую Медею (мы будем опираться на репрезентацию этого образа именно в трагедии Еврипида) сближают «биографические» эпизоды. Ясон, участник похода Аргонатов привез влюбленную в него Медею из далекой варварской Колхиды. В Греции она не раз при помощи своего колдовства помогала возлюбленному, стяжав славу жестокой и опасной волшебницы, но так и осталась варваркой-чужестранкой. Через несколько лет Ясон решил жениться на дочери ко-

ринфского царя, что стало причиной жестокой мести Медеи. После разговора с бездетным Эгеем Медея решает, что лучшим способом мести будет лишение изменника наследников, как уже имеющих, так и тех, что могут родиться в новом браке. Именно с этой целью она убивает невесту Ясона, т.е. посылая коринфской царевне пропитанные ядом дары, Медея мстит не ей самой, а изменнику-Ясону. Убийство же героиней своих детей – мотив, отсутствовавший в предшествующей традиции и введенный впервые Еврипидом – используется драматургом с несколькими целями. На событийном уровне этот эпизод реализует мотив мести, а на уровне психологической характеристики позволяет драматургу показать бесконечную и страшную глубину боли и отчаяния героини. Только это преступление, причиняющее значительно больше страданий самой Медее, чем Ясону, способно заглушить ее обиду и душевные страдания, выразить силу мучений. Предметом изображения и осмысления в драме Еврипида становится не потрясающее зрителей детоубийство, а мучительные метания героини в попытке принять решение в безвыходной ситуации: она несколько раз решает на убийство детей, а затем в ужасе отказывается от него. Причина страдания Медеи заключается в том, что она способна страдать. Проблема выбора – это центральная коллизия драм Еврипида, поэтому Медея скорее тип женщины мятущейся, чем бунтующей. Убийство детей становится эмблематическим выражением силы саморазрушения героини. Чем больше она может любить и чувствовать, тем больше она чувствует и мучается. В трагедии Сенеки, использующей еврипидовский сюжет, мотив саморазрушения героини и описания глубины ее страдания редуцированы, ее сверхъестественная жестокость используется автором для того, чтобы показать контраст между стихийной безрассудной страстностью Медеи и стоическим самоотречением Ясона. Медея Сенеки значительно мельче Медеи Еврипида, но и здесь она показана в ситуации мучительного выбора и принятия решения.

В романе Достоевского юную Настю Барашкову Тоцкий находит в деревне (аналог мифологической Колхиды), отрывает от родных, увозит в незнакомое место, растлевает, а затем бросает ради выгодной партии. Эта измена человека, который составлял весь ее мир, как составлял весь мир Медеи Ясон, меняет и Настасью Филипповну: «Долго не думая, она бросила свой деревенский домик и вдруг явилась в Петербург, прямо к Тоцкому, одна-одинехонька. <...> ... Это был совершенно не тот характер, как прежде, то есть не что-то робкое, пансионски неопределенное... Нет: тут хохотало пред ним и кололо его *ядовитейшими* [здесь и далее курсив наш – А.Н.] сарказмами необыкновенное и неожиданное существо, прямо заявившее ему, что никогда оно не имело к нему в своем сердце ничего,

кромe глубочайшего презрения, презрения до тошноты, наступившего тотчас же после первого удивления» [1, т. 8, с. 36–37]. В отличие от персонажей Лессинга и Шиллера, которых Р.Ю. Данилевский указывает в качестве источников образа Настасьи Филипповны, героиня Достоевского не пытается погубить свою соперницу, объектом ее гневной мести становится исключительно Тоцкий, чью весьма непрочную репутацию в свете она грозит уничтожить. «Ничем не дорожа, а пуще всего собой (нужно было очень много ума и проникновения, чтобы догадаться в эту минуту, что она давно уже перестала дорожить собою, и чтоб ему, скептику и светскому цинику, поверить серьезности этого чувства), *Настасья Филипповна в состоянии была самое себя погубить, безвозвратно и безобразно, Сибирью и каторгой*, лишь бы надругаться над человеком, к которому она питала такое бесчеловечное отвращение» [1, т. 8, с. 38]. Сила гнева, отчаяния и обиды, губительная более для нее, чем для Тоцкого, роднит Настасью Филипповну с Медеей. На протяжении всего романа она постоянно оказывается в ситуации Медеи, становясь частью любовного треугольника один мужчина и две женщины: сначала вместе с Тоцким его невестой, затем с Тоцким и Александрой Епанчиной, Ганей и Аглаей, князем и Аглаей. И в каждом случае она, как и Медея, не мстит целенаправленно своей сопернице. В письме к Аглае она даже признается ей в любви. В отношении князя или Рогожина у нее уже, кажется, нет повода для мести, но трагическая инерция саморазрушения заставляет ее мстить, в первую очередь себе, а мучительные попытки сделать выбор между Рогожиным и князем отражают мучительный выбор Медеи – убивать или не убивать детей, мстить или не мстить Ясону – и приводят Настасью Филипповну к гибели. Т. е. в этом образе реализуется не тип женщины бунтующей, реализованный в драмах немецкого Просвещения, а, скорее, женщины мятущейся, восходящий к еврипидовской Медее.

Гергей Шолти отмечает, что «в тексте «Идиота» создаются интертексты, которые, соединяясь, переинтерпретируют друг друга в новых аспектах» [4, с. 172]. Интертекстуальные связи образа Настасьи Филипповны с образами ее литературных предшественниц создают сложный многоуровневый образ, в котором смыслы просвечивают один сквозь другой, углубляя и дополняя друг друга.

Список литературы

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. / Гл. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1986.
2. Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / Отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.
3. Щетинин Р.Б. Диалог античной и христианской традиций в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Автореф. дис. ... к. филол. н. Томск, 2009. 23 с.

4. Шолти Г. Настасья Филипповна и Клеопатра. Поэтический процесс развертывания смысла в романе «Идиот» // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя / Под ред. Стефано Алоэ. СПб., 2012. С. 165–172.

5. Данилевский Р.Ю. Героиня романа «Идиот» и некоторые женские характеры в драматургии немецкого Просвещения // Достоевский. Материалы и исследования. СПб: Наука., 2005. С. 162–178.

ANTIQUÉ TRADITIONS IN THE NOVEL OF DOSTOEVSKY «IDIOT» (MEDEA AS A SOURCE OF CHARACTER OF NASTASIA FILIPPOVNA)

A.Yu. Nilova

The influence of ancient culture is manifested throughout the all Dostoevsky's works. It is implemented in various forms: direct quotation of ancient texts, complex and deep reminiscences. It has repeatedly become the subject of scientific reflection. Nevertheless, there are significant lacunae in the description of this influence. This section attempts to characterize the image of Medea from the tragedy of Euripides as the source of the image of Nastasya Filippovna from the novel «Idiot». The general characteristics of these heroines are noted, such as their perception of their surroundings as alien and dangerous, but attractive, the presence of a love triangle situation and a revenge motive leading to self-destruction. A distinctive feature of the implementation of this motive is the refusal of heroines from revenge against rivals. This distinguishes the image of Nastasya Filippovna from the images of the heroines of the Enlightenment dramas and brings her closer to the image of the heroine of the Euripides's tragedy.

Keywords: Dostoevsky, «Idiot», Nastasya Filippovna, Euripides, «Medea», character, motive of jealousy

2.9. ОБРАЗ ГИМНАЗИИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А.И. ТИНЯКОВА (ОДИНОКОГО)

© *Е.А. Казеева*

В главе рассматриваются художественные произведения («Дневник гимназиста», «Дневник бывшего гимназиста», «Вьюга») и статья «О реформе средней школы» А.И. Тинякова (Одинокого), увидевшие свет на страницах рукописного журнала «Школьные досуги» (1902–1903). Цель главы – анализ рассказов и статьи А.И. Тинякова, воссоздающих образ гимназии и отражающих отношение писателя к школьной реформе рубежа XIX–XX вв. На основе метода целостного анализа художественного текста делается вывод о том, что автор рассматриваемых нами материалов испытывал несомненный интерес к проводимой на рубеже XIX–XX веков реформе среднего образования, считал, что классическая гимназия нуждается в серьезном преобразовании, поскольку уже не соответствовала уровню развития России.

Ключевые слова: гимназия, А.И. Тиняков (Одинокий), журнал «Школьные досуги», реформа, образование, статья

В конце XIX столетия в России остро встал вопрос о необходимости реформировать школьное образование. И.В. Сучков справедливо отмечает, что «от его решения зависело не только состояние культуры, но и развитие общества в целом» [9]. Как известно, реформы Н.П. Боголепова и П.С. Ванновского, ставившие своей целью приблизить среднее и высшее образование к реальной жизни, освободить учащихся от обязательного изучения древнегреческого языка и ряда других дисциплин, так и остались незавершенными. Однако их основные положения активно обсуждались не только людьми, занимающимися проблемами образования по долгу службы, но и самими учащимися. Одной из ведущих дискуссионных площадок стали столичные и провинциальные школьные журналы, ярким примером чего является рукописный журнал «Школьные досуги» (1902–1903), который выпускался воспитанниками Орловской губернской мужской гимназии. Весомый вклад в освещение интересующей нас проблемы внес один из его авторов – А.И. Тиняков (Одинокий), впоследствии заметный поэт, прозаик, литературный критик начала XX века. В рукописный журнал вошли его публицистические и художественные произведения, посвященные организации учебного процесса в классической гимназии, а также воссоздающие колоритные образы учащихся. Таким образом, целью нашей статьи является анализ рассказов и статьи А.И. Тинякова, воссоздающих образ гимназии и содержащих авторскую оценку школьной реформы. Несмотря на то, что отдельные аспекты данной проблемы уже становились предметом изучения [1–4], исследование специфики образа гимназии в раннем творчестве Одинокого до сих пор отсутствует.

Образ гимназии присутствует в рассказах А.И. Тинякова «Дневник гимназиста», «Дневник бывшего гимназиста», «Вьюга». В первом из них учебное заведение показано через восприятие одного из неуспевающих учеников, уже дважды оставшегося на второй год. Герой рассказа должен выдержать переэкзаменовку, готовится к которой он отправляется в отцовскую деревню. Однако, так и не сумев сдать экзамены по классическим языкам, он вынужден покинуть гимназию. Для воссоздания колорита школьной жизни в тексте активно используется гимназический жаргон: «Сегодня меня вызывал Александр Никанорыч по латыни “поправляться”, и я опять получил пару» [7, с. 4]. Автор часто упоминает о дисциплинах, составлявших обязательную принадлежность гимназического образования, – древнегреческом и латинском языках. В произведении неоднократно подчеркивается, что эти предметы сложны и непонятны для обычного ученика, то есть гимназиста, по мысли автора, дает своим питомцам знания, далекие от потребностей реальной жизни. Тем не менее, герой рассказа рассматривает грозящее ему исключение как тяжелый удар: «На третий

год в том же классе не оставляют, и я должен буду уехать на целую жизнь в деревню, где наступит для меня полнейшая нравственная смерть» [7, с. 4]. Очевидно здесь упоминание о правилах гимназического распорядка, а также указание на то, что только гимназия давала возможность поступления в университет, то есть в конечном итоге определяла будущее молодого человека. Примечательно подробное описание подготовки гимназиста к переэкзаменовке. Перечисляются имена античных авторов, отрывки из произведений которых он должен заучивать наизусть. Особенно ненавистны герою тексты Ксенофонта и необходимая для их освоения «Греческая грамматика» Э.В. Черного: «Сидишь у окна: в окно видно небо голубое, ветки зеленые, цветы душистые, доносятся хвалебные голоса птичек, а на столе лежит раскрытый Ксенофонт и грамматика Черного, и я должен смотреть не в зеленую чащу и светлое небо, а в скучную книгу. И греческие буквы прыгают у меня в глазах, аорист мешается с Киром, а презенс с веткой каштана, протянувшего мне в окно свой узорчатый лист...» [7, с. 4–5]. Смещение совершенных созданий природы и давно забытых текстов наиболее ярко показывает контраст живого и мертвого начал в жизни героя. Причем освоение древнегреческой словесности в сознании героя тесно связано с зубрежкой: изучаемые предметы сложны для понимания, для их освоения обязательно требуется репетитор, которого отец гимназиста никак не хочет взять. Шедевры античной литературы, включенные в учебный план гимназии, вызывают у героя рассказа лишь отвращение, о котором неоднократно иронически упоминается: «Овидия я уже вызубрил и взялся за пресловутого Цезаря. <...> Ксенофонта я кончил и принялся за Гомера» [7, с. 5]. И далее: «Но что же я? Ведь предо мною лежит раскрытый «великий старец», а я и не чувствую его тени “смущенной душой”» [7, с. 6]. В тексте не раз говорится о высокой требовательности преподавателей, герой часто упоминает о своем страхе перед экзаменом: «А страшный день близится, надвигается на меня, принимает чудовищные образы, так насмешливо улыбается и так язвительно смеется...» [7, с. 7]. Неудачная переэкзаменовка в финале рассказа рассматривается героем как финал его жизни, крушение надежд, неслучайно он принимает решение покончить с собой. Тем не менее, в конце произведения образ гимназии в сознании героя обретает положительные свойства: «Ведь у меня, когда <были> хорошие стремления, я читал умные книжки и горячо спорил с образованными людьми» [7, с. 9]. Эта мысль становится ключевой и в рассказе «Дневник бывшего гимназиста» [6]. Герой, уехавший после исключения в отцовскую деревню, вынужден заниматься ненавистным ему сельским трудом. Теперь гимназия и все, что с ней связано, в его сознании становятся олицетворением цивилизации. Юноша с большим трудом откладывает деньги для

того, чтобы выписать журнал «Русское богатство», перечитывает свои старые книги, особенно сочинения Н.А. Некрасова, занимается почти забытым французским языком.

Образ гимназии присутствует и в рассказе Одинокого «Вьюга». Его герой Борис Алексеевич Смури́н перед самоубийством вспоминает свою прошедшую жизнь, представляющуюся ему в виде бесконечной дороги. Одним из ее этапов стало обучение в гимназии, которое характеризуется емкой фразой: «на него пахло духом мертвечины и разложения» [5, с. 8]. В тексте вновь показывается процесс обучения, далекий от потребностей обычной жизни; говорится о педагогах, являющихся не наставниками своих питомцев, а скорее чиновниками, находящимися на службе. Герой вспоминает строгий гимназический распорядок: перед его глазами встают придирчивые надзиратели, жестоко наказывающие за малейшие провинности. Даже нечастые развлечения, как помнится Смури́ну, не приносили радости. Борис Алексеевич вспоминает, что на гимназических балах было весело лишь пьяным, что свидетельствует о том, что жесткие казенные порядки постоянно нарушались воспитанниками. Примечателен вывод автора о школьных годах героя: «Целых девять лет провел он среди гимназических стен и ни одного отрадного, светлого мига не удалось испытать ему там» [5, с. 8].

Образ гимназии, воссоздаваемый в статье Одинокого «О реформе средней школы», представлен в двойном ракурсе: первый воплощает надежды учащихся, мечтавших в новом учебном году заниматься по преобразованным программам, с учетом новейших методик обучения, желавших отказаться от заучивания наизусть сведений, далеких от реальной жизни, получить хорошую подготовку к университету. Автор статьи и его товарищи рассчитывали, что «школа будет для них не печальной и скучной необходимостью, а опытной и сердечной руководительницей» [8, с. 67]. Второй ракурс – это реальная гимназия, увиденная глазами Одинокого: «Школа встретила нас затхлая, скучная и бессердечная, как и прежде» [8, с. 67–68]. Обобщенная характеристика педагогов, представленная в этой статье, практически совпадает с описанием их в рассказе «Вьюга»: «Также черствые, усталые, потерявшие веру и охоту к жизни педагоги задают нам “отселева доселева”» [8, с. 68]. В статье говорится о системе наказаний в гимназии: учащиеся остаются без обеда за длинные волосы и шумное поведение на перемене; строго запрещается посещение театра без разрешения начальства, появление на улице после семи часов вечера. Единственное нововведение, замеченное Одиноким, – это данное гимназистам разрешение не носить ранцы. С сокрушением автор статьи замечает о провале реформы, поскольку «классическая школа, которую так пышно и

долго хоронила русская пресса, опять живет и торжествует, несмотря на очевидную свою нелепость, непригодность и приносимый ею вред» [8, с. 68–69]. Интересно, что автор предпринимает попытку объяснить негативные последствия гимназического образования. Дети растрачивают свои способности на получение ненужных для жизни знаний: например, заучивая фрагменты из непонятного гимназисту «Моления Даниила Заточника», ребенок утрачивает интерес к литературе. Кроме того, по мнению Одинокого, гимназия препятствует развитию личности ребенка. Преподаватели, будучи в первую очередь чиновниками, не заботятся об индивидуальном подходе к каждому ученику: «Сухое, формальное отношение преподавателей и начальства, нежелание заглянуть в известной степени в душу и семейную жизнь ребенка <...>, упорное непризнание индивидуальности в ребенке и стремление подвести всех под один уровень, выгодный для начальства, окончательно озлобляет способного и развитого ребенка и окончательно атрофирует личность в более слабом и неразвитом» [8, с. 70]. Равнодушные гимназической администрации к своим питомцам проявляется и в нежелании общаться с учениками «живым человеческим языком», который подменяется либо грубыми окриками, либо заученными педагогическими сентенциями. В речах учителей, по мнению Одинокого, отсутствуют интерес, увлеченность, сердечность, что негативным образом сказывается на душевном развитии гимназистов. Все вышесказанное позволяет автору статьи дать негативную оценку современного ему гимназического образования, главные особенности которого – непригодность, уродливость и нелепость; оно «должно бы было быть немедленно и окончательно упразднено и окончательно отойти в область предания» [8, с. 71]. Одинокий, опираясь на документ «Статистические сведения о самоубийствах среди детей», считает, что современная гимназия представляет собой опасность для общества, поскольку губит не только душу, но и тело своих воспитанников. Несомненно, автор статьи преувеличивает, но в то же время добивается своей цели – показать незыблемость давно устаревшей классической школы.

Таким образом, в ранних произведениях А.И. Тинякова, вошедших в состав журнала «Школьные досуги», гимназия показана как явление, далекое от реальной жизни, дающее ненужные обычному человеку знания. В ней царят строгость, формализм, отсутствие индивидуального подхода в преподавании. Автор убежден, что учебный процесс, основанный на зубрежке, не прививает детям любви к наукам, не готовит людей, неравнодушных к судьбе своей страны. В то же время Одинокий отмечает, что гимназия – необходимая ступень для дальнейшей карьеры, а в редких случаях – некий очаг культуры.

Список литературы

1. Еремин А.И. Мировосприятие провинциальных гимназистов в начале XX в. (по материалам рукописного журнала «Школьные досуги») // Вестник РГГУ. Серия: Исторические науки. История России. 2013. № 10 (111). С. 18–42.
2. Казеева Е.А. Образ классической гимназии на страницах рукописного журнала «Школьные досуги» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 9 (75): в 2-х ч. Ч. 1. С. 48–52.
3. Казеева Е.А. Е.А. Преображенский о некоторых проблемах организации чтения различной литературы гимназистами в рукописном журнале «Школьные досуги»: к истории педагогической мысли в России // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2017. № 2 (6). С. 40–42.
4. Казеева Е.А. Проблемы образования и воспитания в восприятии орловских гимназистов (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. Вып. 3 (9). С. 93–99.
5. Одинокий. Вьюга // Школьные досуги. 1902. № 6. С. 5–13 // Орловский объединенный государственный литературный музей И.С. Тургенева (ОГЛИМТ). 10677/490 оф. РК. 1521.
6. Одинокий. Дневник бывшего гимназиста // Школьные досуги. 1902. № 4. С. 4–8 // ОГЛИМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
7. Одинокий. Дневник гимназиста // Школьные досуги. 1902. № 3. С. 4–9 // ОГЛИМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
8. Одинокий. О реформе средней школы // Школьные досуги. 1903. № 8. С. 67–73 // ОГЛИМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.
9. Сучков И. Судьба «опасной» реформы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ug.ru/old/96.14/19.html> (дата обращения: 27.03.2019).

GYMNASIUM IMAGE IN THE EARLY WORKS OF A.I. TINYAKOV (LONELY)

Е.А. Казеева

The chapter deals with the works of art («Diary of a high school student», «Diary of a former high school student», «Blizzard») and the article «On the reform of secondary school» by A.I. Tinyakov (Lonely), published in the pages of the manuscript magazine «School leisure» (1902–1903). The purpose of the chapter is the analysis of stories and articles by A.I. Tinyakov, recreating the image of the gymnasium and reflecting the author's attitude to the school reform of the XIX–XX centuries. On the basis of the method of holistic analysis of the literary text, it is concluded that the author of the materials under consideration had an undoubted interest in the reform of secondary education carried out at the turn of the XIX–XX centuries, believed that the classical gymnasium needed a serious transformation, since it no longer corresponded to the level of development of Russia.

Keywords: gymnasium, A.I. Tinyakov (Lonely), magazine «School leisure», reform, education, article

2.10. ОРИГИНАЛЬНОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ МИФА О ТВОРЦЕ В ПЬЕСЕ ДЖ. Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН»

© *В.И. Кравченко*

В главе рассматривается оригинальное истолкование мифа о Пигмалионе в пьесе Джорджа Бернарда Шоу. Сюжет мифа сформировался в Античности и был художественно обработан Овидием, но Шоу интересуют не сюжет мифа, а творец, суть его мотиваций и психологии. Автор утверждает, что творцом может быть любой – и интеллектуал, и джентльмен, и уличная цветочница. Любовь отделена от личности творца. Оригинальность ещё и в том, что отношение псевдо–Пигмалиона Хиггинса к своей подопечной выстроены парадоксально: Элиза оказывает на Хиггинса не меньшее влияние, чем он на неё. Метаморфоза Элизы осуществляется не благодаря его усилиям, а её собственным усилиям и личностным задаткам, которые усилились вследствие уважительного отношения полковника Пикеринга.

Ключевые слова: интеллектуальная драма, миф, парадокс, пьеса–дискуссия, творец, эффект обманутого ожидания

Общеизвестна древняя библейская идея, что Бог создал человека по своему образу и подобию [1, 1:26]: ни растения, ни животных, а именно человека. А что ж это значит быть «образом» и «подобием» Божьим? Чем поделился с нами Бог, чтобы передать нам свой образ и подобие? Явно не телом или цветом кожи, и даже не душевными качествами, ибо в этом люди столь же разнообразны, как и камешки на морском берегу. Если уж передавать, то самое существенное, сущностное, что есть у Бога, созидателя всего сущего – его свойство быть творцом. Из всех созданий Земли только люди рождаются творцами, познающими мир, интерпретирующими его тайны, творящими новые идеи и вещи. К сожалению, многие люди теряют в себе творческое начало вместе с детским возрастом, обретают стереотипное мышление и перестают понимать творчество и заниматься им.

На наш взгляд творец – это не просто тот, кто создаёт нечто качественно новое, никогда ранее не существовавшее; создаёт что-либо материально или духовно ценное не только для его создателя. Творец – тот, в ком есть абсолютное критическое начало, ибо без него не сотворишь новое, наконец, в творце заключена абсолютная свобода – свобода от стереотипов, свобода воплощения задуманного. Платон понимал художественное творчество как одержимость, А. Бергсон – как мистическую интуицию, Н. Гартман – как животворное дыхание бессознательного. Николай Кузанский отмечал, что творец воссоздает в единичном бесконечное.

В античной культуре образ творца и в мифологии, и в более позднем художественном творчестве встречается довольно часто, начиная от богов, создающих небо и землю, культурных героев, дарующих людям огонь,

законы и прочие блага цивилизованности, заканчивая образами людей, чье творческое дарование было столь значительно и удивительно, что запечатлелось в мифах, например, о Дедале. Среди них был и миф о Пигмалионе. На наш взгляд, причина такого интереса культуры к образу творца – в том, что, познавая этот образ, мы приближаемся к образу перво создателя.

К образу Пигмалиона в изобразительном искусстве обращались многие. В литературе известна одноактная лирическая пьеса в прозе «Пигмалион» («Pygmalion»), написанная в 1762 г. Жаном Жаком Руссо [2]. Пьеса представляет собой монолог скульптора Пигмалиона. Именно Руссо наделил именем Галатея статую, созданную скульптором. Страстное желание Пигмалиона оживить созданную им статую Галатеи в финале осуществляется. В пьесе Руссо утверждает: есть на земле люди, которые подобны богу в своей способности создавать одухотворенную красоту и совершенство. Из страстного стремления гения претворить идеал в действительность рождается новый мир ожившей мечты, в котором начинается непосредственное общение художника с идеалом, прежде чуждые миры начинают сближаться и, теряя свою определенность, растворяться один в другом. Руссо на примере образов Пигмалиона и Галатеи рассуждает о понятии классического идеала, который был достижим и реализовался в классических образцах искусства, а также в героическом, добродетельном поведении, в рационалистически безукоризненной мысли.

В 1912–1913 годах выдающийся английский драматург конца XIX – первой половины XX века Джордж Бернард Шоу (1856–1950) создаёт пьесу с названием «Пигмалион» на исходе первого периода своего творчества, когда после нескольких десятилетий литературной работы, философских исканий сформировались основы его эстетики, его философская концепция человека и мира и ярко проявился его талант. К тому времени Шоу зарекомендовал себя обличителем политической реакции, викторианского лицемерия и ханжества; мастером интеллектуальной драмы, построенной на острых диалогах, полной парадоксальных ситуаций, разрушающей все традиционные представления о театре.

Зачем Бернард Шоу дал своей пьесе название «Пигмалион»? Ведь место действия в пьесе – современный драматургу Лондон, главные герои – «вест-эндский джентльмен» и «ист-эндская девка в переднике с тремя оранжево-красными страусовыми перьями» [3, с. 74]. Да и сюжет едва ли был бы соотнесен зрителями с известным мифом о царе Кипра, чуждавшемся женщин и сделавшем из слоновой кости статую прекрасной Галатеи, если бы не название самой пьесы. Ведь имена Пигмалиона и Галатеи в тексте пьесы не встречаются, а упоминаются лишь в обстоятельном послесловии, написанном автором, кстати, значительно позже – при публикации

текста пьесы для читателей. На что же рассчитывал Шоу, называя свою пьесу «Пигмалион»? Несомненно, что Дж.Б. Шоу, известный в своё время театральным критиком, не понаслышке знал, что любая пьеса – это товар, предложение которого должно сопровождаться рекламной «приманкой». Заглавие пьесы и должно было стать такой приманкой, возбудить у зрителей аппетит. И неискушенный в проделках хитроумного ирландца зритель, покупая билет на спектакль, поддавшись магии заглавия на афишах, наверно ожидал увидеть нечто из жизни античной Греции. Но вот открывается занавес, начинается действие, а наивный зритель недоумевает: где же тут Пигмалион? Где же Галатейя? Все предварительные ожидания его разрушены, зритель начинает искать Пигмалиона среди персонажей, думать над этой загадкой автора. Этого именно и добивался, на наш взгляд, Бернард Шоу, признанный король интеллектуальной драмы, неоднократно утверждавший, что «театр – фабрика мысли», а комедия – это «изящное искусство разрушения иллюзии». Шоу разрушил предварительные ожидания зрителей, разбудил их мысль и значит, сделал возможным восприятие своей интеллектуальной пьесы-дискуссии.

Так, уже в анализе заглавия, мы обнаруживаем один из ведущих принципов поэтики как данной пьесы, так и творчества Шоу в целом – эффект обманутого ожидания. Суть этого эффекта в особенностях человеческой психики, в логике мыслительных процессов. Заполучив какой-либо элемент информации, сознание на основе прежде известного выстраивает некий непрерывный ряд элементов: «появление каждого отдельного элемента подготовлено предшествующими и само подготавливает последующие» [4, с. 42]. Прочитав на афишах заглавие пьесы, потенциальный зритель строит свое ожидание исходя из того, что уже знает о Пигмалионе. Если ожидаемое совпадает с воспринимаемым, то «переходы от одного элемента к другому мало заметны, сознание как бы скользит по воспринимаемой информации» [4, с. 42]. То есть, в таком случае невозможно выполнение задач интеллектуальной драмы, а именно: вызвать активное отношение к действительности, пробудить мысль, дойти до сердца зрителя через разум. «Однако если на этом фоне появляются элементы малой вероятности, то возникает нарушение непрерывности, которое действует подобно толчку, – неподготовленное и неожиданное создает сопротивление восприятию, и преодоление этого сопротивления требует усилия со стороны читателя, а потому сильнее на него воздействует» [4, с. 43]. Эффект обманутого ожидания в данной пьесе на всех её уровнях: в заглавии и подзаголовке, а сюжетной ситуации и характерах персонажей, органично сочетаясь с другим ведущим принципом поэтики Шоу – парадоксом. Тем более, что и эффект обманутого ожидания, и парадокс основаны на одном общем явлении –

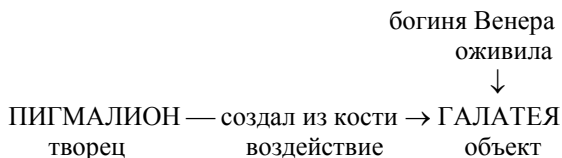
неожиданности и необычности в трактовке известного и привычного, у них одна общая цель – разрушать штампы, стереотипность мышления, догматизм мнений и традиций.

Подзаголовок пьесы – «роман-фантазия (romance) в пяти действиях» – также должен рождать, исходя из смысла и традиции использования слова *romance*, некоторое ожидание, совпадающее с тем, которое возникает в связи с заголовком пьесы «Пигмалион». Сущность его в воспроизведении художественной структуры античного мифа в том виде, как он поэтически изложен в «Метаморфозах» Овидия; в следовании художественной логике викторианской комедии, суть которой кратко выразил А. Уорд; «Будь позволено пьесе следовать тому, что на языке драмы именуется предопределенным курсом, Элиза вышла бы замуж за Хиггинса, что бы там ни случилось» [5, с. 132]. Но Шоу обманул ожидание и зрителей, и критиков, отвергая ожидаемый *happy-end* и, сообщив в послесловии, что Элиза вышла замуж за Фредди, как, впрочем, Элиза и обещала в финале пьесы.

А было ли вообще в пьесе Д.Б. Шоу обращение к образу Пигмалиона и античному мифу или это был всего лишь хитроумный авторский приём? Проанализируем сюжет пьесы. Считается, что сюжет навеян древнегреческим мифом о Пигмалионе. Впрочем, критики не забывают добавить, что Шоу парадоксально переиначил миф. Но вот как он его переиначил – тут мнения расходятся. Автор, видимо, ожидал появления такого суждения.

Сравним художественную структуру мифа о Пигмалионе в изложении Овидия и сюжета пьесы Бернарда Шоу. Рассказ Овидия состоит из предыстории, содержащей сведения о Пигмалионе и обоснование превращения статуи, а затем описание самой метаморфозы, совершающейся не моментально, а последовательно. Сначала Пигмалион, живший одиноко, не найдя подруги среди земных женщин, из слоновой кости «создал он образ – подобной / Женщины свет не видал – и свое полюбил он созданье» [6, с. 217]. Овидий подчеркивает удивительное жизненное подобие статуи: «совсем как живая. / Будто бы с места сойти она хочет». Пигмалион обращается со статуей как с настоящей женщиной – украшает её одеждой и драгоценностями, дарит подарки, разговаривает с ней, целует её. Он обратился с мольбою к богине Венере дать жену ему «подобную той, что из кости», и по воле богини статуя оживает. Превращение статуи в живое тело («метаморфоза») описано подробно. Заканчивается рассказ описанием свадьбы Пигмалиона и Галатеи, гостьей на которой была и богиня Венера.

Структурно миф можно представить в виде схемы:



Пигмалион активно действующее лицо, он творец. То, что он создаст из кости, зависит только от его творческой воли. Галатее – его создание, абсолютно пассивна. Впрочем, это вполне естественно для статуи. Но и ожив, она остается столь же податливой своему создателю, столь же покорной. Пигмалион не только создал образ, вырезав из кости фигуру девушки, но и своим отношением к ней, своей любовью предрешил оживление статуи. Любовь Пигмалиона не внушена ему красотой Галатеи, как бывает, когда мужчина, очарованный красотой женщины, влюбляется в нее почти сразу после встречи. Галатеи ведь не существовало до тех пор, пока ее не сотворил скульптор. Значит и ее красота – результат мастерства, искусства Пигмалиона. Галатее стала лишь воплощением того образа, того идеала красоты, который уже жил в душе творца, в который Пигмалион уже был влюблен еще до того, как воплотил свой идеал в художественной форме, в материале. Следовательно, любовь Пигмалиона порождена не Галатеей, а возникла до её появления.

В сюжете пьесы Бернарда Шоу ситуация принципиально иная. По первому впечатлению может показаться, что роль Пигмалиона отведена автором Генри Хиггину, талантливому ученому-лингвисту, а роль Галатеи уготована Элизе Дулиттл, уличной цветочнице. Встретив на одной из улиц Лондона вульгарного вида девушку Элизу, изысканную на «тротуарном английском» (kerbstone English), издававшей «уродливые и жалкие звуки», такие далекие от «языка Шекспира и Мильтона», Хиггинс высказал мысль, что мог бы за несколько месяцев сделать так, «что эта девушка с успехом сойдет за герцогиню на любом посольском приеме». «Мало того, – заявил Хиггинс, – она сможет поступить куда угодно в качестве горничной или продавщицы, а для этого, как известно, требуется еще большее совершенство речи» [7, с. 190]. И в ходе дальнейших событий это обещание реализуется при участии полковника Пикеринга в полугодовом эксперименте, в результате которого Элиза из «неотразимо вульгарной и вопиюще грязной» особы превращается в изысканную, с чувством собственного достоинства леди. Элиза имеет успех на посольском приеме и тем выигрывает Хиггину пари, подтвердив его профессионализм. Метаморфоза

произошла. Но что сделало её возможным? Экспериментальные и педагогические усилия Генри Хиггинса? Явно не только они или не столько они, это понимает даже Элиза. А что же тогда ещё? И почему произошла эта метаморфоза? Оправдана ли она психологически?

Генри Хиггинс, знаменитый ученый-лингвист, специалист в области орфоэпии, по своей квалификации способен выполнить свое обещание – научить Элизу говорить, как леди. Тем более, что подобным делом он, собственно, и занимается, обучая провинциальных нуворишей правильному произношению. Однако же личные качества, манера поведения и превратные педагогические установки Хиггинса должны были помешать такой метаморфозе. Генри Хиггинс – характер, построенный на парадоксе. С одной стороны, он «крепкий, здоровый мужчина лет сорока», но с другой – «он очень похож на неугомонного ребенка, шумно и стремительно реагирующего на все, что привлекает его внимание, и, как ребенок, нуждается в постоянном присмотре, чтобы нечаянно не натворить беды» [7, с. 193]. С одной стороны, он талантливый фонетист, способный «с точностью до шести миль определить место рождения любого англичанина» [7, с. 189] по его произношению. И в то же время наивный и социально, да в бытовом плане, совершенно неадаптированный человек, не понимающий, что научить говорить «как герцогиня» – это еще не значит дать возможность жить как герцогиня. С одной стороны, Хиггинс пытается научить Элизу манере говорить и вести себя как светская дама, но сам он, с другой стороны, бесцеремонен, не сдержан и настолько далек от светских манер поведения, что даже его мать запрещает Хиггинсу навещать ее в приемные дни, чтобы он не отпугивал всех её знакомых.

Ещё одно обстоятельство делало проблематичным метаморфозу. Хиггинс относился к Элизе совсем не так, как Пигмалион к своей статуе. Хиггинс воспринимает девушку, из которой он творит «герцогиню», как неодушевленное существо, как будто перед ним «не женщина, а кусок дерева» [7, с. 202]. Личность девушки с ее чувствами, потребностями, мотивами поведения для Хиггинса просто не существует. Он груб, третирует Элизу с высокомерным равнодушием. А его безрассудство в отношении судьбы девушки пугает даже экономку Хиггинса, миссис Пирс, сказавшей ему еще до начала эксперимента: «нельзя вот так просто подобрать девушку так, как подбирают *камешек* на морском побережье» [7, с. 198]. Хиггинс одержим своим экспериментом не только чтобы показать свое профессиональное мастерство, но и потому, что ему *интересно творить*: «взять человека и, научив его говорить иначе, чем он говорил до сих пор, сделать из него совершенно другое, новое существо» [7, с. 250]. При этом дальнейшая судьба этого нового существа Хиггинса совершенно не забо-

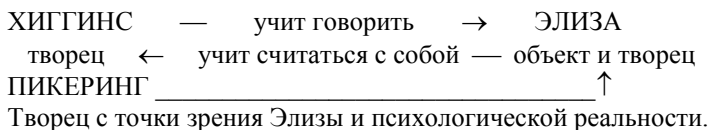
тит: «Я иду своим путем и делаю свое дело, и при этом мне в высокой степени наплевать на то, что может произойти с любым из нас» [7, с. 251]. То есть, мы здесь видим фанатичного творца, равнодушного к своему творению.

Естественно, такое отношение Хиггинса не могло не вызвать конфликт его с Элизой. Ведь Элиза – не мертвый «камешек», не слоновая кость, и не «гнилая капустная кочерыжка», как ее любит называть в порывах гнева Генри Хиггинс. Она девушка с достоинством, которое отстаивает всеми доступными средствами, она даже на жизненном дне избегает пороков и дурных обычаев, присущих среде, в которой она выросла. Лишь незаурядные способности Элизы и ее трезвый взгляд на жизнь помогают ей не только научиться всему тому, чему её учат в доме Хиггинса, но и по-настоящему видоизмениться. А также обычная вежливость и джентльменство Пикеринга дали Элизе возможность почувствовать себя леди. Она это поняла и высказалась так: «Именно от вас я научилась хорошим манерам, а ведь это и отличает леди от уличной девчонки... Мне трудно было этому научиться, постоянно находясь в обществе профессора Хиггинса. Я ведь с детства привыкла себя держать в точности, как держит себя он; шуметь, кричать, ругаться за каждым словом... В ту минуту, когда вы назвали меня мисс Дулиттл... Это впервые пробудило во мне уважение к себе... Помимо тех вещей, которым всякий может научиться – умение хорошо одеваться, и правильно говорить, и все такое, – леди отличается от цветочницы не тем, как она себя держит, а тем, как с ней себя держат» [7, с. 247]. То есть, Элиза считает именно Пикеринга тем человеком, благодаря которому произошла ее метаморфоза. То есть её Пигмалионом. И ирония жизни в том, что Пикеринг, как участник пари, не был формально заинтересован в успехе Хиггинса, хотя он был увлечён экспериментом в не меньшей степени, чем Хиггинс.

Интересно, что после завершения эксперимента Хиггинс меняет свое отношение к Элизе, особенно после их ссоры и ухода Элизы из его дома. Когда Элиза запустила в Хиггинса туфлями, она, по его мнению, гораздо больше выиграла в его глазах. Теперь он начинает иначе её воспринимать – вспоминать о чувствах, которых прежде не признавал у Элизы, говорить о ее душе... Он просит Элизу вернуться, потому что, хотя у него есть ее фотографии и записи её голоса, в граммофоне он не услышит ее души. В этом, с одной стороны, желание не выпустить из рук то, во что он «вложил частицу самого себя», с другой стороны, Хиггинс признает: «Мне вас будет не хватать, Элиза. Ваши представления о вещах меня все-таки кое-чему научили» [7, с. 250]. Такое двойственное чувство Хиггинса понятно: в нем борется творец, создавший из «гнилой капустной кочерыжки», из

«чумазой замарашки» свой «шедевр», и мужчина-ребенок, нуждающийся в заботе, опеке, ведь именно Элиза и взяла на себя эту обязанность – находить его галстуки, помнить, какие у него назначены встречи, и т. п. Но такое противоречие в душе Хиггинса делает невозможным его брак с Элизой. Ведь никогда не примирится превосходству творца, считавшего, что едва ли найдется хоть одна мысль, которую не он, Хиггинс, вложил Элизе в голову, и необходимости подчиняться ее более разумным решениям и доводам, признавать ее превосходство хоть в чем-либо. А Элиза «подносить туфли» больше не согласна. Она высоко ценит независимость, и полученные знания лишь усиливают эту независимость. Элиза создана Шоу в духе героинь Ибсена, но в отличие, скажем, от Норы из «Кукольного дома», Элиза знает, что она будет делать: «Я выйду замуж за Фредди – вот что я сделаю» [7, с. 254]. И тут в английском оригинале мы читаем сакраментальную и весьма важную для характеристики Элизы фразу (не сохраненную, к сожалению, в русских переводах): «I'll marry Freddy, I will, as soon as I'm able to support him» [8, с. 99], т. е. «Я выйду за Фредди замуж, как только у меня будет достаточно денег, чтобы содержать его». Ее сильной натуре ближе не такой парадоксальный профессор, а «слабенький и бедный мальчик» Фредди, ведь она нужна ему. «Наверно, я с ним буду счастливее, – считает Элиза, – чем с теми, кто лучше меня (*намек на Хиггинса*) и кому я не нужна» [7, с. 253]. Элиза готова сама стать творцом по отношению к Фредди: «Может быть, я из него сумею что-нибудь сделать» [7, с. 253]. Разве может такое позволить ее «творец» Генри Хиггинс по отношению к себе? Таким образом, Шоу совершенно прав, что отказался от «рецептурного» традиционного финала с браком учителя и ученицы. Психологически это было невозможно, тем более между такими характерами – Хиггинсом и Элизой – какими их обрисовал Бернارد Шоу.

Таким образом, из вышесказанного вытекает такая схема структуры пьесы с точки зрения мифологического подтекста:



Сравнение с предыдущей схемой позволяет легко сделать необходимые выводы.

Итак, миф о Пигмалионе не присутствует в тексте пьесы прямо, он лишь «подсвечивает» сюжет, подпитывает его аллюзиями и реминисценциями, что свойственно традициям неомифологического сознания в куль-

туре XX века [9, 319]. Кроме того, автора интересуют не сюжет мифа, его интересует творец, суть его мотиваций и психологии. Автор утверждает, что творцом может быть любой – и интеллектуал, и джентльмен, и уличная цветочница. Любовь отделена от личности творца – ни Хиггинс не влюблён в Элизу, на наш взгляд, ни Элиза – во Фредди тем более. Они для этого очень рациональны. Оригинальность пьесы Д.Б. Шоу ещё и в том, что отношение псевдо-Пигмалиона Хиггинса к своей подопечной выстроено парадоксально, более того Элиза оказывает на Хиггинса не меньшее влияние, чем он на неё. Метаморфоза Элизы осуществляется не благодаря его, а её собственным стараниям и личностным задаткам, которые усилились вследствие уважительного отношения полковника Пикеринга.

Список литературы

1. Библия: Современный русский перевод. М.: Рос. Библейск. о-во, 2011. 1408 с.
2. Руссо Ж.-Ж. Пигмалион. // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1. С. 503–510.
3. Шоу Д.Б. Письма. М.: Наука, 1971. 398 с.
4. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). Л.: Просвещение, 1973. 304 с.
5. Ward A.C. Bernard Shaw. London: Longman, 1951. 215 p.
6. Овидий Назон. Метаморфозы. // Овидий Назон. Собр. соч.: В 2 т. / Перев. и коммент. М.Л. Гаспарова. СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. Т. II, 528 с.
7. Шоу Д.Б. Пигмалион. / пер. Е. Калашниковой // Шоу Д.Б. Пьесы. М.: Правда, 1985. С. 183-256.
8. Shaw G.B. Pygmalion. Moscow: Higher School Publishing House, 1972. 139 p.
9. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001. 608 с.

A NEW INTERPRETATION OF THE CREATOR MYTH IN G.B. SHAW'S PLAY "PYGMALION"

V.I. Kravchenko

This chapter presents a new interpretation of the Pygmalion myth in George Bernard Shaw's play. The plot of the myth formed in Antiquity and was artistically worked up by Ovidius, but G.B. Shaw is interested not in the mythic theme, but in the creator personality, the essence of his motivations and psyche. The playwright maintains that the creator could be anyone - both an intellectual, a gentleman, and a street flower girl. Love is separated from the creator's personality. The treatment of Henry Higgins, pseudo-Pygmalion, to his trainee is paradoxically built: Eliza has no less influence on Higgins than he does on her. This is the heart of the originality. Eliza transformed not just by Higgins's efforts

but to her own efforts and inborn qualities, which have been intensified by Colonel Pickering's respectful attitude.

Keywords: intellectual drama, myth, paradox, debate play, creator, the effect of failed expectations

2.11. ОБРАЗ ЗАРАТУСТРЫ–ДИОНИСА Ф. НИЦШЕ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО СИМВОЛИЗМА

© Ю.Л. Цветков

Широкий контекст символистских идей складывался из первичной роли музыки как высшего вида искусств (Ф. Шлегель, А. Шопенгауэр, французские поэты-символисты) и мифотворчества (И.В. Гёте, Ф. Гёльдерлин, Р. Вагнер). Эти идеи продуктивно повлияли на концепцию искусства Ф. Ницше, для которого дионисийско-аполлинийское творчество символизировало слияние музыки с первоединым началом и знаменовало рождение нового мифа. В книге «Так говорил Заратустра» Ницше объединил в главном герое – Заратустре черты Диониса и других мифологических персонажей, создал новый миф Заратустры-Диониса, который стал символическим аналогом музыки. Ницше представил в образе заглавного героя три мифологические системы, характеризующие его как героя, чудовища и тристера.

Ключевые слова: символизм, символ, тайна мира, музыка, мифотворчество, игра, интермедальность, интертекстуальность, постмодернизм

Символизм рубежа XIX–XX веков представляет собой специфическое миропонимание, своеобразный тип культуры и жизнестроения, ранее других стран сформировавшийся как литературное направление во Франции. Истоки европейского символизма следует искать в кризисном состоянии сознания человека второй половины XIX века, времени расцвета символизма в европейских странах и активного влияния на все сферы культуры. Точкой отсчёта европейского символизма принято считать философско-поэтические и живописные произведения Уильяма Блейка [1, с. 186] и творчество английского литературно-художественного «Братства прерафаэлитов» в Англии [2, с. 373]. Оба явления генетически связаны с романтическим движением.

Мощными импульсами кризиса традиционных либеральных ценностей стали пошатнувшаяся вера в основы христианства, разочарование во власти науки и разума, сомнения в истинности точного знания и позитивизма, а также бесперспективность каких-либо социальных преобразований. На основе всеобщего разочарования множатся и обосновываются идеи непоптимизма забытого Богом мира, его постоянной чужести по отношению

к человеку. Осознание открывшейся перед человечеством пропасти привело к активизации нигилистического, эстетического и синтетического сознания, ярко проявившегося ещё в сборнике стихотворений «Цветы зла» (1857) Шарля Бодлера (1821–1867) и его последователей, названных позднее французскими символистами – Поля Верлена (1844–1896), Артюра Рембо (1854–1891) и Стефана Малларме (1842–1898). Их творчество означало серьёзную перестройку всей системы выразительных средств лирических произведений. Сходный процесс происходил с заметным опозданием и в немецкоязычных странах с появлением триумvirата символистских поэтов Германии и Австро-Венгрии Стефана Георге, Гуго фон Гофманшталя и Райнера Марии Рильке [3].

Реформаторские процессы, конституирующие важнейшие черты символистского идеала, происходили и в других видах интеллектуальной деятельности: философии (Ф. Ницше), критике (Ж. Мореас, Ж. Пеладан), театре (М. Метерлинк), музыке (Р. Вагнер) и живописи (прерафаэлиты). Символизм в отличие от других мировоззренческих установок претендует на постижение мира как целого во всей его бесконечности и глубине при помощи символа в его неоплатонической и кантианской интерпретации: отношение к миру трактуется как отношение к символу – отражению высшей (трансцендентальной) реальности. Искусство оказывается при посредстве символа предметом сверхчувственного мира, и такое искусство называется символическим, а роль философа, поэта, композитора или художника кардинально меняется в связи с его неограниченными и сверхъестественными возможностями. Им придаётся особый дар гениальности при открывать тайную суть мира и человека при помощи самоуглубления, интуиции, мистического знания или озарения. Так эстетические проблемы в символизме становятся неотъемлемой частью онтологии, а подсознательные способы постижения тайны лишь в какой-то степени способствуют прояснению фактов и явлений реального мира, не снимая покрыва загадочности.

Символизм устремлён к вечным и мировым смыслам, а символистский образ, лишенный вещественной и чувственной поддержки, опирается на стихию музыки – высшего вида искусства по определению теоретика немецкого романтизма Ф.Шлегеля и его последователей А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Символистская установка на восприятие художественного текста на слух приносит новые способы звукописи, звуковой игры в форме простых и сложных повторов, аллитераций, внутренних и внешних рифм, анафор и ритма. Превосходство музыки над другими видами искусства позволяет говорить о звуковом построении символистского образа и его мотивном развитии.

У представителей литературного немецкого символизма вызывали особое восхищение символистская музыка и символистская живопись. Крупнейший немецкий композитор Рихард Вагнер (1813–1883) способствовал утверждению идеи символизма в музыке. Его лучшие оперы «Лоэнгрин» (1848), «Тристан и Изольда» (1859), тетралогия «Кольцо Нибелунга» (1854–1874) и «Парсифаль» (1882) созданы символистским «языком чувств», неопределённых и загадочных, которые слово выразить не может. Кроме высшего символистского искусства – музыки Вагнер впервые явил единство поэзии, музыки и танца, гармонически слитых в целостности театрального спектакля. Символистская театральная эстетика Вагнера нашла отражение в трактатах «Искусство и революция» (1849) и «Произведение искусства будущего» (1850), радикальным образом обновившие понимание самой сути театра: «Представление об искусстве в целом у символистов строится на идее синтеза искусств ради выявления некой квинтэссенции, сущности искусства. Разрабатывая театральные концепции, символисты не столько реформируют театр, сколько стремятся вырваться за границу поэзии к тотальному произведению искусства будущего» (Gesamtkunstwerk) [4, с. 6].

Символистский принцип взаимодействия искусств в немецком символизме можно назвать *интермедийным*: т. е. это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств» [5, с. 101]. Цитация разных видов искусства особенно характерна для произведений немецкоязычных символистов Ницше, Вагнера, Георге, Гофманстала, Рильке и самого Вагнера. Волшебное звучание музыки Вагнера и магическая, необъяснимая сила внушения проявляются в его операх, особенно в «Парсифале» и «Кольце Нибелунга». Символистские формы в музыке Германии, получившие мощный заряд энергии от Вагнера, нашли своё воплощение у позднего Ф. Листа: симфоническая поэма «Орфей», «Прелюды» (1854), «От колыбели до могилы» (1882), симфонические поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя», ранние сочинения А. Шёнберга «Ясная ночь», «Пелиас и Мелисанда», музыкальные переложения А. Берга и А. Шёнберга, которые обращались к стихотворениям Бодлера, Рильке и Георге, а также музыкальные произведения Р. Штрауса, написанные на либретто Г. фон Гофманстала: оперы «Электра» (1909), «Кавалер розы» (1911), «Ариадна на Наксосе» (1912), балет «Легенда об Иосифе» (1914), опера «Женщина без тени» (1919), представление с танцами и хором «Афинские развалины» (1924), опера «Египетская Елена» (1928) и лирическая комедия «Арабелла» (1933).

Идея синтеза искусств Вагнера, когда слово и звук сливаются в цвете декораций и движении танца, способствовала реформированию традиционных форм театральной режиссуры. Наиболее показательный пример – деятельность Макса Рейнхардта (1873–1943), создателя символистского театра в Германии и Австрии. Его режиссёрский дебют в «Немецком театре» (1905) и «Камершпиле» (1906) был продолжен в специально построенном берлинском «Гроссес Шаульшпильхаус» (1919). В 1920 году Рейнхардт утверждает в Зальцбурге фестиваль, слава которого начинается с постановки на церковной паперти моралите Г. фон Гофманстала «Имярек». Рейнхардт полагал, что его единственная цель – сделать грёзы реальностью: «он на манер своеобразного иллюзиониста пытался использовать в театре всевозможные технические новинки: узаконил движущуюся сцену, внёс изменения в осветительные и акустические эффекты» [6, с. 365]. Наиболее яркие спектакли – инсценировки «Саломеи» О. Уайльда (1902), «Электры» (1903), «Эдипа и сфинкса» (1906), «Глупца и Смерти» (1909) и «Имярека» (1911) Гофманстала, а также «Аглаваны и Селизетты» (1907) и «Синей птицы» (1912) М. Метерлинка. Так, гофмансталевская Электра у Рейнхардта «становится символической персонификацией животного начала, она лишена всякой индивидуальности, вся – ненависть и месть. Освещение здесь – эффект, выделяющий символы: например, во время нескольких выходов Электры красные цветовые пятна на полу создают иллюзию крови» [6, с. 365].

Другой аспект символистской интермедиальности – символистская живопись, графика и скульптура в Германии, Австрии и Швейцарии. Под влиянием немецкой романтической живописи К.Д. Фридриха и Ф.О. Рунге, а также вагнеровского мифотворчества художники-символисты Мориц фон Швинд (1804–1871), Ханс фон Маре (1837–1887), Арнольд Бёклин (1827–1901), Макс Клингер (1857–1920), Фердинанд Ходлер (1853–1918), Франц фон Штук (1863–1928), Ханс Тома (1939–1924) и Генрих Фогелер (1872–1942) черпают свои сюжеты в древнегерманских легендах и античной мифологии. Они, «освобождая таинственные силы души, ищут единства между людьми и иными существами. Так, Бёклин представляет идеальную Античность, где мифология овеяна атмосферой тайны. Подобно ему, Макс Клингер мечтает об искусстве, которое воплотило бы синтез язычества и христианства» [6, с. 45]. Фантастические сюжеты воссоздают некое подобие реальности, которая открывает непознаваемые мировые связи. В картинах и метафорах изображается то, что никогда не может произойти в действительности. Сон, мечта или самоуглубленная отрешённость переносят зрителя в фантастический мир кентавров, тритонов и русалок.

Символистская эстетика нашла своё выражение в изданиях мюнхенских журналов «Югенд» и «Симплициссимус» (с 1896 года), а годом позже берлинского журнала «Пан», появившегося в свет по инициативе немецкого художественного критика Юлиуса Мейер-Грефе. Стилиевые особенности рисунков и графических работ указанных журналов вскоре получают название «югендстиль», который будет характеризовать новое направление в живописи, отошедшее от академических традиций художественных сообществ. Так возникает Мюнхенский Сецессион (1892) и Венский Сецессион (1897). В первый из них входили Фриц Уде, Вильгельм Трюбнер и Франц фон Штук, которые находились под влиянием живописи А. Бёклина, а второе объединение тяготело к декоративному символизму, наиболее ярким его представителем являлся Густав Климт. Для живописи и пластики символизма характерно воплощение преимущественно литературных сюжетов и так называемая «стилистическая пермутация» – смешение всех стилей живописи (особенно натурализма и абстрактных форм), отход от историзма и создание подчеркнутой символики движений: человеческого тела, жестов и мимики. Особую роль приобретают зеркальные отражения, манипуляции с маской и декоративные элементы [7, S. 19].

Древнегреческая и христианская мифология, мифотворчество И.В. Гёте, Ф. Гёльдерлина и Р. Вагнера стали источником создания поэтических и философских произведений ключевой фигуры европейского символизма Фридриха Ницше (1844–1900). Дионисийско-аполлинийское творчество мыслителя было попыткой сделать искусство символом воли к власти и вечного становления того же самого. В книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) история античного искусства представляется Ницше столкновением дионисийского и аполлинийского принципов, и только рождение аттической трагедии ведёт их к синтезу: аттическая трагедия рождается из пения трагического хора. Дионисийский художник, по мысли Ницше, полностью сливается с первоединым началом и «воссоздаёт в музыке образ этого начала, хотя обычно музыкальное искусство по праву считают повторением мира, его слепком; теперь эта музыка вновь открывается взору, и происходит это под влиянием аполлинийских сновидений – как во сне-притче» [8, с. 152].

Для Ницше искусство – не субъективная деятельность, а деятельность творца мира: «мы же не творцы мира искусства, – скорее для подлинного творца мира мы являемся лишь образами и художественными проекциями» [8, с. 155]. По Ницше, искусство отражает сущность бытия, которое является игрой незримой и иррациональной воли вне пространства и времени. В «Рождении трагедии» «музыка творит миф, но творит его особым образом, снимая и разрушая логическую связь сознания, оставаясь, как

мировая воля, за пределами последнего» [9, с. 27]. Так миф о Дионисе стал своеобразным символическим аналогом музыке. Ницше не ограничился мифотворческой историей аттической трагедии. Он попытался создать новую мифологию – *трагедию* из «девяти ступеней» с главной фигурой Диониса, создателя мировой трагедии и нового взгляда на историю человечества. К сожалению, сохранился лишь план задуманного произведения.

В «символической книге» Ницше «Так говорил Заратустра: Книга для всех и для никого» (1885) главный герой – фигура мифическая, поэт и пророк бога Диониса. Ницше создаёт не модификацию мифа греческого, а смело творит новый миф: «Возможно ли это! Этот святой старец в своём лесу ещё не слышал о том, что *Бог мертв*» [10, с. 8]. Заратустра – имя персидского пророка огня Зороастра. Он «несет людям блага, как шумерский бог Энки, как греческий Прометей. Но он не просто добывает для людей мудрость (истину) – он отдает свой переизбыток, он, подобно египетскому Амону-Ра, восходит и закатывается, как солнце, проливает чашу мудрости из себя и вновь удаляется, чтобы её наполнить» [9, с. 190].

Ницше не только объединяет в одном герое черты многих мифологических персонажей, но и представляет три мифологические системы, играющие различные роли: «идеала, антиидеала и кривого зеркала, иными словами – роли героя, чудовища и трикстера. *Героем* здесь, несомненно, является греческий миф, чудовищем – христианская мораль, о которой Ницше пишет и в своей прозе, трикстером – миф древнегерманский, или, точнее, древнегерманский миф в интерпретации Рихарда Вагнера» [9, с. 191]. Дионисийская игра для Ницше – источник постоянных метаморфоз и смены масок. В этой игре философская идея, облачённая в поэтическую форму, создаёт мифологию Заратустры-Диониса.

Для дальнейшего развития немецкой литературы немаловажную роль сыграли стиль и язык Ницше. Автор писал в одном из писем, что он довёл немецкий язык до совершенства. «Язык Ницше не общезначим, не обуздан нормами и правилами лингвистики, он стихийен. Слова здесь бросаются как игральные кости. Лучше всего этот язык характеризует то, что он не переводим, т. е. есть в нем что-то такое, что не подлежит переводу: это бесконечная игра слов, где членение слова оборачивается рядом новых слов, это ритм, это звук – постоянный спутник смысла у Ницше, это звукописание, в котором участвуют и глаз, и ухо. Благодаря такому звукописью размываются границы слова, знака, и читатель погружается в книгу, как в музыку, входит в её поток» [11, с. 814–815]. Кроме того, книга пронизана парафразами из Гомера, Аристотеля, М. Лютера, Гёте, Вагнера и других авторов, а также пародийными параллелями к Ветхому и Новому Заветам. Неслучай-

но многие критики считают игровую и цитатную структуру произведения Ницше предвосхищением постмодернистской литературы XX века.

Список литературы

1. Казакова И. Б. Неоплатоническая концепция природы в европейской литературе Нового времени. Самара: ПГСГА, 2011. 443 с.
2. Бранский В.П. История и философия: роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 1999. 703 с.
3. Hoffmann P. Symbolismus. München: Fink, 1987. 242 S.
4. Максимов В. Французский символизм – вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб.: Гиперион; Изд. центр «Гуманитарная Академия», 2000. 480 с.
5. Тишунина Н. В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы II научно-практической конференции, посвящённой памяти Алексея Фёдоровича Лосева. М.: МПГУ, 2002. С. 100–101.
6. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу и др. / пер с фр. М.: Республика, 1999. 429 с.
7. Hofstätter H.H. Symbolismus in Deutschland und Europa // SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus. 1870–1920. München, London, New York: Prestel, 2000. 334 S.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Худ. литература, 1993. С. 130–249.
9. Лейбель Е. Ницше: образы и мифотворчество. СПб.: Петроний, 2008. 240 с.
10. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч. в двух томах. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 5–237.
11. Сидоренко И.Н. «Так говорил Заратустра» // Постмодернизм: Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 813–817.

THE IMAGE OF ZARATHUSTRA-DIONYSUS BY NIETZSCHE IN THE CONTEXT OF EUROPEAN SYMBOLISM

Yu. L. Tsvetkov

The wider context of symbolist ideas evolved from the primary role of music as the highest form of art (F. Schlegel, A. Schopenhauer, the French poets-symbolists) and myth (J. W. Goethe, Friedrich Hölderlin, and Richard Wagner). These ideas productively influenced the concept of art by F. Nietzsche, for whom Dionysian-Apollonian creativity symbolized the fusion of music with the original beginning and marked the birth of a new myth. In the book "Thus spoke Zarathustra" Nietzsche combined in the main character – Zarathustra features of Dionysus and other mythological characters, creating a new myth of Zarathustra-Dionysus, which became a symbolic analogue of music. Nietzsche presented in the image of the title character three mythological systems that characterize him as a hero, a monster and a trickster.

Keywords: symbolism, symbol, mystery of the world, music, myth-making, game, intermediality, intertextuality, postmodernism

2.12. ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В РАЗВИТИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА (НА ПРИМЕРЕ ЭССЕИСТИКИ ПАУЛЯ ЭРНСТА, 1866–1933)

© *Т.В. Кудрявцева*

В главе анализируется эссеистика немецкого писателя рубежа XIX–XX вв. Пауля Эрнста на предмет его рецепции содержания и художественных особенностей произведений Античности разных эпох и авторов в сопоставлении с европейской литературой конца XIX – начала XX в. Эрнст рассматривает эволюцию литературного процесса в тесной связи с конкретной исторической ситуацией и считает неправомерной трактовку художественного произведения без учета специфики того или иного этапа литературного развития. В статье использован сравнительный, контекстуально-исторический, и имагологический подходы.

Ключевые слова: Античность, драматургия, рецепция, литературный процесс, немецкая литература, культурная память, интерпретация

Основатель и главный представитель немецкого неоклассицизма [1, с. 823–839], один из участников движения «консервативной революции» [2, с. 431–439] Пауль Эрнст (1866–1933) считал отказ от наследия прошлого одной из главных причин и следствий духовной деградации современного ему человечества (не случайно эта мысль была высказана в 1914 г. в эссе «Моя библиотека») [3, с. 343].

С начала 1890-х годов [4] социолога и историка Эрнста занимают причины упадка античной цивилизации, которую Эрнст считал основой и вершиной развития европейской культуры [3, с. 343–344]. В своих оценках Эрнст опирался на известные ему труды по истории античного мира, в частности Якоба Буркхардта (1818–1897), Фюстеля де Куланжа (1830–1889) и Эдуарда Мейера (1855–1930) [5;6]. Он поддерживал также тесные контакты с исследователями классической филологии Отто Апельтом, Карлом Рупрехтом, Гансом Богнером и др.

Искусство Древней Греции, которому посвящены многочисленные рецензии и эссе П. Эрнста, а также пассажи в его теоретических трудах, где он обосновывал свою теорию неоклассицизма, всегда рассматривалось в неразрывной связи с конкретным историко-философским и социально-политическим контекстом, и было призвано дать ответы на жгучие вопросы современности – как сохранить человечность в бесчеловечном мире. По Эрнсту, этого можно было достичь, в том числе, следуя общечеловеческим

принципам нравственности и социальной ответственности, которые писатель пытался обнаружить в культурах разных времен у разных народов. К сожалению, идеалист и «шиллерянец» [3, с. 5–6], Эрнст не смог противостоять натиску «бесчеловечного» цивилизационного потока. В апреле 1933 г. он напишет последние строки: «Мир таков, что жить я не могу» [7, с. 52], 13 мая писателя не стало.

Античная литература – стержень неоклассической доктрины Эрнста. Он высоко ценил Горация и Вергилия, прежде за искусство изображать крупные исторические события, в которых просматривались не менее крупные политические идеи [8, с. 312]. Важное место в рецепции эллинской культуры у Эрнста занимает фигура Геродота. В эссе 1916 г. «Хроники Геродота о восточных правителях» («Herodots orientalische Königsgeschichten»), написанного в качестве предисловия к одноименной книге, немецкий писатель выделяет в системе взглядов древнегреческого историка ее универсализм, под которым он понимает приверженность Геродота широте охвата материала, непредвзятости в его подаче, не лишенной критического взгляда на описываемые события. Сын своего времени, он, по Эрнсту, сумел предугадать то, каким будет плод, вызревший из чудесного цветка под названием Античность. Этим, как считает Эрнст, объясняется постоянно растущий интерес к Геродоту в эпоху модерна. Особенность его мироописания, отмечает Эрнст, состоит в том, что реальные события прошлого и настоящего, представленные в мифологизированных, сказочных, новеллистических сюжетах Геродота, поднимаются над действительностью в некоем символе вечно меняющегося сущностного всечеловеческого единства разных эпох и народов [9, с. 9].

В 1919 г. вышло эссе Эрнста «Одно из главных слагаемых мировой истории» («Ein Hauptstück Weltgeschichte»). Исходным пунктом рассуждений писателя служит выдвигаемый им тезис о схожести мировоззренческих посылов современного (sic! послевоенного) мира с духовной матрицей средиземноморской, точнее, финикийской, цивилизации. Любопытны рассуждения Эрнста о том, что упадок начинается именно в годы наивысшего расцвета. Возникновение больших городов, которые становятся точкой притяжения торговли, ремесел, а вместе с тем рассадником военщины и преступности, мнимых ценностей (культ потребления и обогащения любой ценой и пр.), сопровождается обезлюдением территории за их пределами; все сильнее начинают проявлять себя процессы, получившие уже в Древней Греции системное обозначение «размягчение» / *Verweichlichung*) [10, с. 98]. Эрнст усматривает признаки подобного «размягчения» в современном ему западном мире (от Испании до США), пожираемом революциями, войнами, сопутствующими им массовым обнищанием народа, высокой

смертностью, эмиграцией и пр. и, как следствие, – потерей нравственных устоев в обществе.

Эрнст предлагает посмотреть на ситуацию глазами античных писателей, приводя в пример Петрония Арбитра, который, по Эрнсту, видел «всеобщее разрушение» [10, с. 99], подвергнув осмеянию в своей книге «Сатирикон» потребительскую мораль обывателей и ее последствия – опустошенные чумой города. Любопытно в этой связи наблюдение Эрнста о том, что подобная мораль – стремление к наживе во что бы то ни стало – обернулась в начале XX в. среди прочего модой на бездетные семьи среди «приличных» американцев.

Другой писатель, на которого (как поборника моральных устоев) ссылается Эрнст, – Дион Христом, порицающий, прежде всего, производ сильных мира сего, губящих свой народ, сгноя людей с насиженных мест. Эрнст приводит пример из его произведения и напрямую связывает его с ситуацией в современном обществе:

«Тот, кто обрабатывает опустошенную землю, достоин не осуждения, но, напротив, – похвалы, и нужно бороться не с теми, кто пашет и сеет, а с теми, кто делает землю безлюдной. Ведь сейчас, о, мужи, почти две трети нашей территории находится в запустении из-за нерадивости людей и нехватки рабочих рук <...> и одни живут грабежом, другие – воровством» [10, с. 101–102]. Сегодня, констатирует Эрнст, люди разучились работать на земле, и ставит обществу диагноз – оно больно [10, с. 102].

В эссе «Софокл» («Sophokles», 1915) Эрнст анализирует трагедию древнегреческого драматурга «Эдип в Колоне», Заслужив автор Эрнст считает прежде всего его умение вычленив в случайном, конкретно-историческом материале общечеловеческое, нравственное начало, качества, которых, по его мнению, так не доставало людям во времена кризиса и упадка, будь то Древняя Греция или современная Европа. Эрнст не выступает в этом смысле пионером, полагаясь, среди прочего, на авторитет Ф. Шиллера, утверждавшего, что очищение древнегреческих образов от конкретики и придание им функции «идеальной маски», за которой скрывается обобщенный аллегорический смысл, не ведет к искажению истины, а лишь сообщает ей вневременной характер [11, с. 17].

Заслуживают внимания рассуждения Эрнста об особенностях мироощущения древнегреческих авторов (на примере «Хозфор» Эсхила, «Царя Эдипа», «Антигоны», Трахинянок», «Филоктета», «Аякса» и «Электры» Софокла, «Электры» Эврипида) и об отличии восприятия современным человеком реалий той эпохи, в которую были созданы эти произведения, поскольку погрузиться в мир иного исторического, культурного, духовного и эстетического пространства, по Эрнсту, весьма затруднительно в силу

совершенно иных цивилизационно обусловленных обстоятельств жизни на рубеже XIX–XX вв.

Так, современный человек, по Эрнсту, должен понимать, что материал, который лег в основу авторских переложений Софокла, содержал указания на приоритет материнского права над отцовским, на то, что месть считалась моральным долгом, подобно тому, как в современном Эрнсту праве наказание преступника есть прерогатива судебных органов. Поэтому, обосновывает свое мнение писатель, если современный сочинитель трагедий рискнет взяться за материал, в основе которого лежат древние воззрения, и зритель не сможет воспринять его сердцем, каким бы образцовым не было художественное воплощение этого материала, сочинитель будет вынужден признаться себе: «месть моих героев должна восприниматься как моральный долг, как торжество правосудия, и я должен остерегаться привнести в это чувство хоть какую-то долю эгоистического удовлетворения жажды мести, например, за нанесенную личную обиду» [11, с. 17]. За прошедшие тысячелетия, продолжает Эрнст, представление о вине и грехе как естественном эгоистическом чувстве жажды мести настолько укоренились в сознании человека, что необходимое восприятие новых героев как идеальных было бы невозможным. И задача драматурга сделать так, чтобы герои оставались в глазах современного зрителя идеальными даже в том случае, если они должны совершить столь ужасное преступление, как убийство матери, чтобы эти герои не вызывали у зрителя чувство омерзения, но заставляли его пережить весь трагизм ситуации. В отличие от современного драматурга, рассуждает Эрнст, античному трагику не нужно было учитывать это обстоятельство, поскольку у грека были другие представления о совести, продиктованные конкретной исторической ситуацией.

В «Электре» Эврипида Эрнст отмечает использование автором общечеловеческих «страстей» (*Pathemata*), более приближенных к конкретной эпохе, как-то: эксплуатация популярных у древних греков демократических идей и пр., называя драматурга «первым рабом публики», в отличие от Софокла – ее «последнего повелителя» [11, с. 60]. Эрнст проясняет свою мысль, сравнивая сцены из «Хоэфор» Эсхила, «Электры» Софокла и «Электры» Эврипида, показывая противоположный подход к материалу у трагиков разных эпох античности. В высокой трагедии Эсхила и Софокла невозможна приземленность стиля, Эврипид, напротив, позволяет себе грубые шутки, вольное обращение с божественным и т.д. [11, с. 61–63].

Наибольшую редукцию версий предшественников Эрнст отмечает в обработке античного материала Гофмансталем. В его драме «Электра» (1904) содержательно-смысловое поле определяется «сильно выраженным лирическим компонентом» [11, с. 64], заменой «драматического лирико-

психологическим началом» [11, с. 66]. По мнению Эрнста, дабы достичь максимального воздействия на публику, Гофмансталь был вынужден прибегнуть к сгущению ужасного и отвратительного (вплоть до патологического состояния). Эрнст сравнивает такой способ воздействия с пьесами Горького и Уайльда, полагая, что Гофмансталь соединил в своем произведении суггестию обоих.

В эссе 1916 г. «Дафнис и Хлоя» («Daphnis und Chloe») Эрнст сравнивает двух древнегреческих авторов, представителей «крестьянской» поэзии, Гесиода и Лонга. Первый черпает свое вдохновение из окружающей его действительности, искусство второго питает фантазия, что объясняется, по Эрнсту, разным мироощущением сочинителей, живших в разное время. Эпоху Гесиода Эрнст считает более гармоничной, поэтому рапсод воспевает свое окружение, крестьян, работающих на земле; Лонг – горожанин, оторванный от природы, строит в своих мечтах идиллию сельской жизни, его пастухи – воплощенные символы абстрактных эстетических посторений, а не образы реальных тружеников [12, с. 117–118]. Рассматривая древнегреческую пастушескую литературу в качестве отправной точки последующей европейской традиции, и проводя аналогии между поэзией Лонга, Саннандзаро, пасторалью XVIII в., Эрнст отмечает закономерное усиление идеалистических, умозрительных и эскапистских тенденций, которые, как известно, в полной мере дают о себе знать в современной автору эссе литературе постнатурализма (неоромантизм, югенд-стиль и др.).

Разницу в подходе к материалу, проиллюстрированную на примере драматургов разных исторических эпох, Эрнст объясняет зависимостью писателя от своего времени. Художнику, подвергающему трансформации смыслы и форму прошлых эпох, кажется, полагает Эрнст, что он тем самым демонстрирует свою творческую свободу, однако, по Эрнсту, это заблуждение. Люди – рабы своего времени [11, с. 68]. Точно так же обстоит дело и с восприятием художника. Софокл в глазах своих современников, и Софокл в представлении человека эпохи модерна, пишет Эрнст, – не одно и то же. Приверженец совершенной формы, Эрнст полагает, что лишь она одна (то есть художественной мастерство высшей пробы) способна выдержать испытание временем и быть по достоинству оценена последующими поколениями [11, с. 69].

Список литературы

1. Кудрявцева Т.В. Неоклассицизм // История литературы Германии XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 1. Книга первая. С. 823–839.
2. Ерохин А.В. История литературы Германии XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 1. Книга вторая. С. 431–451.

3. Ernst P. Völker und Zeiten im Spiegel ihrer Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur / Karl August Kutzbach. München: Albert Langen / Georg Müller, 1942. 399 S.
4. Ernst P. Die sozialen Zustände des Römischen Reiches vor dem Einfall der Barbaren // Die Neue Zeit. 1893. Jg. 11. N. 34–39.
5. Ernst P. Ein klassisches Geschichtswerk // Berliner Tageblatt. 1909. N. 299. o.S.
6. Ernst P. «Griechische Kulturgeschichte» von J. Burkhart // Posener Zeitung, 31. Januar 1899. o.S.
7. Ernst P. Gedichte und Sprüche. München: Albert Langen / Georg Müller, 1935. 52 S.
8. Ernst P. Ein Credo. München: Albert Langen / Georg Müller, 1935. 348 S.
9. Herodot. Orientalische Königsgeschichten. Berlin; Wien: Ullstein, 1916. 188 S.
10. Ernst P. Völker und Zeiten im Spiegel ihrer Dichtung. Aufsätze zur Weltliteratur / Karl August Kutzbach. München: Albert Langen / Georg Müller, 1940. 407 S.
11. Ernst P. Sophokles. Berlin; Leipzig: Schuster und Loeffler, Berlin, 1905. 75 S.
12. Ernst P Gedanken zur Weltliteratur. Aufsätze / K.A. Kutzbach. Gütersloh, 1959. 431 S.

**THE ANCIENT GREEK CONTEXT IN THE DEVELOPMENT
OF EUROPEAN LITERARY PROCESS (FOR EXAMPLE,
THE WORK BY PAUL ERNST, 1866–1933)**

T.V. Kudryavtseva

The chapter analyzes the essays of the German writer of the turn of the XIX–XX centuries Paul Ernst on the subject of his reception of the content and artistic features of works of antiquity of different eras and authors in comparison with European literature of the late XIX – early XX century. Ernst considers the evolution of the literary process in close connection with the specific historical situation and thinks that it is wrong to interpret a work without taking into account the specifics of a particular stage of literary development. The chapter uses comparative, contextual-historical, and imagological approaches.

Keywords: antiquity, drama, reception, literary process, German literature, cultural memory, interpretation

**2.13. ROME ONLY SLEEPS, SHE NEVER DIES:
БРИТАНИЯ И РИМСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ГОТИЧЕСКОЙ
НОВЕЛЛЕ ДЖ. БАКАНА «ВЕТЕР В ПОРТИКЕ»**

© А. А. Липинская

Глава посвящена анализу античной тематики в новелле Дж. Бакана «Ветер в портике». В качестве основного метода исследования применяется компаративный анализ. Античные мотивы достаточно редко встречаются в литературной готике, и тем важнее немногочисленные прецеденты. Джон Бакан живо интересовался колониальной проблематикой и имел прекрасное классическое образование, что сказа-

лось на тематике и проблематике его новелл. «Ветер в портике» основан на параллели между Римской и Британской империей и на идее прошлого, которое в любой момент может вернуться – страх перед новым варварством был характерен для современников писателя и проникал в художественную и научную литературу. Бакан создал оригинальный сложно устроенный текст-рефлексию на вышеуказанные темы, примечательный образец поздней готики, заслуживающий дальнейшего изучения.

Ключевые слова: готическая новелла, жанр, Античность, лиминальная зона, империя

На первый взгляд, литературная готика мало совместима с античными мотивами – достаточно вспомнить, как еще в XVIII столетии роман тайны и ужаса воспринимался на фоне неоклассической эстетики. Однако же в реальности все обстоит сложнее, особенно если говорить о текстах рубежа XIX–XX веков, которые впитывали самую разную тематику и проблематику, вплоть до научных представлений о первобытных людях и клинической психопатологии. Это так называемые *ghost stories*, рассказы о привидениях, в стандартной русской терминологии – готические новеллы.

В такого рода повествованиях античная тематика встречается нечасто, но прецеденты есть, причем немаловажные для истории жанра. В известном рассказе Вернон Ли «Дионея» [5, с. 4–26] Афродита, воплотившись в девушке-сиротке, появляется среди людей как мощная, в чем-то разрушительная стихийная сила, но есть и тексты, более близкие к классическому формату истории с привидениями, также затрагивающие мифологический пласт: хорошо известно, как велик был в то время интерес к антропологии, этнографии, разнообразным формам фольклора.

В этом смысле весьма характерно творчество Джона Бакана, много лет проработавшего в колониях, а в пожилом возрасте даже служившего генерал-губернатором Канады – то есть он сталкивался с иными культурами и мировоззрениями лично, «по долгу службы». У Бакана можно найти истории о столкновении европейца с африканской архаикой – «Дубрава Астарты» (*The Grove of Ashtaroth*) [1] и «Зеленая антилопа» (*The Green Wildebeest*) [2], причем в «Дубраве» колониальная тематика сопряжена с античной: Астарта, чей храм герой обнаруживает в джунглях Африки, выступает как божество-аналог греческой Афродиты, вплоть до подробностей культа (ее символ и священное животное – голубка).

Мифологический и колониальный материал у Бакана очень тесно связаны: его живо интересовала зыбкая грань, отделяющая цивилизацию от варварства, чему, в числе прочего, способствовало серьезное классическое образование и уважительное отношение к трудам Эндрю Лэнга [4].

В этом контексте имеет смысл рассмотреть чрезвычайно характерную новеллу – «Ветер в портике» (*The Wind in the Portico*) из сборника 1928 года «Клуб отступников» (*The Runagates Club* [2]). Содержание ее таково: рассказчик, филолог-классик, приезжает за редкой рукописью к владельцу весьма странной усадьбы, который раздобыл себе алтарь римского бога Ваунуса и построил под него полноценное святилище. Он консультируется у приезжего относительно того, как переосвятить алтарь, и гибнет, видимо, при попытке провести ритуал.

Никакого местного бога Ваунуса, которого римляне якобы отождествляли с Аполлоном, разумеется, не существует, хотя модель здесь воспроизводится вполне реальная – такого плана синкретические божества характерны для отдаленных провинций Римской империи. Историю и археологию римской Британии, Бакан знал неплохо – более того, прямо в рассказе есть отсылка к Хэверфилду, известному в то время специалисту в данной области: не только звучит фамилия ученого, но и упоминается странная бородастая Горгона, действительно существующий артефакт (т. н. Горгона из Бата), фото которого Хэверфилд разместил на фронтисписе одной своей книги [3]. Это вполне объяснимо: «Ветер в портике» – образец так называемой антикварной готики: историй с привидениями, богатых на реальные и псевдореальные историко-этнографические подробности (и писали их зачастую ученые люди для отдыха, самый знаменитый из этой плеяды – медиевист Монтегю Родс Джеймс).

Бакан пишет занимательную историю, которая явно рассчитана на понимающую аудиторию. Например, когда гость возмущается, что хозяин даже Хэверфилда не читал, видимо, предполагается, что читатель поймет и оценит отсылку. Подобные моменты оговорить крайне важно, чтобы посмотреть на новеллу под правильным углом зрения. Она представляет собой часть цикла, все истории которого якобы были рассказаны в дружеском кругу весьма интеллигентных людей. Следовательно, рассказчик исходит из познаний и интересов своих собеседников, а читатель приглашается поучаствовать. Памятуя об интересе Бакана к античному наследию, понятно, что подробности британско-римской археологии – не просто произвольный антураж, который мог быть каким угодно, но важный структурообразующий элемент текста.

Место действия – Шропшир, загородное имение, возможно, самый пространственный локус готической новеллы, наследующий романному локусу замка: «There is a place in Shropshire which I do not propose to visit again. It lies between Ludlow and the hills, in a shallow valley full of woods. Its name is St. Sant, a village with a big house and park adjoining, on a stream

called the Vaun, about five miles from the little town of Faxeter. They have queer names in those parts, and other things queerer than the names» [2].

Зловещий намек в конце пассажа, очевидно связывающий странность этих мест с загадочным Вауном, и нежелание рассказчика наведаться туда еще раз – классические для историй с привидениями предзнаменования. Дом, между прочим, называется Vauncastle, довольно двусмысленно – и замок на реке Ваун, а на самом деле – замок Вауна, Ваунуса. Это вообще крайне странное место: «I had expected something beautiful--an old Tudor or Queen Anne façade or a dignified Georgian portico. I was disappointed, for the front was simply mean. It was low and irregular, more like the back parts of a house, and I guessed that at some time or another the building had been turned round, and the old kitchen door made the chief entrance» [2].

Дом не просто выглядит неэстетично и не соответствует представлениям о том, каковы должны быть такие постройки, он еще, как избушка из сказки, стоит задом наперед – это перевернутое пространство, что, очевидно, предполагает не просто архитектурные странности, а сокрытие тайны и, вероятно, магические манипуляции. Позже выясняется, что сооружение это нестабильно, оно как будто меняет облик, если к нему подойти с тыльной стороны, которая на самом деле является «потайным» главным фасадом. Там к дому пристроен стилизованный античный храм, причем пристройка как будто доминирует надо всем сооружением. Более того, здесь очень странный микроклимат – гостю кажется, что воздух здесь другой, что он не в Шропшире, а в Апеннинах, причем две тысячи лет назад, а лес вокруг – это первобытный лес, точнее, «прекрасная имитация первобытного леса» [2]. Речь, естественно, идет не об удачной стилизации, а о чем-то большем. Рассказчик испытывает странные ощущения и, будучи современным рационально мыслящим человеком, пытается внятно сформулировать и обосновать свои наблюдения: «The air was utterly still with not the faintest breath of wind--so still that when I had lit a cigarette half an hour before the flame of the match had burned steadily upward like a candle in a room. As I stood among the sedges not a single frost crystal stirred. . . . But there was a wind blowing in the portico» [2].

То есть как будто даже законы физики не действуют – или действуют как-то иначе, чем во внешнем мире. Портик за домом представляет собой отдельное магическое подпространство, а окружающий его пейзаж перенасыщен семантикой смерти – умирающее солнце, никаких признаков жизни и т. д.: это совершенно обычная фразеология, но концентрация ее явно повышена. Рассказчик привык понимать Античность как любимую тему научных изысканий и предполагает, что портик – это просто место,

куда хозяин дома поместил алтарь, найденный при раскопках, гордость своей археологической коллекции, однако, похоже, дело обстоит иначе.

Счастливым владельцем реликвии, по фамилии Дюбелле, человек очень странный, в присутствии его повествователь, Генри Найтингейл, испытывает ошутимую неловкость. Дюбелле не слишком образован, хоть и имеет доступ к первоклассным памятникам Античности, он не знаком даже с самыми известными трудами по данному вопросу, следовательно, возможно, его интерес к рукописям и алтарям носит не вполне академический характер. Он постоянно нервничает, находится настороже – по непонятной причине.

В целом Дюбелле – это осовремененная версия обитающего в замке чернокнижника, обновленная версия старинного готического типажа, и одновременно вариант персонажа, характерного для новелл Бакана – цивилизованный человек, попавший под влияние темных сил весьма древнего происхождения. Таков, например, был протагонист «Дубравы Астарты».

Найденная и присвоенная Дюбелле реликвия – это алтарь, предмет сакрального назначения. В антикварной готике опасные реликвии зачастую связаны именно либо с культовыми практиками, либо с погребальной обрядностью, то есть представляют собой некую условную границу между мирами – посясторонним и потусторонним. Авторы любят поиграть с мотивом вторжения древних сил в повседневность через такие порталы (пример – жертвенник под половичком на кухне в рассказе Э. Ф. Бенсона «Храм»).

Но дело в том, что в «Ветре...» такая лиминальная зона находится в пределах другой, большой лиминальной зоны. Римская Британия сама по себе может рассматриваться как пограничное пространство, форпост на рубеже цивилизации и варварства, который для Бакана очевидно ассоциировался с рубежом современной ему Британской империи. Конечно, не он это придумал, к примеру, у Хаверфилда в издании, несомненно, памятном Бакану, эта идея продвигается весьма настойчиво [3, с. 11, 23]. Итак, в храме смыкаются древность и современность, варварство и цивилизация.

Вымышленный бог Ваунус в полной мере воплощает также озвученную Хаверфилдом мысль о вливании местных культов в римскую религию – это варварское божество, как будто освоенное, переваренное римской цивилизацией, но не до конца, и для современного британца он тем самым представляет двойную опасность. Это аналог Аполлона, обычно считающегося светлым божеством, но в реальности Аполлон – грозный и мстительный бог, воплощавший в равной мере благое и губительное солнце, герой иной раз весьма жестоких историй (дети Ниобы, наказание Марсия и т. д.).

Бакан тщательно подбирает детали, создавая конструкцию одновременно простую и многослойную. И даже античные гипокаусты, разновидность ото-

питательной системы наподобие теплого пола, вписаны в контекст: это стихия огня, тепла, ассоциирующаяся с Аполлоном-Ваунусом и играющая огромную роль в финале новеллы, и за них же Найтингейл цепляется как за рациональное объяснение очень странного микроклимата портика: он даже требует у слуги выключить отопление, то есть до последнего ведет себя согласно логике современного человека, чей мир не допускает чудес. Интересно, что у Хаверфилда тоже можно прочесть про гипокаусты [3, с. 44], очевидно, весьма полезные римлянам в условиях сурового британского климата.

Но если Бакан столь щедро черпает из этого источника, насколько возможно прочтение новеллы без его учета? Готические новеллы часто писали историки, щедро пользуясь профессиональными познаниями, и уже позднейшее бытование полностью перевело их тексты в ряд просто занимательных повествований. Моменты, понятные автору и его окружению и впоследствии стершиеся, встречались нередко, например, в новеллах Артура Грея, один из уровней которых полностью построен на игре с фактами и псевдофактами. И Бакану, надо полагать, было важно, что научный пласт настолько плотен и история про гнев древнего бога окружена археологическими подробностями: суть истории именно в том, что рационально устроенный вдоль и поперек изученный наукой мир не свободен от вторжения чужого, страшного, архаического. Страх этот, подпитывавшийся как проблемами колониальной политики и разнообразными учеными трудами (Нордау, Ломброзо, Крафт-Эбинг были переведены на английский и пользовались популярностью), был вполне типичен для эпохи. Он выражен и в портрете Дюбелле, физиономические характеристики которого очень подробны и свидетельствуют не только о крайней тревожности, но и о некой форме деградации, как ее тогда описывали: слишком близкое соприкосновение с варварским миром влияет на физическое состояние и облик персонажа. Это тоже любимая Баканом тема, нашедшая крайнее выражение в «Дубраве Астарты», где вблизи храма молодой красивый мужчина быстро превращается в толстого, болезненного мизантропа.

Еще одна красноречивая деталь: алтарь Ваунуса украшен фигурами людей, в которых проступают звериные черты. Это очень наглядный образ стирания грани между цивилизованным человеком и варваром, а далее – человеком и животным.

Впрочем, видимо, Дюбелле пытается удержаться на грани и именно поэтому переосвящает алтарь под христианские нужды, согласно предложенному Найтингейлом рецепту из старинной книги. Попытка не удастся, и Дюбелле сгорает вместе с храмом: гневный бог огненной стихии полностью проявляет себя – хотя, в духе готической новеллы, остается возможность объяснить произошедшее прохудившейся отопительной системой.

Описание добавляет двусмысленности: «I am short-sighted, as you know, and I may have been mistaken, but this is what I think I saw. From the altar a great tongue of flame seemed to shoot upwards and lick the roof, and from its pediment ran flaming streams. In front of it lay a body—Dubellay's—a naked body, already charred and black. There was nothing else, except that the Gorgon's head in the wall seemed to glow like a sun in hell» [2].

Найтингейл по причине близорукости не уверен в том, что все правильно разглядел – зато увидел Горгону, ту самую, красноречиво уподобленную адскому солнцу (рельеф на самом деле круглый, и волосы и борода образуют подобие ореола).

Позже выясняется, что тела погибшего не найти, дом полностью сгорел, а античная скульптура так пострадала, что ее не берут в музеи. Сам же Найтингейл не имеет ни малейшего желания возвращаться в те края. Это весьма характерный комплекс мотивов: за отсутствием материальных свидетельств подлинная картина происшествия не подлежит реконструкции, античные памятники выведены из музейно-антикварной сферы (не из-за плохой сохранности, просто это опасные напоминания о варварском прошлом, которое теоретически может вернуться), а рассказчик хочет забыть случившееся, но не может и рассказывает об этом именно потому, что угроза вполне реальна. «Рим только спит, он не умрет никогда», – так Найтингейл завершает свой рассказ. Обращает на себя внимание сходство этой с ситуации с представлениями о неупокоенных мертвецах, всегда готовых смутить покой живых – наверно, самый распространенный, едва ли не жанрообразующий мотив готической новеллы.

В финале Найтингейл сообщает, что в Уэльсе якобы нашли очередной храм Ваунуса, о котором теперь ученым известно куда больше. Читатель понимает, что это вымышленное божество, но может оценить красивый ход, напоминающий о возможности возвращения старых богов, о проникновении фикции в реальность.

Таков ответ писателя на волновавшие его современников колониальные проблемы и страх перед новым варварством. Он показателен не только своей типичностью, но и искусной стыковкой научного и художественного. В целом «Клуб отступников» – интересный сложно устроенный цикл, примечательный образец поздней готики, заслуживающий дальнейшего изучения.

Список литературы

1. Buchan J. The Moon Endureth. Tales and Fancies. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=715> (дата последнего обращения 24. 04. 2019)

2. Buchan J. Runagates Club. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0301381h.html> (дата последнего обращения 24. 04. 2019)
3. Haverfield R. The Romanization of Roman Britain. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1979. 91 p.
4. The John Buchan Society. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.johnbuchansociety.co.uk/journalindex/24.htm> (дата последнего обращения 24. 04. 2019)
5. Late Victorian Gothic Tales. Ed. With an Introduction and Notes by Roger Luckhurst. Oxford: Oxford University Press, 2005. XLIV. 282 p.

**ROME ONLY SLEEPS, SHE NEVER DIES: BRITAIN
AND THE ROMAN HERITAGE IN J. BUCHAN'S GHOST STORY
«THE WIND IN THE PORTICO»**

A.A. Lipinskaya

The chapter discusses how the theme of antiquity is dealt with in J. Buchan's ghost story *The «Wind in the Portico»* (1928) with the help of comparative analysis. Greek and Roman themes are quite rare in Gothic fiction, so the few existing examples are especially important. John Buchan was interested in colonies and had an excellent classical education; both factors contributed to the themes and problems discussed in his short stories. *«The Wind in the Portico»* is based on the parallel between Roman and British empires and on the idea of the past which can return at any moment – the fear of the new barbarism was characteristic for the author's contemporaries and influenced both fiction and non-fiction. Buchan created a complex reflexive text on the issue, a notable specimen of late Gothic definitely worth further research.

Keywords: ghost story, genre, antiquity, liminal zone, empire

**2.14. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ОБРАЗА ПОЭТА
В ЦИКЛЕ «ЛЕГЕНДЫ ЗАПАДНОГО ПОБЕРЕЖЬЯ»
УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН**

© К.В. Суркова

В главе рассматривается цикл романов Урсулы Ле Гуин «Легенды Западного побережья» с точки зрения использования писательницей мифологической традиции при создании системы образов. Используется сравнительно-исторический метод исследования. Выявляется, что главные герои «Легенд Западного Побережья» представляют собой различные модификации образа поэта. Отмечается, что в основе системы образов лежит мифологическая традиция, в которой главной чертой поэта является тождество с демиургом. Рассматриваются, в частности, мифологемы о поэте-ясновидце, поэте-пророке, поэте-прорицателе, создателе священных текстов и др. Делается вывод, что использование мифологической традиции позво-

ляет автору не только обратиться к вопросам философии языка и культуры, но и создать собственную концепцию художественного творчества.

Ключевые слова: Урсула ле Гуин, «Легенды Западного побережья», фэнтези, образ поэта, мифологема, система образов.

Образ поэта занимает значительное место в мировой литературе. Каждая историческая эпоха и литературное направление вырабатывает свой тип героя-поэта, актуализируя и разрабатывая, однако, уже имеющиеся мифологемы (достаточно вспомнить такие образы, как Орфей, Вяйнемёйнен, Демодок, Огма – изобретатель письменности в китайской мифопоэтической традиции, Вьеса и певцы-брахманы и т. д.)

Происходит это и в рамках жанра фэнтези. Урсула ле Гуин в цикле «Легенды Западного побережья» подробно рассматривает роль и место творческого процесса, в частности творчества поэтического, в жизни человека и в общественной организации общества. Тип героя – поэт она воплощает в образе Оррека Каспро, действующего во всех трёх книгах «Легенд Западного побережья». [1] В первой книге («*Gifts*», в русском переводе – «*Проклятый дар*») изображается процесс его взросления, становления, выбора жизненного пути [1; 2]. Во второй («*Voices*» – «*Голоса*») он предстаёт уже зрелым, известным поэтом, и поднимается вопрос о том, насколько поэт способен силой своего вдохновения влиять на других людей и изменять мир [1; 3]. В третьей книге («*Powers*», в русском переводе – «*Прозрение*») Урсула ле Гуин демонстрирует то, какой силой обладают сами литературные произведения, какое влияние они оказывают на судьбы людей [1; 4].

В первой книге Оррек является центральным героем, от лица которого ведётся повествование, а во второй и третьей книгах главными персонажами (и повествователями) становятся Мемер Галва и Гэвир Айтана. Типологически главные герои трёх книг близки. Их объединяет возраст (все они дети и подростки), а также их «путь героя», в процессе которого они проходят инициацию и становятся взрослой личностью. Также все они являются поэтами или различными модификациями образа поэта. Причём при построении образов писательница использует в первую очередь традиции восприятия поэта в мифологии и в античной культуре.

Первой и важнейшей характеристикой поэта в мифологической картине мира является его тождество демиургу и, следовательно, глубинное сходство образов поэта и жреца. Это касается как целей их деятельности (укрепление космической организации), так и её способов, поскольку оба «воспроизводят то, что некогда сделал демиург (культурный герой). ... С их помощью преодолеваются энтропические тенденции, мир космизируется вновь и вновь» [5, с. 327]. Понятия мирового баланса, космической ор-

ганизации мира являются центральными в творчестве Урсулы Ле Гуин и воплощаются в различных её произведениях. Поэт становится именно тем героем, который способен планомерно своей деятельностью поддерживать космическую организацию мира. Следует отметить, что в позднем творчестве Урсулы ле Гуин происходит максимально возможная в рамках фэнтези минимизация волшебного и сверхъестественного в образе героя.

В основе деятельности поэта лежат процессы анализа и синтеза [5, с. 327]. Путь поэтического творчества, представляющий собой разъятие реального мира на составляющие, познание этих частей и структуры, в которой они находятся, а затем соединение в новой текстовой реальности, осмысляется и отображается автором с помощью средств фэнтези. Представители рода Каспро, к которому принадлежит главный герой, обладают даром «разрушения связей», то есть способны разрушить любой предмет, убрав связи, превращающие его составные элементы в целостную систему. Здесь Урсула Ле Гуин не только строит оппозицию разрушение – созидание, но и обращается к мифологическим взглядам на творчество, где разрушение /разъединение/расчленение – начальный этап творческого процесса. Однако для поэта важно не только умение видеть структуру вещи, но и созидать новый (параллельный реальному) мир с помощью слова. Эти способности и получает Оррек от родителей: от отца он наследует (не как волшебное умение, но как метафорическую способность) дар к постижению и разъединению внутренних связей предмета, от матери – дар созидания текстовой, словесной, культурной реальности.

Поэт в мифологической традиции является посредником между божественным (сакральным) и земным (профанным) мирами. Принадлежа миру людей, он в то же время способен постигать глубинную сущность бытия и воспроизводить структуру мира в своём творчестве, выражая в словах/тексте божественную волю и законы. Особенное, срединное положение поэта в мире обуславливает его исключительность, выделенность из мира людей. Это воплощается в мотивах божественного призвания поэта, чудесного происхождения его поэтического дара (Демодок «дар песней принял от богов...» (Гомер «Одиссея») [6, с. 503]

С другой стороны, особое положение поэта реализуется и в мотивах наказания, жертвы, ущербности, изгнанничества. Отзвуки темы наказания в связи с образом поэта постоянны в греческой мифологии: Аполлон наказывает Марсия, Лина, музы наказывают Фамирада [5, с. 328]. Всё это подчёркивает исключительность фигуры поэта.

Главные герои «Легенд Западного побережья» отличаются от окружающих уже своим происхождением. Оррек Каспро и Мемер Галва – полукровки, а Гэвир Айтана родом из племени сидою. Даже внешность героев

резко выделяет их из окружающих. Мотив изгнания находит отражение в странствиях Оррека Каспро и Грай Барре вдали от их родины, поскольку в верхних землях они не могут найти применения своему таланту. Изучение древних памятников требует от героев постоянных путешествий в далёких землях. В связи с этим возникает и мотив жертвы: ради выполнения своего предназначения героям приходится отказаться от жизни в родных краях, а их ребёнок погибает в одном из странствий.

Исключительность поэта зачастую выражается в наличии у него особых магических способностей, что связано в мифопоэтической традиции с его тождеством со жрецом. Например, Орфей, завораживающий животных, деревья и скалы, Вьянмэйнен, слагающий заговорные руны и т. д. [5, с. 327]. В мире Западного побережья волшебство, является достаточно редким. Но именно главные герои имеют необыкновенные магические способности, что связано с мифологическими представлениями об особой магической силе поэта. Оррек обладает удивительной силой воздействия словом, граничащей с волшебством, Грай способна «призывать» зверей и птиц (следует отметить, что некоторые мифопоэтические черты поэта словно разделены между образами Грай и Оррека), Мемер слышит голос оракула из иной реальности, Гэвир видит будущие события сквозь пространство и время.

Исследователи отмечают, что двуприродности поэта как посредника соответствует также наличие особого языка или языков поэзии: индоевропейский поэтический язык, «язык богов» греческой, иранской («ахуровский» и «дэвовский» словари), скандинавской, хеттской и др. традиций, пять разновидностей языка в средневековом ирландском трактате «Руководство учёных» [5, с. 328].

Мемер Галва под руководством Лорда хранителя изучает древний аританский язык, а впоследствии сама преподаёт его уже Орреку Каспро. Знание этого языка позволяет познакомиться с древними литературными памятниками, а люди, знающие аританский язык, становятся связующим звеном между древней и современной культурой.

Из положения поэта как посредника, связывающего божественный и земной мир, происходит и мифологема о поэте-ясновидце и пророке, поэте-прорицателе. В мифологии «поэту ведомо прошлое, настоящее и будущее» [5, с. 327], Гесиод стремится излагать, подобно Музам, «подробно, что было, что есть и что будет» [7, с. 22]. Этой способностью поэта обуславливаются особенности пространственно-временной структуры «Легенд Западного побережья».

Тема прошлого в «Легендах Западного побережья» связывается в первую очередь с вопросами изучения и сохранения культурного насле-

дия. Опыт рассмотрения культурной памяти как необходимого источника для творчества восходит к античной мифологии. Покровительницы искусств и поэзии – музы являются дочерьми Зевса и богини памяти Мнемосины [5, с. 161, с. 327]. Поэзия, как и другое творчество, воспринимается как несомненно связанное с человеческой памятью, объединяющей пласты прошлого, настоящего и будущего, ведь поэт создаёт некое вневременное произведение.

Меле, мать Оррека, создаёт книги, записывая известные ей сказания нижних земель; Султер Галва хранит библиотеку, собравшую множество томов писателей прошлого; Оррек Каспро изучает древние литературные памятники; Оррек и Мемер учат древний аританский язык, который помогает им узнать огромный пласт литературы прошлого. В книге «Голоса» создаётся ситуация насильственного уничтожения культурных памятников, а вместе с ними и памяти о прошедшем [1; 3].

Способность поэта ведать прошлое, настоящее и будущее наиболее полно воплощается в образе Гэвира Айтано. Главный герой книги «Прозрение» обладает даром запоминать события, образы, но, что особенно важно, тексты исторических и художественных произведений. Урсула ле Гуин не только показывает различные уровни восприятия читателем/слушателем художественного произведения, но и демонстрирует, как во время рассказа Гэвира прошлое трансформируется в настоящее (рассказчик облакает произведение в слова, словно воскресая его в настоящем, слушатели же переживают рассказываемое событие в настоящем времени, соучаствуют в нём). Границы между прошлым и настоящим становятся проницаемыми и это происходит благодаря деятельности поэта [1; 4].

Также главные герои «Легенд Западного побережья» имеют иные, отличные от окружающих, отношения с будущим. Во-первых, своей творческой деятельностью они созидают будущее, изменяя людей и события. Оррек и Грай словно чувствуют движение истории, что помогает им видеть истинный смысл событий, а потому двигаться в потоке времени, принимая нужные решения и предпринимая шаги в нужном направлении. Мемер способна проникать в будущее, стирая границу между ним и настоящим, с помощью общения с оракулом. Она слышит фразы, характеризующие предстоящие события, но именно ей предстоит истолковать их, преобразовав туманные речения в ясную картину будущего.

Гэвир обладает способностью видеть картины будущих событий, эти видения, похожие на сны, показывают местность, в которой ему предстоит очутиться, людей, с которыми он встретится, и события, которые произойдут. Видения будущего, настоящего и прошлого не отличаются друг от друга, временные грани становятся проницаемыми и словно стираются, но

перемещения во времени возможны только в сознании человека, физически герои всегда остаются в настоящем. Это более сходно с традицией мифа, нежели с канонам фэнтези и сказки.

Урсула ле Гуин подчёркивает, что способность видеть будущее не является самоценной, а дана героям для их главной поэтической деятельности (даже если Мемер и Эвир не называются поэтами, они всё же создают новый текстовый мир в образах). Герои должны избежать искушения проникнуть в будущее с целью изменить его, им надлежит следовать высшему предопределению.

Способности героев, способствующие стиранию границ между прошлым, настоящим и будущим помогают Урсуле Ле Гуин утвердить любимую ею идею взаимосвязи всего существующего в мире, наличие высшего смысла и предопределённости, а также наличие метафизической связи между духовно и идейно близкими людьми.

С мифологемой поэта-ясновидца, его функцией посредника между прошлым и будущим, связана и способность к сверхзрению. Как указание на сверхзрение поэта часто возникает мотив слепоты поэта (слепота Тиресия, Фамирида, фракийского певца Демодока, самого Гомера, многих аэдов и рапсодов) [5, с. 327].

Мотив слепоты разрабатывается Урсулой ле Гуин в книге «Проклятый дар» и связан в первую очередь с двумя образами: Слепого Каддара и Оррека Каспро [1, 2]. Слепой Каддар, прадед главного героя, обладал сильным даром разрушения связей, стал выдающимся брантором (главой рода), но в зрелом возрасте перестал контролировать свои эмоции, что привело к трагедиям. После того, как Каддар в порыве гнева убил свою жену и её служанку, он добровольно ослепил себя и провёл остаток жизни в уединении и размышлении. Слепота Каддара символизирует обращение его взора вовнутрь (вглубь себя и природы вещей) и представляет собой истинное видение.

Оррек сначала воспринимает свою судьбу как повторение судьбы своего знаменитого предка, однако его путь иной. Если Каддар является скорее героем (удивительные способности – обучение управлению ими – подвиги – трагедия – внутреннее изменение – закат жизни, посвящённый самопознанию), то Оррек Каспро – поэт. Ассоциируя свою судьбу с судьбой Слепого Каддара, Оррек решает завязать («запечатать») себе глаза, чтобы за это время научиться управлять своим даром. Это символизирует с одной стороны слепоту Оррека, не понимающего своего предназначения и пытающегося в течение года найти свой истинный путь во тьме, понять себя. Перемещение взгляда с внешнего мира на внутренний позволяет герою увидеть истинное положение вещей, открывает его сверхъестественное

зрение. Символическое «прозрение» героя происходит ночью, когда он, сняв повязку, видит всё ту же тьму, в которой мерцают далёкие звёзды. Ночь традиционно воспринимается как время иррационального, интуитивного познания, общения с космосом. Таким образом, Оррек обретает способность видеть то, что неподвластно простому зрению и тогда он и становится поэтом.

Мотив слепоты возникает и в книге «Голоса», в словах Лорда хранителя: «Я, например, чувствую себя слепцом, которого попросили прочесть некое отправленное ему божественное послание» [1, с. 391].

Сверхвидение поэта связывается с его мудростью [5, с. 328]. В соответствии с этой традицией Оррек Каспро не только поэт, но и учёный, исследователь древних текстов, преподаватель университета; изучению мудрости, хранящейся в древних книгах, посвящает свою жизнь Мемер Галва; на этот же путь изучения культурного наследия встаёт и Гэвир Айтана. Не случайно герои встречаются в финале в университетском городе Месуне.

С мифологемами о поэте-прорицателе и поэте-мудреце связаны и представления о поэте как создателе священных текстов [5, с. 327]. Акцент на взаимодействии поэтического и священного Урсула Ле Гуин делает в книге «Голоса», сравнивая и во многом противопоставляя образы жреца и поэта. Чистая религия, отрицающая текстовое пространство, вырождается в фанатизм, где жрецы стремятся не к укреплению космической организации, а к утверждению собственной власти. Это влечёт за собою искажённое восприятие реальности. Поэт же, напротив, через изучение опыта, аккумулированного в текстах, способен проникнуть в систему соответствий и создать новое космическое единство в мире. Деятельность альдских жрецов разрушительна (поиск демонов и борьба с ними, разрушение городов, уничтожение книг), в то время как деятельность Султера и Мемер Галва, Оррека Каспро и Грай Барре противоположна и направлена на созидание и космизацию.

В образах Мемер и Султера Галва воплощается функция поэта по созидаанию и сохранению священных текстов, которые, наряду с ритуалами, являются опорой в космизации. Султер Галва хранит и изучает книжное наследие древности, к тому же раньше он был способен к творчеству (слышал голоса), а его должность - «хранитель дорог Ансула» также говорит об этой созидающей функции «сохранения», «объединения», «созидания», поскольку хронотоп дороги традиционно несёт в себе идею движения, внутреннего изменения, соединения и взаимодействия различных точек зрения. Мемер также изучает и сохраняет священные тексты, творит (слышит и интерпретирует голоса), тем самым обогащая имеющееся наследие. Сотворчество с высшими силами традиционно даётся как вос-

приятие и трансляция услышанного, где поэт становится своеобразным передатчиком, рупором. Мемер восклицает: «Да не разговаривает со мной оракул!... Он меня использует!» [5, с. 393]. Происходит преобразование героя в процессе творческого акта, проявление истинной божественной сущности. Творчество трактуется как священнодействие.

Таким образом, поэт в мифологической традиции является посредником между человеческим и божественным, причём это посредничество реализуется и в пространстве и во времени. Память о прошлом обуславливает связь поэта с нижним миром, царством смерти, определяет его прикосновенность к иррациональному (неистовство, которое посылают поэту музы, шаманский экстаз Одина и т. д.) Поэт нисходит в царство смерти, независимо от того, идёт ли речь о реальном пребывании там, оформленном в особый мотив (Орфей, Данте, Вергилий), или о нисхождении духа [5, с. 327].

Хотя Урсула ле Гуин не использует собственно сюжет нисхождения поэта в царство смерти, значительное место занимает сама тема смерти, конечности человеческого существования, неизбежности умирания. В каждой из книг главный герой сталкивается с трагической, безвременной смертью близкого человека. Оррек Каспро теряет мать, отца, а затем и маленькую дочь; у Мемер погибает мать и многие соотечественники, а у Гэвира убивают любимую сестру. Особое внимание уделяется описанию переживаний, испытываемых героем, который должен пройти через боль утраты, символическое умирание и возрождение, понять и принять смерть (наиболее подробно и ярко этот процесс показан в книге «Силы»).

В то же время поэт несёт в себе жизнь и бессмертие, поскольку является хранителем памяти коллектива и посредником, соединяющим людей с божественным. Поэт с помощью слова преобразует божественное в человеческое и возводит человеческое на уровень божественного [5, с. 327].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что главные герои «Легенд Западного побережья» представляют собой различные модификации образа поэта. В основе системы образов лежит мифологическая традиция, где главной чертой поэта является его тождество с демиургом (отсюда сходство с образом жреца), а центральной функцией – посредничество между земным и потусторонним мирами, реализуемое и в пространстве и во времени (способность ведать прошлое и будущее). Урсулой ле Гуин используются мифологемы о поэте-ясновидце и пророке, поэте-прорицателе, создателе священных текстов. Из мифологической традиции заимствуются такие черты поэта, как исключительность, мудрость, способность к сверхзрению. Основой для творчества является культурная память, а поэт, являясь хранителем памяти коллектива, несёт тем самым бессмертие.

Обращение к образу поэта помогает Урсуле Ле Гуин с иной точки зрения осмыслить характерные для её творчества вопросы (философии языка, культуры и культурной памяти, смерти и бессмертия, свободы внутренней и внешней), а также создать собственную концепцию художественного творчества.

Список литературы

1. Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.:Азбука, 2017. 735 с.
2. Le Guin U. Gifts. Lnd.:The Orion Publishing Group, 2005. 288 p.
3. Le Guin U. Voices . Lnd.:Orion Publishing Group, 2007. 384 p.
4. Le Guin U. Powers . Lnd.:Orion Publishing Group, 2007. 400 p.
5. Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. / под ред. С.А. Токарева. М.: Дрофа, 2008. 719 с.
6. Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Худ. литература. 1967. 765 с.
7. Гесиод. Полное собрание текстов / вступительная статья В.Н. Ярмо. М.: Лабиринт, 2001. 256 с.

THE MYTHOLOGICAL ORIGINS OF THE POET'S IMAGE IN "LEGENDS OF THE WEST COAST" BY URSULA LE GUIN

K.V. Surkova

This section discusses the way Ursula Le Guin uses mythological tradition to create a system of images in the "Legends of the West coast". A comparative research method is used.

It is found out that the main characters of "Legends of the West Coast" represent various modifications of the poet's image. The basis of the set of patterns is a mythological tradition, and the identity with the demiurge is the main poet's feature. Discusses, in particular, myths about a poet-prophet, a poet-visionary, the creator of sacred texts, etc. In conclusion we underline that using mythological tradition helps Ursula Le Guin develop such topics as philosophy of language and culture as well as set up her own concept of creation.

Keywords: Ursula Le Guin, Legends of the West Coast, fantasy, poet's image, mythology

2.15. ПОЭТИЧЕСКАЯ «ПЕРЕКЛИЧКА С ПРЕДШЕСТВЕННИКАМИ И СОВРЕМЕННОКАМИ»: «ПРОЖИВИ КАТУЛЛ...» А. КУШНЕРА

© *Е.А. Разумовская*

В главе интерпретируется известное стихотворение А. Кушнера, посвященное Г. Валерию Катуллу. Анализ семантически значимых понятий этого текста (кровь/смерть) позволяет поставить его в длинный ряд «памятников нерукотворных», известнейшими из которых являются «Eregi monumentum» Горация и «Памятник» А.С. Пушкина. Анализ стихотворного размера и лиц, упомянутых в сти-

хотворении Кушнера, позволяет установить вероятные связи между «Проживи Катулл» А. Кушнера и «Письмами римскому другу» И. Бродского. Стихотворение Кушнера также отсылает память читателя к Вергилию, Овидию и Данте, к К. Чуковскому и Ф. Сологубу. В итоге делается заключение о том, что стихотворение А. Кушнера «Проживи Катулл» является воплощением одной из магистральных идей поэта о поэзии как о «переключке с предшественниками и современниками».

Ключевые слова: интерпретация поэтического текста, Катулл, А. Кушнер, интертекстуальность

«Проживи Катулл...» А. Кушнера (1989) – это разговор о Катулле, т.е. о поэте и поэзии, с самим собой и со своими современниками, вовлекающий в размышления очень многие имена и произведения. Это раздумья о Катулле, который из римских поэтов, очевидно, наиболее близок автору, судя по количеству перекликающихся с ним стихотворений или стихотворений о нем у А. Кушнера, – и через Катулла раздумья о собственной судьбе, о судьбе многих поэтов после Катулла, будь то в Риме, или в России. Стихотворение написано в жанре альтернативной истории: поэт, живущий через столетия после смерти своего героя, рассуждает, что было бы, если бы Катулл прожил «еще лет десять»; такое сюжетное допущение позволяет поэту «дать читателю почувствовать живой пульс истории и скрытую в ней бесконечную вариативность, взглянуть иначе на события прошлого и настоящего, «сменить оптику» восприятия действительности» [1, с. 142]. Собственно, именно с допущения стихотворение и начинается, не нуждаясь в иных заголовках, кроме своеобразного двухстишного зачина:

«Проживи Катулл еще лет десять,

Не умри истерзанный так рано...» [2, с. 67]

И далее в четырех строфах А. Кушнер выстраивает возможную эволюцию Катуллово творчества, привязывая ее к четырем основным темам-направлениям, а в качестве якорей-привязок использует имена реальных людей, игравших (или, вероятно, сыгравших бы) важную роль в жизни и творчестве римского лирика. Каждая из строф связана с одной темой лирики Катулла: «Катулл и любовь» – это тема первой строфы, где упоминается возлюбленная поэта Клодия (упоминается возлюбленная Катулла Клодия, первая строфа); «Катулл и политика» – тема второй строфы, которая отсылает к Г. Юлию Цезарю; «Катулл и поэзия» – тема третьей строфы, где появляется имя Вергилия; наконец, «Катулл и дружба» – в четвертой строфе упоминаются Лициний Кальв и Цинна, друзья поэта по кружку неотериков. Таким образом, в стихотворении А. Кушнера упомянуты четыре важнейшие темы поэзии Катулла, впервые в римской литературе рисовавшего «частного человека, поглощенного личной жизнью» [3, с. 240].

При этом темы любви и дружбы, весьма важные для мировоззрения Катулла, занимают выделенные позиции, создавая рамку: «Мировоззрение Катулла было бы ущербным без его дружеского кружка, в некотором смысле заменившего государство, как Лесбия – семью» [4, с. 395].

Стихотворение написано восьмистишиями, 5-тистопным хореем. Выбор размера подсказан все тем же заглавным героем – одиннадцатисложник был одним из излюбленных Катуллом размеров. Одиннадцатисложник – это 5-тистопный хореический, в основе своей, размер, в котором вторая стопа заменена дактилем. Поэтому хорей Кушнера с нерегулярными пропусками ударений и заменами стоп становятся прекрасной заменой античному размеру в русскоязычном варианте, передавая трёх-пятиударными стихами немного неровную, очень эмоциональную, близкую к разговорно-интимной интонацию Катулла одиннадцатисложника.

Методика анализа стихотворения, предложенная М.Л. Гаспаровым, помогает выявить семантически значимые понятия в анализируемом тексте А.С. Кушнера; таковыми, очевидно, являются «кровь/смерть»: «Катулл истерзанный», «жгущаяся рана ... кровоточила»; «погибли»; «жив и будет вечно / жив»; «замыслы кривые»; «23 раны ножевые»; «в кровавых передрягах / смерть найдя», «в порывах ... львиных / дышит пламя, как в альпийских маках».

На важность этой темы указывает и то, что слова с корнем «кров-» встречаются во всех строфах (исключение составляет третья строфа, посвященная теме поэзии). Более того, во второй строфе поэт даже играет звуковым сочетанием «кр-» (Красс, кривые), отсылая читателя к слову «кровь» по звуковой ассоциации. Да и упоминание Вергилия во второй строфе, где вроде бы речь не идет о крови и смерти, не случайно: Вергилий не только представитель совершенно другого, чем у Катулла, поэтического (эпического) стиля и мировоззрения. Образ Вергилия в последующей поэтической традиции косвенно связан со смертью и вызывает у читателя ассоциации не только с VI книгой «Энеиды», но и с «Комедией» Данте Алигьери.

Однако А. Кушнер подает читателю эту тему в весьма неожиданном аспекте. Во-первых, интересно и важно, что кровь в разбираемом стихотворении не всегда является синонимом смерти: в первой строфе кровотокающая рана – это метафора любовной страсти:

«... Разлюбил бы Клодию – и грезить
Перестал, и жгущаяся рана
Не болела бы, не кровоточила...» [2, с. 67]

Во-вторых, третья строфа, очень важная в контексте всего стихотворения, – о творчестве и поэзии, о возможном отношении Катулла к Верги-

лию, младшему современнику, вообще, как уже говорилось выше, не использует ни слово «кровь» с производными, ни слово «смерть», ведь настоящее искусство бессмертно. Наконец, в стихотворении, построенном «от противного», поэт отталкивается в рассуждениях от факта Катулловой смерти, чтобы опровергнуть саму смерть: именно смерть помешала Катутлу узнать о гибели Красса и Помпея, о страшной смерти Цезаря и о смерти друзей по кружку поэтов, Лициния Кальва и Цинны, а потому все они остались живы для Катутла, избежав «тяжелой прохлады» и посмертного бездействия бронзового портрета. Пламя молодых, «львиных» порывов оживает и в «альпийских маках», которые до сих пор цветут на родине Катутла, в Цизальпинской Галлии.

Наконец, размышления А. Кушнера о смерти и в то же время словно бы не смерти Катутла очень интересно перекликаются с творчеством самого римского лирика. Известно, что Катутл, непосредственно со смертью в жизни соприкасавшийся лишь дважды, не писал о смерти, и слова, связанные со смертью, в его стихотворениях практически не используются: «Катутл о смерти писать не любит... лексику, связанную с понятием «смерть», Катутл использует редко: на 2309 стихов всего 37 случаев, учитывая лексику, связанную с погребением» [5, с. 81]. И Катутл, «скорее насмешливо дерзкий, нежели скорбящий», в сознании читателя с темой скорби и смерти никак не связан: «... его бурная жизнь столичного шалопая выплескивалась в коротких стихотворениях, написанных по горячим следам, в которых нет, и не могло быть, места размышлениям о смерти» [5, с. 81].

С таким «прочтением» Катутла соглашается и А. Кушнер: глубокая эмоциональность, страстность во всем, порывистость в каждом действии являются у него едва ли не важнейшими чертами римского поэта, что подтверждает лексика, использованная в отношении к Катутлу: «истерзанный», «разлюбил бы / полюбил бы» (в анафорической позиции); эмоциональное восклицание «Боже мой»; «воспел, оплакав бы», «в порывах львиных дышит пламя» и пр.

Важно, что последние два стиха выделены вдвойне – кольцевым повтором слова «долго» и пробелом; это вывод, главная мысль, к которой ведет весь строй стихотворения. Схема рифм и ассонансов, связывающих между собой последнее двустопишье и прочие строфы, отражает то же сомнение, что и сам вывод стихотворения:

«Долго жить в железном Риме надо,
Но, наверное, не слишком долго» [2, с. 67].

Цепочка ударных «а» в рифме двустопишия связывает заключение с первой и четвертой строфами, а цепочка ударных «о» с третьей строфой. Пер-

вая линия созвучий («так рано»/«рана», «в кровавых передрыгах»/«в маках», «грядущая прохлада»/«надо») выстраивает некое отрицание, неприятие любой необходимости, о которой говорит слово «надо» – это вообще не Катуллово слово. Внутренняя свобода и свобода стиха – это одна из важных характеристик поэзии Катулла. М. фон Альбрехт находит для описания этой особенности Катулловой поэзии великолепный образ: будучи «свидетелем эпохи между двумя диктатурами, он оказался в гравитационном поле высокого напряжения; но, находясь на одинаковом расстоянии от обоих центров притяжения, он не подвергнут гравитации; в политике царит состояние «невесомости» со всеми вытекающими отсюда страхами, но и возможностями обрести новый опыт свободы» [4, с. 378].

И для А. Кушнера внутренняя свобода, отражающаяся в стихе, важна при характеристике Катуллова творчества. Вот с Катуллом сравнивается Вергилий со своими ранними «Буколиками» и «Георгиками»:

«... коровы да овечки –
Тоже мне сюжет для стихотворца!
То ли дело – строки без уздечки,
Вольный стих, что мчится, как придется...» [2, с. 67]

Вторая цепочка ударных гласных в рифмующихся слогах («Буколик»/«столик», «для стихотворца»/«как придется», «челка» и дважды повторенное «долго») связывает две последние строки с темой поэзии и творчества, с молодым Вергилием, до первых произведений которого Катулл не дожил. Позволим себе интерпретировать эту связь как развитие общей мысли о вечности настоящего искусства, выраженной в произведениях многих древних авторов (у Сапфо, у Пиндара, и позднее – у Горация, Овидия и пр.). Стихом «жесткий взгляд, подстриженная челка» А. Кушнер отсылает читателя к посмертным бронзовым изображениям знаменитых мужей, что подтверждается всем содержанием строфы.

Кстати говоря, отождествление этого посмертного образа с каким-то одним реальным прототипом, каковых упоминается в стихотворении семеро, сопряжено с определенными трудностями. Поэтому, на наш взгляд, точнее было бы отнести эту строку ко всем упомянутым в стихотворении римлянам (Катуллу, Крассу, Помпею и Цезарю, Вергилию, Лицинию Кальву и Гельвию Цинне) как совокупный образ посмертной славы. В ней слышится отголосок спора двух «памятников»: рукотворного и нерукотворного; материального, а потому подвластного разрушающему воздействию времени, и поэтического, созданного творчеством в памяти потомков.

Однако вернемся к заключительному двестишию: это перифраз крылатой фразы К.И. Чуковского «В России надо жить долго»: в 1962, в беседе с

писательницей Лидией Либединой, Чуковский сказал: «Когда я начинал печататься, я был самый молодой среди литераторов, а теперь я самый старый! В России надо жить долго – интересно!» [6, с. 142]. Эту же мысль Чуковский, по свидетельству В.А. Каверина, повторял позднее неоднократно: «В России надо жить долго! Долго!»; что было прокомментировано Кавериным: «Жил, жил и дожил до признания» [7, с. 52]. То, что это высказывание приписывается также А.Н. Островскому и Ф. Сологубу, придает двум последним строкам анализируемого стихотворения дополнительную глубину, в том числе и ироническую, а поэтому это двустишие не следует интерпретировать однозначно: в них, конечно, «сожаление о преждевременном уходе поэта сочетается с мыслью о его необходимости» [3, с. 242], но также и с мыслями уже не о смерти, а об изгнании, что вводит в стихотворение фигуры П. Овидия Назона и И. Бродского.

О том, что данное стихотворение А. Кушнера, являясь ответом на «Письма римскому другу» Бродского (март 1972), вступает с И. Бродским в своеобразный поэтический диалог, представляющий разные точки зрения, говорит несколько фактов. Стихотворения, во-первых, связаны героями: у И. Бродского это Марциал, о чем говорит подзаголовок; у А. Кушнера – Катулл. Связь между Марциалом и Катуллом очевидна: «Петроний, Марциал и Приапеи» «особенно многим обязаны» Катулле [4, с. 397]. Обращение именно к этим двум римским авторам наводит на мысль о традиции, преемственности в поэзии. Кроме того, имя Плиния Старшего, которое появляется в конце «Писем римскому другу» И. Бродского, тоже, пусть и косвенно, отсылает читателя к образу Катулла, – оба родом из Транспадании, и в своей «Естественной истории» Плиний называет Катулла земляком. Во-вторых, оба эти стихотворения написаны размером, имитирующим одиннадцатисложник, столь любезный и Катулле, и, позднее, Марциалу, представителям эпиграмматического жанра римской поэзии. Интересно, что римский материал для описания судьбы Иосифа Бродского А. Кушнер впервые использовал еще в 1964 году, обращаясь к сосланному Бродскому. На это обратила внимание Е. Невзглядова в своей «Лекции о Бродском» [8], процитировав:

«... Заплачет ночью над тобой
Овидий, первый тунеядец...»

Сходны стихотворения и строфическим членением – это восьмистишия у Кушнера и восьмистишные фрагменты, каждый из которых распадается на два четверостишия, с женской рифмой у И. Бродского. Наконец, оба стихотворения можно поставить в один ряд еще и по тематическому признаку: все они, так или иначе, говорят о судьбе поэта, об отношениях поэта и власти, о месте поэта в истории.

Иными словами, стихотворение Александра Кушнера, связанное с именем Катуллы, предлагает читателю вступить в разговор о древнем поэте, идущий в самом широком контексте мировой поэзии. Сюжетное допущение, на котором построен сюжет стихотворения, позволяет выстроить целую систему косвенных и прямых отсылок другим поэтам, жившим в другие времена и в других государствах, заданную магистральным для А. Кушнера представлением о поэзии как о переключке поэтов разных эпох и стран: «это явление... – процесс закономерный, естественный и неизбежный <...> Поэзия не квартира с изолированными комнатами...» [9, с. 85], – приглашают читателя рассматривать мировую поэзию как некое единство, связанное общностью судеб и поэтических тем.

Список литературы

1. Шаховская Н.Н. Сюжетное допущение как когнитивный приём в поэзии Александра Кушнера // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2017. № 3. С. 134–144.
2. Кушнер А.С. Ночная музыка. Л.: Лениздат, 1991. 112 с.
3. Цыпилёва Т.А. Гай Валерий Катулл в творческом сознании А. Кушнера // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Материалы конференции молодых ученых 5–7 апреля 2012 г. Вып. 13. Т. 2. Томск, 2012. С. 239–242.
4. Альбрехт М., фон. История римской литературы от Андроника до Боеция и ее влияние на позднейшие эпохи. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2002. 2006 с.
5. Дуров В.С. Могс в поэзии римских лириков // Индоевропейское языкознание и классическая филология–XI. Материалы чтений, посвященных памяти И.М. Тронского. СПб., 2007. С. 81–87.
6. Воспоминания о Корнее Чуковском М.: Советский писатель, 1977. 472 с.
7. Каверин В.А. Эпилог. М.: Вагриус, 2006. 571 с.
8. Невзглядова Е. Лекция о Бродском // Литература. № 4. 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200800414> (дата обращения 3.04.2019).
9. Кушнер А.С. Аполлон в снегу. Заметки на полях. Л.: Советский писатель, 1991. 512 с.

POETIC «ROLLCALL WITH PREDECESSORS AND CONTEMPORARIES»:

A. KUSHNER'S «LIVE CATULLUS ...»

E.A. Razumovskaya

The chapter interprets the famous poem by A. Kushner, dedicated to G. Valery Catullus. The analysis of the semantically significant concepts of this text (blood / death) makes it possible to put it in a long series of "monuments not made by human hands", the most famous of which are the "Exegi monumentum" of Horace and "Monument" of A.S. Pushkin. The analysis of the meter and the persons mentioned in Kushner's poem

makes it possible to establish the probable connections between A. Kushner's "Live Catullus" and I. Brodsky's "Letters to a Roman Friend". Kushner's poem also sets in the reader's memory references to Virgil, Ovid and Dante, to K. Chukovsky and F. Sologub. As a result, it is concluded that A. Kushner's poem "Live Catullus" is the embodiment of one of the poet's main ideas about poetry as a "rollicall with predecessors and contemporaries".

Keywords: interpretation of the verse text, Catullus, A. Kouchner, intertextuality

2.16. ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ МЕНИППЕИ В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ФЭНТЕЗИ

© *О.Ю. Осьмухина*

Рассматривается специфика преломления мениппеиной традиции в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк». Установлено, что мениппея является важнейшей структурообразующей, жанрообразующей структурной моделью фэнтези Макса Фрая. В романе «Мой Рагнарёк» мениппея, синтезированная с фольклорной сказкой, посредством ярко выраженной смеховой стихии, карнавалных развенчаний, абсолютной свободой сюжетного развертывания расширяет жанровые границы фэнтези, является важнейшим средством конструирования и раскрытия карнавального образа персонажей, оказавшихся в равных условиях апокалипсиса, а также выполняет сюжетообразующую функцию, фактически запуская цепную реакцию ключевых событий. Погруженные в единый мир предапокалиптической трагедии, представители разных культурных традиций и мифологических сюжетов, репрезентированные отнюдь не «героически», оказываются частью неомифа о некоем общем мире, в котором нет одного «спасителя», наделенного особой миссией, но за равновесие этого хрупкого мира несет ответственность каждый.

Ключевые слова: М.М. Бахтин, Макс Фрай, жанр, жанровая модель, мениппея, карнавал, мифология, образ, сказка

В осмыслении идейно-художественной значимости художественного текста того или иного автора, как известно, немаловажную роль играет изучение его жанровой специфики, причем именно жанр становится важнейшей художественной категорией, определяющей ключевые существенные, конституциональные и динамические характеристики художественного произведения. Как справедливо отмечал Л. Е. Пинский, «магистральным сюжетом жанра (или жанровым сюжетом) <...> следует назвать то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутреннее родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника. <...> Магистральный сюжет – это то коренное, субстанциональное в фабуле, характере, построении и т.д., что как бы стоит за отдельными произведениями некоей целостностью, проявляясь,

видоизменяясь в них – «явлениях», модификациях, вариациях жанра – при сопоставлении этих произведений, «в контексте» художественного творчества и читательского восприятия» [7, с. 50–51]. При всем разнообразии на сегодняшний день направлений в исследовании жанра – от идеи Ю.Н. Тынянова об изменении всей системы жанров при смене исторических эпох, нормативной теории Ж.-М. Шеффера, релятивистского учения Ж. Деррида до бахтинской концепции жанра и функционального подхода к жанру Н.Л. Лейдермана – очевидно одно: моделирующие возможности жанра не подлежат сомнению, более того, важнейшей категорией, способствующей адекватному осмыслению того или иного жанра, становится «память жанра» (М.М. Бахтин) как непосредственное сохранение «смысловой основы структурного инварианта жанра» [10, с. 69], сочетающееся с ее перманентным варьированием и, тем самым, обновлением смысла. Как справедливо указывал М.М. Бахтин, жанр «обновляется и возрождается на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуально произведении этого жанра» [2, с. 135]. Методологический подход М.М. Бахтина, реализованный им и в работах о Достоевском, и в книге о Рабле, вполне проецируется на современную отечественную прозу, демонстрирующую жанровое многообразие, благодаря синтезу жанров, их диффузии, созданию индивидуально-авторских жанровых структур. Более того, без учета специфики жанра, его типологических особенностей, с одной стороны, и его исторической подвижности, с другой, когда он может заимствовать своеобразные особенности других жанров и существенно менять свой облик и строй, невозможно представить адекватную картину литературного развития.

Наиболее примечателен в свете заявленной проблематики, на наш взгляд, жанр фэнтези, характеризующийся, по наблюдению Т.Н. Бреевой и Л.Ф. Хабибуллиной, «жанровой незавершенностью», которая, с одной стороны, объясняется «собственно природой литературного масскульта, частью которого они являются, а с другой – самой жанровой природой. <...> жанровый канон фэнтези постоянно осложняется включением предельно широкого круга жанровых моделей, которые свободно сопрягаются между собой, при этом их инерционная логика определяет в значительной степени характер репрезентации авторской идеологии» [4, с. 10–11]. В продолжение мысли исследователей добавим, что одной из весьма продуктивных жанровых моделей, «встроенных» в структуру фэнтези, становится мениппея.

Оговоримся, что жанр мениппеи, подробно описанный М.М. Бахтиным в работе «Проблемы поэтики Достоевского», являет собой комплекс разноплановых признаков, таких как исключительность происходящего,

«свобода сюжетного и философского вымысла» [2, с. 129], внутренне оправданная и мотивированная фантастика, экстраординарность персонажей и их поведенческих установок, различные контрасты и оксюмороны. При всей своей смеховой природе именно здесь поднимаются ключевые вопросы бытия, происходит поиск общечеловеческой правды [1; 2; 5; 12]. Поэтому мениппея и становится «проводником карнавального мироощущения в литературе вплоть до наших дней» [2, с. 130].

Именно в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк» мениппея оказывается основообразующей в развитии сюжета и раскрытии специфики образов ключевых персонажей. С начала повествования автор готовит читателя к свободному перемещению персонажей по противопоставленным друг другу «здесь» и там» – миров «обычного реального (российского), в котором до определенного момента живет герой» и мира, «в который он попадает чудесным образом» [4, с. 148], миры эти населены как простыми людьми, обывателями, так и мифологическими богами греческого, скандинавского, индийского пантеона. Магический вымысел переворачивает обыденность с ног на голову, приближая посредством смеха то, что в реальности оказывается недостижимым; иначе говоря, «за всё можно хвататься руками» [3, с. 217].

Весьма примечательно заглавие романа, которое как часть заголовочно-финального комплекса, должно маркировать семантическое ядро произведения, сделать сюжет достаточно предсказуемым, ускорить погруженность читателя-реципиента в событийный ряд. Общеизвестно, что «Рагнарёк» – мифологическая скандинавская версия апокалипсиса, история гибели мира, богов, включающая и ряд предшествующих этому событий (смерть Бальдра, предательство Локки и т.д.): «Видала, как Бальдр, / бог окровавленный, / Одина сын, смерть свою принял: // стройный над полем / стоял, возвышаясь, / тонкий, прекрасный омелье побег. // <...> Там она видала – / шли чрез потоки / поправшие клятвы, / убийцы подлые / и те, кто жен / чужих соблазняет; / Нидхёгг глодал там / трупы умерших, / терзал он мужей / – довольно ль вам этого? //» [9, с. 30–32]. В заглавии романа Макса Фрая обнаруживается явное несоответствие предполагаемой сюжетной заданности: местоимение «мой» как указатель персонифицированности изначально ставит читателя перед фактом преломления масштабных событий через призму сознания одного героя – Макса, дружелюбного Антихриста и предводителя армии мертвецов, коим его сделал Аллах. Однако автор избирает двулинейное повествование, представляя ещё одного главного героя – Одина, предводителя божественных сил, что стремится уйти от своей участи путём нарушения различных запретов. Сталкивая две противоборствующие позиции, Макс Фрай стремится продемонстрировать,

что в условиях разрушения мира правда едина: каждый, смертный и бессмертный, лишь хочет выжить любой ценой. Это приводит в сюжетном развертывании к появлению неожиданного союза соперников в попытке противостоять смерти в лице мифологического змея Ёрмунганда: «...сражаться мы будем не друг с другом, а с этой тварью, которая собирается проглотить нас... <...> Может быть, нам предстоит сражаться даже не со змеем, а с самой судьбой, но что ещё остаётся?» [11, с. 383–384]. Подобный «решающий поступок» [2, с. 133] обобщает развитие философской мысли романа: в объединении врагов автор видит ключ к спасению, выводя простую формулу «если никто не хочет умирать, значит и не нужно», просто потому, что человек решил «...прищемить подол старой мегере Вёльве и доставить тебе [Одину] удовольствие» [11, с. 385]. «Мудрец» Макс проходит испытание собственной мировоззренческой позиции по вполне традиционной сказочной схеме (при этом, заметим, что Макса, подобно Эдипу, испытывает Сфинкс): побеждает Сфинкса хитростью абсурдных загадок (« - ... висит на стене зелёное и пищит... <...> Селёдка!», «-... стоит в огороде чёрный, на трёх ногах... <...> Это рояль.» [11, с. 53–55]), получает оружие (ятаган «Тысяча молний», щит Змея), а также волшебного помощника-джинна. Средство передвижения героя сатирически обыгрывается, и вместо «добрého коня» Макс становится обладателем дромадера, что в условиях пустыни выглядит логично. В сюжете фэнтези, кроме того, немаловажную роль играет и характерный для фольклорной волшебной сказки мотив змеборства [8]: чтобы победить чудовище, как известно, необходимо быть проглоченным им, при этом даже подобный смелый шаг сопровождается в романе Фрая неуместным цитированием Жанны д'Арк: «Кто любит меня, за мной!» [11, с. 433]. Фрай очевидно «играет» с классической сказкой [1], сохраняя ключевые элементы ее жанровой формы, но при этом придает ей мениппейное содержание (об этом свидетельствуют, к примеру, неожиданные сближения далекого и разъединенного, «мезальянсы всякого рода» [2, с. 133]) и мотивировку.

Характерно для жанра мениппеи и «трёхплановое построение» [2, с. 129]: поиск решения идёт повсеместно – от пустыни до божественного Олимпа и царства Аида. Следует отметить, что в царство мёртвых Афина и Один так и не попали, диалог был «пороговым» и вёлся у Стикса, сам же Аид напился, считая свою работу завершённой, и вёл себя совсем не как грозный бог: «... молодецки отшвырнул в сторону весло, тут же потерял равновесие и бухнулся на четвереньки. Его руки оказались в мутной прибрежной воде, ноги беспомощно колотили по ветхому дну лодки, которая тут же перевернулась...» [11, с. 144]. Примечательна здесь игра, резкая смена «верха и низа»: в отличие от традиционной мифологической трак-

товки, Аид отнюдь не изображен «страшным», «мрачным», «суровым» 6, с. 47], напротив – образ его профанируется и переводится в смеховой план. Подчеркнем, что и сами Олимпийцы скорее похожи на карнавальных персонажей, чем на великих существей: «эти Олимпийцы все с придурью...» [11, с. 9], – так характеризует их Один, выделяя лишь рациональную и отностительно разумную, с его точки зрения, Афины.

Примечательна в данном контексте сцена военного совета Одина с греческими богами, где первый предлагает свою помощь и защиту от недоброжелателей в виде рун и заклинаний. Все Олимпийцы принимают облики различных знаменитостей XX столетия, медийных фигур или политиков (Афина – Марлон Брандо, Арес и Аполлон ссорятся за облик Элвиса Пресли, Зевс – Леонид Брежнев и т.д.), каждый стремится выделиться и посмеяться над другим, в том числе и над старшим асом, нарушить общепринятые правила и ход событий. Так, бог войны Арес «является на военный совет в облике какой-то кудрявой девки, едва прикрыв свои прелести полупрозрачным тряпьем...» [11, с. 225], Гермес неуместно шутит по поводу нанесения рун: «... ты собирался защекотать меня до смерти. Я раскусил этого одноглазого!» [11, с. 235], Зевс терзается гордыней: «... ему очень не хотелось окончательно признавать моё превосходство» [11, с. 237]. Подобное резкое, эксцентричное поведение порождает скандалы и сопровождается различными оскорблениями (и в этом отношении мениппейная «составляющая» романа вполне сопоставима со сценами скандалов богов на Олимпе у Сенеки или Лукиана). Втянутый в скандал, Один не выдерживает и нарушает установленные нормы речевого поведения: «Нужны мне вы, олухи, как прошлогоднее конское дерьмо!» [11, с. 230]. Скептицизм в отношении могущества Одина проявляет Арес, который высказывается по этому поводу с использованием сниженной лексики («Ни хрена он меня не заколдовал...» [11, с. 235]); Геката оскорбляет Палладу, считая, что «...лучше быть мужиком, чем такой пожилой девицей» [11, с. 240]. Поддающиеся человеческим привычкам и эмоциям, уже смертные, разобшённые абсурдом и ситуацией скандала, который они сами же и создали, Олимпийцы реализуют смеховую сторону мениппейной традиции, благодаря чему становятся лёгкой добычей богов ацтеков. Именно с ними связана «маниакальная тематика» [2, с. 134] романа.

Ацтеки, в отличие от своих «собратьев», действуют быстро и слаженно. Им нужна не война, а еда, примитивное средство выживания, поэтому они с одержимостью и хладнокровием атакуют одиночек и отступают тогда, когда не желают тратить время на слишком долгую возню: «Они пришли сюда не воевать, а просто пообедать, взять по куску хлеба и разойтись по своим делам» [11, с. 245]. В разное время их жертвами становятся Олим-

пийцы, Один, даже Макс. В этом и заключается «многогранность» романа: есть те, кто хочет спасти себя, а заодно и мир, потому что они в нем живут; те, кто в любой ситуации блюдет свои голодные интересы; и те, кто стремится всё разрушить, считая, что «...этому миру пришёл конец, – жёстко сказал мой собеседник [Аллах – *О.О.*]» [11, с. 27].

Оговоримся, что сцены экстраординарного, эксцентричного поведения сопровождают не только богов, но и персонажей иного рода, в том числе и самого главного героя. Снижается, переводится в пародийно-смеховой план загадка Сфинкса: «...кто ходит утром на четырёх ногах, днём на двух, а вечером на трёх?» [6, с. 509]. Фрай иронизирует над «ужасным чудовищем» [6, с. 508], дополняя его описание «...обыкновенным дамским бюстом, изрядно обвисшим» и обаянием учительницы. Сфинкс в романе, в отличие от своего греческого «аналога», внимательна, последовательна, но в то же время в меру равнодушна. Все её действия направлены лишь на то, чтобы соблазнить формальности своей работы. Менторским тоном, входящим в контраст с содержанием загадки, она спрашивает у Макса то, что когда-то поведал ей он сам: «Множество юношей предаются мужеложству, выстроившись в ряд, один за другим. Каждый ублажает вперёдистоящего, в то время как его самого ублажает стоящий позади. Вопрос заключается в том, кто из них счастлив в большей мере, нежели остальные?» [11, с. 49]. Горизонт ожиданий читателя нарушен: вместо знаменитого мифологического вопроса звучит загадка, связанная с «телесным низом», неправильный ответ на которую влечёт за собой смерть героя. Однако эта роковая ошибка открывает читателю возможность наблюдения смерти со стороны, поскольку Макс имеет в запасе шестьсот шестьдесят шесть жизней. «Я с изумлением обнаружил, что стою в нескольких шагах от мифической твари. В её смертельных объятиях всё ещё корчило отлично знакомое мне тело в ярко-зелёном плаще» [11, с. 51]. При этом собственная смерть не вызывает у героя никаких эмоций, но лишь помогает вспомнить свою истинную природу, понять, как следует вести себя дальше и чего стоит добиваться в дальнейшем: «В тот миг я очень хорошо знал, кто я такой, каким образом устроен и зачем живу на этой прекрасной земле» [11, с. 51].

Мир фэнтези «Моего Рагнарёка», населённый одновременно греческими, германо-скандинавскими, индейскими богами, лишен ограничений: его исключительная свобода позволяет сосуществовать в едином – смеховом – пространстве мифологическим, легендарным и историческим персонажам: в сюжетном развёртывании участвуют, к примеру, и пророк Мухаммед, и князь Дракула. При этом образ каждого из них в лучших традициях миниппеи снижается, к примеру, пророк мусульман Мухаммед, спо-

движник Макса, после воскрешения требует гурий, поначалу не придавая значения возложенной на них миссии: «– Гурии, – настойчиво повторил он. – Вообще-то в раю они должны быть» [11, с. 104]. На сочетании оксюморонных черт построен образ князя Влада Цепеша. С одной стороны, он внимателен, любопытен, благообразен, деликатен, отчасти даже кроток и скромнен, но в то же время он – жестокий и бесстрастный любитель сажать всех на кол: «–Мы могли бы посадить его на кол, – застенчиво предложил Дракула. Он тут же начал оглядываться по сторонам в поисках подходящего материала» [11, с. 219].

Таким образом, становится очевидно, что важнейшей структурообразующей, жанрообразующей структурной моделью фэнтези Макса Фрая становится мениппея. В романе «Мой Рагнарёк» мениппея, синтезированная с фольклорной сказкой, посредством ярко выраженной смеховой стихии, карнавальных развенчаний, абсолютной свободой сюжетного развертывания расширяет жанровые границы фэнтези, является важнейшим средством конструирования и раскрытия карнавального образа персонажей, оказавшихся в равных условиях апокалипсиса, а также выполняет сюжетообразующую функцию, фактически запуская цепную реакцию ключевых событий. Погруженные в единый мир предапокалиптической трагедии, представители разных культурных традиций и мифологических сюжетов, репрезентированные отнюдь не «героически», оказываются частью неомифа о некоем общем мире, в котором нет одного «спасителя», наделенного особой миссией, но за равновесие этого хрупкого мира несет ответственность каждый.

Список литературы

1. Башкатова А. Играй как Фрай // Октябрь. 2010. № 12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2010/12/ba25.html>. (дата обращения: 10.04.2019)
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 7 т. М.: Русские словари, 2002. Т. 6. С. 5–300.
3. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
4. Бреева Т. Н., Хабибуллина Л. Ф. «Русский миф» в славянском фэнтези: монография. М.: Флинта; Наука, 2016. 184 с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
6. Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 544 с.
7. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М.: Сов. писатель, 1989. 417 с.
8. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1986. 366с.

9. Старшая Эдда: эпос / пер. с древнеисл. А. Корсуна. СПб.: Азбука-классика, 2001. 464с.

10. Тмарченко Н. Д. Жанр // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 69–71.

11. Фрай М. Мой Рагнарёк. М.: Изд-во АСТ, 2018. 448 с.

12. Шкловский В. Б. О мениппеях // Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. 376 с.

GENRE TRADITIONS OF MINIPEMS IN THE STRUCTURE OF MODERN FANTASY

O. Yu. Osmukhina

The chapter discusses the specificity of the refraction of the menippea tradition in the Max Fry novel "My Ragnarok". It is established that the menippea becomes the most important structure-forming, genre-forming structure model of Max Fry's fantasy. In the novel "My Ragnarok", the menippea, synthesized with a folklore tale, through pronounced laughter, carnival debunks, absolute freedom of plot development expands the boundaries of fantasy genre, is the most important means of constructing and uncovering the carnival image of characters who find themselves in equal conditions of the apocalypse, as well as in the same way as the apocalypse, as well as in the process plot function, actually launching a chain reaction of key events. Immersed in a single world of pre-apocalyptic tragedy, representatives of different cultural traditions and mythological plots, represented by no means "heroically", turn out to be part of the neomyth of a certain common world in which there is no one "savior", endowed with a special mission, but responsible for the balance of this fragile world each.

Keywords: M.M. Bakhtin, Max Fry, genre, genre model, menippea, carnival, mythology, image, fairy tale

2.17. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» В СИСТЕМЕ ВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ-СЛОВЕСНИКА

© Ю.А. Шанина

Работа посвящена проблемам поиска новых подходов к преподаванию дисциплины «История античной литературы» в системе подготовки будущих учителей-словесников в условиях динамичного реформирования всей образовательной системы РФ и внедрения профессионального стандарта «Педагог». Целью является определение ведущих принципов отбора учебного материала, организации самостоятельной работы студентов, формирования фонда оценочных средств. На основе анализа нормативных документов сферы образования, учебных пособий, научно-методических исследований и систематизации опыта собственной работы сде-

лан вывод о том, что при реализации учебной дисциплины «История античной литературы» по направлению подготовки «Педагогическое образование» профиля «Русский язык и литература» необходимо сохранить комплексный подход, сочетая практико-ориентированный, теоретический, культурологический и сопоставительный аспекты изучения.

Ключевые слова: античная литература, компетентностный подход, образовательные результаты, педагогическое образование, профессиональный стандарт «Педагог», федеральные государственные образовательные стандарты

Современное высшее образование в России развивается в условиях динамичной реформы, связанной со стремлением к выработке единого образовательного пространства. Для достижения данной цели подготовка будущих специалистов регламентируется целым рядом официальных документов, соответствие которым требует существенного пересмотра содержания изучаемых дисциплин и подходов к их преподаванию. Это касается и таких базовых курсов, которые традиционно составляют основу филологического образования, в том числе и курс «История античной литературы». В частности, подготовка будущих учителей-филологов в современных педагогических вузах ведется по программам двухпрофильного бакалавриата «Русский язык и литература», предполагающего пятилетний курс обучения, который, казалось бы, должен позволить достаточно глубоко ознакомить будущих учителей с разными аспектами историко-литературного процесса. Тем не менее на протяжении последних лет наблюдается неуклонная тенденция к снижению аудиторных часов, выделенных на лекционные и практические занятия. Согласно учебному плану, утвержденному на 2018-й год набора студентов, изучение истории античной литературы предусмотрено в первом семестре первого курса. Объем дисциплины составляет 3 зачетные единицы, 14 лекций и 18 практических занятий, что является значительным сокращением по сравнению с предшествующими годами. Как показывает анализ рабочих программ и учебных пособий, подобная ситуация характерна и для других педагогических вузов [1, с. 4], что влечет за собой необходимость отбора учебного материала, который студент сможет усвоить в объеме указанных часов. Рассмотрению данных проблем посвящена наша работа, хотя она скорее направлена на обзор круга вопросов, связанных с преподаванием этой дисциплины в педагогических вузах, и предлагает один из вариантов ее решения на основе анализа нормативных документов сферы образования, современных учебных пособий, научно-методических исследований и осмысления опыта собственной работы.

На сегодняшний день преподавание в педагогических вузах должно учитывать требования ряда стандартов, которые в чем-то дополняют друг

друга, а иногда вступают в противоречие. Исходя из общего практико-ориентированного характера современного обучения в вузе, разработка содержания дисциплины должна вестись в рамках госстандартов как высшего, так и среднего образования, с учетом требований к профессиональной деятельности педагога, концепции преподавания русского языка и литературы в Российской Федерации.

В прошлом году приказом Министерства образования и науки Российской Федерации был утвержден Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), который напрямую соотнесен с Профессиональным стандартом «Педагог»: «Профессиональные компетенции, устанавливаемые программой бакалавриата, формируются на основе профессиональных стандартов, соответствующих профессиональной деятельности выпускников, а также, при необходимости, на основе анализа требований к профессиональным компетенциям, предъявляемых к выпускникам на рынке труда» [2]. Как известно, в профессиональном стандарте преобладающее место отведено общепедагогическим, воспитательным, правовым аспектам деятельности учителя, которые обеспечиваются знаниями «основ общетеоретических дисциплин в объеме, необходимых для решения педагогических, научно-методических и организационно-управленческих задач (педагогика, психология, возрастная физиология; школьная гигиена; методика преподавания предмета)» [3]. Что касается предметной области, то ОТФ «Педагогическая деятельность по проектированию и реализации основных общеобразовательных программ» предусматривает следующие необходимые знания: «Программы и учебники по преподаваемому предмету» [3]. ОТФ «Педагогическая деятельность по проектированию и реализации образовательного процесса в образовательных организациях дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования» требует необходимые знания «преподаваемого предмета в пределах требований федеральных государственных образовательных стандартов и основной общеобразовательной программы, его истории и места в мировой культуре и науке» [3]. Более подробно в стандарте описываются трудовые действия, умения и знания учителя русского языка в полном отрыве от литературы как отдельного учебного предмета. В соответствии с указанными требованиями учебные планы по направлению «Педагогическое образование» содержат большое количество дисциплин психолого-педагогического цикла, их количество увеличивается за счет сокращения дисциплин специальности.

В то же время ФГОС ОО, реализовывать который должен быть готов будущий учитель, предусматривает получение таких предметных результатов в области «Литература»: «Обеспечение культурной самоидентификации, осознание коммуникативно-эстетических возможностей русского языка на основе изучения выдающихся произведений российской и мировой культуры; воспитание квалифицированного читателя со сформированным эстетическим вкусом, способного <...> сознательно планировать свое досуговое чтение; развитие способности понимать литературные художественные произведения, отражающие разные этнокультурные традиции» [4]. Кроме того, согласно требованиям ФГОС основного общего образования, образовательная «программа должна обеспечить формирование навыков участия в различных формах организации учебно-исследовательской и проектной деятельности (творческие конкурсы, олимпиады, научные общества, научно-практические конференции, олимпиады, национальные образовательные программы и т. д.)» [4]. Совершенно очевидно, что будущий учитель–словесник для обеспечения перечисленных образовательных результатов, организации научно-исследовательской деятельности должен обладать несопоставимо более широкими знаниями в предметной области, значительно выходящими за рамки программ и учебников. В их достижении большую роль играют и знания из области античной литературы.

С другой стороны, в «Концепции преподавания русского языка и литературы в Российской Федерации», утвержденной распоряжением Правительства Российской Федерации от 9 апреля 2016 г. № 637–р, говорится о необходимости пересмотра перечня изучаемых произведений в пользу современной литературы о подростках и литературы народов России [5]. Очевидно, что это требование может быть реализовано только за счет сокращения объема изучения классических текстов, которые сложны для восприятия современных школьников.

Существует и ряд общественных инициатив в области реформирования школьного филологического образования. Ассоциация учителей русского языка и литературы разработала проект «Концепции школьного филологического образования», которая напротив предусматривает знакомство обучающихся с шедеврами русской и мировой литературы [6, с. 26]. Ассоциация преподавателей русского языка и литературы высшего образования предложила проект «Концепции преподавания литературы на филологических факультетах педагогических вузов в новых образовательных условиях». В документе содержится подробный анализ состояния преподавания дисциплин историко-литературного цикла, и авторы представляют свой вариант учебного плана, предусматривающего существенное увеличение

аудиторных часов [7, с. 24]. Но в современных условиях эта концепция идет в разрез с нормативными документами образования и носит скорее рекомендательный характер.

Если следовать логике профессионального стандарта «Педагог», то при определении содержания вузовского курса «История античной литературы» необходимо обратиться к школьным программам и учебникам. Федеральный перечень учебников, рекомендованных к использованию при реализации образовательных программ по литературе, включает в себя издания следующих авторов: А.В. Гулина, А.Н. Романовой; В.Я. Коровиной; под редакцией И.Н. Сухих; Г.С. Меркина, С.А. Зинина; В.Ф. Чертова [8]. Необходимо подчеркнуть, что они отличаются вариативностью, но в той или иной степени произведения античной литературы в них представлены. В основном это те тексты, которые оказали существенное влияние на развитие русской культуры и литературы: пересказы мифов Древней Греции, гомеровский эпос, басни Федра и Эзопа, лирика Анакреонта, Пиндара, Овидия, Марциала и Горация, трагедии Эсхил и Софокла. Перечисленные произведения были созданы на разных этапах развития античной цивилизации, поэтому для успешной реализации примерных образовательных программ по литературе будущему учителю необходимо не просто обратиться к изучению именно этих произведений, но и иметь целостное представление о литературном процессе в Древней Греции и Риме, которое отсутствует в школьных учебниках. Несомненно, что выпускник вуза должен быть готов и к изменениям образовательных программ, работе по разным учебникам, самостоятельному отбору учебного материала, что вполне обеспечивалось при реализации учебных планов по ФГОС ВО 3 +.

Таким образом из анализа нормативных документов отнюдь не следует, что объем преподавания базовых дисциплин должен быть пересмотрен. Но все же нужно принять тот факт, что других требований, условий для реализации историко–литературных дисциплин не будет и продуктивным представляется поиск путей достижения образовательных результатов в текущих условиях. Современные образовательные стандарты предусматривают увеличение самостоятельной работы студента за счет сокращения аудиторных часов. На первый взгляд, преподавание «Истории античной литературы», как никакого другого предмета, обеспечено разнообразной учебной и научной литературой, которая дает возможность самостоятельно освоить материал. К ней относятся и классические учебники, созданные отечественными литературоведами в прошлое столетие: учебники И.М. Тронского, А.Ф. Лосева, А.А. Тахо–Годи, а также учебники и пособия, изданные в последние годы (Б.А. Гиленсон, М.И. Никола, Н.А. Буранок, Г.Г. Анпетковой-Шаровой и т.д.). Все они несомненно высокого

уровня, имеют множество преимуществ: в них подробно излагается историко–литературный процесс, их отличает продуманная структура, логичность изложения, строгая научность. Но практика показывает, что студент–первокурсник в первом семестре только адаптируется к новым требованиям и условиям обучения в вузе и не обладает достаточными навыками обработки информации. Качество усвоения учебного материала оказывается крайне низким, поскольку студенты не обладают никакими базовыми знаниями по данному периоду истории мировой литературы и не в состоянии самостоятельно освоить весь этот материал.

В результате можно выделить ряд проблем, связанных с реализацией дисциплины «История античной литературы»: обзор учебных пособий по курсу «История античной литературы» делает очевидным тот факт, что достижение всех целей, традиционно связанных с изучением античной литературы, невозможно; сокращение учебных часов требует пересмотра содержания курса, перечня обязательной литературы для чтения, определение тех аспектов изучения предмета и результатов обучения, которые достижимы в указанные сроки; определение способов подачи лекционного материала, позволяющего систематизировать большой объем накопленных знаний, принципов организации работы на практических занятиях; выбор видов самостоятельной работы студента, форм контроля знаний, которые бы учитывали требования профессиональной подготовки.

Что касается отбора изучаемого материала, то учебники по «Истории античной литературы» включают очень обширные сведения. Так, Б.А. Гиленсон в предисловии к последнему изданию подчеркивает, что, «будучи синтетичным, данный курс – своеобразный приступ к овладению многими гуманитарными дисциплинами, такими как теория литературы, теория языкознания, фольклор, эстетика, религиоведение, фольклор, театроведение, педагогика, философия» [9, с. 9]. Другие авторы учебных пособий, понимая невозможность достижения всех этих задач, предлагают строить курс, основываясь на родо–жанровом принципе [1, с. 9], что не позволяет раскрыть многие существенные особенности историко–литературного процесса в Древней Греции и Древнем Риме: тесную взаимосвязь литературы с общественными изменениями, пафос индивидуального творчества и т.д. В условиях начала реализации ФГОС ВО 3++, на наш взгляд, необходимо сохранить комплексный подход в изложении и отборе учебного материала по истории античной литературы. Практико–ориентированный подход, предусмотренный ФГОС ВО, диктует необходимость следования принципу соответствия между школьными и вузовскими образовательными программами по своему содержанию. Культурологический принцип позволяет систематизировать обширный материал, обозначить ведущие

направления, в рамках которых развивается античная литература, что может стать основой дальнейшего самообразования студента. Теоретический подход обеспечивает межпредметные связи таких вузовских курсов, как «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «История русской литературы». Сопоставительный аспект изучения позволяет овладеть навыками сравнительного анализа художественных текстов и дает большой материал для будущего руководства научно-исследовательской работы обучающихся.

С учетом перечисленных принципов работа по курсу «История античной литературы» может строиться следующим образом. Лекции носят проблемно-обзорный характер: задача каждой лекции – дать целостное представление об отдельном этапе в истории античной литературы. Обязательной составляющей подачи лекционного материала является наличие презентации, содержащей опорные конспекты и иллюстративный материал. Презентации выполняют функцию систематизации материала, позволяют обозначить наиболее важные аспекты изучения, факты. Особое внимание уделяется основным тенденциям развития античной культуры и литературы, которые определяют рамки, в которых рассматривается то или иное художественное явление на практических занятиях, в ходе выполнения заданий. В дальнейшем при самостоятельной работе студенты имеют доступ к материалам презентаций, что позволяет им сориентироваться в материале учебника и является основой дальнейшего самостоятельного обучения.

Практические занятия по своему содержанию дополняют материал лекций. Их тематика связана с обращением к отдельным произведениям античной литературы, отбор которых обусловлен вариативностью школьных примерных образовательных программ. Студентам предлагаются следующие виды учебной деятельности: выступление с докладами, участие в обсуждении спорных вопросов изучения античной литературы, защита презентаций, анализ отрывков из произведений древнегреческих и римских авторов. Выбор форм самостоятельной работы студентов обусловлен целями и задачами курса, перечнем формируемых компетенций. Неизменным требованием остается чтение художественных текстов, хотя данный вид работы требует использования различных подходов к мотивации студентов и проверке его выполнения [10, с.132]. Кроме того, студентам предлагаются такие задания, результат выполнения которых может быть использован в качестве дидактического материала в будущей профессиональной деятельности: подготовка презентаций, составление сводной таблицы по теме «Мифы Древней Греции и Древнего Рима», работа с литературоведческими словарями. Достаточно продуктивным представляется и

метод проектной деятельности: привлечение материала курса для разработки образовательных, культурно-просветительских программ [11, с. 67].

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что в рамках отведенных часов на изучение «Истории античной литературы» невозможно обеспечить достижение всех тех целей, которые традиционно связываются с изучением этой дисциплины, но вместе с тем они не утратили своей актуальности. Поиск новых подходов ограничен рядом негативных условий: отсутствием базовой подготовки абитуриентов по дисциплине, недостаточной степенью мотивированности студентов к самостоятельной работе, низким уровнем самоорганизации, социальными условиями жизни современных студентов, диктующими необходимость совмещения учебы и работы. В этом случае курс «История античной литературы», читаемый на первом курсе, должен приобрести пропедевтический характер. И, на наш взгляд, возможным выходом из сложившейся ситуации было бы перераспределение материала по истории античной литературы на практико-ориентированные курсы, связанные с изучением методики преподавания литературы, решением педагогических задач.

Список литературы

1. Буранок Н.А. История зарубежной литературы. Античная литература: учебно-методическое пособие. Самара: ООО «Издательство АсГард», 2012. 258с.
2. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки) утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от «22» февраля 2018 г. № 125.
3. Профессиональный стандарт «Педагог (педагогическая деятельность в дошкольном, начальном общем, основном общем, среднем общем образовании) (воспитатель, учитель)» утвержден приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 18 октября 2013 г. № 544н.
4. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования, утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от «17» декабря 2010 г. № 1897.
5. Концепция преподавания русского языка и литературы в Российской Федерации утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 9 апреля 2016 г. № 637-р.
6. Концепция школьного филологического образования: русский язык и литература: проект. М.: ООО «Русское слово – учебник», 2015. 112 с.
7. Концепция преподавания литературы на филологических факультетах педагогических вузов в новых образовательных условиях. М., 2015 г. 62 с.
8. Федеральный перечень учебников, рекомендованных к использованию при реализации образовательных программ приказ от 28 декабря 2018 года №345 Министерства просвещения РФ.

9. Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы. Античность: учебник и практикум для академического бакалавриата. М.: Издательство Юрайт, 2019. 190 с.

10. Файзрахманова А.А., Шанина Ю.А. Разработка фонда оценочных средств по литературоведческим дисциплинам в системе высшего образования // Педагогический журнал Башкортостана. 2017. № 6 (73). С. 128–134.

11. Прокофьева И.О., Шанина Ю.А. Подходы к организации внеаудиторной работы студентов в системе современной подготовки будущего учителя-словесника // Педагогический журнал Башкортостана. 2016. № 5 (66). С. 66–70.

THE SIGNIFICANCE OF ANTIQUE LITERATURE AS DISCIPLINE IN THE TRAINING SYSTEM OF LANGUAGE AND LITERATURE TEACHER

Y.A. Shanina

This chapter is devoted to the problems of searching new approaches to the teaching of Antique literature in conditions of rapid reforming all educational system and introduction of Professional Teacher Standard in the Russian Federation. The purpose of our exploration is to determine the guiding principles in choosing of the study material, organizing the students' extracurricular activities, creating the funds of assessment tools. Based on the analyzes of the normative documents of the educational sphere, the training publications, the methodical researches and the own experience we conclude that the realization of subject Antique literature demands the integrated approach. It must include competency method, theoretical, culturological, comparative aspects.

Keywords: Antique literature, competency method, educational results, Federal State Educational Standards, pedagogical education, Professional Teacher Standard

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

3.1. МЕТАТЕКСТ АПРЕЛЬСКОЙ КНИЖКИ ЖУРНАЛА А.П. СУМАРОКОВА «ТРУДОЛЮБИВАЯ ПЧЕЛА» (1759)¹

© *А.В. Растягаев,*
© *Ю.В. Сложеникина*

Цель исследования – попытка установить сюжетное единство журнального метатекста апрельского номера «Трудолюбивой Пчелы» и утвердить приоритет Сумарокова-журналиста в создании концепции новой формы российского ежемесячного литературно-общественного журнала. В главе задействованы методы литературоведения: историко-типологический, культурно-исторический, биографический, сравнительно-исторический. Основные результаты: все 10 разножанровых произведений номера связаны синтагматически и упорядочены парадигматически. Три статьи Сумарокова: «О несогласии», «О разности между пылким и острым разумом», «О неестественности» – образуют семантическое ядро номера и раскрывают взгляд автора на природу искусства. Все другие произведения номера прямо или косвенно связаны с проблемой несогласия, несоответствия, неестественности. Исследование позволяет сделать вывод: апрельская книжка и весь сумароковский журнал в целом представляет собой новую для русской словесности XVIII в. ансамблевую модель частного журнала.

Ключевые слова: поэтика, риторика, Сумароков, Трудолюбивая Пчела, журнал, ансамбль, метатекст, семантическое ядро

Журнал «Трудолюбивая Пчела» (далее – ТП) издавался А.П. Сумароковым ежемесячно с января по декабрь 1759 г. и был закрыт по не до конца понятным причинам [1]. 12 книжек журнала стали принципиально новым для XVIII в. типом периодического издания в России [2, с. 218]. Репертуар большинства номеров ТП представлял собой причудливое сочетание текстов различной жанровой природы. Кажущаяся эклектичность ТП долгое время мешала историкам литературы отойти от тематической и жанровой описательной методологии и увидеть определенную логику от-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00356 А «Журнал А.П. Сумарокова “Трудолюбивая Пчела” (1759) и его значение для русской литературы XVIII века».

бора материала для каждого номера журнала. В помесечных книжках ТП создавалось специфическое метатекстовое единство [3, с. 140–141].

Термин «метатекст» в настоящее время имеет лингвистические, семиотические и литературоведческие дефиниции [4, с. 202]. В рамках данной статьи метатекст рассматривается как коммуникативное событие, превращавшее любой эпизод российской действительности XVIII столетия в источник символических интерпретаций. В. С. Киселев пришел к выводу, что в конце XVIII в. метатекстовые повествования стали реализовывать новые модели циклизации [5, с. 27]. Предпринятое исследование доказывает, что данная метатекстовая стратегия оформилась ранее, к 1759 г., и была продуктивно реализована в первом российском частном ежемесячном журнале Александра Петровича Сумарокова.

Повествовательное единство каждого номера ТП имело четкую семантическую иерархию: смысловое ядро и свободную периферию. Ядро манифестировало авторскую идейно-поэтологическую концепцию, а периферия способствовала образованию нарративных связей, создавая особый философско-дидактический дискурс, контекст для целостного восприятия сообщения.

Содержание апрельской книжки ТП отличается особой пестротой и крайним разноречием. Из десяти разнородных текстов под одну обложку попадают четыре перевода и шесть оригинальных произведений. Все шесть оригинальных текстов (проза и стихотворство) апрельской книжки принадлежат перу издателя.

Ни переводческий репертуар (Рабенер, Овидий, Буало, Псевдо-Лонгин, Стил), ни язык источника или посредника (немецкий, латынь, французский), ни жанр (сатирический словарь, поэма, стихотворный трактат, трактат по эстетике), ни личности переводчиков (Нартов, Козицкий, Сумароков) не могут объяснить причину появления именно этих текстов в апрельской книжке ТП. При внимательном прочтении ключом для понимания кода метатекста данного номера журнала становятся именно оригинальные сочинения издателя.

В апреле Сумароков впервые опубликовал несколько статей собственного сочинения, которые не перемежаются с переводами, произведениями других авторов, а следуют одна за другой (разделы VI, VII и VIII). Это три работы без жанрового обозначения: «О несогласии», «О разности между пылким и острым разумом», «О неестественности». Все три статьи раскрывают взгляд Сумарокова на природу искусства, на соотношение риторики и поэтики в словесном творчестве, на связь действительности и искусства.

В эссе «О несогласии» аллюзивно присутствует поэтологический топос *concordia discors*, который восходит к древнеримской поэзии и прежде

всего к «Посланию к Пизонам», где впервые встречается формула Горация *symphonia discors*. Лаконичный теоретический посыл древнеримского поэта породил многовековую дискуссию, в рамках которой сама формула оценивалась двояко. Сумароков использует амбивалентность европейского культурного контекста в полемике с Ломоносовым и усекает античный топос (*symphonia discors*) – до несогласия, объясняя принципиальное расхождение с оппонентом во взглядах на природу искусства. Издатель ТП расходится с составителем «Риторики» прежде всего из-за сердечного несогласия, а не какого бы то ни было рационального построения, изложенного в грамматиках и риториках: «Несогласие в роде человеческом не столько от разности степеней разума, сколько от несходства сердец происходит» [1, с. 231]. Заявленный во вступлении тезис об истинных причинах несогласия между людьми остроумно аргументируется тремя примерами различной тематики. Общеευропейский культурный контекст полемики отсылает читателя к сочинениям Горация, Овидия, Псевдо-Лонгина, Дж. Аддисона и др. [3, с. 145–150].

В статье «О разности между пылким и острым разумом» Сумароков продолжает дискуссию, объясняя, в чем его принципиальное несогласие с риторическим истолкованием природы поэтического творчества. Текст сумароковского эссе – яркий пример пронизательности ума. Сумароков, опираясь на знание европейских концепций остроумия, предлагает свое видение проблемы и признает полезность для стихотворства *остроумия в словах* при обязательном условии *остроумия в мыслях*: «...стихотворцу пылкость полезна, только она и вредна без остроумия» [1, с. 236].

Именно сердечное согласие и остроумие в мыслях, по Сумарокову, способны охладить излишне пылкий разум, который может войти в противоречие с его главным поэтическим принципом – следованию «простоте естества». Этому принципу посвящена последняя поэтологическая статья Сумарокова апрельского номера ТП – «О неестественности» [1, с. 237–240]. В небольшом по объему прозаическом тексте Сумароков формулирует квинтэссенцию своей поэтологической и эстетической позиции. В заключительном эссе автор упрекает стихотворцев, излишне следующим риторическим правилам, за то, что они не чувствуют предмета изображения, пишут без души, обесценивая все свои творческие усилия [6, с. 681–682]. Когда налицо явное несоответствие, когда баланс разума и чувства нарушен, слезы вызывают смех, риторика выдает себя за поэтику, острословие – за остроумие, а придворный одописец – за стихотворца.

Если видеть в трех оригинальных статьях Сумарокова семантическое ядро всей апрельской книжки ТП, то их интерпретация может дать понимание причины появления каждого раздела (текста) номера. Даже на

уровне заглавия программных статей явлен принцип утверждения авторского идеала в форме отрицания. Сумарокова интересуют тексты, в которых присутствует явно или аллюзивно определенные несоответствия, противоречия, недосказанности. Каждый из материалов, переводных или оригинальных, помещенный в апрельском номере прямо или косвенно связан с проблемой несогласия, несоответствия всякого рода. Именно поэтому открывает апрельский номер ТП «Опыт немецкого словаря, расположенного по русскому алфавиту» (далее – «Опыт немецкого словаря») с подзаголовком «Переведено из сатирических сочинений Готлиба Вильгельма Рабенера».

Сам принцип несогласия формы и содержания этикетных слов, выявленный немецким сатириком, вынесен им во вступление: «Я нашел, что многия Немецкия слова так несходны, что часто тот, которой их употребляет, нечто другое думает, а не то, что бы думать ему надлежало, и тот, которой их слушает, когда он не совсем обмануться, так легко заблудиться может» [1, с. 195–196]. Русская переделка немецкой сатиры по праву заняла свое место в начале апрельского номера. Она отвечала сразу нескольким требованиям и по содержанию, и по форме: соответствовала общей концепции всей помесечной книжки; продолжала традицию ТП и других журналов 1750-х гг. помещать объемные переводные прозаические материалы в начале номера; впервые представляла литературной общественности Рабенера, чье полное имя значилось в заглавии публикации, и одновременно придавала авторитет последующим материалам номера, тем самым манифестируя продолжение традиций европейского Просвещения [7, с. 55, 59].

Раздел II апрельского номера ТП – «Баснь. О Пираме и Фисве. Из четвертой книги Овидиевых превращений» в переводе Козицкого (Далее – «Баснь о Пираме и Фисбе», хотя Козицкий перевел лат. *Thisbe* именно как *Фисва*). Отрывок из «Метаморфоз» открывал предыдущую книжку сумароковского журнала. Более того, тогда «Баснь о Фазтонтте» в прозаическом переводе Василия Крамаренкова стала семантическим ядром всего мартовского номера. Сама структура «Метаморфоз» Овидия оказалась созвучной мифологии первого русского ежемесячного частного журнала. Идея бессмертия природы позволяла Овидию, по наблюдению Ю. К. Щеглова, «перемешивать мифы разных циклов», когда «неким таинственным на первый взгляд образом проступает непрерывность и единство всей вселенной» [8, с. 155].

Таким же образом пестрые по своему составу книжки «Грудолобивой Пчелы», составленные из текстов разной жанровой природы, переводные и оригинальные, прозаические и стихотворные, творят новую мифологию,

при этом возрождая древний структурный принцип. Опыт Овидия по строительству собственной вселенной из различных мифов был взят на вооружение редактором и авторами журнала. С одной стороны, концептуально структура каждого номера ТП – эхо «Метаморфоз», с другой стороны, вслед за Дж. Аддисоном Сумароков, по всей видимости, ценил в Овидии особо редкий дар смешанного остроумия – согласие острого и пылко-го разума.

Фабула «Басни о Пираме и Фисбе» – яркий пример несоответствия восприятия одного и того же события, которое приводит к печальному финалу известный мифологический сюжет [1, с. 212–219]. Перевод Козицкого, вырванный из контекста апрельской книжки «... хотя и содержит дорогой для Сумарокова-драматурга трагедийный сюжет, непонятно чему учит» [9, с. 14–15]. В основе конфликта та самая непонятность, недосказанность, сюжетное несогласие, когда окровавленный плащ Фисбы был принят Пирамом за знак смерти возлюбленной. Бычья кровь из пасти львицы на случайно оброненной одежде однозначно трактуется влюбленным как кровь его избранницы. Одно воспринимается за другое – *qui pro quo*. Первым обратил внимание на это несоответствие Шекспир, который остроумно использовал данный сюжет из «Метаморфоз» Овидия в двух пьесах: трагедии «Ромео и Джульетта» и комедии «Сон в летнюю ночь». Причем в первой смерть возлюбленных вызывает слезы, а во второй – смех. Пародийный парафраз античного мотива задается жанровой интенцией автора и амбивалентностью самого казуса роковой и случайной ошибки, приведшей к самоубийству героев [10, с 85–86].

Принцип пародирования был присущ творчеству Сумарокова. В апрельском номере ТП он остроумно высмеял неестественную песню вдовицы, спародировав похоронную процессию уподоблением ее оперной постановке. По определению Ю.Н. Тынянова, «все методы пародирования, без изъятия, состоят <...> в переводе их в другую систему» [11, с. 294]. В случае ТП, попадая по воле издателя под одну обложку, пестрые по составу произведения разных эпох и культур приобретали не только метатекстовое единство, но и пародическую направленность.

Если первые два раздела апрельского номера ТП – семантическая периферия журнального метатекста, не лишенная развлекательности и увеселения, то раздел III нацелен на пользу. Это перевод с французского «Из трактата Лонгинова, о важности слова с перевода Боалова Глава II», выполненный Сумароковым [1, с. 219–225]. Первым на его аллюзивную природу в контексте всего номера обратил внимание Г.А. Гуковский [12, с. 50]. Ученый усмотрел в публикации отрывка из трактата Псевдо-Лонгина лишь эпизод литературной войны Сумарокова и Ломоносова. Од-

нако в данном случае принципиальным для издателя ТП становится общеевропейский культурный контекст полемики с оппонентом. И проблема здесь не в маскировке, а напротив, в желании Сумарокова аргументировать свою поэтологическую позицию. Для этого необходима ссылка на авторитет. В данном случае – на трактат Псевдо-Лонгина «О возвышенном» при посредничестве Буало.

В России XVIII в. позднеантичный трактат «О возвышенном» впервые приобрел известность благодаря имени Буало и его вольному переводу данного текста. Издатель ТП сам перевел значимый для него отрывок с французского и напечатал его в апрельской книжке журнала, предварив им миницикл из трех статей собственного сочинения [3, с. 148]. Заканчивается переведенный отрывок фразой, подчеркивающей несоответствие между ожиданиями витийствующих ораторов и настоящей оценкой слушателей их речей: «Действительно очень часто видим вещателей речей, которые, как пьяные, допускают себя возносить к страстям не принадлежащим к их обстоятельству, но к тем, которые они с собою из школы вынесли; и от того, что они будто нетрогаемы тем, что говорят, бывают на конец отвратительны и несносны» [1, с. 224].

Раздел IV апрельской книжки «Истолкование, личных местоимений, *я, ты, он, мы, вы, они*» – оригинальная статья Сумарокова. Она синтагматически связана с предыдущим разделом и выходит за рамки проблемы грамматики, заявленной в заглавии. Статья обнаруживает два контекста: местоимения как маркеры личности и знаки эпохи. Первый, личностный, контекст обусловлен многолетней концептуальной враждой Сумарокова и Ломоносова. Статья издателя ТП стала результатом реакции Сумарокова на «Российскую грамматику» Ломоносова, а именно, на наставление пятое «О вспомогательных или служебных частях слова», Главу I «О местоимении». Сумароков за простыми, с точки зрения смысла и синтаксиса, примерами Ломоносова увидел портрет личности автора «Грамматики». Писатель высмеивает Ломоносова за себялюбие, пренебрежение к другим. По Сумарокову, целенаправленно отобранные Ломоносовым примеры для иллюстрации употребления местоимений указывают на восприятие себя и окружающих в мировоззренческой картине мира автора «Грамматики». Намеками Сумароков обращает внимание на незнание Ломоносовым древних языков, низкое качество его грамматического обзора и риторической компиляции.

Второй, общеевропейский культурный контекст, коррелирует с другой статьей апрельского номера – «Опытном немецкого словаря» Г.-В. Рабенера в переводе А. А. Нартова, а именно с отрывком «Комплимент». Употребление местоимения *Вы* вместо *ты*, по Сумарокову, не отвечает «естеству

своему», а закрепляет в речи принцип иерархии сословного общества и практику чинопочитания. В языке середины XVIII в. местоимение *ты* сделалось подлым, осталось только для холопов, мужиков, извозчиков, трубочистов или друзей. И это чинопочитание возведено в правило, хоть и противоречит здравому рассуждению [13, с. 110].

Обрамляют семантическое ядро апрельского номера две публикации (разделы V и IX), посвященные Петру I: «[Разсуждение из] Части III. Из I. Речи Смотрителя» в переводе Сумарокова и его оригинальное сочинение «Российский Вифлеем».

Раздел V – перевод с французского посредника отрывка из очерка Р. Стила, в котором английский эссеист восхвалял деятельность Петра Великого. У русских переводов из «Смотрителя» (№139) богатая история [14, с. 14–17]. Первые два перевода не были напечатаны. Третий перевод был сделан Сумароковым и опубликован в виде небольшого отрывка в апрельской книжке ТП. Ю.Д. Левин предположил, что Сумароков «так же, как и его предшественники – Тредиаковский и анонимный переводчик, помышлял не только о прославлении Петра, но и назидании его наследникам» [14, с. 34]. Однако реконструкция метатекстовой стратегии апрельского номера дает возможность несколько иной интерпретации причин появления данного текста именно в усеченном виде непосредственно перед тремя оригинальными статьями Сумарокова.

Оригинальное эссе Р. Стила от 9 августа 1711 г. имело явную политическую направленность и было в какой-то степени тенденциозным пропагандистским прикрытием войны Англии против Франции за испанское наследство (1701–1713). Сатирическая мишень статьи – фигура Людовика XIV [14, с. 81–83].

В качестве антипода тирану Людовику XIV Стил выбирает Петра I, идеализированный образ которого предложен автором эссе по принципу антитезы как пример истинного величия. Именно этот короткий отрывок, составляющий примерно пятую часть оригинального текста эссе, достаточно точно переводит и публикует Сумароков в своем журнале. Унаследовав подлинное уважение от отца – крестника Петра - к царю-труженику и реформатору, редактор ТП искренне разделяет пафос английского эссеиста по увенчанию российского императора. В переводе Сумарокова: «...Петр Великий <...> тотчас единою силою своего остроумия, обратил очи на самого себя, и возмутился увидев народа своего глубокое невежество, и суровую грубость <...> сам сошел с престола своего, обрести истинный путь препровождающий ко славе <...> трудом своим, испытанием и мужеством, получил бессмертное прославление» [1, с. 229–230].

Еще важнее для Сумарокова и читателей ТП становится то, что не было переведено из «Смотрителя» (№ 139) и не напечатано в апрельской книжке. Во-первых, это эпиграф из Цицерона, который предваряет эссе Стила. В главе трактата «Об обязанностях» Цицерон со ссылкой на Сократа рассуждает о ложном и истинном величии. Сумароков не переводит эпиграф, но цicerоновская проблематика, безусловно, находит отражение в оригинальных статьях издателя ТП. Во-вторых, во вступлении к эссе Стила присутствует эпитет «пылкий» (*ardent*). Скорее всего только Ломоносов в 1739 г. ввел севернорусское диалектное слово «пылать» в активное литературное употребление, а Сумароков, актуализировав использование прилагательного «пылкий», ввел понятие «пылкого ума» в отечественную поэтологическую концепцию остроумия.

Раздел IX апрельской книжки сумароковского журнала – оригинальное эссе издателя «Российский Вифлеем». Это, пожалуй, один из самых провокационных текстов, помещенных в журнале. Именно он во многом повлиял на писательскую репутацию Сумарокова у потомков в XIX–XX вв. и у современных нам исследователей. Беглые ремарки С.М. Соловьева, Ю.В. Стенника и М.Б. Свердлова по поводу данного эссе можно свести к двум оценкам: если это историческое произведение, то качества очень низкого; если это литература, то продолжение идеологически важной темы сотворения Петровского мифа [16, с. 264; 17, с. 31; 18, с. 17].

Литературная природа эссе Сумарокова сомнений не вызывает. Однако его расположение сразу за семантическим ядром апрельской книжки, где изъясняется поэтологическая позиция издателя ТП, наводит на размышления. Поэтика «Российского Вифлеема» противоречит идее статьи «О несогласии», где по принципу отрицательного параллелизма утверждается формула *symphonia discors*. В панегирике Петру Великому слишком много явных несоответствий: от причудливого сочетания странной исторической прозы с сомнительного качества стихотворством, до явных логических нестыковок сюжетного развертывания. Все несуразности сумароковского текста входят в противоречие с квинтэссенцией статьи «О разности между острым и пылким разумом». В «Российском Вифлееме» отсутствует остроумие в мыслях, господствует пылкий разум – остроумие в словах, которые сочетаются подчеркнuto нелепо.

На наш взгляд, Сумароков мог дать читателям образчик текста, созданный причудой пылкого разума, не стремящегося к проницательности, а ведомого только горячностью. В таком случае эссе «Российский Вифлеем» можно рассматривать как самопародию. Однако в большинстве своем произведения Сумарокова носили полемический характер и обычно можно восстановить литературный, научный или бытовой контекст появления тех

или иных текстов издателя ТП. В данном случае носителем горячего, но неглубокого разума, с точки зрения писателя, мог стать М.В. Ломоносов, а пародируемыми текстами – два его произведения: «Древняя Российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года» (1754–1758) и «Слово похвальное блаженному и вечно-достойному памяти государю императору Петру Великому...» (1755).

Как отмечают Б.А. Успенский и В.М. Живов, «для Ломоносова вообще исключительно характерны панегирические славословия монарху с применением сакральных образов, в этом отношении он был в значительной степени создателем всей последующей одической традиции», <...> согласно которой каждый следующий монарх воскрешает Петра [19, с. 289, 297]. Тогда «Российский Вифлеем» Сумарокова – пародия, функция которой выходит за рамки сатирического осмеяния, поскольку является контаминацией двух разных для XVIII в. жанровых доминант – ораторской и одической.

Заключительный X раздел номера имеет название «Эклоги» и включает в себя три впервые опубликованные оригинальные сочинения Сумарокова – I. Ириса [1, с. 242–246], II. Филиса [1, с. 246–251] и III. Аркас [1, с. 251–256]. Эклоги Сумарокова основательно исследованы [20, с. 108–154; 21, с. 24–49]. Первые три эклоги, помещенные в ТП, отвечают эстетическому принципу Сумарокова следовать *простоте естества*. Они написаны остроумно, в них впрямую явлено *сердечное согласие*. Вместе с тем своего рода несоответствие присутствует в развертывании их любовного сюжета. Импульсом его развития становится пылкая ревность. Однако в «условном мире сумароковских эклог нет ни одного случая реальной измены, есть только подозрения и страхи <...>, ревнивые мучения, на поверку оказывающиеся мнимыми» [21, с. 45]. Однако в отличие от печального финала «Басни о Пираме и Фисбе», возлюбленные всех трех сумароковских эклог разрешают все мнимые любовные коллизии к обоюдному согласию и любви вечной, «среди мирной природы, изображение которой соответствует топосу *locus amoenus*» [20, с. 19].

Таким образом, можно утверждать, что апрельская книжка ТП, как и весь сумароковский журнал в целом, представлял собой новую для русской словесности XVIII в. литературную форму метатекстового издания – ансамблевую модель [22, с. 164–194]. В 1924 г. в статье «Журнал как литературная форма» В. Шкловский замечал, что издание монологического журнала большим писателем – «это не столько потребность остаться со своим читателем наедине <...> – сколько интерес к журналу, осознанному как литературная форма»; одновременно такой «журнал заменял собой

библиотеку» [23, с. 384–386]. С точки зрения В. С. Киселева, «ансамбль можно определить как “конденсированную” модель литературности: он вбирает в себя художественные и нехудожественные жанры, допускает текучесть состава, не обладает универсальными содержательными приметами, но при всем этом создает особую коммуникативную ситуацию, заставляющую воспринять отдельные произведения как соотносенные друг с другом высказывания» [24, с. 15–16]. На наш взгляд, схожую коммуникативную ситуацию создавал метатекст журнала ТП в 1759 г., и в 1780 г., когда был переиздан вторым тиснением.

Список литературы

1. Трудолюбивая Пчела. Санкт-Петербург: [Тип. Акад. наук], 1759. 767 с.
2. Сложеникина Ю.В., Растягаев А.В. «Любопытным и правду любящим читателям...» метатекст статьи Г.В. Козицкого «О пользе мифологии» // Антропология литературы: методологические аспекты проблемы. Сб. науч. ст. В 3 ч. Гродно: ГрГУ им. Янки Купалы, 2013. Ч. 3. С. 218–225.
3. Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В. Статья А. П. Сумарокова «О несогласии» в апрельской книжке журнала «Трудолюбивая Пчела»: текст и контекст // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 4. С. 140–155.
4. Ким Х.Ё. Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике // Acta Slavica Iaponica, 2004. Т. 21. Рр. 202–213.
5. Киселев В.С. Метатексты в русской прозе XVIII столетия: эволюция повествовательных форм // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65. № 3. С. 20–31.
6. Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В. «По окончании сего плачевнаго и смешнаго позорища...»: qui pro quo (на материале апрельской книжки "Трудолюбивой Пчелы" А.П. Сумарокова) // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. С. 637–682.
7. Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В. «Опыт немецкого словаря» Г.-В. Рабенера: от перевода А.А. Нартова до публикации переделки в «Трудолюбивой Пчеле» А.П. Сумарокова // Libri Magistri. 2018. № 6. С. 45–61.
8. Щеглов Ю.К. Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия // Структурно-типологические исследования. Сборник статей. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 155–167.
9. Абрамзон Т.Е., Петров А.В. А.П. Сумароков – издатель журнала «Трудолюбивая пчела»: факты и мифы (к 300-летию со дня рождения писателя) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2018. Т. 37. № 1. С. 5–17.
10. Зелезинская Н.С. Жанровая ориентация как художественная функция самоубийства в произведениях Шекспира // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2009. Вып. 35. № 30 (168). С. 84–88.
11. Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–309.

12. Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. М.: Языки русской культуры, 2001. 352 с.
13. Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В. «Есть люди остроумные...»: формирование семантической структуры слова остроумие в контексте XVIII в. // Язык и культура. 2019. № 45. С. 96–107.
14. Левин Ю.Д. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей. Л.: Наука, 1967. С. 3–109.
15. Осоват К.А. Литературный спор Ломоносова и Сумарокова: дис. ... канд. филол. наук. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2005. 229 с.
16. Соловьев С.М. История России с древнейших времен: сочинение Сергея Михайловича Соловьева. 3-е изд. СПб.: Изд. Товарищества «Общественная польза», 1911. Кн. 6: Т. XXVI–XXIX. 1178 с.
17. Стенник Ю.В. Сумароков – историк // XVIII век / Отв. ред. Н.Д. Кочеткова. СПб.: Наука, 1996. Сб. 20. С. 23–46.
18. Свердлов М.Б. Россия в исторических разысканиях А.П. Сумарокова // КЛИО. 2015. № 4 (100). С. 15–29.
19. Успенский Б.А., Живов В.М. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 205–338.
20. Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. 576 с.
21. Саськова Т.В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М.: Мос. гос. откр. пед. ун-т, 1999. 166 с.
22. Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В. Ансамблевая природа журнала А. П. Сумарокова «Трудолюбивая Пчела» (1759): на примере апрельской книжки // Современная филология: методы, гипотезы, проблемы, универсалии. Самара: СФ МГПУ, 2019. Вып. 1. С. 164–194.
23. Шкловский В.Б. Журнал как литературная форма // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. СПб.: Лимбус Пресс, 2000. С. 384–387.
24. Киселев В.С. Циклизация в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX в.: учебное пособие. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2019. 164 с.

METATEXT OF APRIL ISSUE OF ALEXANDER SUMAROKOV'S MAGAZINE "HARDWORKING BEE" (1759)

**A.V. Rastyagaev
Yu.V. Slozhenikina**

The aim of the research is to establish the plot unity of the journalistic metatext of the April issue of "Hardworking Bee" and to confirm the priority of Sumarokov-journalist in the creation of the concept of a new form of Russian literary and public magazine. The paper involves methods of literary criticism: historical-typological, cultural-historical, biographical, comparative-historical. The main results are: all 10 different genre works of the issue are connected syntagmatically and ordered paradigmatically. Three Suma-

rokov's chapters: "On Disagreement", "On the Difference between Ardent and Acute Mind", "On Unnaturalness" form the semantic core of the issue and reveal the author's view on the nature of art. All other works of the issue are directly or indirectly connected with the problem of disagreement, inconsistency and unnaturalness. The research allows to draw a conclusion: the April issue and the entire Sumarokov's magazine represent a new for the Russian literature of the XVIII century ensemble model of the magazine.

Keywords: poetics, rhetoric, Sumarokov, Hardworking Bee, magazine, ensemble, metatext, semantic core

3.2. ТРАДИЦИИ «ПОХВАЛЫ ГЛУПОСТИ» ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. ТИНЯКОВА (НА МАТЕРИАЛЕ «АДРЕСА ПРИКАЗЧИКОВ КУПЦУ»)

© *Е.А. Казеева*

В главе изучаются традиции «Похвалы Глупости» Эразма Роттердамского в «наброске» А.И. Тинякова «Адрес приказчиков купцу». На основании биографического, сравнительно-исторического методов и метода комплексного анализа художественного произведения делается вывод, что под влиянием нидерландского гуманиста XVI века А. И. Тиняков воссоздает образ купца, основными качествами которого являются ложь, тщеславие, несправедливость, стремление к наживе любой ценой, равнодушие к судьбе своих ближних. Доказывается, что А. И. Тиняков, также как Эразм Роттердамский, обращается к жанру ложного панегирика, вследствие чего поздравительный адрес становится «антипоздравлением». На конкретных примерах показывается, что ключевым приемом, организующим пространство «Адреса», становится ирония, позволяющая продемонстрировать отрицательные качества юбиляра в частности и купечества в целом.

Ключевые слова: А.И. Тиняков (Одинокий), Эразм Роттердамский, традиция, купец, ложный панегирик, антипоздравление

Как известно, крупнейший представитель эпохи Возрождения Эразм Роттердамский, был талантливым писателем, знатоком античности, специалистом в области филологии и образования, автором ряда педагогических, богословских, философских и художественных трудов. Он занимался изучением сочинений древнегреческих и римских классиков, ранних христианских мыслителей, которые были подготовлены им к печати и, таким образом, стали достоянием образованных людей того времени. Эразм Роттердамский внес большой вклад и в возрождение латыни, ставшей международным языком западноевропейских гуманистов. Значительное эпистолярное наследие также свидетельствует о широте интересов нидерландского писателя. Л.Е. Пинский справедливо отмечает, что «для современ-

ников Эразма каждое его произведение было большим событием в культурной жизни Европы» [1, с. 6].

Достойное место в золотом фонде мировой словесности заняла «Похвала Глупости», написанная Эразмом Роттердамским в 1509 году в доме Томаса Мора. Именно это произведение на латинском языке, в котором «непосредственные жизненные наблюдения как бы пропущены через призму античных реминисценций» [1, с. 6], стало своего рода «визитной карточкой» известного гуманиста в глазах последующих поколений. В нашей главе рассматриваются традиции «Похвалы Глупости» в творчестве А.И. Тинякова, более известного под псевдонимом Одинокий. Он учился в Орловской мужской губернской гимназии, где вместе со своим наставником Ф.И. Крюковым и товарищем Е.А. Преображенским выпускал в 1902–1903 годах рукописный журнал «Школьные досуги», на страницах которого увидели свет многие его ранние произведения. Полагаем, что наиболее репрезентативным текстом, позволяющим обнаружить традиции нидерландского гуманиста, является «Адрес приказчиков купцу» (ноябрь 1902 г.), вошедший в отдел «Случайные наброски». Отметим, что данное произведение остается практически не изученным: исключением является лишь наша статья [2]. Между тем интерес Одинокого-гимназиста к европейской культуре, стремление обнаружить русско-зарубежные литературные связи прослеживается в ряде его материалов, вошедших в состав гимназического рукописного журнала [3–5]. Следует отметить, что прямого указания на знакомство А.И. Тинякова с наследием Эразма Роттердамского нам обнаружить не удалось. Упоминание имени нидерландского гуманиста отсутствует в рукописях Одинокого, нет его и в списке «Книг, которые вошли и должны войти в мою библиотеку». Однако можно предположить, что Одинокий все же читал «Похвалу Глупости». Во-первых, в Орловской мужской губернской гимназии имелось солидное собрание книг отечественных и зарубежных классиков (В.Я. Воробьева пишет о существовании трех библиотек – фундаментальной, ученической и пансионной [6, с. 89]), среди которых могла быть и «Похвала Глупости». Во-вторых, гимназия, в которой учился А.И. Тиняков, давала серьезную филологическую подготовку: в ней преподавались древнегреческий и латинский языки, а также русский язык с церковнославянским, включавшим краткий курс риторики. Несомненно, предметом изучения на одном из уроков могло быть и написанное на латыни знаменитое произведение нидерландского гуманиста, которое, несомненно, своей проблематикой и необычностью художественной формы сумело бы произвести сильное впечатление на автора.

На наш взгляд, в «Адресе приказчиков купцу» Одинокого обнаруживается обращение к таким традициям творчества Эразма Роттердамского, как отрицательное изображение купеческого сословия, обращение к жанру ложного панегирика и активное использование приема иронии. Остановимся на них подробнее. Несомненно, «Похвала Глупости» и «Адрес приказчиков купцу» объединены негативным отношением к купечеству. Известно, что самая яркая, уничижительная характеристика данного сословия дается в XLVIII главе книги Эразма Роттердамского: «Но глупее и гаже всех купеческая порода, ибо купцы ставят себе самую гнусную цель и достигают ее наигнуснейшими средствами: вечно лгут, божатся, воруют, жульничают, надувают и при всем том мнят себя первыми людьми в мире потому только, что пальцы их украшены золотыми перстнями» [7, с. 129]. Эразм Роттердамский, неоднократно наблюдающий деятельность купцов в результате своих многочисленных путешествующий по Европе эпохи Возрождения, подчеркивает такие качества представителям этого сословия, как ложь, воровство, гордыня, тщеславие, стремление к наживе. А.И. Тиняков создает свое произведение в начале XX века, когда положение купечества в обществе изменилось: оно обретает довольно высокий статус, начинает играть важную роль в истории России и Запада. Как известно, его апологией стали слова Якова Маякина из романа М. Горького «Фома Гордеев»: «А кто, по нынешним дням, самые сильные люди? Купец в государстве первая сила, потому что с ним – миллионы!» [8, с. 108]. Кроме того, обращение писателя к образу купца носит и биографический характер. В «Отрывках из моей биографии» автор рассказывает о своих предках. Со стороны матери писателя они происходили из мещан города Орла. Так, «дед с материнской стороны – Лука Федорович Позднеев <...> был человеком выдающимся. Не получив никакого образования, он играл видную общественную роль в городе, в 1881 г. был в числе депутатов, поздравлявших императора Александра III с восшествием на престол, принимал у себя на дому архиереев и губернаторов» [9, с. 13]. Дед поэта со стороны отца – Максим Александрович Тиняков – вышел из государственных крестьян, приобрел благодаря своим коммерческим дарованиям несколько превосходных имений. «Отец мой – Иван Максимович <...> унаследовал от деда его коммерческие способности и до значительной степени его властный, крутой характер» [9, с. 13]. Как видим, Одинокий, благодаря своему семейному положению, был хорошо знаком с бытом и нравами купечества; нидерландский же писатель, несмотря на связь с бюргерством по крови, был очень далек от этой среды. Именно поэтому в отличие от Эразма Роттердамского молодой автор воссоздает в своем произведении не обобщенный образ целого сословия, а портрет конкретного

купца, показанный через восприятие приказчиков: «Лисья шуба с бобровым воротником, «хвипковая» шапка и длинные «ботики» грели Ваше тучное тело, и мороз был бессилен пред Вами» [10, с. 17]. Но, как обнаруживаем, во многом данная характеристика близка эразмовской: богато, но безвкусно одетый человек, обманывающий своих клиентов и служащих, растрачивающий жизнь в праздности и кутежах, имеющий необычно высокое мнение о себе.

«Похвалу Глупости» и «Адрес приказчиков купцу» сближает обращение к жанру ложного панегирика и связанное с ним активное использование иронии. Так, Б.И. Пуришев отмечает, что Эразм Роттердамский отказывается в своей знаменитой книге от зародившейся еще в Средневековье формы сатирико-дидактического «зерцала», «предпочтя ей шуточный панегирик, освященный авторитетом античных писателей (Вергилий, Лукиан и др.)» [11, с. 13]. Мория прославляет себя в обширном похвальном слове, описывает свое обширное государство, говорит о пруспеивании людей, близких к ней и очень далеких от мудрости. Эразм Роттердамский в русле ложного похвального слова устами своей героини дает ироническую характеристику купечества в LXI главе книги: «Если речь зайдет о накоплении богатств, какого прирбытка дожидется купец, следующий внушениям мудрости? Ведь он избегает ложных клятв, краснеет, когда его уличат во лжи, придает великое значение всем тем пустякам, которые мудрецы нагородили относительно воровства и ростовщичества» [7, с. 175].

Элементы ложного панегирика присутствуют и в произведении А.И. Тинякова, написанного в жанре поздравительного адреса. Известно, что он представляет собой письменное поздравление, вручаемое в день юбилея профессиональной или творческой деятельности какому-либо лицу или к дате со дня основания той или иной организации. В поздравительном адресе, как правило, отмечаются творческие этапы, результаты профессиональной деятельности и заслуги виновника торжества; его цель – оценить и подчеркнуть достоинства юбиляра. Однако под пером А.И. Тинякова поздравление превращается в «антипоздравление», также как похвальное слово Глупости в книге Эразма Роттердамского превращается в критику пороков средневекового общества. По справедливому наблюдению Н.В. Дудкиной, «мы имеем дело с минимальной реализацией речевого жанра поздравления, поводом для которого является событие, которое не может быть оценено как положительное, радостное или приятное (промах, досадная ошибка, совершение неблагоприятного поступка). Другими словами, «антипоздравление» – это способ выражения иронии, а также реализации игрового коммуникативного поведения, которое более свойственно русской культуре (на фоне других культур)» [12, с. 14]. Дей-

ствительно, поздравление приказчиками своего хозяина – купца Александра Адриановича – с двадцатипятилетием профессиональной деятельности превращается в перечисление недостатков и пороков юбиляра. Внешне Одинокий выдерживает структуру поздравительного адреса, написанного на трех страницах. Начинается он с обращения «Глубокоуважаемый Александр Адрианович!» [10, с. 15], далее следует собственно текст адреса, который завершается подписью «Приказчики». Однако, как это будет видно дальше, ключевым приемом, на котором строится интересующий нас приветственный адрес, выступает ирония, представляющая собой как языковое и риторическое явление скрытую насмешку. В «Адресе» сразу же обращает на себя внимание необычное для купца имя и отчество – Александр Адрианович. В переводе с древнегреческого языка Александр означает «защитник», «оберегающий муж», «мужчина», «человек»; Адриан же в переводе с латинского языка – «житель города Адрия», «сильный», «мужественный». На первый взгляд может показаться, что герой с таким именем является защитником и опорой своих приказчиков, чем и вызывает их глубокую благодарность. В действительности читатель сталкивается со скрытой насмешкой, на которой строится поздравительный адрес. В начале произведения традиционно излагаются краткие факты из биографии юбиляра. Мы узнаем, что уже двадцать пять лет, с тех пор, как умер его отец, Александр Адрианович является хозяином торговой фирмы. В его собственности находится магазин и три каменных дома. Поздравление с самого начала проникнуто иронией: «Четверть века стоите Вы во главе значительной торговой фирмы, твердо держа в руках торговый флаг с девизом «не обманешь – не продашь» [10, с. 15]. Отдельные факты биографии Александра Адриановича, упоминаемые в тексте, позволяют читателю составить представление о моральном облике «благого хозяина».

В первой части «Адреса», несмотря на то, что приказчики якобы не желают испортить знаменательный день «мрачными воспоминаниями» [10, с. 15], содержится характеристика всевозможных хозяйских злоупотреблений. В первую очередь заслуживает внимания жестокое обращение купца со своими приказчиками: «<...> как Вы, когда мы были еще мальчишками, били нас нещадно и больно-больно за пролитую на пол воду, за не вовремя открытую дверь и за то, что Вам было скучно, и голова Ваша трещала после лихого кутежа <...>» [10, с. 15–16]. Хозяин лишает своих подчиненных законного отдыха, заставляя их много работать: «<...> как вместо праздничного отдыха Вы заставляли нас развязывать до поздней ночи тюки с новоприбывшим товаром или убирать обширный Ваш двор <...>» [10, с. 16]. Кроме того, Александр Адрианович, будучи человеком безнрав-

ственным, также развращает и своих приказчиков: «<...> как Вы таскали нас за собой по публичным домам и там заставляли пить водку, смешанную с пивом, и плясать с полупьяными девками <...>» [10, с. 16]. Кроме того, купец не любит протестов и не желает заботиться о людях, которые в силу своего возраста уже утратили способность трудиться: «<...> мы не будем вспоминать тех молодых товарищей, которых Вы выгоняли жестокой зимой за самый маленький протест на улицу; ни тех стариков, рассчитанных Вами и обреченных на нищету, которых Вы увольняли за старость и неповоротливость <...>» [10, с. 16]. Приказчики «скрыто обвиняют» хозяина и в том, что он изувечил множество служащих у него мальчишек, обманывал покупателей и обирал бедняков. Обращает на себя внимание, что в «Адресе» все эти злоупотребления перечисляются в рамках одного развернутого предложения: Одинокий для повышения экспрессивности высказывания, усиления выразительности прибегает к градации. Однако в данном поздравительном адресе эта стилистическая фигура имеет иронический смысл: вместо перечисления достоинств юбиляра приказчики предлагают достаточно внушительный перечень его отрицательных качеств.

Вторая часть произведения содержит попытки составителей поздравления вспомнить что-то хорошее о своем хозяине. Автор считает здесь необходимым прибегнуть к возвышенной лексике: «Нет! К чему эти воспоминания, которые могут нагнать тень, угрюмую и задумчивую, на Ваше благообразное лицо» [10, с. 16–17]. Интересна, на наш взгляд, авторская отсылка к статье Н.А. Добролюбова «Луч света в темном царстве», заставляющая читателя вспомнить купечество волжского города Бряхимова из драмы А.Н. Островского «Гроза»: «Неужели не было ни единого светлого луча в наших взаимных отношениях?» [10, с. 17]. Эта часть «Адреса» строится на сопоставительной характеристике жизни хозяина и его служащих за прошедшие четверть века. Основным художественным приемом А. И. Тинякова становится антитеза: в адресе присутствует контраст между обеспеченной жизнью купца и бытовой неустроенностью приказчиков: «23 года мерзли мы в жестокую стужу в нетопленном магазине, 23 года болели у нас и зубы, и ноги, и головы... Вам было тепло...» [10, с. 17]. Богатая теплая одежда, хорошая комната и самовар делают жизнь купца комфортной. Именно самовар выступает в тексте в качестве художественной детали, объединяющем юбиляра и поздравляющих: «И когда народу было мало, Вы сажались за этот самовар, подзывали старшего приказчика и, не спрашиваясь о том, хочется ему или нет, говорили: «Садись!», указывая ему на старую шашечную доску...» [10, с. 17]. На протяжении долгих лет служащие сильно страдали от холода, но не смели даже подумать о

том, что магазин необходимо отапливать. Однако два года назад произошло событие, которое, несомненно, можно считать чудом – в магазине были устроены печи: «Да разве это не светлый луч в нашей темной приказчиьей жизни?» [10, с. 17], – вновь вспоминает Н.А. Добролюбова Одинокий. «Адрес» завершается на иронической ноте: устройство печей стало единственным поводом для приказчиков вспомнить своего хозяина добрым словом. Отметим, что автор воссоздает в своем произведении портрет конкретного купца, который, тем не менее, носит обобщающий характер, похвала превращается в сатиру.

Таким образом, А.И. Тиняков, обращаясь к традициям «Похвалы Глупости» Эразма Роттердамского, воссоздает образ купца, основными качествами которого являются ложь, тщеславие, несправедливость, стремление к наживе любой ценой, равнодушие к судьбе своих ближних. Одинокий так же, как Эразм, избирает жанр ложного панегирика, вследствие чего его похвалительный адрес становится «антиподравлением». Ключевым приемом, организующим пространство «Адреса», становится ирония, позволяющая продемонстрировать отрицательные качества юбиляра в частности и купечества в целом.

Список литературы

1. Пинский Л. Эразм и его «Похвала глупости» // Роттердамский Э. Похвала Глупости. М.: Худож. лит., 1983. С. 5–40.
2. Казеева Е.А. Художественное своеобразие «наброска» А.И. Тинякова «Адрес приказчиков купцу» (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. Вып. 8 (14). С. 30–34.
3. Казеева Е.А. Культурная жизнь Запада начала XX столетия в восприятии и оценках А.И. Тинякова (Одинокого) и Е.А. Преображенского (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2019. Т. 2. № 2. С. 164–172.
4. Казеева Е.А. Образ классической гимназии на страницах рукописного журнала «Школьные досуги» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 9 (75): в 2-х ч. Ч. 1. С. 48–52.
5. Казеева Е.А. Политическая и научная жизнь Запада начала XX столетия в восприятии и оценках Е.А. Преображенского (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 3. С. 374–378.
6. Воробьева В.Я. Роль Орловской гимназии начала XX века в образовании и воспитании юношества // Первые Денисьевские чтения: материалы науч.-практ. конф. Орел: Орлик, 2004. С. 88–95.
7. Роттердамский Э. Похвала Глупости / пер. с лат. П. Губера. М.: Худож. лит., 1983. 239 с.

8. Горький М. Фома Гордеев // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 4. С. 5–278.

9. Тиняков А.И. (Одинокий). Отрывки из моей биографии // А.И. Тиняков (Одинокий). Стихотворения. Томск – М.: Водолей, 2002. С. 12–18.

10. Одинокий. Адрес приказчиков купцу // Школьные досуги. 1902. № 6. С. 15–17 // Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева (ОГЛМТ). 10677/490 оф. РК. 1521.

11. Пуришев Б. Немецкий и нидерландский гуманизм // Брант С. Корабль дураков // БВЛ. Серия первая. Т. 33. М.: Худож. лит., 1971. С. 5–22.

12. Дудкина Н.В. Речевой жанр «поздравление» в русской и американской лингвокультурах. Автореф. дисс. ... к.филол.н. Р. н /Д., 2011. 18 с.

**THE TRADITIONS OF ERASMUS OF ROTTERDAM'S
«IN PRAISE OF FOLLY» IN THE WORKS OF A.I. TINYAKOV
(ON THE MATERIAL OF «ADDRESS OF CLERKS TO THE MERCHANT»)**

Е.А. Kazeeva

The chapter studies the traditions of Erasmus of Rotterdam's «In praise of folly» in A.I. Tinyakov's «sketch» «Address of clerks to the merchant». Based on the biographical, comparative-historical methods and the method of complex analysis of the work of art, it is concluded that under the influence of the Dutch humanist of the XVI century Tinyakov recreates the image of a merchant, whose main qualities are lies, vanity, injustice, the desire for profit at any cost, indifference to the fate of his neighbors. It is proved that Tinyakov, as well as Erasmus of Rotterdam, refers to the genre of false Eulogy, as a result of which the congratulatory address becomes «anticongratulatory». On specific examples it is shown that irony becomes the key method of organizing the space of «Address», allowing to show negative qualities of the hero of the day in particular and merchants in general.

Keywords: A.I. Tinyakov (Odinoky), Erasmus of Rotterdam, tradition, merchant, false Eulogy, anticongratulation

**3.3. ПАМЯТЬ И ВОСПОМИНАНИЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЛЕРМОНТОВА**

© И.С. Юхнова

В главе показывается, какое место в художественном мире Лермонтова занимают память и воспоминание. Раскрываются специфические для лермонтовского мировосприятия свойства этих категорий: отсутствие избирательности памяти, невозможность забвения, катарсичность воспоминаний. Выявлено, что Лермонтов психологически точно воссоздает поток воспоминаний. Для таких описаний характерна дискретность картин, преобладание визуальных образов; воспоминание возникает, когда герой погружен в особое психологическое состояние, которое можно определить как пограничное между сном и явью, когда у человека «выключено» радио. Высказывается предположение, что записи 1830 года, которые определяют как «Автобиографические заметки», представляют собой не только реальные вос-

поминания, но и являются набросками художественных замыслов, возможных лирических сюжетов.

Ключевые слова: Лермонтов, память, воспоминание, поэтика, картина мира Лермонтова, художественный мир Лермонтова

Категория памяти в художественном мире Лермонтова занимает особое место. Поэт обладал тем, что называют ранней памятью. Эти осколки давних воспоминаний он зафиксировал в своих небольших записях, которые в лермонтоведении определяют как «Автобиографические заметки». Это и воспоминание о первой влюбленности, и о песне, которую напевала его мать; и воспоминание о сне, который поэт видел восьми лет от роду и который до сих пор тревожит его душу; это запавшие в его сознание природные явления (гроза, облако, плывущее по небу), бережно хранимые предметы, которые ценны как воспоминание о пережитом чувстве.

Оставим в стороне вопрос о том, являются ли эти фрагменты на самом деле воспоминаниями или же это наброски возможных лирических сюжетов, первые проблески какого-то образа, идеи, мысли, которая должна была бы впоследствии принять ту или иную художественную форму. Важно другое, в 16-летнем возрасте (а все эти записи относятся к 1830 году) поэт собирает фрагменты отдаленных и разрозненных воспоминаний, фиксирует их. При этом запись нередко строится так, что создается ощущение повторяющегося воспоминания, которое не возникло вдруг, как вспышка, озарение, а сопровождает поэта, лелеется им. Конечно, это припоминание чего-то давно с ним случившегося, но, так как это состояние проживается вновь и вновь, то начинает стираться граница между чем-то реально бывшим и вымышленным, додуманным. По сути, именно так и начинает формироваться художественный образ. И память в этом случае выступает не просто как часть внутренней жизни, как форма самопознания и обретения духовного опыта, но и как источник образов, как основа творческого мышления.

И в этом отношении Лермонтов 1830-х годов вполне вписывается в романтическую эстетику, основы которой в русской литературе заложили В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков. Именно в их творчестве воспоминание становится значимой этической и эстетической категорией. Так, для Жуковского, создавшего «философию, замкнутую на минувшем» [1, с. 142], характерен культ воспоминания, которое он называет «двойником нашей совести». В структуре его элегий воспоминание становится тем фокусом, который «запускает» размышление, рефлексию, а созерцание природы (моря; окрестных пейзажей, погружающихся в вечерние сумерки; листа, упавшего с дерева; «былинки полевой») ценно именно тем, что, по словам поэта, «к воспоминанью все влечет невольно нас». Так «сфера непосред-

ственных впечатлений и мыслей по поводу их расширяется за счет воспоминаний» [2, с. 96].

Батюшков также создает ряд стихотворений, в которых воспоминание выполняет структурообразующую функцию. Им становится и воспоминание о событии из прошлой жизни лирического героя (при этом у Батюшкова воссоздается не столько событие, сколько та «мечта», т.е. эмоция, которую он тогда переживал), и, что особенно важно, картины исторического прошлого, которое воскресает в сознании поэта. Так или иначе и для Жуковского, и для Батюшкова нужен какой-то внешний фактор, который актуализировал бы воспоминание, вызвал его: ими могут стать некий предмет, локус, овеянный историей, и т.д.

И еще один важный момент – воспоминание у них не ведет к перелому в мировоззрении и чувствах лирического героя. Оно не открывает в нем чего-то кардинально нового, не создает принципиально иного внутреннего состояния, а позволяет выразить, зафиксировать какие-то аксиологически значимые чувство или мысль. Важным оказывается именно прошлое, которое воспринимается как ценностно значимое, именно с ним сопоставляется настоящее – и не выдерживает этого сравнения.

Иное воздействие воспоминания на внутренний мир формируется у Пушкина. Воспоминание у него всегда «картина душевных итогов» [1, с. 324], оно ведет к преодолению прошлого опыта, появлению в судьбе лирического героя новых горизонтов. По сути, это движение в будущее, но на основе глубокого анализа пережитого. Не случайно в стихотворении Пушкина 1828 года «Воспоминание» воссоздается процесс мучительной рефлексии над своим прошлым, диалог с самим собой, оценка собственной жизни, когда память / воспоминание ведут к состоянию, которое можно определить как катарсис. Именно так понимает смысл финальной строки стихотворения В.А. Грехнёв. Он пишет: «Если пушкинское воспоминание есть не что иное, как скорбное и мужественное погружение в трагедию, то последняя строка его – катарсис. Не ощущение тупика, но ощущение душевного простора вдруг открывается в ней» [3, с. 87].

На этом фоне память для Лермонтова – это то, что формирует духовный опыт личности, в том числе и через подобные катарсические переживания.

Если вернуться к ранним воспоминаниям, о которых речь шла выше, то они – фиксация тех состояний, впечатлений, которые выявляют натуру чувствительную. Способность помнить, эмоционально откликаться на воспоминание характеризуют строй души Лермонтова, а те события, явления природы, предметы, которые сохранила его память, потом воплотятся

в художественные образы, и они станут сквозными в лермонтовском творчестве, базовыми в его художественной картине мира.

Типичный лермонтовский герой наделен способностью помнить и анализировать свое прошлое, подвергать его постоянной оценке. Как признается Печорин: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее всё те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего» (4, с. 373–374)¹. То есть у героев Лермонтова не реализуется такая особенность памяти, как избирательность, когда, вспоминая, человек идеализирует прошлое, когда память услужливо трансформирует его, купирюя нежелательные для человека эпизоды его жизни. Память у героев Лермонтова, напротив, чаще обостряет, усиливает боль, а потому их воспоминания тягостные и мучительные.

Безусловно, у Лермонтова есть и идеализация прошлого. Достаточно вспомнить стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен...», в котором возникает яркая картина идиллического детства. Однако и в данном случае обращает на себя внимание один нюанс – первая фраза стихотворения («как часто...») создает как бы двойное «воспоминание». Безусловно, это картины детства; но и маскарад из-за этой фразы начинает восприниматься не только как непосредственно изображаемое событие, сиюминутное переживание, но и как не однажды испытанное ощущение. Как замечает С.И. Ермоленко, «при всей своей материальной «ощутительности» этот «пестрый» мир для лирического героя есть нечто ненастоящее, неподлинное: мир, воспринимаемый «как будто бы сквозь сон», населенный не живыми существами, а какими-то тенями» [4, с. 26], – и указывает на «несовпадение ... соответствующих временных координат», которое обнажает механизм функционирования памяти в лермонтовской художественной системе: «...мечта, по сути своей, устремлена в будущее. В лермонтовском же стихотворении мечта «старинная», то есть мечта о прошлом, «недавней старине» («И вижу я себя ребенком...»). Однако, как только в «памяти» лирического субъекта мечта постепенно начинает «материализовываться», обретая «плоть и кровь», прошедшее время отступает, замещаясь настоящим («подернут», «дымится», «встают», «вхожу», «глядит», «шумят», «теснит», «думаю», «люблю»). Мечта-видение («обман») становится явью для лирического героя. Правда, видение длится всего лишь «миг», но, как это обычно у Лермонтова, он вбирает в себя всю полноту бытия, будучи едва ли не равноценным вечности» [4, с. 27].

Так память совмещает прошлое и настоящее, гармоничное (идиллическое) и дисгармоничное. А само воспоминание вводится с помощью глаго-

ла «вижу», а не «помню». Почему? Это точная психологическая деталь. Человек помнит отдаленные воспоминания как дискретные и в них видит себя как бы со стороны, само же событие предстает именно как картина, в которую вспоминаящий себя и помещает. И этот способ воссоздания потока воспоминаний для Лермонтова типичен. Так, например, разворачивается воспоминание в раннем незавершенном романе «Вадим». В VI главе появляется «воспоминание»: «Постепенно мысли его становились туманнее; и он полусонный лег на траву – и нечаянно взор его упал на лиловый колокольчик, над которым вились две бабочки <...> И бог знает отчего в эту минуту он вспомнил свою молодость, и отца, и дом родной, и высокие качели, и пруд, обсаженный ветлами <...> все, все <...> и отец его *представился его воображению*, таков, каким он возвратился из Москвы, потеряв свое дело <...> и принужденный продать все, что у него осталось, дабы заплатитьстряпчим и суду. – И *потом он видел* его лежащего на жесткой постели в доме бедного соседа <...> *казалось, слышал* его тяжелое дыхание и слова: отомсти, сын мой, извергу <...> чтоб никто из его семьи не порадовался краденым куском <...> и *вспомнил Вадим* его похороны: необитый гроб, поставленный на телеге, качался при каждом толчке; он с образом шел вперед <...> дьячок и священник сзади; они пели дрожащим голосом <...> и прохожие снимали шляпы <...> *вот* стали опускать в могилу, канат заскрипел, пыль взвилась...» (4, с. 28–29). Здесь психологически достоверно воссозданы все этапы погружения в воспоминание: сначала у человека возникает особое внутреннее состояние, которое можно определить как пограничное. Чаще всего это состояние слияния с природой, когда «мысль спит, но есть простор воображению» (если вспомнить обозначение этого состояния «внутренней нирваны» в стихотворении «Валерик»). Есть что-то в природе (предмет, картина, движение), за что «цепляется» взгляд, и это провоцирует воспоминание. Прошлое воссоздается как ряд последовательных, но все-таки фрагментарных, разрозненных картин, оно видится как бы со стороны. И сам герой включен в эту картину как ее часть («он с образом шел впереди»). Особо выделены отдельные детали – как зрительные, так и слуховые: качающийся гроб отца, дрожащее пение дьячка и священника, скрип каната. Интересно, что и звуковые детали даются как «зрительные», со стороны. Герой их не столько слышит, сколько видит все тем же внутренним взором [5].

В «Герое нашего времени» на структуру повествования также во многом влияет воспоминание. Максим Максимыч рассказывает случайному попутчику об одном из эпизодов своей кавказской жизни, и динамика его рассказа обусловлена не только дорожными перипетиями, но и накатывающимися волнами воспоминаний [6; 7]. Переключение с рассказа о непо-

средственно происходящих событиях на рассказ-воспоминание происходит и в журнале Печорина. События дуэли даны в журнале как воспоминание, так как продолжает свои записки Печорин через полтора месяца после произошедшего. По сути, эта смена дискурса демонстрирует, как «память рассудка» становится тяжелой «памятью сердца». Что появляется в повествовании? Апелляция к памяти. Печорин, который, по его словам, ничего не забывает, теперь с абсолютной точностью воссоздает не только факты, но и передает свои ощущения и чувства, которые не стерлись, не исчезли, а мгновенно всплывают в его сознании: «Как всё прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти! Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время. Я помню, что в продолжение ночи, предшествовавшей поединку, я не спал ни минуты» (4, с. 439).

Герои, наделенные печоринским свойством ничего не забывать, сталкиваются с невозможностью преодоления прошлого, так как они не способны обрести забвение и тем самым убежать, избавиться от воспоминаний. Даже монастырь не дает облегчения от «мук памяти» («Оставленная пусть предо мною...», поэма «Мцыри»). В связи с этим отметим, как меняется функция предмета (у Лермонтова возникает ряд устойчивых образов, связанных с категорией памяти: камень, колокол, храм) – он не столько напоминает (тем самым вызывает воспоминание), сколько хранит прошлое в себе. Очень ярко данный мотив реализуется, например, в стихотворении «Расстались мы, но твой портрет...».

Чем является память для героев Лермонтова?

Во-первых, память / воспоминание – инструмент самопознания, которое происходит в форме диалога с самим собой. Воспоминание в данном случае становится аргументом в споре. Так, Печорин размышляет: «Одно мне всегда было странно: я никогда не делался рабом любимой женщины, напротив: я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это? – оттого ли, что я никогда ничем очень не дорожу, и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это – магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером? Надо признаться, что я, точно, не люблю женщин с характером: их ли это дело!» – и память ему тут же «подсказывает»: «Правда, теперь вспомнил: один раз, один только раз я любил женщину с твердой волею, которую никогда не мог победить... Мы расстались врагами, – и то, может быть, если б я ее встретил пятью годами позже, мы расстались бы иначе...» (4, с. 383).

Во-вторых, воспоминание становится тем сокровенным, тайным, что бережно хранится в душе и является духовной опорой, позволяющей не утратить окончательные связи с разрушающейся жизнью. Об этом не рас

пишет Печорин. Например, после встречи с Верой: «...Я знаю, мы скоро разлучимся опять и, может быть, навеки: оба пойдем разными путями до гроба; но воспоминание об ней останется неприкосновенным в душе моей; я ей это повторял всегда, и она мне верит, хотя говорит противное» (4, с. 382). Аналогичное признание находим и в другой записи: «Перечитывая эту страницу, я замечаю, что далеко отвлекся от своего предмета... Но что за нужда?.. Ведь этот журнал пишу я для себя и, следовательно, всё, что я в него ни брошу, будет со временем для меня драгоценным воспоминанием» (4, с. 402).

Память о человеке – это оправдание его жизни. Не случайно перед дуэлью между доктором Вернером и Печориным происходит диалог, в котором речь идет как раз о памяти и прощении, и в словах Печорина высказано его представление о том, что происходит с памятью о человеке после его ухода: «Видите ли, я выжил из тех лет, когда умирают, произноса имя своей любезной и завещая другу клочок напомаженных или ненапомаженных волос. Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе; иные не делают и этого. Друзья, которые завтра меня забудут или, хуже, взведут на мой счет бог знает какие небылицы; женщины, которые, обнимая другого, будут смеяться надо мною, чтоб не возбудить в нем ревности к усопшему, – бог с ними!...» (4, с. 441–442). Эти представления далеки от романтического культа воспоминания. В этих словах звучит сквозная для романа мысль о ложности и необъективности воспоминаний, их принципиальной недостоверности и неискренности. По сути, речь идет об ущербности памяти как таковой, о подстраивании воспоминаний под некий шаблон, далеко отстоящий от истины. Вместе с тем забвение, по Лермонтову, – это страшный приговор потомков, оно есть результат пустой, бесцельно прожитой жизни, нереализованного предназначения. Именно об этом речь идет в стихотворении «Дума». Но есть и другой путь – остаться в памяти народной, воплотившись в слово (финал «Песни про купца Калашникова»). Помнят того, кто идет против обстоятельств, защищая свою честь и правду, так как в таком бунте «заключено нравственное могущество» [8, с. 140].

Таким образом, в творчестве Лермонтова возникает новое понимание категории памяти, вырабатываются способы воссоздания потока воспоминаний.

Примечание

1. Произведения М.Ю. Лермонтова цитируются по изданию: Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. М.-Л.:Изд-во АН СССР, 1959. В круглых скобках указывается номер тома и страница.

Список литературы

1. Грехнёв В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород: изд-во «Нижний Новгород», 1994. 464 с.
2. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века. М.: Флинта: Наука, 2015. 752 с.
3. Грехнёв В.А. О лирических финалах Пушкина // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Волго-Вятское книжное издательство, 1986. С. 77–93.
4. Ермоленко С.И. Два образа мира – два типа миропереживания: М.Ю. Лермонтов «Как часто, пестрою толпою окружен» // Филологический класс. 2014. № 3 (37). С. 25–29.
5. Юхнова И.С. Визуальные образы в творчестве М.Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения – 2012. М.Ю. Лермонтов и изобразительное искусство. Сборник статей. СПб.: Лики России, 2013. С. 175–182.
6. Юхнова И.С. «Память сердца» и «память рассудка» в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение. Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. Киров, 2003. С. 17–21.
7. Юхнова И.С. Образ странствующего офицера в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2009. №1. С. 282–287.
8. Кошелев В.А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: историческая мифология. Исследования и материалы. Великий Новгород – Тверь: изд-во Марины Батасовой, 2014. С. 7–363.

MEMORY AND REMEMBRANCE IN THE ARTISTIC WORLD OF LERMONTOV

I.S. Yukhnova

The chapter reveals the place of memory and remembrance in Lermontov's artistic world. The attributes of the categories specific to Lermontov's worldview are unfolded: the lack of selectivity of memory, the impossibility of oblivion, the catharsic nature of memories. It was revealed that Lermontov psychologically precisely recreates a stream of memories. Such descriptions are characterized by discrete pictures, the predominance of visual images; remembrance arises when the hero is immersed in a special psychological state, which can be defined as the borderline between sleep and reality, when the person's ratio is "turned off". It is suggested that the records of 1830, which are defined as "Autobiographical notes", are not only real memories, but are also sketches of artistic ideas, possible lyrical plots.

Keywords: Lermontov, memory, remembrance, poetics, Lermontov's worldview, Lermontov's artistic world.

3.4. ПИТЕР ПЭН ДЖЕЙМСА М. БАРРИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СЛОЖНОСТИ ИНТЕГРАЦИИ

© *М.И. Иванкина*

Созданная шотландским писателем Джеймсом М. Барри на рубеже XIX–XX веков история о Питере Пэне, воплотившаяся в нескольких литературных формах, стала важным событием в истории мировой детской литературы и не теряет свой статус классики и вершины Золотого века английской детской литературы в мировой детской культуре до сих пор. На судьбу произведения и его место в культурной памяти в России второй половины XX века повлияли политические, идеологические, юридические факторы, в результате чего этот важный элемент английской детской культуры не смог в полной мере проникнуть в отечественную детскую литературу и значительно трансформировался в процессе перевода и локализации. Исследуя русскоязычные публикации о Д.М. Барри в период с 1911 по 1930 год и дореволюционные переводы Питера Пэна на русский язык, мы ставим перед собой задачу объяснить, почему интеграция Питера Пэна была затруднена как в имперский, так и в советский период.

Ключевые слова: детство, детское чтение, визуальная культура, иллюстрация, перевод, Д.М. Барри, Питер Пэн

В Великобритании история о Питере Пэне шотландского писателя и драматурга Джеймса М. Барри (1860–1937) является важной составляющей национальной детской культуры. «Биография» Питера Пэна начинается в декабре 1897 года, когда писатель знакомится с Сильвией Джоселин Левелин Дэвис и ее семьей. Британский исследователь Эндрю Нэш пишет, что «эта встреча изменила жизни всех ее участников, а результатом ее стало создание вымышленного героя, достигшего мифического статуса – Питера Пэна» [1, с. 115]. В 1897 году Барри начинает сочинять первые полуфантастические истории, которые рассказывает на прогулках в Кенсингтонском саду старшему сыну Сильвии Дэвис Джорджу о его новорожденном брате Питере. Постепенно, истории о Питере – мальчике, который до рождения был птицей, а теперь не хочет лежать в коляске и стремится улететь в Кенсингтонский сад, начала оказывать влияние на осмысление писателем конфликта художника с реальностью. Так в 1902 году Барри заканчивает роман «Белая птичка», роман о писателе средних лет, который на наших глазах пишет свое первое произведение, беря за основу события собственной жизни. Вставная новелла, текст в тексте, рассказанная героем маленькому мальчику, описывает историю рождения Питера Пэна и его приключения в Кенсингтонском

саду, куда он улетает из детской в возрасте двух недель в надежде сбежать от необходимости взрослеть.

23 ноября 1903 года Барри приступает к работе над новой пьесой, которую называет «Анон. А Play», уже через год 25 декабря 1904 года «Питер Пэн, или Мальчик, который не хотел взрослеть» станет событием театральной жизни Эдвардианской Англии, знаменует рождение английского детского театра и на долгие годы будет традиционной составляющей английского рождества.

Сразу после премьеры «Питера Пэна» лондонские издатели начнут настаивать на публикации пьесы, но получают отказ. «Барри никогда не воспринимал текст пьесы как законченный, так как точкой истинного рождения художественного значения был для него момент непосредственного зрительского восприятия» [2, с. 224].

В 1906 году вставная новелла из романа «Белая птичка» была опубликована отдельно под названием «Питер Пэн в Кенсингтонском саду». Иллюстратором книги стал Артур Рэксем, который создал серию из пятидесяти акварелей, которые стали первым визуальным изображением Питера Пэна и единственными авторизованными иллюстрациями к «Питеру Пэну в Кенсингтонском саду». Статус детского персонажа закрепился за Питером Пэном в 1907 году, когда издательство «George Bell & Sons» создает детскую книжку-картинку «Питер Пэн». Автором текста стал Дэниэл О'Коннор, иллюстратором – Эллис Вудворд, которая сделала серию из двадцати восьми акварелей.

Между тем на волне успеха пьесы продюсер Чарльз Фроман везет «Питера Пэна» в Соединенные штаты, где нью-йоркская премьера 6 ноября 1905 года открывает триумфальное турне спектакля по городам Америки. Барри же впервые задумывается о статуе Питеру Пэну: продолжая развивать образ вечно молодого мальчика, он просит своего близкого друга Уильяма Николсона, художника по костюмам и декоратора в спектакле «Питер Пэн», сшить костюм Питера Пэна для Майкла Дэвиса. В августе 1906 года Барри делает серию фотографий мальчика в образе «ребенка, который не хотел взрослеть» с целью показать скульптору идеальное видение героя. В 1912 статуя Питеру Пэну, которую Барри заказал Сэру Джорджу Фрэнтону (1860–1928) в 1909, завершена и тайно установлена в Кенсингтонском саду в ночь на тридцатое апреля.

В 1908 году к пятому сезону «Питера Пэна» Барри пишет своеобразный эпилог к пьесе под названием «Peter Pan: An Afterthought», который представлял встречу Питера с повзрослевшей Венди, и был сыгран всего один раз за всю историю театральной жизни Пэна. Однако три года спустя сцена была включена в прозаическое переложение пьесы, «Питер и Вен-

ди», чья публикация в 1911 году стала своеобразным компромиссом между издателями, которые мечтали издать пьесу, и писателем, который этого по-прежнему не хотел. Иллюстратором данного издания стал Р.Д. Бедфорд, который выбрал для работы средневековую технику гравюры.

Питер Пэн стремительно становится не только частью английской культуры, но и важной частью визуальной культуры детства. Барри понимал потенциал иллюстрации в детской литературе, поэтому охотно давал согласие на различные адаптации пьесы, в особенности в визуально ориентированные жанры: книжка-картинка (picture book), азбука (ABC-book), книжка-раскраска (painting book). Таким образом, к 1928 году, году первой официальной публикации пьесы, в Англии и Соединенных Штатах было издано по крайней мере шесть переложений, каждое из которых было адресовано новой возрастной группе и предлагало новую иконографию образов.

Первым иллюстратором текста о Питере Пэне был сам писатель. Он нарисовал карту Кенсингтонского сада к роману «The Little White Bird» (1902), в котором впервые упоминается Питер, и просил своего издателя «Hodder&Stoughton» найти возможность нанять иллюстратора Генри Форда. Эти главы появятся отдельной книгой «Питер Пэн в Кенсингтонском саду» в 1906 году с акварелями книжного художника Артура Рэкхема. В 1907 Барри авторизует пересказ пьесы в книжке-картинке Даниэла О'Коннора и Элис Вудворд. В этом же году в Америке выходит азбука Оливера Херфорда «Peter Pan Alphabet». В 1911 году Барри пишет «Питер Пэн и Венди», повесть на основе пьесы, которая выходит с иллюстрациями Р.Д. Бедфорда. В 1913 в Нью-Йорке выходит неавторизованная книжка «Peter Pan's ABC» с иллюстрациями Флоры Уайт.

Таким образом, за первые десять лет после первой постановки пьесы Питер Пэн стал классикой детской литературы и визуальной детской культуры. К середине 1910-х годов история о Питере Пэне стала важной частью культуры детства в Великобритании и Америке, частью детской рождественской культуры, а персонажи, образы и мотивы истории вошли в англоязычную культуру и стали именами нарицательными.

Несмотря на успех Питера Пэна в старом и новом свете, его проникновение в русскоязычную детскую литературу оставалось незначительным. Питер Пэн едва ли вызвал интерес и нашел своего читателя в дореволюционной России. В период с 1904 по 1918 год Питер Пэн трижды упоминается в русскоязычных публикациях: отзыв на постановку пьесы Барри в журнале «Русское Богатство» (1911), перевод романа «Белая птичка» А. Даманской (1917) и «Книга с картинками о Петере Пэне» в переводе Л.А. Бубновой (1918). Рассмотрим каждую из них отдельно.

В феврале 1911 года дядя Виктора Борисовича Шкловского, Исаак Вульфович Шкловский (1864–1935), сотрудник и личный корреспондент журнала «Русское Богатство» в Лондоне известный под псевдонимом Дионео, пишет обзор лондонской культурной жизни «Кругооборот», пять страниц которого посвящает Питеру Пэну. Шкловский/Дионео считался авторитетным специалистом по Великобритании в русской прессе своего времени. «По его корреспонденциям русские читатели знакомились с английской культурой, узнавали о технических достижениях и государственном устройстве этой страны» [3].

Дионео начинает свой рассказ так: «С попыткой возродить английский театр выступил талантливый и, кажется, совершенно неизвестный в России Барри» [4, с. 93]. Он приводит слова Барри: «Театр порожден, когда человечество было еще мало, поэтому, для возрождения сцены требуются пьесы, в которых фантазия сплетается с действительностью, требуются произведения, которые перенесли бы нас на много лет назад, когда каждый видит Пана» [4, с. 93]. Стоит отметить, что к моменту написания статьи спектакль шел уже девятый сезон подряд, а Шкловский очевидно читал авторское переложение пьесы «Питер и Венди». «В 1911 Барри переделал свою пьесу в роман, и таким образом, у нас есть большая возможность судить о том, что хотел сказать автор» [4, с. 93].

Основная часть статьи – это пересказ сюжета пьесы и «романа», которые Дионео смешивает в единую сюжетную линию. В конце обстоятельного пересказа Дионео заключает: «красивая пьеса, удивительная обстановка, прекрасная игра» [4, с. 98]. Несмотря на восторженные отзывы Дионео, пьеса «Питер Пэн» никогда не ставилась в дореволюционной России. Первая постановка состоялась лишь в 1950-е в ТЮЗе в переводе Бориса Заходера (1918–2000).

Вторым обращением к Барри стал перевод романа «Белая птичка» Августы Филлиповны Даманской (1875–1959), который впервые появился в первых шести номерах периодического издания Петрограда «Летопись» за 1917 год. Позднее роман вышел дважды в книжном варианте. Первый раз в 1918 году в издательстве «Парус», основанном Максимом Горьким в Петрограде под названием «Торговый дом А.Н. Тихонова и К^о. Книгоиздательство «Парус». Помимо книг по философии, политике и социологии, «Парус» издавал художественную литературу русских и зарубежных писателей, а так же книги для детей, над которыми работали В.Я. Брюсов, А.Н. Толстой, Саша Чёрный. После Революции роман переиздадут в 1922 году в Берлине в редакции Петра Константиновича Губера в эмигрантском издательстве «Огоньки». В настоящее время эта книга является библиографической редкостью: международный сводный каталог № 8146 (элек-

тронная версия) описывает три экземпляра «Огоньков» в библиотеках России: РГБ, РНБ и РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства), и всего два за границей: в Иерусалиме и Таллинне. Каталог «Online Computer Library Center» фиксирует всего один экземпляр в США. После 1922 года на русский «Белая птичка» больше никогда не переводилась и не переиздавалась в полном объеме. Шесть глав романа, вставная новелла о Питере Пэне, были переведены в 1986 году А. Слобожаном.

Третьей публикацией стала изданная в 1918 году в московском издательстве «Детская книга» «Книга с картинками о Петере Пэне». Это был перевод Л.А. Бубновой английского издания 1907 года «The Peter Pan Picture Book». Автором оригинальной книжки-картинки был Даниэль О'Коннор, который, пересказал пьесу Барри, значительно ее сократив, и художница Эллис Вудворд, нарисовавшая двадцать восемь цветных акварельных иллюстраций. В русскоязычном издании иллюстрации были черно-белыми, что обеднило оригинальные работы Вудворд, а вместо О'Коннор и Вудворд в русском переводе автором был указан Г.Д.М. Барри, хотя формально он не был автором этой книги.

После революции за Барри закрепилось клеймо мелкобуржуазного писателя. В первом томе «Литературной энциклопедии» 1930 года Барри назван буржуазным писателем Англии, английских колоний и Америки: «Оторванный от реальной жизни ограниченный узко-индивидуалистическими рамками, Барри в своих произведениях идеализирует действительность, примыкая по своей идеологии к наиболее консервативной части мелкой буржуазии» [5]. Такое определение на долгие годы закрыло ему пути к русскоязычному читателю.

В Советском Союзе о Питере Пэне услышат лишь во второй половине XX века: Борис Заходер переведет и издаст пьесу «Питер Пэн» («Искусство», 1967), а Ирина Токмакова (1929–2018) издаст свой пересказ повести («Детская литература», 1981). Нина Демурова (род. 1930) вспоминала, с каким трудом продвигалась работа над переводом и изданием повести «Питер Пэн и Венди» («Детгиз», 1968): А «Питер Пэн» стал моим первым переводом. /.../ Эта книга долго не выходила. Издательство «Детская литература» вроде хотела ее взять, но при этом говорило, что эта сказка не для советских детей: мальчик зачем-то летает, родители нанимают в няньки собаку, горничная – маленькая девочка, а это эксплуатация детского труда, капитан Крюк, который вечно думает о том, джентльмен он или не джентльмен, тоже персонаж подозрительный. /.../ Видя, что с «Детской литературой» ничего не выходит, я предложила роман молодому издательству «Детский мир». Там к Питеру отнеслись с энтузиазмом, включили книгу в план, даже заплатили аванс, но потом их, увы, лишили права изда-

вать иностранную литературу. /.../ Лишь в конце 1960-х, после выхода моего перевода «Приключений Алисы в Стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье» в болгарском издательстве «София-пресс», издательство «Детская литература» вернулась к разговору о «Питере Пэне», но с условием, что я выкину или переделаю все сомнительные места. Я не хотела, издательство настаивало, и я в отчаянии обратилась к К.И. Чуковскому. Я поехала к нему в Переделкино, он попросил меня почитать первые главы, они ему понравились, и он сел писать письмо в издательство, где весьма иронично говорил: да, пусть советские дети узнают о том, как англичане эксплуатировали детский труд. В конце концов, с минимальными купюрами, книжка вышла. Нельзя сказать, что мой дебют был удачным: перевод пролежал в столе свыше двенадцати лет!» [6].

Прослеживая драматическую историю и судьбу Барри в России на протяжении XX века, мы, таким образом, фиксируем полустолетнее отставание переводной литературы от оригинальной. В 1954 году, когда на западе вышло фундаментальное исследование Роджера Грина «Fifty years of Peter Pan», приуроченное к пятидесятилетнему юбилею постановки пьесы, на Барри еще висело клеймо мелкобуржуазного писателя, и о Питере Пэне никто еще не знал. История о Питере Пэне не была включена ни в традиции семейного чтения, ни в детскую культуру в целом. Первое поколение, которое прочитало Питера Пэна на русском, родилось в начале 1960-х.

Несмотря на то, что русскоязычные читатели, наконец, узнали о Питере Пэне, «увидеть» настоящего Питера для них будет по-прежнему невозможно. Издания с авторизованными иллюстрациями появятся в России только в XXI веке, мультипликационный фильм компании Disney 1953 года будет лицензирован и официально переведен и озвучен в 2002 году. До этого момента иконографию художественного мира Барри будут создавать советские книжные графики и кинематографисты. Так, Илья Кабаков иллюстрировал перевод Нины Демуровой, а Май Митурич (1925– 2008) перевод пьесы Заходера 1971 года. Их оригинальные рисунки, выполненные в разных стилях и техниках, предложат свою интерпретацию образа Питера Пэна, никак не связанную с британской визуальной традицией, ни с Бедфордом, ни с Рэкхемом, ни с художниками студии Диснея. Немаловажную роль в дезинтеграции Питера Пэна сыграла несформированная система авторского права и невозможность британских издателей контролировать судьбу ни текстуальной, ни визуальной составляющих книги.

Таким образом, к началу XX века русскоязычному читателю были доступны четыре перевода Барри: являющийся библиографической редкостью роман «Белая птичка» в переводе Августы Доманской, пьеса «Питер Пэн, или мальчик, который не хотел взростеть» в переводе Бориса Заходе-

ра, повесть «Питер Пэн и Венди» в переводе Нины Демуровой и пересказ этой повести Ирины Токмаковой. Однако учитывая полувекую задержку в знакомстве, специфику и контекст публикаций в середине XX века, цензуру и купюры, новый иллюстративный ряд, следует признать, наше знакомство с Питером Пэном значительно отличалось от опыта британского читателя, что мы не сможем в полной мере прочувствовать опыт первого чтения этих книг, не сможем воссоздать контекст этого чтения, не можем прочитать Питера Пэна так, как читают его в Британии сейчас. Вместе с тем, накануне 160-летия Барри это несоответствие открывает перспективы для диалога культур, а то, что Текст о Питере Пэне продолжает свое существование на русском языке, открывает широкие горизонты для исследователей истории детской литературы и традиций детского чтения.

Список литературы

1. Nash A. Introduction // Barrie J.M. Farewell miss Julie Logan. Edinburgh: Canon-gate Classic, 2000. 360 p.
2. Dunbar J. J.M. Barrie. The man behind the image. London: Collins, 1970. 318 p.
3. З.С. Канонистова. Восприятие английской частной жизни и английского характера в России в конце XIX начале XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sgu.ru/archive/old.sgu.ru/files/nodes/9681/12.pdf> (дата обращения 3.10.2019)
4. Шкловский В. Кругооборот // Русское богатство. 1912. № 2. С. 93–98.
5. Литературная энциклопедия в 11 томах / П.И. Лебедев-Полянский, А.В. Луначарский и др. М.: Изд-во Ком. Аккад., 1929–1939.
6. Все произведения я переводила с удовольствием (Беседовала Елена Калашникова) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/20020315_kalash.html (дата обращения 3.10.2019).

JAMES M. BARRIE'S PETER PAN IN RUSSIAN CHILDREN'S CULTURE: PROBLEMS OF INTEGRATION

M.V. Ivankiva

The story of J.M. Barrie in Russia was rather dramatic as his integration into Russian culture in the XX century was complicated for various reasons. At the same time it may exemplify the history of the country before and after the Revolution of 1917 and explain why only a few people know J.M. Barrie nowadays. Barrie's adventures in Russia may be divided into two chapters: Imperial Russia and Soviet Russia, or before and after the February Revolution of 1917. Studying the history of the three pre-revolutionary publications and three publications in the 1960s we could distinguish political/ideological, legal, and aesthetical aspects that stopped J.M. Barrie from becoming a part of Russian children's literature and culture. .

Keywords: children's literature, children's culture, integration, translation, J.M. Barrie, Peter Pan

3.5. АПОКРИФ В ПРОЗЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЬНИЦ НАЧАЛА XX ВЕКА: ЖЕНСКОЕ ЛИЦО РЕВОЛЮЦИИ

© *Е.В. Астащенко*

Глава посвящена маргинальной женской прозе начала XX в. – неофициальной, далекой от социальных институтов (семьи, церкви, государства), апокрифической (в научном и обиходном значении). Путем сравнительно-исторического и структурно-семантического анализа выявляются ее общие черты и закономерности. Стремясь раскрыть тайну предреволюционной смуты посредством мифопоэтического кода христианства, В.А. Жуковская опиралась на православную и старообрядческую, А.Я. Бровар (Анна Мар) и Н.Я. Петровская – на католическую, А.Ф. Даманская – на протестантскую, Н.Д. Санжарь – на секулярную общегуманистическую традицию. «Цветник» Ефимия и «Страды» Кондратия Селифанова в художественном переосмыслении Жуковской, пересекающиеся экфрасисы религиозной живописи дочери художника Анны Мар, апроприированные идеологией новозаветные образы Даманской и беллетризованные библейские персонажи Санжарь, несмотря на образную пестроту, служат идее служения любви как способа воплощения хилиастической идеи, всецело овладевшей страной накануне катастрофы. Парадоксально, но любовная проза писательниц оказалась апокрифичной и в политическом отношении, поэтому писательниц охотно публиковали революционные редакторы и издательства (А.С. Пругавин, «Красная Новь», «Народная воля», «Дни», «Воля России»).

Ключевые слова: Вера Жуковская, Анна Мар, Нина Петровская, Надежда Санжарь, Августа Даманская, Мария Ходырева, революция, апокрифичность, евангельские образы, гендер, модерн

Когда И.С.Тургенев в последней трети XIX в. в стихотворении в прозе «Порог» размышлял о судьбе предреволюционной России, то его девушку-социалистку ждал «высокий порог» – мужского рода, с точки зрения и грамматики, и смыволики. Девушка жаждет пожертвовать своей целостностью, чтобы открыться неведомому миру. Тургеневская Елена одержима «смутным <...> стремлением к свободе» [1, с. 374], в «Бесах» Ф.М. Достоевского все идеологи – мужчины, и женщинам остается лишь выступить в роли «мадонн <...> совращенных бесами» [2, с. 689], а вот Ниловна Горького уже «сознательно-героическая натура» [1, с. 373]. Исключения составляют героини романов Н.Г. Чернышевского, но они далеки от набожности. В начале XX в., благодаря А.А. Блоку, у предреволюционной России в искусстве – только женское лицо. Едва ли не исключением становится всадник Апокалипсиса В. Ропшина, но и тот, несмотря на верность действительности, не кажется художественно убедительным. Неудивительно,

что и творчество самих женщин, даже исповедующих традиционные консервативные взгляды, становится апокрифичным, во всех смыслах этого слова, включая предложенные относительно недавно: апокрифическое как индивидуально-художественное, в отличие от божественного или народного творчества (А.М.Евлахов), апокрифическое как выдуманное (Г. Лансон) и в изначальном строгом значении, отсылающем к отреченным книгам еретиков. В предреволюционной России апокриф актуализируется не только в «брожении» масс, но и в искусстве, поскольку из-за хаоса «словесная» изоляция интеллигенции от мятежной народной жизни становилась невозможной. Также повсеместно был нарушен патриархальный уклад жизни, потому и роль женщин «взвихренной Руси» стала иной, нежели хранительницы домашнего очага, ибо зыбким стало само представление о доме, вкупе с отечеством, церковью и семьей¹. Кроткое и ясное послушание женщины вырождается в смутный жертвенный путь неосознанного наставничества, конкурирующего с мужским законом. Новейшие требования женской эмансипации обнажают необходимую ей апокрифическую традицию. «Мифический процесс», выраженный в апокрифе, протекает «в области не массового, а личного сознания» [3, с. 509], что сближает древний апокриф с современным произведением на религиозную тему. Коллизия христианского мировоззрения и воспитания с удивительным в начале XX в. «языческим перерождением культуры» [4, с. 403] формирует нетрадиционные религиозные представления. Апокрифы определяют проблематику и поэтику прозы писательниц, по-своему отзывчивых² и чутких к социальным потрясениям: В.А. Жуковской, А. Мар, Н.И. Петровской, А.Ф. Даманской, Н.Д. Санжарь, М.Д. Ходыревой. В их прозе получает катастрофическое развитие идея женского мессианства, характерного именно для России, в отличие от германского и почти общеевропейского упования на *Übermensch*, обернувшегося катастрофой XX в.: «Все ипостаси Божества меркнут на Руси перед Богородицею. Здесь, где космос Матери-сырой земли, Богородица переняла на себя эти качества: Природа, Мать, Родина, земля рождающая и могила <...> Она – лестница-мост между Небом и Землей, единение Духа и Матери-и. Она осуществляет то, что не делает здесь слишком трансцендентный Иисус-Богочеловек именно потому, что он – мало свойск: не дитя и не человек распятый, но Царь, Судия и Спас» [5, с. 23].

Мессианство отражается в женской прозе – во всех смыслах апокрифичной: во-первых, входящей в «мир мужской культуры» только как «гость, человек чуждой стихии, как гражданин иного, какого-то своего женского государства» [6, с. 16]; во-вторых, вольно или невольно воспроизводящей древние апокрифы. Женское мессианство конкретизировалось

в небесной матери – Богородице, в земном воплощении – Руси, ибо «не в мужской, а в женской ипостаси присуще в Космосе русском воссоединяться Природе и Духу» [7, с. 23]:

«Она идет, святая Русь, кормилица, гонимая, странная, идет к блаженству тайны Божией» [8, с. 136].

Первый цикл рассказов Жуковской, гордости дворянской семьи с многовековой родословной, включающей «отца авиации» Н.Е. Жуковского, объединен заглавием «Марена», в честь богини дождя, умирания и воскресения природы, водно-хтонической, как мать-сыра земля [9, с. 225]. Марена функционирует во всем цикле, если учесть переосмысленный в начале XX в. (Ю. Балтрушайтисом, В. Брюсовым, М. Волошиным, Вяч. Ивановым, Эллисом) образ «Stella Maria Maris» в соотношении с другими покровительницами странствий и мореплавания – стесихоровой и гностической Еленой-Софией, созвездием Девы [10, с. 223–226], Венерой Мариной, Исидой, то становится говорящим и название первого рассказа цикла Жуковской «Девушка» с излюбленной писательницей хилиастической проблемой обретения рая на земле. В рассказе рыбачку, влюбленную неземной любовью в чужака-художника словно из града небесного, вынуждают жить с местным виноградарем плотской жизнью. В финале притчи иносказательно иллюстрируется несовпадение (в отличие от частого мужского отождествления) христианского и дионисийного, а также божественного и человеческого знания и языка: будучи безграмотной, прощальной весте от райского художника рыбачка не прочтет. Апокрифическая традиция, идущая напрямую из фольклора³ и сектантских книг, хотя и сквозь призму «сведений и указаний» А.С. Пругавина, сказывается в наличии разных мифологических кодов прочтения ее прозы, несмотря на доминирующий христианский. Анна Николаевна Жуковская воспитывала Веру в православной традиции, о чем писательница никогда не забывает, сохраняя родную церковь даже в советское время: «Бабуня быстро подходит к батюшке и шепчет ему: «Здесь, батюшка, молебен Христу Спасителю, на том углу сада Николаю Угоднику, а последний Илие Пророку!» Батюшка кивает головой, а отец дьякон тянет уже «Многомилостивый Господи, помилуй нас». И это повторялось каждый год⁴».

Душевная склонность и трагическая судьба (ранняя утрата матери, драматическая личная жизнь) толкают писательницу на путь иных исканий, но она всегда помнит завещанное «бабуней» «преклонение перед Его Промыслом»: «Удержу ли я это в своей душе? Она говорила, что из всех ее детей и внуков я больше всех похожа на нее, и я не буду достойна следовать за нею, и буду грешить и падать, страдая и мучаясь и все же буду возвращаться ко греху, а ее образ останется недостижимым; если бы я могла

ее ощущать, или хотя иногда слышать ее голос, родной, ласковый: "Бодришь, Веруся, и Бог тебя не оставит, оставайся верной Богу и слушайся голоса души, он не обманет". Но было и так, что я не слышу его, я не понимаю, куда он посылает меня и что велит делать»⁵.

В повести «Сестра Варенька» Жуковская предпринимает (конечно, не столь успешно, как А.М. Ремизов) попытку «художественной актуализации» архаичных и фольклорных жанров, тем, образов и словесно-речевых интонаций» [11, с. 103]. Однако, повествуя о банальном любовном треугольнике между романтической парой Бориса с Настенькой и стремящейся стать Невестой Христовой Варенькой, спутницей странника Алексея (персонажа, обращенного и к апокрифическому Алексею Человеку Божьему, и к современникам Жуковской, поэтам А.М. Добролюбову и Л.Д. Семенову⁶, равно как и дядя Кондратий), писательница выбирает типично модернистскую развязку повести в духе «религии пола», непременно бы вызвавшей усмешку Вольтера⁷, под чей век внешне стилизован дневник Бориса. Одним из прототипов Бориса Мансурова вполне возможно был Борис Бугаев. Пругавин, выводя Жуковскую под вымышленным именем Гончаровой в очерке «Старец Григорий Распутин и его поклонницы», упомянул ее связь с некими парижскими сатанистами, хотя в его черновиках фигурировали отечественные «эстеты, модернисты, садисты, которые "нарушают все законы, преступают все черты"», «кружок рыцарей святого Грааля», «игра в религию», Фауст, «Парсиваль» и Андрей Белый, «любитель зигзагов и угла». Характерен и пругавинский перенос этой характеристики на Гончарову-Жуковскую: «Всякий излом, всякий зигзаг находил отклик в ее встревоженной душе»⁸. Вдохновленные Андреем Белым образы «сынов света» в женской прозе близки друг другу. Так, в рассказе «Последняя ночь» 1903 года из цикла «Sanctus amor» Петровской (будущей сотрудницы журнала «Красная новь») юный рассказчик молится перед самоубийством: «Придет Он ко мне – я прильну к белоснежной сияющей ризе, буду целовать Его ноги с кровавыми ранами гвоздей, я загляну в Его глаза, в которые столько веков не смотрел уже мир, растворюсь, потону в Нем, и это будет моя последняя земная молитва <...> Как мог я думать, что этими руками, изведавшими грех, столько раз искаженными страстью и злобой, коснусь я пречистых, сияющих риз Твоих!» [12, с. 102–103].

У Жуковской Настенька, отравив себя и Бориса Мансурова, обожествляет скорее, мистериальный брак, однако светом в двуедином союзе с женщиной остается так же, как в прозе Н. Петровской, мужчина: «Уношу я тебя в облака преображенные венчальных уборов наших, Борис, щастье жизни вечной, звезда вечерняя и утренняя, с тобою возношусь, слышишь благовест белый колоколов зовущих, слышишь песню пасхальную ангелов

нисходящих на встречу нашу, Борис, любовь моя совершенная, иду, иду...» [8, с. 213].

Более того, в финале зеркально отобразился образ вечной юности из 102 псалма («обновится яко орля юность твоя»), приведенного в начале повествования, но даруется она уже не верным Богу, а верным любви: «Люблю я тебя, вечного, юного, единственного [8, с. 213]. Варенька отторгает свое женское естество, исключение составляет ее отношение к Алексею Человеку Божьему, но в ее понимании это как раз «брать самого Христа на руци» [13, с. 177]. Развитие образа героини колеблется между апокрифической Аллилуевой женой, бросившей дитя в огонь во имя спасения Христа и нашедшей ребенка невредимым, и противоположным путем: Борис при пожаре спасает Вареньке кутенка и сгорает сам, сначала от огня, потом от яда, и с первого взгляда – от любви. Аскеза, самоистребление и секта, экспрессивно-экзальтированно изображенные в повести, опровергаются художественной логикой композиции. Жуковская показывает, что нет у толпы массовой морали, на которую уповали идеологи XX в., – есть только стадный инстинкт: неслучайно люди, сжигающие Вареньку, были настолько ослеплены, что утром не узнали свою Голубицу-Богородицу. Противоположная общей аскезе крайность – интимно-мистическая «ласка» Питирима Никитича, прообразом которого был Г.Е. Распутин, вызывает иронию Жуковской. Интересно, что сегодня сторонники разных взглядов на распутинскую миссию обвиняют и восхваляют Жуковскую за одно и то же произведение – якобы документальные «Мои воспоминания о Григории Ефимовиче Распутине. 1914–1916 гг.». Прочитывают воспоминания по-разному: как ложь с политическим расчетом и как наивность кисейной барышни, как незаслуженный гимн «старцу» и как святотатство. Судя по художественной правде образа чудотворца-фокусника Питирима Никитича, который «небесное на землю сводит» и подменяет райское блаженство земной блажью, можно отметить типичный для модерна интерес к апокрифу о Симоне Маге. Культ лидера секты (им в повести является и Анна Павловна, прототипом которой была Е.Ф.Татарина) заграждает путь к Богу: «"Когда видим тебя, словно Пасха настает, и радость неизъяснимую даешь ты нам речами своими. Матушка ты наша, за тебя мы жизнь нашу решим, и жен и детей наших отдадим"... Здесь в речь его восторженную стонущий вопль ворвался и тот, кого тетенька Калистратом именovala, упал к ногам ее...» [8, с. 73].

Экфрасисы религиозной живописи вскользь упомянутого сломленного «духовным союзом» [14, с. 220–234] художника В. Боровиковского создают иконописное пространство повести. Например, десять крестьянок, встречающих тетушку Анну Павловну, по моде на *proverbe dramatique*

представляют живую картину Боровиковского – «Притча о мудрых и неразумных девах» с узнаваемыми русскими чертами лиц. Впоследствии творчество позднего религиозного периода В.Л. Боровиковского («Святая Екатерина», «Явление Иисуса Христа с Голгофским крестом молящейся Е.Ф. Татариновой») отразится в «Повести о Татариновой» А.Д. Радловой. В повести хтоническое женское божество профанируется атрибутом языческой богини умирания и возрождения и ветхозаветной Евы: «Богиня Кора, посланная из преисподней на зеленую цветущую землю <...> с яблоком» [15, с. 139]. В финале повести производительная сила богини ослабевает, чтобы воскреснуть в «лике Византийского Серафима»: «Сжатые губы похожи на изогнутый лук» [15, с. 139]. Хозяин лука Эрос изгоняется из устойчивого лейтмотива. Татаринова превращена в самосветящееся божество: «Вся она, будто где-то внутри у нее зажжена лампада» [15, с. 139]. Возможность портрета Татариновой как такового в «Повести» будет табуирована и подменена иконой: «Будто и не писал никогда Боровиковский Катерину Филипповну, а как на белом плато евангелиста Луки отразился ее лик» [15, с. 139]. Главное, возможно, гендерное отличие повести Жуковской от великих произведений того же исторического периода, тематики и проблематики (А. Белого, А.М. Ремизова, П.И. Карпова) сложно не заметить. Жуковская не задействует основной в Серебряный век апокриф, противостоящий каноническому Новому Завету, – о борьбе с Сатаной. Зло смутно персонифицируется в повести, хотя, начиная с отца героини – «черного» с тростью с набалдашником «черепом зверьим» [8, с. 6], почти все мужские персонажи inferнальны, но тьма – безлична: неправедность государства как любой земной власти, горб от рождения, смерть матери, неразделенная любовь... Тогда как в приведенном в тексте Жуковской светлоярском апокрифе воин призван дать отпор «татарве, врагам», которые «ордою напали на Русь на святую, / На Божию волю колчан навели» [8, с. 190]. Но и в XX в., и в древнем апокрифе женщина не участвует в борьбе огнем и мечом, а слезами искупает тропинку в Китеж: «Не жаворонок птаха тоскует, поет, / По селам княжна Ефросинья идет. / Присядет к порожку избенки гнилой / И льет свои слезки печали святой. / Печальницей Божией прозвали ее / На путь приносили к ней горе свое / Великие муки Христу отнесла / На Русь на святую росой легла / Дорожки на небо слезой полила / Росянка зеленая по ним поросла / Те слезыньки ясные к себе приняла. / Не радуга яркая с неба бежит – / Тропиночка слезная сияньем горит...» [8, с. 191].

Слезы «печальницы Божией», «проливаемые на землю, – ритуальный плач, обусловленный метафорой слезы-дождь» [9, с. 227]: «не дождик на нивы падет» [8, с. 191], а слезы, которые «под зарю цветут, родиму траву

блюдут» [8, с. 203]. Более того, они «предназначены и для того, чтобы вызвать слезы богородицы-земли перед богом» [9, с. 227.], в «песенке»⁹ Жуковской – «чтоб вымолить павшим златого венца» [8, с. 191], в ее цикле рассказов «Вишневая ветка» – довольно одной ниточки звездного плаща Богородицы, чтобы укрепить нить жизни Жоржика¹⁰. «Печальница Божия» становится «лестницей-мостом между Небом и Землей, единением Духа и Матери-и» [5, с. 23]. Своеобразно продолжается в «Вишневый ветке» и непрерывный у Жуковской миф о святой Варваре: в заглавном циклообразующем рассказе. Однако обетованная этой святой, по славянским поверьям, ветка вишни, даже расцветшая под Рождество, не сулит супружеского счастья: нить жизни Жоржика обрывается в Цусимском сражении. Не удерживается Жуковская и от самого популярного апокрифического прообраза своих героинь – Марии Магдалины:

В тот же миг солнце осияло его <Алешу> алым светом лучей своих и предстал он <Вареньке> точно Христос воскресший Марии [8, с. 115–116].

Настенька мечтает уподобиться «Магдалине чудесной, предвечной возлюбленной Христа воскресшего» [8, с. 164].

Дочь художника Я.И. Бровара Анна Мар в художественном воплощении новозаветного предания руководствовалась чаще живописными, нежели этнографическими апокрифами. Скандально известный роман «Женщина на кресте» был подсказан кощунственными экспериментами Ф. Ропса, в том числе картиной «Мария Магдалина на Голгофе»¹¹. Но и в самом начале новой эры (II–V вв.) между образами Иисуса и Марии Магдалины возникает эротизация евангельской связи, повод к чему современные западные ученые [16, р. 112] и русские еще в самом начале XX в. [17] находят в гностических евангелиях («Пистис София», «Евангелие от Фомы», «Евангелие от Филиппа», «Евангелие от Марии»), возвеличивших роль раскаявшейся блудницы, которая стала верной спутницей Христа. Все главные героини Анны Мар, Магды и Алины, имеют прообразом Марию Магдалину. В своем эссе «"Розы мистические". Роль женщины в католицизме», напечатанном в 1916 г. в журнале «Женское дело» с весьма характерной для военно-революционного времени картинкой с мужским портретом-иконой¹² на обложке, Мар, опираясь на апокрифические предания, философствует: «Крест казался бы нам более суровым, если бы золотые волосы Магдалины не разостлались перед Ним» [18, с. 10]. В романе «Тебе Единому согрешила» Мечка соблазняет ксёндза, романтическим, странным, с точки зрения католицизма, способом укрепив веру в Бога, подчиняясь священнику, Единому, и духом, и душой, и телом. В романе «Женщина на кресте» Алина – плод «мистической» связи, «незаконнорожденная дочь итальянского патера». Роман полемизирует с «Монахиней»

Д. Дидро. Алина ищет в страдании и затворничестве очищение и покой. В «прохладном сумрачном кабинете в стиле ампир» ей снятся «странные сны»: «Я – монахиня, и я на коленях перед настоятельницей... <...> Она велит бичевать меня <...> Когда ее наказывали, она кричала пламенные слова, как влюбленная... А я завидую ей... я так нуждаюсь в наказании... я чувствую себя здоровой, сытой, грубой» [19, с. 23].

Сюзанна к религии относится сдержанно, борется за крепкий брачный союз, приземленную трудовую жизнь – за все, что даже рядом с именем брюсовской безытной Ренаты не представлял Рупрехт. Культ искусства и мистической экзальтации декадентов на страницах Мар сразился с культом природы, естества просветителей, выступивших дорогой ценой против «аскетического подавления плоти и веры в чудеса»; как и сам Дидро в «Философских мыслях» 1746 г., его Сюзанна утверждает, что никакое «искоренение животных инстинктов» не возвысит и не облагородит человеческую натуру, а напротив, извратит и изуродует, а вот следование «естественным склонностям, заложенным в нас самой природой», «совершенно безыскусственное», доверие свободному разуму, житейскому опыту и прагматизму – единственное, что делает человека человеком. Героиня Мар, если и погружается в свое дикое, необузданное и вместе с тем жалкое, растерзанное и больное естество, то попадает в мир первобытных оргиастических кровавых ритуалов. В кабинете героини висит портрет Полины Боргезе (Бонапарт), которая на Гаити, в «реальном мире чудесного», святотатственно молилась святому Георгию и святому Бедламу, потому что «всеодушевляющая космогония негров была ближе, чем лживое пустословие Директории» (А. Карпентьер). Однако на самом краю падения русская П-Алина–Магд-Алина, ищет евангельский образ Марии из Магдалы: «Алина удивлялась, что в искусстве Магдалина всегда незначительна. Корреджо изобразил ее кокетливой итальяночкой... У Рубенса – грубая, вульгарная мощная фламандка падает на руки слуганок, и нет никакого основания думать, что это Магдалина. Как эффектно рыдает Магдалина у Бёклина и как она напоминает героинь Д'Аннунцио» [19, с. 104].

Объяснение авторской иронии мы находим в момент встречи Алины с идеалом – Лурдской Мадонной: «Она вспомнила слова Данте к Беатриче и Иисуса к Марии Магдалине. Христианство, провозглашая целомудрие, не могло вычеркнуть из Евангелия образ блудницы. Эта прекрасная грешница, возлюбленная Бога, сопровождала его до Голгофы. Ее золотые волосы обвивали подножье креста, как пелены в гробу тело Иисуса. Не только до смерти идет она с ним рядом, – и после смерти она с ним. Блеск Его имени падает и на нее. Вестница великой радости, она всегда остается волнующей»

щей и пленительной. Не потому ли, что сначала она – грешница, а потом святая, сначала любовь, а потом вера?» [19, с. 103].

Интересно, что художническим чутьем Мар предугадывает открытия Н.М. Тарабукина, полагавшего, что в новозаветной итальянской живописи присутствует много любовниц художников, королей и кардиналов, и С.С. Аверинцева: «П.П. Рубенс нарушает равновесие и дает перевес чувственности, А. Корреджо – плебейскому вкусу к натуралистической детали <...> Новые течения в искусстве XIX-XX веков дали чувственно-экзальтированную Марию» [20, с. 298].

Апокрифическая история Марии Магдалины, соединенная в воображении Мар с самой Девой Марией (чего не было даже в гностических апокрифах, умудрившихся объединить Марию из Магдалы, сестру Марфы и Лазаря, блудницу и бесноватую), воплощена также в особом жанре рождественских открыток – «cartes postales», не с типографской стороны, а с почерком интимного женского горя («Её сочельник»). Неслучайно трагическое искажение Мар молитвы: «Святая Дева, среди славных дней Твоих не забывай земной печали». Иоанн Златоуст полагал, что печалиться надо, но не о земном, а заботиться, печься о душе. В духе времени А. Тунина окрестила прозу Мар «хождениями женской души по мукам любви» [21, с. 13].

А.Ф. Даманская принимала активное участие в политической борьбе. На страницах журнала «Образование» она размышляет устами своего героя над завуалированной буржуазной порочностью:

Что значит грех и что значит зло? Перебираю в памяти, что слышал и читал интересного о любви, о правах пола, плоти, и нахожу разные умные слова. Но это слова... Душу мою они не озаряют пониманием [22, с. 47].

Рафаэлевское «Святое семейство» в уютном и приветливом доме, с «тихой белокурой женой» и «здоровыми, воспитанными детьми» [22, с. 36], тонет в «фантастическом» – «пространстве, где все туманно и все опьяняет»: «Она высока и стройна, на ней длинное темно-красное платье, лицо бледное и узкое, с очень яркими губами и большими раскрытыми глазами, и волосы лежат как-то необычно, крупными черными кольцами». У мужчины, раздевающего хозяйку взглядом, «отчетливо всплыла в памяти картина Штука «Грех». Это бледная нагая женщина с черным удавом» [22, с. 38]. Фон Штук черпает вдохновение у Бёрн-Джонса или Уистлера. Но «в ее глазах угадывается пробуждающаяся чувственность <...> Я закрыл глаза и представил в душе ту же картину, тот же взгляд, исполненный чистоты, прелести и любви, – но держала она не стебель лилии, а младенца. Невинность матери!» [23, S. 31] Даманская противопоставит старой буржуазной женскости революционерку, соратницу страдальца за обездоленных, Христову Невесту при живой жене: «Лидия Павловна... девушка,

дети, кровати, как укладывала их <...> она смотрела на человека <отца ее воспитанников, мужа неверной> большими, трогательными, нежными глазами. И у меня мелькнуло, что вот так целый век могут глядеть такие глаза, и что они говорят, никогда не решится вымолвить рот <...> симпатичное и светлое что-то... В чем угадывается прочная духовная близость. Хорошие, чистые отношения, какие знал и я. К каким привык. <...> Она была арестована. Рассказывали, что ждал ареста адвокат, но компрометирующие бумаги оказались в комнате девушки» [22, с. 46].

Фон Лиленфельд заметит, что соцреализм с его коллективизмом, жертвой последней рубахой и жизнью, почти весь основан на перелицованном христианстве. Примечательно, что женщина Даманской раздвигает до бесконечности пространство [24, с. 324], причем хтоническое, а для бездомной девы вместо времени – вечность, ибо что толку, «если человек приобретет весь мир, а душе своей повредит» (Мк. 8:36)? Десятилетие спустя Даманская, неизменно поверяя злободневные события евангельскими, обнаруживает изнанку политизации нравственности. В рассказе «Лик человеческий» ощутима коллизия с протестантской оправданностью успеха и обмирщением религиозных ценностей, ставшим очевидным у мормонов. Подвижничество подменяется общественным служением, политический лидер позиционирует себя аскетом, жертвой и спасителем:

Его имени боялись касаться. Его имени не дерзали назвать. Почти героического в то время имени в моей стране, символа гражданской доблести, символа благородства [7, с. 156].

«Спаситель», дабы не осталось сомнений в его преданности партийным идеалам и предпочтении долга чувствам, пытается свою любовницу, как христианскую мученицу (сажает в кипяток, поит ядом), чтобы вытравить дитя. И если рассказ «Однажды» прославляет в героине Пречистую Деву, то в «Лике человеческом» важно именно богородичное начало – животворное и милосердное.

Евангельская символика в прозе Санжарь кажется секуляризированной в духе общечеловеческой гуманности, но подспудно, скорее на архетипическом, нежели на осознанном уровне, возникают апокрифические интенции. И уже другие идеи займут место ставшей привычной в начале века апокрифической идеи об особой близости Магдалины с Христом на основании слов Матфея из «Евангелия от Марии»: «Он больше знает ее, поэтому и возлюбил ее более, чем нас» [18, с. 231]. Например, говоря о дружбе между людьми в «Записках Анны», героиня мечтает об умении бесполого восприятия, о чем говорилось в «Евангелии от египтян» и что предполагалось в посестрии. В собственных сочинениях героиня видит себя в Еве, приносящей бурю и революцию (тот же образ дан в «Лилит»

Жуковской). Если провести параллель со знаменитой ремизовской Иродиадой, «навек обращенной в вихорь», то очевиден возросший в женской прозе статус «революции»: не смертная «панна», а праматерь или богиня. Однако через некоторое время Анне приходит в голову смиренная – «жена для мужа» (1 Кор. 11:9) – идея зачатия чудесного ребенка от высшего человека: она идет к незнакомому женатому профессору и прямо заявляет ему о его благородной миссии. Мотив зачатия чудесного ребенка, полуироничный у А. Белого и ироничный у К. Вагинова, становится постоянным в женской прозе. Петровская упрекала за «Намеки и облики» М.Д. Ходыреву в плагиате. Видимо, критик связала рассказ цикла «Феликс» с «Себряным голубем», противоположным по сути. В «Феликсе» святая, отдавшаяся страшному миру, рождает урода – Дарьяльский, не выполнивший сотериологической задачи, убит. Вездесущее уродство жизни противопоставлено небытию одинокой смерти. Героини женской прозы таят в себе своеобразное стремление к святости: «Все страдания Христа, все муки, всю Голгофу должна снести и миру показать теперь женщина» [25, с. 111]. В финале повести оно странно артикулируется в отказе от материнства в природном смысле во имя обретения ирреального материнства – духовного воспитания человечества: «Зачем хотела ты родить дитя? Смири гордыню, пойди ты к вырожденкам людей, отдай им твое сердце, любовь, заботы матери <...> дай им собою человека, в душе которого не умер бог <...> Я верю в человека, я покажу, я научу, как надо человеком быть. И я сильна – знаю, вы встретите меня лукаво, с враждой, с камнями в руках: я не боюсь. Я очень терпелива. Я все снесу. Я все отдам. Я смело разорву себя и кровью напишу в ваших сердцах весь смысл, всю красоту, величие и веру человека» [25, с. 166].

Именно такой серьезной, благородной и достойной предстает автор Санжарь в детской прозе, например, в «Заколдованной принцессе», «Слезах радости» и сказке «Одуванчик» [26]. В притче «Слезы радости», похожей на предысторию Будды, но с другим финалом, к царевичу, которого могла спасти только слеза радости, стекались слезы обиды и злобы, боли и тоски. Оказалось, не так просто найти слезы радости в языческой стране, но Санжарь привела царского гонца к христианам, в душах которых неугасимый ответ апостолу Павлу: «Всегда радуйтесь, непрестанно молитесь, за все благодарите» (1Фес. 5:16-18). В сказке «Одуванчик» сорный, по мнению нарциссов [27], цветок проповедует взлет с раннегорьковского перекрестия христианской и ницшеанской полос: «Пусть ваша жизнь и думы и надежды идут на встречу свету, правде и добру – вы их сыщите!» [26, с. 256].

Неудивительно, что свободные от законов традиционного брака, государства и духовенства писательницы сочувствовали революции (работа Петровской в «Красной Нови»), в частности, народникам (роль Пругавина в жизни Жуковской), эсерам (публикации Даманской в «Народном деле», «Воле России», «Днях»). Отраженный в образной системе женской прозы поиск иного мироустройства подпитывается древнейшими апокрифами и новейшими идеологическими веяниями. Жуковская колеблется между живой православной и связанной с ней старообрядческой и сектантской традицией. Радлова ищет след этой же традиции в хрониках, эго-документах и протоколах XIX в.. На заграничные конфессии уповают Мар, Петровская, Даманская. Санжарь, аттестованная Блоком народной «русской вопленицей», обнаруживает во взгляде на христианство прогрессивную общегуманистическую абстрактную мораль. Однако, несмотря на различные «искания превратные» (В. Жуковская) «окольных путей» (А. Даманская) к Богу, стремление решить вечные вопросы – добра и зла, свободы и рабства, «самостоянья» и предопределения, наконец, мужского и женского предназначения и взаимоотношения – в пользу светлого начала объединяет писательниц и формирует единое стилевое пространство эпохи модерна, обрамляющее каждый неповторимый почерк.

Примечания

1. Не только чета Мережковских, но и во многом консервативный Ю.Л. Слёзкин, не вдаваясь в религиозную подоснову перемен, пишет в 1914 г. в «Ольге Орг», вызвавшей живой отклик Е.Колтоновской в «Женском деле» (№14, с.11): «Мы в тупике, нужно как-нибудь иначе устраивать свою жизнь. Старое умерло, умерла сущность его; развалилась его оболочка. Семьи у нас нет, нет даже сознания необходимости ее» [23, с. 270].

2. Несмотря на повсеместную проповедь индивидуализма, авторы эпохи модерна особенно подвластны коллективным «веяниям» (Е.Аничков), «поветриям» (В.Жуковская).

3. Жуковская РГБ. ОР. Ф. 369.

4. Жуковская ГМЖ. ОФ. 915. – Жуковская В. Мои воспоминания. ГМЖ. ОФ. 915. ГМЖ – Государственный Музей Жуковского (Орехово Владимирской обл.)

5. Жуковская ГМЖ. ОФ. 915.

6. В очерках религиозных исканий «Неприемлющие мира» А.С. Пругавин также отводит им важную роль.

7. Однако образ Вольтера двойствен в повести. Если Борис Мансуров считает, что стихотворение «Poème sur le désastre de Lissabonne» (1756) способно довести до отчаяния, скепсиса, безверия, то филолог И.П. Смирнов, напротив, полагает, что в нем, как и в «Кандиде», «Вольтер полемизирует с Лейбницем: совершенному миру “Теодицеи” был противопоставлен здесь мир обломков и осколков, из которого лежала одна дорога – в чаемое инобытие».

8. Черновые заметки и наброски Пругавина А.С. «Из рассказов В.А. Жуковской» о Распутине. // РГАЛИ. Ф. 2167. Оп.2. Ед. хр. 28. Л. 39–40.

9. Подробнее о жанре см.: Панченко А.А. Духовные песни христовщины // Отреченное чтение в России XVII-XVIII веков / Отв. ред. А.Л. Топорков, А.А. Турилов. М., 2002. С. 467–505.

10. Прототипом Жоржика был Георгий Жуковский – мичман «Князя Суворова», погибший в русско-японской войне.

11. Образ женщины на кресте стал кочующим в русской беллетристике, символизируя одновременно любовницу, Россию и революцию, ср., обложка повести Вл. Алова (М. Эйслера) «Распятая Россия» (1921).

12. В том же журнале «Женское дело» (1916, №13, с. 9) «Паж Вероники» публикует пародию на сакрализацию половой любви: «Когда б я смел припасть влюбленным / К твоим стигматам на руке!»

Список литературы

1. Тургенев И.С. Собрание сочинений в 12 т. М.: Гослитиздат, 1953-1958. Т. 3: Накануне. Отцы и дети / Подготовка текста и примеч. А. И. Батюто. 1954. 410 с.

2. Есин А.Б., Касаткина Т.А. Примечания // Достоевский Ф.М. Бесы. М.: Правда, 1990. С. 685–700.

3. Веселовский А.Н. Эпос (Из авторского конспекта лекционных курсов 1881-1882 и 1884-1885 гг.) // Веселовский А.Н. Избранное. На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. С. 597–521.

4. Гайденок П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 472 с.

5. Гачев Г.Д. Образы Божества в культуре: Национальные варианты. М.: Академический проект; Культура, 2016. 891 с.

6. Абрамович Н.Я. Женщина и мир мужской культуры. Мировое творчество и половая любовь. М.: Книгоиздательство «Свободный путь», 1913. 113 с.

7. Даманская А. Лик человеческий // Даманская А. Стеклопанель. Пг.: Жизнь и знание, 1918. 247 с.

8. Жуковская В.А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. 213 с.

9. Топорков А.Л. Материалы по славянскому язычеству (культ матери-сырой земли в дер. Присно) // Древнерусская литература. Источниковедение. Сборник научных трудов / под ред. Д.С. Лихачева. Л., 1984. С. 225.

10. Drews A. Der Sternhimmel in der Dichtung und Religion der alten Völker und des Christentums. Eine Einführung in die Astralmythologie. Jena, 1923. 321 S.

11. Магомедова Д.М., Козьменко М.В. Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 77–148.

12. Петровская Н.И. Последняя ночь // Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика / Сост. М.В. Михайлова; вступительная статья: М.В. Михайлова и О. Велавичюте; комментарии: М.В. Михайлова и О. Велавичюте при уч. Е.А. Глуховской. М.: Б.С.Г.–Пресс, 2014. 960 с.

13. Варенцов В. Сборник русских духовных стихов. СПб: Д.Е. Кожанчиков, 1860. 248 с.

14. Толстой Ю. О духовном союзе Е.Ф. Татариновой // *Девятнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартенёвым. Книга I / Сост. П.И. Барте-нев. М., 1872. С. 220–234.*
15. Радлова А. Богородицын корабль. Крылатый гость. Повесть о Татариновой / предисл. и прим. А. Эткин-да. М.: ИЦ-Гарант, 1997. 192 с.
16. Ehrman Bart D. Peter, Paul, and Mary Magdalene. Oxford: Oxford University Press, 2006. 285 p.
17. Жебелев С.А. Евангелия канонические и апокрифические. Пг.: Огни, 1919. 137 с.
18. Мар А. «Розы мистические» (Роль женщины в католицизме) // *Женское дело. 1916. № 8. С. 8–10.*
19. Мар А. Роман, повести, рассказы / сост., вст. ст., примеч. А.М. Грачевой. М.: Ладомир, 1999. 400 с.
20. Аверинцев С.С. Собрание сочинений / под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
21. Тунина А. Женщина на кресте // *Женское дело. 1916. № 13. С. 13–14.*
22. Даманская А. Однажды // *Образование. 1908. № 7. С. 35–47.*
23. Bierbaum O.J. Stuck // *Kunstler-Monographien. Bielefeld und Leipzig: Velhagen Klasing, 1901. 148 S.*
24. Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное / пер. И.С. Вдовиной, Н.Б. Маньковской. М.-СПб., 2000. 416 с.
25. Санжарь Н. Записки Анны. СПб., 1910.
26. Санжарь Н. Заколдованная принцесса. СПб., 1911.
27. Barta P. *Metamorphoses in Russian Modernism.* Budapest; New York: Central Europ. univ. press, 2000. 186 с.
28. Слезкин Ю.Л. Разными глазами. М.: Совпадение, 2013. 751 с.

APOCRYPH IN RUSSIAN WOMEN'S PROSE OF THE EARLY XX CENTURY: THE FEMALE FACE OF RUSSIAN REVOLUTION

© **E.V. Astashchenko**

The chapter is devoted to the marginal female prose of the early 20th century - unofficial, far from social institutions (family, church, state), apocryphal (in scientific and general importance). Its common features and patterns are identified through comparative-historical and structural-semantic analysis. Trying to reveal the mystery of pre-revolutionary chaos by means of the mythopoietic code of Christianity, V.A. Zhukovskaya relied on Orthodox and old-fashioned tradition, A.Ja. Brovar (Anna Mar) and N.Ja. Petrovskaya - on Catholic, A.F. Damanskaya - on Protestant, N.D. Sanzhar - on laic tradition of general. The "Flower Garden" of Ephimius and "Strada" of Condratiy Selifanov in the artistic rethinking of Zhukovskaya, the intersecting ecfra- sis of religious paintings by the daughter of artist Anna Mar, the ideology-tested New Testament images of Damanskaya and the belligerous biblical characters of Sanzhar, despite the figurative variegation, work on the idea of serving love. Paradoxically, the love prose of writers turned out to be apocryphal and politically, so writers were willingly published by revolutionary editors and publishers (A.S. Prugavin, "Krasnaya Nov", "Narodnaya Volya", "Dni", "Volya Rossii").

Keywords: Vera Zhukovskaya, Anna Mar, Nina Petrovskaya, Nadezhda Sanzhar, Maria Khodyreva, Augusta Damanskaya, revolution, the Apocryphal Gospel, evangelic images, gender, modern

3.6. ГАСПАР И ЕГО ГОРОД В ТРИЛОГИИ СУХБАТА АФЛАТУНИ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ»

© А.В. Емелина

В главе рассматривается образ Николая Триярского (Гаспара). Анализируется процесс формирования героя, причины, способствующие его самоопределению: ссылка, общение с обитателями крепости, побег, смена имени, исполнение мечты. Обращается внимание на особую роль городов в судьбе Триярского: места, в которых оказывается герой – это *«новые» города, еще не имеющие долгой истории; рационально созданные волей человека. Объясняется тесная связь, возникшая между Гаспаром и построенным городом-мечтой Моховкентом.* В результате делается вывод, что появление такого героя было необходимо для Сухбата Афлатуни, чтобы он смог показать, как формируется личность в условиях нестабильности и становится сильнее под влиянием испытаний.

Ключевые слова: Сухбат Афлатуни, трилогия «Поклонение волхвов», Гаспар

«Поклонение волхвов» – это трилогия, части которой названы именами древних волхвов – «Гаспар», «Мельхиор» и «Балтасар». Три тома – это три эпохи русской истории, показанные через историю семьи Триярских. Герои, судьба которых становится центром повествования, имеют отношение к искусству. Один – подающий надежды архитектор, другой – художник, третий – композитор-авангардист. Это сложные и противоречивые личности, судьба которых тесно связана с условиями жизни, средой, в которой протекает их жизнь, индивидуальными особенностями.

Каждый из характеров, созданных Сухбатом Афлатуни, – это обобщение человеческой природы. Скрытая идея поднимает на недостижимую высоту мелкие подробности их жизни и судьбы, делает их прекрасными и ценными. Писатель показывает нам не только влияние характера на среду, но и обратное – влияние среды на характер. Ещё М.Ю. Лермонтов писал: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее истории целого народа...». Остановимся только на одном образе – образе Николеньки Триярского, так как это не только герой, прямо или косвенно присутствующий во всех частях трилогии. Он меняется под влиянием обстоятельств, на что указывает сам Сухбат Афлатуни: «...юный и милый архитектор Триярский из первой книги превращается в довольно двусмысленную фигуру с нищенским привкусом во второй» [1, с. 365].

Судьба этого героя позволяет обозначить проблему свободы воли, заострить вопросы о том, как должна быть устроена жизнь, как жить: «как нужно» или «как хочу».

Действие романа «Гаспар» начинается в Петербурге в апреле 1849 года. В центре повествования судьба Николая Петровича Триярского – молодого студента-архитектора, попавшего под следствие и осужденного за посещение пятниц Петрашевского. Этот герой, обладающий незаурядным умом, гордым характером, становится сквозным в трилогии, при этом автор использует разные способы его репрезентации. Как указывает Л.Я. Гинзбург, литературный герой «может обнаруживаться [в произведении] в самых разных формах: упоминание о нем в речах других действующих лиц, повествование автора или рассказчика о связанных с персонажем событиях, анализ его характера, изображение его переживаний, мыслей, речей, наружности, сцены, в которых он принимает участие словами, жестами, действиями и проч.» [2, с. 89]. Так и Николенька Триярский показан и как действующий, и думающий персонаж, и как герой книги Серафима Серого, и как человек, судьбу которого пытаются разгадать его потомки. Так история Николеньки Триярского становится своего рода контрапунктом повествования: она не только является самостоятельным предметом изображения, но и тем фокусом, который позволяет выявить историческую миссию рода Триярских в целом, прояснить судьбы других героев произведения.

Профессия героя обусловила тот факт, что для его судьбы важную роль играет город как сущность. Автор помещает его в несколько значимых локусов: Петербург, пограничная крепость Новоюртинск (напоминающая пушкинскую Белогорскую крепость) и город прокаженных. Характерно, что все эти локусы отличаются одним общим свойством – это «новые» города, еще не имеющие долгой истории; они рационально созданы волей человека. Эта идея «нового» (молодого) города заключена, например, в названии места ссылки Николеньки Триярского – Новоюртинск. Как пишет автор, это «...городок, затерявшийся сухой крошкой на бескрайней скатерти киргизских степей...» [3, с. 68], именно он и становится для героя местом обретения себя.

Типичный восточный пейзаж – бескрайняя степь – первоначально воспринимается героем как символ несвободы. По его мнению, окружающее его пространство (степь, тишина) убивает всякую мысль: «Пустое, безмозглое пространство; ровный, как по линейке, горизонт. Идеальное место для убийства мысли, едва зачатой. Вот сейчас я о чем-то думаю, осуществляю мозговые процессы – дунет ветер, провалится взгляд в пустоту степи, и забуду, о чем думал: раз – и забуду. Пропала мысль в простран-

стве...» [3, с. 68–69]. Однако город – это не только ландшафт, архитектура, это прежде всего люди, определяющие его духовную среду. В контактах, в диалогах с ними определяется позиция героя, оттеняются некоторые черты его характера. Коммуникативные контакты Николеньки с обитателями крепости, показывают, как «вслушивается герой в многоголосие жизни» [4, с. 320], как происходит «взаимное заражение настроением и состоянием» собеседников, обозначается «многослойность» процесса общения [5, с. 1000].

Особое место в формировании нового мировоззрения героя играет его общение с Павлушей Волоховым. Знакомство с ним, его взглядами на жизнь, его верой в людей подталкивает Николеньку к размышлениям о себе, своих петербургских «проектах» [3, с. 81]. Во сне герой впервые начинает видеть город, город-мечту – «Восточный. С желтым куполом» [3, с. 78]. Так возникает мечта, которая воплотится в жизнь, но не в том виде, в каком она оформлялась в Петербурге (стекло и металл), а адаптированной к новым условиям. Сухбат Афлатуни не рассказывает в первой части трилогии о том, как создавался этот город мечты. Николай Триярский бежит из Новоюртинска, но перед побегом, гуляя на кладбище, видит могилу, на табличке которой нет ничего, кроме его фамилии. Сцена знаковая, если прочесть ее в контексте традиции «обращение к прохожему». Кладбищенский локус как бы сталкивает того Николеньку-юношу, которого убили обстоятельства его жизни, с тем новым Николаем Триярским, который, пережив побег из крепости и плен, становится легендой. Не случайно во втором романе «Мельхиор» герой потерял свое имя и обрел новое – Гаспар: «Когда я бежал и примкнул к артели строителей, они дали мне имя Гаспар, так называют всех русских строителей. Это имя мне понравилось». Пройдя через физические и духовные испытания (...десять лет рабства, побегов, пыток... [3, с. 280]), герой начинает строить свой город, город мечты. Вот только это уже не город из железа и стекла, как мечталось ранее, город радости, а город скорби, город прокаженных. «Город имеет форму круга. У каждой из башен свои оттенки, благодаря особой кладке кирпича и составу глины... В середине города вырыт широкий и глубокий колодец-сардоба, покрытый куполом <...> Башня сестры, башня Близнеца, башня Вдовы, башня Льва, башня Врага. И еще одна башня, Трех Царей, <...> единственная, в которой есть ворота. Через них Город Прокаженных общается с миром» [3, с. 331].

Моховкент тесно связан с Гаспаром. Каждая башня связана с событием жизни и традиционным музыкальным ладом – макомом. Каждый из ладов соответствует определенному этапу жизни героя. Интересный момент: о своих испытаниях Триярский говорит в 3 лице. Это значимый момент для

литературы XX века, в частности для автобиографического и автopsихологического содержания: мы понимаем, что это прямой рассказ героя о себе самом: «Гаспар рождается в десятом климате <...> По оговору его заточают в тюрьму <...> Благодаря заступничеству сестры, он помилован и сослан в крепость Нау-Юрт <...> Он, беглец из крепости Нау-Юрт, плененный Беком Темиром, продан в рабство в седьмой, благословенный, климат <...> После бегства он странствовал с артелью бродячих строителей, возводил купола и арки. Был опознан как беглый раб, брошен в ров с львами, ему является ангел, львы отходят... Строительство первой крепостной башни, башни сестры <...> Он и Курпа покидают седьмой климат и направляются в восьмой, где земля плоская и властвуют северный и восточный ветры, от которых халаты на нем и Курпе надуваются подобно парусам <...> Он строит город для прокаженных, многие из строителей исцелились <...> Башня Льва еще недостроена, недалеко, ближе к Амударье, происходит схватка русских с хивинцами <...> Крепостные стены завершены. Башня Сестры, башня Близнеца, башня Вдовы, башня Льва, башня Врага. И еще одна башня, Трех Царей, единственная, в основании которой не погребен локон, единственная, в которой есть ворота <...> Прискакал молодой всадник, рожденный под знаком Водолея, из сынов десятого климата» [3, с. 327–335]. Происходит важная встреча великого князя Николая Константиновича Романова и Триярского, в ходе которой проясняется история Гаспара, а великий князь получает советы о дальнейшей жизни.

Последний раз читатель видит Николая Триярского в уже построенном городе. Отец Кирилл и спасенная девочка Маша оказываются в Моховкенте и беседуют с Гаспаром. Мечта студента-архитектора, а теперь Гаспара-строителя, создать город с желтым куполом, исполнена. «В оседающей пыли стоял Гаспар. Его Город был наконец достроен, и он как архитектор должен обозреть его. Город Прокаженных стоял перед ним во всей своей громадности и слепящей красоте. Глиняные башни, впитавшие боль, пот, слезы, предсмертный бред, обвалились. Глиняные стены, прятавшие под своей коростой подлинный город, исчезли. Огромный город из стекла и железа, с безумными фаланстерами его юности стоял перед ним. Солнце прыгало по стеклянным граням; последние остатки глины сметало ветром <...> Николенька Триярский лег на землю, холодившую горячую спину, и закрыл глаза» [3, с. 405–406].

На протяжении трилогии мы видим, что судьба ведет героя к выполнению не осознаваемого им самим предназначения, полностью осуществить которое ему не удастся. В последнем романе трилогии Николай Кириллович Триярский очень точно замечает: «Есть в нас, Триярских <...> какая-то недоосуществленность. Тот, петрашевец, так и не стал архитектором. Отец

не реализовал себя как художник. Я вроде бы стал композитором, <...> нигде не исполняюсь, не звучу. Точно мы посланы сюда не для самих себя и не для архитектуры, живописи или музыки, а для другого» [3, с. 677].

Трилогия Сухбата Афлатуни отличается бережным и внимательным отношением к человеку, к его нелегкой судьбе. Автора интересуют подробности внутренней жизни обыкновенного, скромного и почти незаметного для всех человека, Гаспара. «То, что я рассказал о романе, тоже вряд ли может кому-то пригодиться – в плане понимания. Вряд ли роман стал яснее. Чувствую себя как портной, доставший из сундука какие-то обрезки, оставшиеся от шитья, и зачем-то показывающий их господам заказчикам. В романе уже есть всё то, что в нем есть, и даже, возможно, с перебором. Но, возвращаясь к тому, что я говорил в начале о непонимании <...> Для развития продуктивного непонимания, которое движет чтением и всей литературой, – такой опыт перебирания лоскутков и обрезков, может, и не лишен смысла. Автор поясняет, читатель кивает, караван идет» [1, с. 366]. Сухбат Афлатуни неслучайно показывает нам такого героя, как Николенька – Гаспар. Триярский усваивал уроки действительности, под их влиянием менялся, принимал решения. Конфликт с действительностью, ее влияние на героя способствовали его развитию: Николенька самоопределялся в нестабильности, шел навстречу испытаниям. Он принимает решения не под влиянием предписаний и норм поведения, а под ударами судьбы. История жизни Николая Триярского дает ответы на многие вопросы и становится уроком выживания в сложных ситуациях.

Список литературы

1. Текст и традиция: альманах, 6 / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) Рос. Акад. наук, Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». СПб.: Росток, 2018. 460 с.
2. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 224 с.
3. Афлатуни С. Поклонение волхвов. М.: РИПОЛ классик, 2016. 720 с.
4. Юхнова И.С. Общение и диалог в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4–1. С. 320–325.
5. Юхнова И.С. Процесс общения как литературоведческая проблема // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4–2. С. 1000–1002.

GASPAR AND ITS CITY IN THE TRILOGY «ADORATION OF THE MAGI» BY SUKHBAT AFLATUNI

A.V. Emelina

The chapter deals with the image of Nicholas Triyarskiy (Gaspar). The author analyzes the process of formation of the hero, the reasons contributing to his self-

determination: exile, communication with the inhabitants of the fortress, escape, name change, dream fulfillment. Attention is drawn to the special role of cities in the fate of Triyarskiy: the places in which the hero finds himself are «new» cities that do not yet have a long history and are rationally created by the will of man. The close relationship that emerged between Gaspar and dream city Mokhovkent is explained. As a result, it is concluded that the appearance of such a hero was necessary for Sukhbat Aflatuni, so that he could show how a person is formed in conditions of instability and becomes stronger under the influence of tests.

Keywords: Sukhbat Aflatuni, trilogy «Adoration of the Magi», Gaspar

3.7. ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ДРАМАТУРГИИ Н.В. КОЛЯДЫ

© *Е.И. Канарская*

Целью главы является анализ стратегии интерпретации образа «маленького человека» в творчестве современного драматурга Н.В. Коляды. Применяя сопоставительный, рецептивный, системно-структурный методы исследования, автор приходит к выводу, что предложенная литературой XIX в. онтологическая трактовка рассматриваемого образа была воспринята и развита на рубеже XIX–XX вв., когда внимание к экзистенциальной проблематике сделало «маленького человека» универсальной категорией, характеризующей любого героя, испытывающего деструктивное воздействие абсурдного мира. Данная тенденция, сохранившая свою актуальность до наших дней, нашла отражение в творчестве Н.В. Коляды, где в силу децентрализации изображаемого субстанционального конфликта «маленьким человеком», «маргиналом» в духовном смысле становится каждый персонаж. Бытийная и ценностная релятивность мира приводит к кризису идентичности, подчеркиваемому Колядой с помощью мотивов двойничества, маскирования и лицедейства героев. Единственным способом преодоления экзистенциального кошмара становится возвращение «маленького человека» к вневременным нравственным ценностям, что свидетельствует о сохранении драматургом идейной сущности данного образа.

Ключевые слова: Коляда, современная драматургия, «маленький человек», творческий диалог, субстанциональный конфликт, кризис идентичности

Многочисленность интерпретаций образа «маленького человека», неизменно востребованного в русской литературе на протяжении последних двух столетий, подталкивает к выявлению инварианта, набора общих признаков, позволяющих сформулировать определение соответствующего понятия.

Традиционной и наиболее распространенной является трактовка, в соответствии с которой «маленький человек» рассматривается как

участник социального конфликта определенного типа: согласно хрестоматийному определению Ю.В. Манна, «маленький человек» – это «обозначение довольно разнородных героев, объединяемых тем, что они занимают одно из низших мест в социальной иерархии и что это обстоятельство определяет их психологию и общественное поведение (приниженность, соединенная с ощущением несправедливости, уязвленной гордостью)» [1, с. 207]. Такой подход обуславливает актуализацию оппозиции «"маленький человек" – "значительное лицо"», отражающей социально-исторические противоречия конкретной эпохи, и рождает устойчивую сюжетную схему «обида, оскорбления, несчастья» [1, с. 207], «вырастающую» из этой оппозиции.

Вместе с тем, еще В.Г. Белинский, одним из первых заговоривший о «маленьком человеке», отмечал двойственность данного образа, возможность трансформации комедии с его участием в трагедию [2, с. 168]. Осмысление положения «маленького человека» как трагического переводит конфликт, в котором он участвует, из социального измерения в онтологическое, обнажает вневременную проблему соотношения индивидуальной свободы и предопределенности, судьбы, скрытую за типическими, но при этом темпорально локализованными общественно-историческими формами.

Обозначенный бытийный подтекст внешне сугубо социального конфликта исследователи находят во всех знаковых для становления творческого архетипа «маленького человека» произведениях XIX века: в «Станционном смотрителе» А.С. Пушкина [3], в «Шинели» Н.В. Гоголя и в «Бедных людях» Ф.М. Достоевского [4].

Во всех трех случаях (как и в других текстах, где создаются аналогичные образы «маленьких людей») конфликт между личностью и судьбой усложняется за счет наделения исследуемого персонажа особым духовным статусом: как пишет Е.Р. Матевосян, «"маленький человек" – это человек..., не одаренный выдающимися способностями, не отличающийся силой характера, но при этом добрый, никому не делающий зла, безобидный и, часто, безответный, трогательный в своей беззащитности перед тяготами жизни» [5, с. 2]. Понятый таким образом, «маленький человек» оказывается причастен истинной человечности и противопоставлен обществу, подменяющему ее «казенной» моралью, поддерживающему фантом социального неравенства, которое, якобы, легитимирует неравенство онтологическое. Следовательно, бунт, который предпринимает «маленький человек», может быть рассмотрен как попытка достижения равенства в возможности реализовать себя, подтвердить свою личностную самодостаточность, защитить свои ценности, и вместе с тем – удовлетворить жажду

«преодоления своей социальной ущербности и возвращения себя в братство людей...» [6, с. 312].

Исход такого бунта предопределен сущностью трагедии: судьба одерживает верх, возвращая «маленького человека» на прежнее место, доказывая тщетность его усилий. Однако если Пушкин и Достоевский все же позволяют своим героям «привлечь чье-то сердце» и благодаря этому наравне с другими персонажами занять «долю жизненного пространства», то Гоголь отказывается в этом Акакию Акакиевичу. Создавая свой «страшный мир», в котором любое воплощение человечности уничтожается, а образовавшаяся пустота тотчас прикрывается одним из безликих чиновников-двойников, Гоголь не просто описывает обстоятельства появления и исчезновения «самого маленького [человека] во всей русской литературе» [7, с. 65] – он предвосхищает то художественное мировоззрение, которое на рубеже XIX–XX вв. определило новый способ интерпретации конфликта «человек – судьба».

Катализатором произошедших изменений послужил политический и социокультурный кризис конца XIX – начала XX вв., перенесший конфликт человека и судьбы в экзистенциальную плоскость, превративший проблему утраты личной идентичности под напором внешних обстоятельств, обесмысливающих существование индивида, в ключевой вопрос эпохи.

Одним из первых русских писателей, на практике применивших новые принципы осмысления взаимодействия человека и мира, личности и судьбы, стал А.П. Чехов, в творчестве которого наметилась тенденция универсализации образа «маленького человека». Изображая «жизнь, в которой просто становится невозможно жить» [8, с. 27], Чехов констатирует онтологическое равенство всех персонажей, обусловленное их равной растерянностью перед обезличивающим, античеловечным абсурдом повседневного существования и близостью смерти. В связи с этим социальная беспомощность уходит на второй план, уступая место беспомощности бытийной, характеризующей любого персонажа, рассматриваемого в его повседневном, «частном» измерении. Меняется и цель заведомо тщетного противостояния «негероического героя» судьбе: доступными ему средствами он стремится не к деятельной самореализации, которая в контексте нового миропонимания невозможна, а к самоактуализации. Во многих случаях данное стремление влечет акцентуацию мотивов поиска смысла жизни и глубокого переживания исчезновения из мира тех вечных ценностей, которые сознательно или неосознанно герой хранит в своей душе.

Заданный А.П. Чеховым и его современниками вектор интерпретации образа «маленького человека» стал ключевым для литературы следующего

столетия, отразившей беззащитность личности и неизбежность кризиса идентичности в условиях глобальных катастроф. Напряженность осмысливаемого экзистенциального конфликта предопределила востребованность драматических форм и последовательное развитие мировоззренческих и художественных принципов «новой драмы» в творчестве писателей XX – начала XXI вв.

Одним из современных драматургов, регулярно обращающихся к образу «маленького человека» и интерпретирующих его в свете сложившихся литературных традиций, является Н.В. Коляда.

Единство художественной системы Коляды достигается благодаря инвариантной модели организации мира художественного произведения, выступающей формой воплощения субстанционального конфликта. Данный конфликт включает два плана: внешний, представляющий собой столкновение аксиологически нецельного, нестабильного мира и героя, стремящегося к самоидентификации, и внутренний, состоящий в борьбе между трагически неизбежным воздействием абсурдного бытия и утверждением права личности на духовную свободу. В своем внешнем измерении субстанциональный конфликт неразрешим, что находит отражение в метафорической картине безвыходной духовной безжизненности, которую Коляда создает посредством регулярного использования и гиперболизации эсхатологических мотивов тотальной ненависти и всеобщей разобщенности, скуки, замкнутости «страшного мира» и цикличности наполняющих его событий, исчезновения Любви, близости смерти как абсолютной Пустоты, судьбы как трагической обреченности.

Стремясь изобразить универсального субъекта субстанционального конфликта, Коляда обращается к феномену «маленького человека», о чем он сам говорит в одном из интервью: «Я, как и они [А.П. Чехов, А.В. Вампилов, В.С. Розов], пишу о маленьком человеке, что восходит, естественно, ещё к гоголевской традиции» [9, с. 316].

Однако гоголевская концепция «маленького человека» у Коляды подвергается экзистенциальной переориентации, соответствующей чеховскому направлению ее переосмысления: как и в современной драматургии в целом, в творчестве Коляды категория «маленький человек» оказывается всеобщей, «маленьким» становится любой «случайно выхваченный человек из безъязыкой толпы, загипнотизированный жизнью, в которой он ничего не может изменить» [10, с. 14].

В этой связи определение «маргинал», которое часто использовалось критиками для характеристики персонажей драматурга, может применяться лишь при условии, что «понятие маргинальности становится обозначением не социального статуса, а качества существования личности» [11,

с. 23], которая теряет и себя, и способность к внешне выраженному действию перед лицом онтологического хаоса. В данном контексте каждый герой, неизбежно сталкивающийся с дисгармоничным миром, выступает маргиналом.

В связи с тем, что все герои равным образом беспомощны перед трагизмом повседневного существования и при этом, в силу своей разобщенности, лишены возможности совместного противодействия ему, складывается положение, которое О.В. Журчева определяет как «децентрализация конфликта». Данное явление заключается в том, что «конфликтная ситуация множится, возникает не одна личность, решающая для себя проблемы преодоления внутреннего разлома, а множество, конфликт делится на всех» [10, с. 16].

Именно децентрализация конфликта обуславливает сходство различных героев, доходящее до их двойничества. Как следствие, пьесы драматурга наполняются двойниками, созданными по принципу «удвоения», зеркальности. Такое двойничество, как правило, имеет не только онтологический подтекст, но и внешнюю – психологическую и ситуативную – мотивировку, как, например, подтвержденное символическим образом зеркала двойничество Тани и Димы в «Полонезе Огинского», где каждый герой погружен в успокоительную иллюзию, но вынужден пережить ее разрушение: Таня возвращается не в идиллическое пространство детства к «мальчику... в белой рубашке» [12], который играет на скрипке у новогодней елки, а в разоренный дом, где ее ждет изменившийся до неузнаваемости, чужой ей мужчина, теперь играющий на скрипке в подземном переходе; Дима же находит в Тани не идеализированную возлюбленную, а истерзанную страшным прошлым, находящуюся на грани безумия женщину.

Двойничество «маленьких людей» в пьесах Коляды существует не только в пространстве, но и во времени, что свидетельствует о цикличности экзистенциального кризиса: так, героиня пьесы «Амиго» Нина оказывается «копией» ранее умершей сестры Кости, с которой она мистически связана через совпадение имени и внешности. Спустя ровно семнадцать лет страшная ситуация повторяется: Костя вновь теряет Нину, которая на этот раз убивает себя не буквально, а метафорически, скрываясь в пространстве иллюзий («Нина подошла к нарисованной на стене двери, толкнула её, дверь открылась и – Нина исчезла» [13]), что в мире пьес Коляды означает прекращение подлинного существования.

Мучительность ежедневной онтологической беспомощности перед замкнутым кошмаром бытия и острое переживание «обесмысленности» жизни заставляет персонажей драматурга неосознанно стремиться к преодолению экзистенциального страдания – прежде всего, посредством об-

ретения собственной идентичности. Отсутствие видимых средств для достижения этой цели, объясняемое, в первую очередь, невозможностью эффективной коммуникации, приводит к подмене действительности иллюзией, а лица – маской.

Говоря о героях Н.В. Гоголя, полностью или частично соответствующих творческому архетипу «маленького человека», Ю.М. Лотман отмечал их страстное желание компенсировать неудовлетворенность своим положением с помощью отказа от себя и перевоплощения в Другого, достичь «идеального инобытия» в «несовместимо-отличном по восходящей шкале социальных ценностей» [14, с. 347]. Однако подобная поведенческая стратегия приводит не к восполнению содержания, а к его потере: личность «рассыпается на отдельные моменты, из которых каждый не хранит память о предшествующем» [14, с. 348].

Если в произведениях XIX в. персонаж хотел подменить собственную личность, известную и понятную ему, личностью носителя определенного – более высокого – социального статуса, то в пьесах Коляды герой, утративший свою идентичность в релятивном мире, надевает маску, чтобы обрести статус онтологический. Данный шаг обусловлен отсутствием знания об истинных (по Коляде – аксиологических) основаниях стабильного бытия и закономерно ведет к результату, описанному Ю.М. Лотманом: попытка спрятать лицо оборачивается его исчезновением, стремление к преодолению кризиса идентичности – к его усугублению. Об этом прямо свидетельствуют, например, слова Елены Андреевны, героини пьесы «Американка», которая, осознавая недостижимость внутренней целостности даже в некогда желанной роли эмигрантки, констатирует, что утрачивает себя: «Я буду рисовать себе лицо. Вы видите: его у меня нет, да? А через полчаса будет!» [15].

С интенцией перевоплощения тесно связан сквозной для творчества Коляды мотив лицедейства – по словам Н.Л. Лейдермана, «у Коляды лицедействуют все... Все... пытаются быть или казаться кем-то иным...» [11, с. 36]. Данный мотив реализуется в форме актерствования, нарочито театрального поведения персонажей (актеров по профессии или героев, выбирающих соответствующую поведенческую стратегию вне связи с профессиональной принадлежностью).

В пьесах Коляды актерствование проявляется, главным образом, в сфере языка, что обусловлено не столько традиционно высокой значимостью слова в драме, сколько его концептуальной, метафизической ролью, связанной с его «обесцениванием», дискредитацией как средства привычной коммуникации. В новейшей драматургии слово становится не действием и

не способом взаимодействия с Другим, а отражением абсурдного мира и средством мнимой самоидентификации в нем.

«Материалом» для создания «речевых масок» персонажей выступает разработанный Колядой универсальный драматургический язык, отличительными чертами которого являются смешение нормативного и ненормативного стилей, обращение к «чужому слову», большое количество неологизмов, фразеологизмов, речевых алогизмов и повторов. Несмотря на то, что герои рассматривают данный язык как средство достижения личностной определенности и автономности, он имеет прямо противоположное назначение – воплощать децентрализацию субстанционального конфликта, онтологическое равенство персонажей. В связи с этим речевая игра, ведущаяся с помощью средств данного языка, комична внешне и трагична внутренне: карнавалы речевые маски не рожают, а поглощают индивидуальность, лишь усугубляя непонятность и беспомощность героя. Так, героиня пьесы «Амиго» Жанна, чьи истинные душевные движения скрыты под маской речевой вульгарности, в момент сильного эмоционального напряжения – предчувствия скорой смерти матери – оказывается неспособна к адекватному выражению своих переживаний и закономерно не встречает понимания и отклика со стороны сына: «ЖАННА. Ты бы хоть бы успокоил меня бы, сказал бы – не помрёт она или что-то кудрявое, а ты? Ну дак чё – сама виновата, не рожает свинья бобра. (Плачет). Ой, как не помрёт, когда отъезжает, всё. Организ кончается. Мама, не бросай меня... КОСТЯ. Молчи, мама!» [13].

Вместе с тем, изображая децентрализованный экзистенциальный конфликт и онтологически уравниваемых персонажей, Коляда не отказывается от субъектности, не сводит героев к речевым функциям. Напротив, оставаясь верным традиционной для русской литературы гуманистической интенции, драматург раскрывает образ «маленького человека» в его внутренней сложности, основанной на парадоксальном сочетании деструктивного воздействия обезличивающего мира и естественного стремления к подлинному жизненному смыслу. Источник этого смысла Коляда видит во вневременных духовных ценностях, которые включает в себя Любовь, понятая как высший нравственный закон. В отличие от многих героев Чехова, сохраняющих осмысленное или интуитивное знание об идеалах истинной духовности, персонажи Коляды «такого знания лишены: ценности утрачены, хотя тоска по ним не просто сохранилась, а обострилась» [16, с. 21]. Следовательно, единственным способом разрешения внутреннего субстанционального конфликта и избавления от статуса «маленького человека» для героев драматурга является приобщение к вечным духовным

ценностям, в мире пьес Коляды достигаемое лишь посредством самопожертвования ради Другого.

Таким образом, несмотря на существенную трансформацию «классического» образа «маленького человека», отражающую изменения картины мира, происходившие на протяжении двух последних столетий, можно сделать вывод, что Коляда сохраняет идейную сущность данного образа, призванного актуализировать высшие нравственные идеалы.

Список литературы

1. Манн Ю.В. «Маленький человек» // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. Кожевникова В.М., Николаева П.А. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 207–208.
2. Белинский В.Г. «Горе от ума». Комедия в четырех действиях, в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова: Второе издание. С.-П.-бург. 1839 // А.С. Грибоедов в русской критике: Сборник статей. М.: Гослитиздат, 1958. С. 111–190.
3. Юхнова И.С. Самсон Вырин: миф о маленьком человеке // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 285–288.
4. Манн Ю.В. Путь к открытию характера // Достоевский – художник и мыслитель: Сборник статей / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Художественная литература, 1972. С. 284–311.
5. Матевосян Е.Р. Тема «маленького человека» в творчестве Чехова и Горького: динамика классической традиции // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. № 5 (17). С. 2.
6. Расторгуева В.С. Старое и новое в «маленьком человеке» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2012. № 4. С. 310–315.
7. Эпштейн М.Н. Князь Мышкин и Акакий Башмачкин (к образу переписчика) // Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв. М.: Советский писатель, 1988. С. 65–80.
8. Безруков А.Н. Рефракция темы *маленького человека* в прозе Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова // Филология и человек. 2017. № 3. С. 18–29.
9. Коробкова Е.Ю., Хакимова Д. «Ощущаю себя в парадигме русской культуры». Два интервью с Николаем Колядой // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2008. № 15. С. 316–322.
10. Журчева О.В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск: Новосиб. гос. театр. институт, 2013. С. 13–19.
11. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский: Издательство «Калан», 1997. 160 с.
12. Коляда Н.В. Полонез Огинского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/polonez> (дата обращения 05.07.2019).

13. Коляда Н.В. Амиго [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/amigo/> (дата обращения 25.10.2019).

14. Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1. С. 337–364.

15. Коляда Н.В. Американка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/amerikanka> (дата обращения 05.07.2019).

16. Вербицкая Г.Я. Отечественная драматургия 70 – 90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС, 2008. 26 с.

THE FEATURES OF INTERPRETATION OF THE "LITTLE MAN" IMAGE IN PLAYS BY N.V. KOLYADA

E.I. Kanarskaya

The chapter is aimed at analyzing the strategy of interpreting the image of the "little man" in plays by the modern dramatist N.V. Kolyada. Using comparative, receptive, systematic and structural research methods the author comes to the conclusion that the ontological interpretation of the concerned image, proposed by the literature of the 19th century, was accepted and transformed at the turn of the 19th–20th centuries, when attention to the existential issues made the "little man" a universal category applied to any character staying under the destructive influence of the absurd world. This tendency, which has remained relevant to our time, is reflected in works by N.V. Kolyada, where due to the decentralization of the expressed substantive conflict every character becomes "little man", "marginal" in a spiritual sense. The ontological and axiological relativism of the world leads to the identity crisis emphasized by Kolyada through the motives of duplicity, masquerade and play-acting of the characters. For the "little man", the only way to overcome the existential horridness is to return to the timeless moral values – this indicates that the playwright retains the ideological essence of the concerned image.

Keywords: Kolyada, modern dramaturgy, the "little man", creative dialogue, substantive conflict, identity crisis

3.8. ЖАНР ГАЗЕЛИ В СОВРЕМЕННОЙ ТЮРКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ¹

© Э.Ф. Нагуманова

Цель главы – рассмотрение функционирования жанра газели в современной литературе. В создании концепции главы учитывался историко-генетический метод, направленный на поиск истоков рассматриваемого жанра, его становления, преемственности форм. В работе подчеркивается, что поэтическая форма газели находит свое отражение на Западе, но во всех «подражаниях восточному» налицо измене-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Правительства РТ в рамках научного проекта № 18-412-160006

ние самого образа лирического героя, так как переживания последнего имеют условный характер. Башкирские и татарские поэты уловили канонический принцип создания образа мира, соответствующий особенностям мировосприятия восточного человека. Несомненно, жанр газели в тюркоязычной поэзии обогащается за счет включения новых тем и мотивов, но сохраняется принцип создания мира, характерный для поэтов арабо-мусульманского Востока.

Ключевые слова: жанр, газель, восточная литература, башкирская поэзия, татарская поэзия

Твердые формы в литературе всегда предсказуемы. В первую очередь с точки зрения формальных элементов (объема и строфического строения стихотворений) они достаточно легко могут узнаваться читателем или поэтом, осваивающим мир другой литературы. В последнее время такие формы все больше оцениваются читателями не с точки зрения их поэтики, устойчивых элементов, а того *общего*, универсального, что сближает их с привычными для него представлениями, которые сложились в области его родной литературы. Во многом это объясняется тем, что устойчивые модели художественного мышления носят в первую очередь наднациональный характер. Они становятся, с этой точки зрения, продуктами художественного мышления любой истории литературы, любого художественного пространства.

Находясь в полусе диалога литератур, привычный жанр «преобразуется», «оживая» во взаимодействии разных национальных логик и «картин мира». Так происходит с привычными жанрами восточной и западной поэзии, которые «входят» в мир современной литературы.

В.Р. Аминева во вступительной статье к монографии «Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.)», говоря о своеобразии лирики современных поэтов Поволжского региона, отмечает: «Поэты воспроизводят композиционную структуру и художественно-стилистические приемы распространенных форм арабоязычной, тюркоязычной лирики (газель, рубаи), японской (хокку, танка), русской и европейской (сонет, баллада) словесности» [1, с. 5].

Вместе с тем функционирование канонических жанров в национальных литературах может быть различным. В качестве иллюстрации данного тезиса обратимся к жанру газели и рассмотрим его функционирование в современной башкирской и татарской поэзии.

Газель – привычный жанр арабо-мусульманской поэзии. Обычно газель состоит из 5–12 бейтов (двустуший), а в последнем бейте упоминается имя автора. Язык ее специфичен. В частности, в работах исследователей (Е. Бертельс, Ч. Куракова, И. Фишманский и др.) называются такие характерные признаки, как *плавность*, *изящность*, *приятность*.

Данный жанр привлекал поэтов суфийского толка, поэтому в основе композиции многих газелей лежит мусульманское мироощущение, что требует тщательного анализа скрытой сути. В то же время эта поэтическая форма находит свое отражение на Западе – в творчестве многих европейских, в том числе русских, авторов. Так, к газели с ориентацией на восточную традицию обращались А. Фет, Вяч. Иванов, И. Северянин, Э. Багрицкий.

Следует сказать, что во всех «подражаниях восточному» налицо изменение самого образа лирического героя, так как переживания последнего имеют условный характер. Если говорить о русской литературе, то ориентация на восточный колорит обуславливает установление дистанции между автором и лирическим героем и, так или иначе, сохраняется традиционная эстетизация. К примеру, стихотворение Э. Багрицкого «Газелла» («В твоём алькове спят мечты и вечер») напоминает, скорее всего, пародию на традиционную газель, хотя поэт также сохраняет принцип рифмовки, повторы слов. Багрицкий не развивает тему любовного томления, он в конце стихотворения достаточно неожиданно вводит образ смерти, также в произведении встречаются образные выражения, которые диссонируют с формой и содержанием жанра («распяты алые кресты»).

Это связано с тем, что у русского поэта иная эстетическая установка, чем у представителей арабо-мусульманской поэзии. У Хафиза, Рудаки основное содержание газели составляют восхваление красоты возлюбленной, тоска по поводу неразделенной любви. Э. Багрицкий с легкостью воссоздает стихотворный размер необычной для русской лирики «твердой» формы, но все это остается лишь подражанием, игрой под восточное.

К газели в большей степени обращались и обращаются сегодня поэты, творчество которых близко к восточной поэтической традиции. Башкирские и татарские поэты продолжают разрабатывать жанровые формы арабо-мусульманской поэзии, близкие к их национальной традиции. Например, газели сочиняли в средневековый период Саиф Сараи и Умми Камал. Этот жанр в начале XX века представлен в творчестве Габдуллы Тукая и Шайхзады Бабича.

В современной башкирской поэзии структура и тематика газели сохранились в произведениях Рифа Мифтахова, Раиса Тулякова. Так, Р. Туляк создает стихотворение под названием «Газель». Оно состоит из 7 бейтов, написано 15-сложным размером, который соответствует жанровому канону восточной поэзии. В то же время в произведении поэт, сохраняя приверженность к формальным принципам этого жанра, поднимает вопросы, связанные с проблемами современного общества, призывает родной народ к единству, дружбе.

В современной лирике газель не ограничивается узкой тематикой, в ней находят отражение философские размышления поэтов, социальные проблемы, поэты касаются вопросов этики и морали.

Что касается современной татарской лирики, то наиболее полно основные черты газели нашли отражение в поэзии Радифа Гаташа (Радифа Кашфулловича Гатауллина).

Х. Миннегулов, говоря о лирике Гаташа, подчеркивает, что это тот поэт, который особенно хорошо знает закономерности восточной поэзии [2, с. 208]. Газели Гаташа, как считает Р. Ганиева [3], напоминают газели Хафиза и Насими, ряд стихотворений которых он перевел на татарский язык. Именно через газели Хафиза в творчество Гаташа вошли мотивы *любовь-радость, любовь-горе/смерть*.

«Р. Гаташ использует в пределах одного произведения разностадиальные образные языки (мифопоэтический, тропеический, «простое» слово), которые вступают между собой в диалогические отношения, – утверждает В.Р. Аминева. – Поэтическое «разноречие», являясь источником смысло- и формообразования, выступает одним из факторов, под влиянием которого классический тип художественного целого трансформируется в неклассический» [4, с. 33].

В данной главе мы рассматриваем газели Радифа Гаташа, написанные в конце XX столетия [5], а также русскоязычные переводы В. Хамидуллиной и А. Каримовой [6].

В целом газели Гаташа точно соответствуют требованиям жанра: состоят из 5–8 бейтов, почти все написаны 11-сложным силлабическим размером, который близок тюркскому арузу.

При разборе стихотворений Гаташа нельзя не выделить общие принципы, характерные для рассматриваемого нами жанра. Как подобает структуре газели, стихотворения Р. Гаташа вобрали в себя и *матлу* – заголовок (начальный бейт), который определяет тему лирического произведения, определяет общий настрой, и *макту* – финальный бейт, в котором мы находим ответ на вопрос, прозвучавший в первом двустииши. К примеру, в газели «Слезы влюбленного сдобрят поляну с цветами!» («Гашыйклар яше ашлаган гӨл кыры!») в начальном бейте звучит вопрос, а в финальном – находим ответ: «Гашыйклар яше ашлаган гӨл кыры! – / Мәйданың гыйбрәт өченме чакырды? / <...> / Гөлнең яшьсез керфеген үптем, дидем: / – Күкләр дә ишетсен, Гаташ, антыңны!» [5, с. 74].

Для Гаташа любовь – небесный дар. С какими бы муками он ни был связан, это – единственное счастье. Любовь помогает поэту влиться в мироздание, ощутить связь с природными стихиями, причем данное чув-

ство всегда возвышенно, оно рождает у лирического героя озарение. Передает Гаташ любовь через традиционную восточную символику: *роза, слезы, огонь*. Лирический субъект отождествляется с природным миром, образы из мира природы выступают как непосредственные участники происходящего.

Многие газели Гаташа были переведены на русский язык современной русскоязычной поэтессой Верой Хамидуллиной, которая в своем творчестве часто обращается к жанрам восточной поэзии.

Приведем перевод первого и последнего бейтов: «Слезы влюбленного сдобрят поляну с цветами! / – Я на майдан в назидание, поставлен над вами? / <...> / Роза не плачет, целую сухие ресницы: / Клятву, Гаташ, в жаркий полдень творит с небесами!» [6, с. 102].

Из указанных строк видно, что переводчик в целом точно передает содержание. При этом в первом бейте В. Хамидуллина оставляет в исходном виде слово *майдан*, а в последнем – прибегает к трансформационным преобразованиям, добавлениям и заменам. Она улавливает глубокие интертекстуальные связи стихотворения, отсылающие читателя как к произведениям Низами, Хафиза, так и к лирике А.С. Пушкина.

У Гаташа читаем: «Июль кызуы, чэчэктэй, жан балкый, / Нинди дэртле, иске бу фонтан жыры!» [5, с. 74]. В переводе В. Хамидуллиной: «Зноем июльским душа, как цветок, озарится, / Слыша, как страсть бьет седого фонтана устами!» [6, с. 102].

Словосочетание «песня старого фонтана» («иске фонтан жыры») в оригинале напоминает пушкинское стихотворение «Фонтану Бахчисарайского дворца», а точнее – строчку «Фонтан любви, фонтан печальный!». Переводчик добавляет этому бейту высокопарности за счет введения старославянизма (*уста*) и многочисленных добавлений (*озарится, страсть бьет*).

Эта особенность прослеживается также в других переводах В. Хамидуллиной. Она не боится вмешиваться в текст татарского поэта. На наш взгляд, газели В. Хамидуллиной интересны как особый способ диалога двух творческих личностей.

Нетрудно заметить, что многие переводы В. Хамидуллиной напоминают вариации на темы газелей Гаташа. Таково, например, стихотворение «Из года в год, из века в век: влюбленный мотылек» [6, с. 116]. Гаташевское «Жирдэ шул кабатлана, Яр: Күбэлэк...» («На земле повторяется это, Возлюбленная: Мотылек...») [5, с. 101] может быть прочитано в ключе суфийской лирики. Традиционные символы, такие как *роза, огонь (пламя), мотылек*, вписываются в контекст оригинальной поэтики татарского поэта, но отсылают читателей к творчеству величайших средневековых по-

этов (Низами, Рудаки, Хафиз), а также к творчеству татарских поэтов начала XX века (Дэрдменд, Тукай).

В образной системе лирики Гаташа повторяются в разных вариантах традиционные восточные символы любви: *нежная роза; мотылек, летящий на пламя свечи; слезы*. В то же время возвышенный слог, характерный для восточной поэзии, поэт-романтик в своих газелях соединяет с традиционными образами народных песен (*лебедь, белый голубь, родник* и др.). Тем самым он снимает границы между древним миром и современностью, вступает в диалог как с арабо-персидской, так и с классической татарской и русской поэзией.

Примером творческой переработки газели Гаташа является стихотворение «Как тебе мой сувенир – дар мой искренний?» («Сиңа ошармы бу бүләк – ядкарем?»).

Особенностью данной газели татарского поэта является то, что каждый бейт заканчивается повторением слова, заимствованного из персидского языка: «дәлекләрем» (записи).

Сиңа ошармы бу бүләк – ядкарем?
Ни кичерсәм, язган Көн-дәлекләрем...

Как тебе мой сувенир – дар мой искренний?
Как живу и чем пишу я на лист – ике?

Ниндидер бер сихри Нурың кагылгач,
Жанда үскән яңа Гөл-дәлекләрем!

Только тронула один луч таинственный –
А в душе уж цвет-ники, тысячелист – ники!

Янган минем яшьлекнең шәп Китабы! –
Көле – монда, Сиңа Көл-дәлекләрем?!

Эх, сгорел мой манускрипт, моя молодость!
Мне – зола, тебе, мой друг, золот – истинки!

Күңел-дәлекләрдә яңа Бәхетемме?
Булыр мәллә буш Өмет-дәлекләрем?!

В душе – листиках мое счастье новое?
Не окажутся пусты надеждо – листники?!

Бел, дәфтәрем – түгел антым көннәргә –
Ай, елларга!.. Ул – Гомер-дәлекләрем!
[5, с. 129].

Знай, тетрадь – не клятва дням, годам,
месяцам!
Жизни лист-ики мои или вест – ники?
[6, с. 131].

Переводчик воспроизводит оригинальную поэтику гаташевского стихотворения, прибегая к созданию авторских неологизмов. Такой подход оказывается творчески оправданным, так как иначе перевод представлял бы набор слов. Найденное Верой Хамидуллиной решение отчасти помогает русскоязычному читателю понять авторский замысел, однако не в полной мере раскрывает глубину авторской мысли.

Татарский поэт связывает тему любовного томления с вечными темами жизни и смерти, творческого вдохновения. Для него творчество есть жизнь, и стихотворения – записи жизни.

Лирика Гаташа, сосредоточенная на чувстве любви к женщине, казалось бы, глубоко личная, но она в конечном итоге складывается и в более сложный эмоциональный и социальный комплекс, вмещающий в себе размышления о нравственности, о любви к родине, о творчестве. Как отмечает переводчик газелей Гаташа А. Каримова, «такие тексты создают на русском языке свой, обособленный, «восточный» корпус (разные виды газелей, рубаи и т. д.), который вообще «перпендикулярен» современным русским поэтикам, и за счет этого вызывает к себе интерес у русского читателя» [7, с. 40].

Таким образом, жанровый канон как таковой в полном объеме воспринимается только внутри традиции, ее носителями. Русские поэты смогли уловить каноничность формы газели, но канонический принцип создания образа мира, соответствующий особенностям мировосприятия восточного человека, обусловленный культурой, психологией, религией, могут передать лишь поэты, близкие к миру Востока. Одним из таких поэтов является Р. Гаташ. Он прибегает к оригинальным находкам, воссоздавая каноническую форму в своем творчестве, переводы же его газелей на русский язык позволяют показать разные варианты преобразований твердой формы в традициях русскоязычной культуры.

Список литературы

1. Аминева В.Р. Национальные литературы республик Поволжья как «межлитературная общность» // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография. Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. С. 5–13.
2. Миңнегулов Х. Газэл жанры һәм Гаташ ижаты // Гаташнәмә. Рәдиф Гатауллин-Гаташ ижаты турында сәхифәләр. Мәкаләләр, эсселәр, шигырьләр. Казан: Матбугат йорты нәшр., 2009. 440 б.
3. Ганиева Р. Заманның шигъри пәйгамбәре // Гаташ Р. Сайланма әсәрләр: 3 томда. Т. 3. Хиссият аятьләре: Шигырьләр. Казан: Татар. китап нәшр., 2009. 351 б.
4. Аминева В.Р. Образные языки авангардной лирики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 4 (46): в 2 ч. Ч. II. С. 32–35.
5. Гаташ Р. Газәлләр. Казан: Мәгариф, 2001. 159 б.
6. Гаташ Р.К. На вечном пути: Лирика. Казань: Изд. ИП Курбанов Р.Х., 2011. 152 с.
7. Каримова А. Перевод как священная обязанность // Казанский альманах. 2014. № 12. С. 34–43.

THE GHAZAL IN MODERN TURKIC LANGUAGE POETRY

E.F. Nagumanova

The purpose of the chapter is to examine the functioning of the ghazal genre in modern literature. While creating the concept of the research, the historical genetic method was taken into account, aimed at searching for the origins of the genre in question, its formation, and the continuity of forms. The chapter emphasizes that the poetic form of the ghazal is reflected in the West, but considering all the "imitations of the oriental" there is a change in the very image of the lyrical hero, since the experiences of the latter are conditional. Bashkir and Tatar poets caught the canonical principle of creating an image of the world, corresponding to the peculiarities of the worldview of an eastern person. Undoubtedly, the ghazal in Turkic poetry is enriched by the inclusion of new themes and motifs, but the principle of creating the world, characteristic of the poets of the Arab-Muslim East, is preserved.

Keywords: genre, ghazal, Oriental literature, Bashkir poetry, Tatar poetry

3.9. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ПОЛИТИЧЕСКИЕ ИМПЛИКАЦИИ «МАШИННОГО СУБЪЕКТА» В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОМ АВАНГАРДЕ И НОВЕЙШЕЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ: НАСЛЕДОВАНИЕ И ОТСТУПЛЕНИЕ

© А.А. Родионова

В главе рассматривается послереволюционный период русского авангарда, связанный с форсированием технологического как в манифестациях, так и в практиках, и период последних десятилетий в русскоязычной поэзии, также характеризующийся вниманием к технологии. Оба этих периода обращаются к машинному, однако важно проследить, в чем здесь различия и как они связаны с эволюцией в понимании технологии на протяжении XX века. На примерах литературы ЛЕФа (С. Третьяков, Б. Кушнер) и ЛЦК (И. Сельвинский, Б. Агапов) определяются специфические особенности технологизированного машинного субъекта в авангарде. Делается вывод о существовании двух магистралей в понимании машинного субъекта в литературе послереволюционного авангарда: 1) машинный субъект как субъект интериоризированной инструментализации; 2) машинный субъект как субъект и объект контроля. В разделе дается обзор теорий, влияющий на преломление этих аспектов в конце XX – начале XXI века. С помощью краткого анализа истории идей XX века, связанных с репрезентацией машинной субъектности, в разделе прослеживаются основные тенденции ее развития в современной русскоязычной поэзии. Амбивалентность машинного субъекта авангарда, одновременно являющегося частью целого и контролирующего свою принадлежность к этому целому, рационализирующего технологию, но в то же время аффектированного ей, в современном контексте сменяется окончательным избавлением от рациональной трактовки технического; кроме этого, технология воспринимается не результативно, а процессуально.

Ключевые слова: субъект, технология, русский авангард, ЛЕФ, конструктивизм, современная поэзия

Тотальный проект авангарда во многих аспектах был вдохновлен техническим прогрессом, а его направленность на трансформацию мира затрагивала также и субъектность. Понимание субъекта, механизированного новыми техническими возможностями, с одной стороны, имело свои внутренние причины в утопических ожиданиях начала века и внутренних логиках различных авангардистских направлений, с другой стороны, оказалось монтируемым с постреволюционной идеологией. Это соединение политического и эстетического значения, просматриваемого через призму технологизированного субъекта в искусстве, снова напоминает о своей актуальности на рубеже XX–XXI вв. В фокусе рассмотрения данного раздела оказывается послереволюционный период, поскольку именно в нём можно обнаружить форсирование технического в манифестациях и практиках русского авангарда. Ханс Гюнтер в статье «ЛЕФ и советская культура» пишет: «русские футуристы только после революции открывают для себя измерение утопического конструктивизма и собственное техническое» [1, с. 242]. Действительно, русский дореволюционный футуризм можно назвать органическим в его внимании к биологической иррациональности. Даже Хлебников, чей проект во многом был центрирован вокруг исчисления, подходит к абстракции числа не технически, но скорее космогонически, рассматривая число как возможность для построения модели мира. Поэтому так специфичен послереволюционный авангард: важна актуализация его технической составляющей, которая происходила параллельно с социальной реорганизацией.

Для начала XX века в целом характерна проблема новой динамической связи антропогенного с неантропогенным [2, с. 10–11]. Техника оказывается принадлежащей как бы не прежней цивилизации, что противопоставляла себя природе в качестве *humanitas*, а некоторой новой природе, где антропогенность не отрывается от биогенности [2, с. 11]. В целом: взгляд на техническое в послереволюционном авангарде сочетал двойственность. В нем противоречиво, но характерно для авангарда, соединяется представление об инструментальности технического, которое должно быть использовано максимально эффективно, с формированием отдельного актора новой технологизированной реальности – технологизированного машинного субъекта, в которого непротиворечиво вписана одновременно и пассивно переживаемая инструментальность, и логика активного (само)управления ей. Характерными для понимания такой ситуации являются два высказывания Н. Чужака в статье «Писательская памятка»: «Б. Кушнер (“103 дня на Западе”) смотрит на мир глазами хозяина, притом – советского хозяина, слегка голодного: нельзя ли, мол, чего извлечь? И термины его – тоже хозяйские. Эти-то жадные на вещь глаза и делают книжку Кушнера по-своему сюжетной. С. Третьяков в замечательной своей

автокорреспонденции «Сквозь непротертые очки» насквозь специфичен. Это – писатель-спец, поставивший себя в положение как бы вбирающего в себя аппарата, испытующий все мыслимые точки зрения и искренно желающий учиться видеть» [3, с. 24]. В этом случае и пользовательский взгляд на вещь, и перемещение субъектной инстанции в область технического, выраженные писательскими стратегиями Кушнера и Третьякова, выглядят равно подходящими для одобряемого сокращения разрыва между машиной и человеком.

При этом такой эффект часто достигается дополнительной семантизацией слов из лексических групп, связанных с устройством механизма, так как они находятся на пересечении: одновременно поддерживая тематизацию текста, но также становясь активным элементом формальных экспериментов – от словообразовательных до синтаксических сдвигов, которые завязываются на технической лексике как на маркере современного. В каком-то смысле такого рода лексика в послереволюционном авангарде изоморфна принципу субъективации в самих текстах авангардистов: техническое вводится одновременно через инструментализацию субъекта и через его роль пользователя.

Однако если машинный субъект авангарда соединял в себе противоречие в соотношении с техникой, то после, когда его позднейший извод оказался встроен в государственную машину в качестве соцреализма, формальная манифестация рациональности сделала субъект центрованным вокруг непротиворечивости своей работы. Подступы к этому можно обнаружить уже в случае рецепции технического литературным центром конструктивистов (ЛЩК). Конструктивизм в литературе приближается к техническому, проецируя устройство машины на структуру текста [4] и предлагая сознательную автоматизацию процесса производства художественного текста, проявленную через функционально понятый механизм. Такой подход стал возможным из-за инструментального отношения к машине, а также из-за конвейерного производства, дробящего получение результата на фрагменты. Машина в этом случае представлялась набором деталей, оптимизированных человеком для выполнения отдельных задач, соответственно, и произведение, будучи рассмотрено по аналогии с ней, может быть разложено на функциональные детали – «единицы литературного материала», которые должны были быть подвержены максимально производительному использованию – «грузификации» и работе с «локальным приемом», при этом дисфункциональность итоговой «конструкции» исключена. Это можно увидеть в поэтических текстах И. Сельвинского и Б. Агапова.

Можно сказать, что двойственность существования субъекта в послереволюционном авангарде, о которой было уже упомянуто, проявлена в

двух важных аспектах, имеющих следствия в современной поэзии: 1) машинный субъект как субъект интериоризированной инструментализации; 2) машинный субъект как субъект и объект контроля.

Если для послереволюционного авангарда ключевым оказывается понимание машины как слаженно работающего целого, то в современной культурной ситуации «машинный субъект» в искусстве уже прошел через опыт критического препарирования своих ассамбляжей [5]. В этом случае, если «любое высказываемое – продукт машинной сборки, то есть коллективных агентов высказывания (под «коллективными агентами» имеются в виду не народы или общества, а множества)» [5, с. 64], то становится возможной ревизия основ для создания высказываний через пересмотр констант формирования речевой идентичности. Пример проявления такой рефлексии – работа с тем, что литературный критик Игорь Гулин называет «нарочитым ускользанием от определяемости – не только однозначности трактовок, но и четкости структуры» [6]. Это оказывается универсальной характеристикой качества литературного текста. Текст воспринимается как подвижная структура, требующая дешифровки. У обозначенной тенденции есть и лингвистическое обоснование. Как пишет Наталья Фатеева, рефлексивная работа с метапоэтическим планом поэтического текста продолжается на рубеже XX–XXI века [7]. Это часто находит выражение в работе с такими параметрам современной текстуальности, как дискретность и вариативность, с которыми работают в русле рефлексии автоматических оснований субъекта Наталья Азарова (в частности, в книгах «Соло равенства», «Календарь», «Раззавязывание») и Александр Скидан («Красное смещение»).

Другая тенденция – машинная субъектность в современности часто реализуется через поиск альтернативных основ идентичности (или постидентичности) в опоре на технологию [8]. Такой субъект отличается от субъекта ассамбляжа тем, что опирается на технику не как на средство собрать себя, но как на способ размыть свои границы. В поэтический текст это проявлено через присутствие анти-интертекстуального субъекта, который не выводится из диалогичности своих источников. Это можно наблюдать в некоторых текстах авторов 2000–х гг.: например, Ники Скандиаки, чья фрагментарная поэзия собирается не через создание целостности или апелляции к ней, но через пустоты: семантизируется не столько текст в узком смысле, но межсловное пространство. Здесь композиционные решения и включение так называемых внутренних ремарок, а также указания на сомнения в высказывании служат смещению внимания от текста в его содержательном и формальном аспекте к процессуальности письма и его субъекта, которые характеризуются специфической чувственностью: «ре-

грессия ощущения (до слепоты) и языка (до бормотания)» [9], которые открываются в другом соотношении с техникой.

Также для субъекта в современности характерна прямая проблематизация своей инструментальности [10] с оптимистическим или пессимистическим выводом о возможностях свободы в ситуации, регулируемой сетями и протоколами [11]. В последнем случае машинный субъект уже не структурирован представлением о результате и работе, скорее техническое проявлено в нем как простая констатация подпадания под контроль технологий, которые оказываются больше способности их ограничивать. Это можно увидеть в ряде поэтических картографиях медиа-социального поля: например, у Сергея Тимофеева из группы «Орбита». Как пишет о нем литературный критик Никита Сунгатов, «отвечая на заветный вопрос, кто говорит в этом тексте, можно сказать, что говорит сама интернет-страница – как единственный медиум, способный обеспечить встречу ложноромантических стихов с реалиями современной медиаэкономики» [12]; «Действия “человеческих” героев его текстов механизированы, предзаданы правилами социокультурного поля, в котором они обитают» [12].

В конечном итоге такое картографирование приводит к проблематизации инструментальности субъекта в технически опосредуемом социуме. С поэтическим письмом, которое понимает свою инструментальность как возможность предлагать альтернативу репрессивным моделям высказывания в условиях протокольного контроля, работают такие авторы как Никита Сафонов, Екатерина Захаркив, Кузьма Коблов. Также часто рефлексия инструментальности сейчас провоцирует создание нарративной поэзии, которая предлагает проблематизацию сообщения между пользователем и его цифровым аватаром (что на русскоязычной почве выражено в практике Ростислава Амелина).

Таким образом, в отличие от субъекта послереволюционного авангарда, который предполагает создание неразличимой социотехнической функциональной целостности и который противопоставлен нефункциональной, неинструментализированной субъектности, в поэзии последних десятилетий можно увидеть, что технология воспринята не как результативная, но как процессуальная. Соответственно, инструментализация современного машинного субъекта – это инструментализация процесса, а не результата. Амбивалентность машинного субъекта авангарда, одновременно являющегося частью целого и контролирующего свою принадлежность к этому целому, рационализирующего технологию, но в то же время аффектированного ей, здесь сменяется окончательным избавлением от рациональной трактовки технического. Техника не соотносится с целостностью, допускает непродуктивную гибридность, поддерживает контроль,

но в то же время содержит потенциальность к его нарушению, которая реализована через эстетику ошибки.

Список литературы

1. Гюнтер Х. ЛЕФ и советская культура // Соцреалистический канон / ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. 1040 с.
2. Якимович А.К. Парадигмы XX века // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / ред. Г. Коваленко. М.: Наука, 2000. 310 с.
3. Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта. Первый сборник материалов сотрудников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. 286 с.
4. Казак В. Лексикон русской литературы XX века = Lexikon der russischen Literatur ab 1917 / [пер. с нем.]. М.: РИК «Культура», 1996.
5. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Книга 2. Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория, М.: Астрель, 2010. 895 с.
6. Гулин И. Съезд победителей // Коммерсантъ Weekend, №41. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1521728> (дата обращения: 31.10.19).
7. Фатеева Н.А. Поэзия как филологический дискурс. М.: Языки славянских культур, 2017. 360 с.
8. Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 128 с.
9. Магун А. Новые имена современной поэзии: Ника Скандиака. // Новое Литературное Обозрение, №82. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
10. Parisi L. The alien subject of AI // Subjectivity. 2019. Vol. 12. №1. Pp. 27–48.
11. Galloway A. Protocol: How Control Exists After Decentralization. MIT Press, 2004.
12. Сунгатов Н. Производство искусства в эпоху акторно-сетевой теории // Воздух. № 3–4 (2015). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://syg.ma/@paviel-arsieniev/nikita-sunghatov-proizviedieniie-iskusstva-v-epokhu-aktorno-sietievoi-teorii> (дата обращения: 31.10.19).

AESTHETIC AND POLITICAL IMPLICATIONS OF THE “MACHINE SUBJECT” IN THE POST-REVOLUTIONARY AVANT-GARDE AND MODERN RUSSIAN-LANGUAGE POETRY: INHERITANCE AND NOVATION

© **A.A. Rodionova**

The chapter discusses the post-revolutionary period of the Russian avant-garde, associated with forcing of the technological both in manifestations and practice, and the last decades of the Russian-language poetry, when attention to technology is comparably high. It seems important to discover their differences and how they relate to the evolution in understanding technology over the 20th century. Using the literature examples of LEF (S. Tretyakov, B. Kushner) and LCC (I. Selvinsky, B. Agapov), in this paper specific features of the machine subject are determined. There is two aspects of the machine subject understanding in the literature of the post-revolutionary avant-garde: 1) as a subject of an internalized instrumentalization; 2) as a subject and an object of control. The chap-

ter gives an overview of theories that affect these aspects in the late XX – early XXI century. Using an ideas analysis of how the machine subjectivity was represented during the XX century, the chapter shows the main development trends in contemporary Russian-language poetry. The ambivalence of the avant-garde machine subject, which at the same time is part of the whole and controls its belonging to this whole, rationalizing technology, but at the same time affecting by it, in the modern context is giving way to the rational interpretation of the technology; in addition, nowadays technology seems to be perceived not productively, but procedurally.

Keywords: subject, technology, Russian avant-garde, LEF, constructivism, modern poetry

3.10. ПЕТЕРБУРГ В ФОКУСЕ ПАМЯТИ ГОТФРИДА БЕННА

© *И.А. Попова-Бондаренко*

В главе предлагается анализ стихотворения немецкого поэта-экспрессиониста Г. Бенна «St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts». Цель работы – выявление специфики художественной памяти, обращённой к инациональному культурному феномену – Петербургу середины XIX в. Методы исследования – имагологический, сопоставительный, герменевтический. Показано, что память лирического героя избирательна по отношению к культурному наследию России и православия. Всё русское в поле памяти лирического героя (Петербург, Пушкин, русское искусство, Достоевский, религия и др.) содержит приметы упадка на лексическом, мотивном и акустическом уровнях. В описаниях Петербурга и его обитателей сочетаются варварство (грязь, пьянство, уродство) и пышность (сокровища, мрамор), святость (Гефсиманский сад, уста Христовы) и инферность (низ, горилла, сатана). Эстетической оппозицией Петербурга и Раскольникова становится Лондон и убийца-денди Дориан Грей.

Ключевые слова: Г. Бенн, Петербург, память, Пушкин, Достоевский, упадок, православие, акустика, дендизм

Тема Петербурга находит особенно широкое развитие в зарубежной литературе, начиная с рубежа XIX–начала XX¹. Предметом наших наблюдений стало произведение поэта-экспрессиониста Г. Бенна «Санкт-Петербург – середина столетия» («St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts», 1943), которое вошло в цикл «Статические стихотворения» («Statische Gedichte», 1948) [1, с. 298–305]. Петербург как некое «представляемое пространство», как «пространство созерцания» (Н. Хартман) [2, с. 227] входит в идеаторную страту памяти немецкого поэта, однако историческое и эстетическое качество памяти о Петербурге, похоже, скорректировано неприязненным отношением Бенна к русскому миру середины XX в.

«Санкт-Петербург – середина столетия» написан в соответствующей эстетике статического стиха с программной установкой на экономность

слога, едва ли не лапидарность. Создатели статических стихов всегда считывали на компенсаторику читательского восприятия – на преобразующую сухой текст энергию догадок и ассоциаций, расширяющих номинативное лексическое поле. Собственно, именно такую нагрузку возлагали на них теоретики немецкого дадаизма, в частности, Р. Хюльзенбек в «Дадаистском манифесте 1918 года»: «Статический стих создаёт из каждого слова индивидуальность, из трёх букв ЛЕС является лес с кронами деревьев, ливреями лесничих и дикими свиньями, быть может, даже с пансионатом, быть может, даже с бельведером или *bella vista*» [3, с. 319].

В стихотворении «Санкт-Петербург – середина столетия» с его подчеркнуто минималистской манерой упомянутая Хюльзенбеком «индивидуальность» (читай: ассоциативная глубина) достигается за счёт мощного интертекстуального пласта² с такими маркерами памяти: православие, культурная / светская жизнь Петербурга 1830–40-х гг. и Достоевский.

Как образец статического стиха, по мнению D. Grünbein, данное стихотворение выявляет «технику цитатного монтажа» и представляет короткие сцены из жизни царской империи [4, с. 29]. В таком же ключе характеризует произведение и Н.И. Ковалёв: «Текст этого произведения представляет собой развернутый верлибр с множеством бытовых подробностей из жизни столицы Российской империи XIX века» [5, с. 59].

И всё же следует отметить далеко не однозначную бенновскую трактовку меморий на российскую тему. Прежде всего, это заметно по той трансформации, которая обнаруживается в жанровой системе статического стиха: обычно он лишён дополнительных эмоциональных характеристик – они должны сами вызревать у реципиента, опирающегося при чтении текста на перечень «статических» лексем. Скупой вербальной «архитектуре» положено лишь указывать читателю направление работы мысли, поиска ассоциаций и реминисценций. Но в данном случае оценка происходящего вводится Бенном весьма настойчиво, порой даже предвзято, что существенно размывает привычную бесстрастность статического стиха.

Один из событийных планов стихотворения Бенна – культурная и светская жизнь Петербурга «середины столетия». При всей прекрасной образованности Бенна (и, заметим, – эстетстве), при всём его особом внимании к «слову» (*Wort*) и словесной магии, признании «артистизма» и «чародейства» художника, о чём справедливо упоминает А.А. Гугнин [6, с. 236; 240], этот немецкий поэт середины XX столетия видит российскую середину XIX века с явными оптическими искажениями. Нельзя не заметить, что всё русское, к чему «прикасается» память лирического героя, несёт на себе приметы разрушения, упадка, ущербности, жизненной или физической недостачи. Так, упоминаемая им *Madame Stepanow* (имеется в виду

знаменитое сопрано – М.М. Степанова, исполнившая партию Антонида в опере М.И. Глинки «Жизнь за царя») на утреннем концерте у Энгельгардта почему-то неестественно (деланно) кричит, даже, скорее, – орёт, вопит (*schreit unnatürlich* [1, S. 300]). Из биографии Степановой известно, что на позднем этапе артистической карьеры у неё действительно были проблемы с голосовыми связками, однако, судя по упоминанию в данной временной страте имени Пушкина (а Бенн отмечает его присутствие на концерте), речь идёт о 1830-х гг., когда талант певицы ещё был в самом расцвете. Утрачивает силу и баритон выступающего здесь Worojew (*Worojews Bariton hat schon gelittet* [1, S. 300]). Стоящий у колонны концертной залы Пушкин выглядит достаточно отталкивающе: у него выпирающие белые зубы, африканские губы, он безбров (*ohne Brauen*), да и назван фамильярно, почти амикошонски – Александр Сергеич (*Alexander Sergeitsch*), а рядом, уже в качестве уточнения, приведена и фамилия поэта в скобках: (*Puschkin*) [1, S. 300].

Сниженное восприятие русской действительности исподволь формируется и на акустическом уровне. Сначала, как говорилось выше, это прописывается через отрицание исполнительского мастерства признанных русских певцов (Степановой и Воробьёва). Затем, в духе кинематографической поэтики (zoom-приём), акустический ряд сменяется визуальным (резкий наплыв и стоп-кадр). И первым, как мы помним, идёт «безбровый», с выраженными африканскими чертами, почти карикатурный портрет Пушкина. Нужно заметить, что после некролога на смерть поэта, написанного В.Ф. Одоевским, Пушкин остался в памяти каждого русского человека «солнцем нашей поэзии», «нашей народной славой». Но избирательная память Бенна, повторяем, фокусируется на низовой и даже инфернальной России. Так, рядом с Пушкиным (*Neben ihm* <...>) изображён О.И. Сенковский, что подчёркивает минимальную пространственную и, следовательно, смысловую дистанцию между персонажами. Сенковский представлен посредством развёрнутой метонимии (указан лишь его псевдоним – «барон Брамбеус»), но зато весьма комплиментарно: «<...> барон Брамбеус, / Сочинение которого «Большой выход Сатаны» / Слывёт совершенством» (*Neben ihm Baron Brambeus, / dessen «großer Empfang beim Satan» / als Gipfel der Vollkommenheit gilt* [1, S. 300-301]). Таким образом, в тесном пространстве стиха на семантическом уровне с Пушкиным соседствует именно Satan (сатана). И в свете сатанинского «совершенства», прочно и негативно ассоциированного в христианской культуре с низовым и нечистым началом, даже светлый для каждого русского человека пушкинский образ (напомним – Пушкин как солнце поэзии) приобретает низовые характеристики тьмы и бесовщины: лицо поэта выписано в стилистике ритуальной африканской маски – утрировано

крупные губы (*afrikanischer Lippe*), выпирающие белые зубы (<...> *mit vorstehenden weißen Zähnen* [1, S. 300]).

На снижение образа Пушкина работает не только концертная, но и «маскерадная» коннотация дома Энгельгардта, маскарадные «бесения», снискавшие ему дурную славу. Мы видим внутреннюю логику сюжета в том, что далее в тексте вновь осуществляется аллюзивное движение вниз, на этот раз – акустическое, но теперь уже «спрятаны» сами звуки, назван лишь музыкант, исторгающий их из инструмента, – знаменитый виолончелист Davidoff (К.Ю. Давыдов, 1838–1889). От басового регистра виолончели, столь напоминающего человеческий голос, Бенн закономерно переходит к описанию русских басов, где ключевыми лексемами становятся именно «низ» / «глубина» и пейоратив – «глотки» (*Kehlen*) – как анатомическая метафора этой глубины. Ультранизкие русские басы «из двадцати глоток» выходят за пределы акустической «нормы» (*die normalen Singbässe*): «<...> die russischen Bässe: **ultratief**; <...> aus zwanzig Kehlen / **ultratief**» [1, S. 300] (выд. нами – И. П.-Б.). Ультранизкий бас становится в тексте и своего рода маскулинным маркером, который обретает художественное воплощение в теме петербургских островов, этих «весёлых мест» (*Lustort*), куда в поисках «чувственного и сверхчувственного» (<...> *auf Sinnlichkeits- und Übersinnlichkeitswerb* [1, S. 300]) съезжаются кутить «башкиры, бородатые русаки, самоеды». И сразу же после данного описания массового разгула – как следствие – вводятся и две степени предельного отпадения русского человека от лица Бога. Отступничество это опрокидывается в акт уничтожения Бога, но уже не человеком (ибо человек не может совершить подобное), а человекоподобным существом – гориллой (*Vom Gorilla bis zur Vernichtung Gottes* [1, S. 300]). Отсюда – всего один шаг и до окончательного физического (телесного) изменения самого человеческого облика, что выражено понятием превращения, метаморфозы – <...> *bis zur Verwandlung / des physischen Menschen* [1, S. 302]. Любопытно, что слово *Verwandlung* резонирует с двумя художественными моделями памяти – немецкой (одноименная новелла Ф. Кафки с заложенным в ней экзистенциальным смыслом тотального одиночества человека-насекомого) и русской (экзистенциальный выбор Раскольниковца, не желающего пребывать в личине бесполезного социального «насекомого» – «тварь я дрожащая или право имею?»). Деградация русского человека (всех этих бородачей-русаков, башкиров, самодийцев) до уровня «горилл» подкреплена Бенном (совершенно в духе его экспрессионистской и «медицинской» стилистики) изображением физиологических реакций организма: после умеренных возлияний на островах столь же «ультранизко», «утробно» звучат уже не басы, но пьяная отрыжка перегаром (<...> *ein Branntwein-*

schluckauf / ultratief! [1, S. 302]). В стихотворении это третье по счёту упоминание «низа» с оттенком инфернальности (*ultratief*), которое подготавливает сцену входа (а по сути – спуска вниз) Раскольников в пивную.

«Головной» характер будущего преступления русского персонажа подчеркнут и вводом соответствующей философической лексики: «Raskolnikow / (als Ganzes weltanschaulich stark bedrängt) <...>» [1, S. 302]. Именно так Бенн описывает состояние Раскольникова, погружённого в созерцание своей «безобразной идеи». В переводе В. Топорова это звучит как «испытывая сильные проблемы мировоззренческого характера» [1, с. 303]; в переводе В. Вебера – «угнетённый своей неподвижной идеей» [8].

Раскольников появляется в кабаке (обрусевшее слово Бенн передаёт немецкой транскрипцией как *Kabak*), в заурядной пивной (*ordinäre Kneipe*) с липкими от вина столами (*klebrige Tische*), с неизменными атрибутами пьяного русского разгула – гармошкой и запойными пьяницами с мешками под глазами (*Dauertrinker / Säcke unter den Augen*) [1, S. 302]. Обратимся к роману Достоевского: «Оглядевшись, он [Раскольников] заметил, что стоит подле распивочной, в которую вход был с тротуара по лестнице *вниз*, в подвальный этаж. <...> Долго не думая, Раскольников тотчас же *спустился вниз*. <...> Он уселся в *темном и грязном углу, за липким столиком*, спросил пива и с жадностью выпил первый стакан. <...> Кроме тех двух пьяных, что попались на лестнице, вслед за ними же вышла еще разом целая ватага, человек в пять, с одною девкой и *с гармонией*. <...> Это [Мармеладов] был человек лет уже за пятьдесят, среднего роста и плотного сложения, с проседью и с большою лысиной, *с отекишим от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом и с припухшими веками* <...>» (курсив наш – *И. П.-Б.*) [9].

Казалось бы, Бенн старательно следует за текстом «Преступления и наказания». Но выхватывание Бенном «достоевских» (неологизм А.А. Ахматовой) деталей из развёрнутого романного контекста самоцельно и тенденциозно. Дело в том, что вся обстановка распивочной, описанная Достоевским и почти буквально ретранслированная Бенном (подвал, темнота, грязь, гармонь, опухшие пьяные лица), становится у русского писателя метафизическим эквивалентом духовного спада, онтологического «низа», нисхождения Раскольникова в ад мизантропической «идеи», временного отпадения героя от Бога с последующим духовным воскрешением. И сам путь воскрешения у Достоевского прописан чрезвычайно тщательно, объёмно, с проблесками надежды и срывами в мрачное отчаяние. У Бенна же, в пределах узкого, неразвёрнутого «пространства памяти» (по законам жанра статического стиха) характер Раскольникова отражает лишь ту самую косную «гориллоподобность» неодоухотворённого суще-

ства, о которой говорилось выше (*Raskolnikow / (als Ganzes weltanschaulich stark / bedrängt); Raskolnikow, / stark versteift* <...>), его несамостоятельность и ведóмость: когда Соня приказывает ему: «Вставай! Пошли со мной!» (*Steh auf! Komm sofort mit!* [1, S. 302]), он, как отмечает поэт, просто идёт за ней (<...> *und er kam mit* [1, S. 303]). Здесь явно элиминируется концептуальное для Достоевского возвращение Соней душевно «мёртвого» Раскольникова в мир живых, символическая сцена их совместного чтения Евангелия от Иоанна о воскрешении Лазаря, описание душевных **страстей** (читай: **муk**). Под пером Бенна встреча Сони и Раскольникова весьма невыразительна, она превращается в проходной эпизод женского доминирования проститутки «с жёлтым билетом» (*Prostituierte; «mit dem / gelben Billett»* [1, S. 302]) над безвольным, «оцепеневшим» (*versteift*) и безмолвствующим мужчиной³.

Память лирического героя прихотливо соединяет 60-е и 90-е годы XIX столетия на различных национальных площадках, чтобы «столкнуть» в пространстве преступления двух героев-убийц – русского «головного» убийцу Раскольникова и английского убийцу-денди – Дориана Грея. Первого сопровождают элементы варварской эстетики – сочетание в петербургской панораме пышности (перламутр, янтарь, небесно-голубой мрамор) и грязи (физической и душевной). Упоминание не только отвратительной кабацкой обстановки, но и «здоровой» невской воды (*sehr gesundes Wasser*), которая на Крещенье (*am Dreikönigstag*) способна удалять «вредные вещества» (*führt die fremden Stoffe ab*), имплицитно включает сему ‘грязь’: Бенн, врач по профессии, похоже, намеренно и саркастично использует здесь «двухслойную» лексему *abführen*, которая одновременно является и медицинским термином, означающим ‘очищение/опорожнение кишечника’, что вписывается в общую «низовую» трактовку Петербурга [1, S. 298].

Второго убийцу окутывают изысканные ароматы лондонской парковой сирени, раkitника медового цвета (*honigfarbener Goldregen* [1, S. 302]), что усиливается синестезийными «медовыми» коннотациями цвета и запаха. Эстетскую зарисовку довершают два знаковых штриха: цейлонский рубин, который Дориан ищет для леди Б. (мотив крови и преступления, «облагороженного» приметой роскоши), и заказанный им оркестр гамеланов, музыкантов с острова Бали, чьи экзотические инструменты держит Дориан в своей странной коллекции.

Попутно отметим, что стихотворение позволяет восстановить акустический образ Петербурга, его «звучание», скрывающееся за субстантивными и аллюзивными рядами. Так, начало произведения отсылает к православным **церковным хорам** и словам утешения («*jeder, der einem anderen hilft, / ist Gethsemane, / jeder, der einen anderen tröstet, / ist Christi Mund*» [1,

S. 298]). Затем следуют пушечный залп во время ледохода на Неве (*Kanonsalven*), «неестественное» сопрано Степановой, севший баритон Воробьёва, виолончель Давыдова, сверхнизкие русские басы, пьяная отрывка, гармошка, оркестр гамеланов, экзотические выкрики Сони и финальная отсылка к началу стихотворения – к церковным хорам. Предстоящий перед «мысленным слухом» читателя звукояд в узких рамках художественного пространства текста манифестирует русскую городскую дисгармонию, какофонию русского бытия. Лишь один тип звука может претендовать здесь на истинную музыкальность – тягучее, завораживающее, «нездешнее» звучание балийского оркестра, эстетски болезненное с учётом «странных» увлечений Дориана Грея.

В позиционное противоречие вступают, таким образом, не только герои, но и города. С одной стороны, – Петербург, на котором словно лежит печать физического вырождения, грязный, липкий, пропахший водкой и вином, выстроенный на архитектурных, социальных и звуковых контрастах (верх – низ, роскошь – нищета, красота – уродство, способность к спекулятивному мышлению – способность совершить преступление, сопрано – бас, ультранизкий *basso profundo* – утробная отрывка, виолончель – гармошка, святость и падение и др.), Петербург с его гориллоподобными обитателями, пьяницами и проститутками. С другой стороны, – гармоничный Лондон с запахом сирени, парками, красивыми кустарниками (ракетник медового цвета), драгоценностями материальными (цейлонский рубин) и духовными (оркестр гамеланов).

Стихотворение композиционно «закольцовано» евангелическими мотивами утешения ближнего, начало и финал текста воспроизводят одну и ту же мысль: уста утешающего есть уста Христовы – «*jeder, der einem anderen hilft, / ist Gethsemane, / jeder, der einen anderen tröstet, / ist Christi Mund*» [1, S. 298]. Казалось бы, православие должно стать в стихотворении нравственным столпом русского мира, художественно реализуясь в образе Сони, «пробуждающей» к жизни Раскольникову [1, S. 302]. Бенн даже вводит в текст романский фрагмент страстного пассажи Сони, в котором она велит Раскольникову поцеловать землю на перекрёстке и покаяться в содеянном [1, S. 304]. Стихотворение открывается сухим перечнем петербургских храмов, где наряду с малочисленными культовыми сооружениями различных конфессий указано огромное количество православных церквей – 192, причём числительное зафиксировано подчёркнуто развёрнутой «утяжелённой» формой – прописью: «<...> *hundertzweiundneunzig*» [1, S. 298]).

Любопытно, однако, что столь внушительный собирательный образ православных церквей явно снижается за счёт ввода определения «*übrigen*» (*übrigen hundertzweiundneunzig* [1, S. 298]), чьё значение может

быть трактовано как 'прочие', 'другие' – с явной коммуникативной компонентой побочности, вторичности. С учётом сказанного выше стоит прислушаться к мнению В. Топорова о некотором «налёте русофобии» в данном произведении [1, с. 494], которая и в этом словесном «жесте», равно как и в других эпизодах, определяется пренебрежительным тоном по отношению к Санкт-Петербургу, и этот тон прорывается сквозь регистрационную манеру статического стиха. И действительно, мир русской «северной столицы» в стихотворении Бенна «St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts» на лексическом, мотивном и образном уровнях выявляет черты её деградации, упадка и вырождения. Варварская пышность Петербурга вкупе с отталкивающей внешностью его жителей (бездарные певцы, развратники на островах, кабацкие пьяницы), закосневшим в своей идее убийцей и юродивой (Раскольников и святая проститутка Соня), великим множеством церквей и отрицанием Бога – на этих непримиримых контрастах выстроена модель не только города, но и всей страны. Таким образом, попытка автора дать в режиме «припоминания» культурный срез российской империи середины XIX века оказывается поверхностной, несостоятельной и даже наивной в силу непонимания русской ментальности и сути исторических событий в России.

Примечания

1. В связи с разработкой топоса Петербурга (петербургского текста) здесь уместно вспомнить статьи В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Д.С. Лихачёва, М.Л. Гаспарова и др. в тематическом сборнике «Семиотика города и городской культуры. Петербург». Вып. 664. Тарту: ТГУ, 1984. 140 с., а также коллективную монографию под ред. проф. В.П. Трыкова «Россия в литературе Запада». М.: МПГУ, 2018. 88 с., где представлена художественная рецепция России и Петербурга англичанами, немцами и французами.

2. О памяти как «модели сознания» художника, о её связи с хронотопом и ин-тертекстом пишет и Е.Ю. Ухова [7, с. 358-359].

3. У Бенна подчёркнуто безволие Раскольникова и напор Сони, что сближает поведение героев с образами подавляемых женщинами мужчин из произведений Л. фон Захер-Мазоха или Б. Шульца – хорошо известный Г. Бенну мотив, столь популярный в экспрессионистской эстетике первой половины XX в.

Список литературы

1. Benn G. St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts // Готфрид Бенн. Собрание стихотворений. Сост., предисл., примеч. и пер. с немецкого В. Топорова [Текст]. СПб, Изд. группа «Евразия», (Ultima Thule), 1997. С. 299–305.

2. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–285.

3. Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 318–320.

4. Grünbein D. Elegien für einen Irrtum // Gottfried Benn. Statische Gedichte (Gedichte 1937-1947). Klett-Cotta Verlag, 2011. S. 7-35. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.klett-cotta.de/media/14/9783608939354.pdf> (дата обращения 05.10.2019).

5. Ковалёв Н.И. Готфрид Бенн и Россия // Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи: межд. сб. науч. ст. / Полоцкий гос. ун-т; А.А. Гугнин (отв. ред.). Новополоцк, 2017. С. 57-59. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://elib.psu.by/bitstream/123456789/21930/1/%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B2%20%D0%9D.%D0%98.pdf> (дата обращения 05.10.2019).

6. Гугнин А.А. «Необозримые поля» Готфрида Бенна / Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи : межд. сб. науч. ст. / Полоцкий гос. ун-т; редкол.: А.А. Гугнин (отв. ред.). Новополоцк, 2017. С. 235–240. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://elib.psu.by/bitstream/123456789/21858/1/%d0%93%d1%83%d0%b3%d0%bd%d0%b8%d0%bd%20%d0%90.%d0%90.%d1%81235.pdf> (дата обращения 05.10.2019).

7. Ухова Е.Ю. Память и реальность (на материале творчества В. Набокова) // Теоретико-литературные итоги XX века. Т.2. Художественный текст и контекст культуры. Отв. ред. Ю.Б. Борев. М.: Наука, 2003. С. 358–389.

8. Бенн Г. Санкт-Петербург – середина столетия (пер. В. Вебера). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://sarnews.ru/ross21/?p=21> (дата обращения 10.10.2019).

9. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Собрание сочинений в 15-ти томах. Том 5. Л.: Наука, 1989. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/69/p.1/index.html> (дата обращения 02.11.2019).

ST. PETERSBURG IN THE FOCUS OF GOTTFRIED BENN'S MEMORY

I.A. Popova-Bondarenko

The chapter presents analysis of the poem by the German expressionist G. Benn «St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts». The aim of the research is to identify the specific features of artistic memory treating a foreign cultural phenomenon – St. Petersburg of the mid-XIXth century. Imagological, comparative and hermeneutic methods have been used during the research. It is shown that the memory of the lyrical hero is selective in relation to the cultural heritage of Russia and Orthodoxy. Everything Russian in the memory of the lyrical hero (St. Petersburg, Pushkin, Russian art, Dostoevsky, religion, etc.) is marked by signs of decline on the lexical, motivational and acoustic levels. The descriptions of St. Petersburg and its inhabitants combine barbarity (dirt, drunkenness, ugliness) and splendor (treasures, marble), sanctity (the Garden of Gethsemane, the mouth of Christ) and infernality (bottom, gorilla, Satan). The aesthetic opposition of St. Petersburg and Raskolnikov appear to be London and the killer-dandy Dorian Gray.

Keywords: G. Benn, St. Petersburg, memory, Pushkin, Dostoevsky, decline, Orthodoxy, acoustics, dandyism

3.11. УХАБИСТЫЙ МАРШРУТ «ТРАМВАЯ “ЖЕЛАНИЕ”»: НАБЛЮДЕНИЯ НАД УКРАИНСКИМ ПЕРЕВОДОМ ПЬЕСЫ Т. УИЛЬЯМСА

© *О.В. Матвиенко*

В главе предпринята попытка проанализировать украинский перевод пьесы Т. Уильямса «A Streetcar Named Desire», выполненный в 2011 г. представителем украинской диаспоры в США, писателем Богданом Бойчуком (1927–2017). На материале начального фрагмента пьесы проводится компаративный анализ англоязычного оригинала и его украинской версии, с применением техники *close reading*. Показано, что в переводе игнорируется французский колорит, присущий «южной школе» литературы США. Серьезные сбои отмечены в речевых партиях героев, отсутствует лексико-стилистическая индивидуализация персонажей. Попытка передать южное просторечие посредством галицкого или диаспорного диалектов представляется неубедительной. Отрыв переводчика от литературной традиции его исторической родины и отсутствие опоры на переводческую традицию становятся причиной наблюдаемой в переводе системной языковой интерференции, разрушающей текст перевода.

Ключевые слова: перевод, интерпретация, пристальное чтение, литература диаспоры, «южная школа», французский колорит, речевая характеристика

«Трамвай “Желание”» (1947) [1], пьеса американского драматурга Теннесси Уильямса (1911–1983), давно стала знаменитой, пережив множество постановок и несколько экранизаций. На русский язык ее перевел в 1985 г. советский американист **Владич Неделин** (1924–1986), и этот перевод, по видимому, до сих пор остается единственным [2]. Украинский текст пьесы появился только в 2011 г. Его автор – выходец из Западной Украины, большую часть жизни проживший в диаспоре, поэт-модернист, прозаик, переводчик и литературный критик, старейшина Нью-Йоркской писательской группы **Богдан Бойчук** (1927–2017). В 2013 г. Закарпатский драматический театр поставил эту пьесу в переводе Б. Бойчука, причем на премьере присутствовал сам переводчик, прилетевший по этому случаю в Ужгород из США [3]. Текст пьесы (единственный бойчуковский перевод из Т. Уильямса) опубликован в киевском журнале «Всесвіт», украинском аналоге «Иностранной литературы», в №№ 9–10 за 2012 г. [4].

Однако вряд ли этому переводу суждена успешная сценическая жизнь. Попытаемся разобраться в причинах.

Одна из них кроется в немонолитности, неоднородности американского культурного кода, состоящего из контрастных региональных вариантов.

Уроженец Тернопольщины, Б. Бойчук после Второй Мировой войны попал в США, где и состоялся как писатель. Но его американская жизнь с юности протекала в городе Нью-Йорк, тогда как переводимый им автор – представитель «южной школы», чья ментальность противопоставляется традиционным американским чертам – рациональности и прагматизму.

В нашем случае южная специфика проявляется, среди прочего, в отчетливом французском колорите (уточним, что основную часть местной аристократии составляли потомки дворян-эмигрантов из революционной Франции). Место действия пьесы – окраина Нового Орлеана (New Orleans), но украинский переводчик попросту транскрибирует название города – *'Нью-Орлінс'*, таким образом затушевывая его связь с европейским Орлеаном, прославленным благодаря подвигу Жанны д'Арк. Аналогичная ситуация с топонимом *Елисейские Поля (Elysian Fields)*. Одноименная новоорлеанская улочка с двухэтажными домами, чьи фасады вылиняли от непогоды и старости, в пьесе выглядит жалкой пародией на свою роскошную тезку, главную улицу Парижа Шанз-Элизе (*avenue des Champs-Élysées*). Но в сюжете драмы это конечный пункт маршрута героини, а в символическом – намек на трагическую и желанную развязку ее истории. Описание ее маршрута в начале драмы звучит зловещим пророчеством: «They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields!» («Сказали, садитесь сперва в один трамвай – по-здешнему «Желание», потом в другой – «Кладбище», проедете шесть кварталов – сойдете на Елисейских Полях!» [2, с. 537]). Измученная страстями, разрываема желанием, Бланш Дюбуа безотчетно стремится к умиротворению и покою (возможно, вечному). А в античной мифологии Елисейские Поля (Элизиум) означали посмертную обитель душ, загробный мир, где нет болезней и страданий, земных печалей и забот. Все эти ассоциации покрывает зафиксированное словарями украинское название *Елисейські Поля (Елізій)*. Б. Бойчук же вводит в перевод самодельную кальку *'Елізійні Поля'*, не утруждаясь поисками уже существующего эквивалента.

Аналогичный сбой происходит и с французским именем главной героини. На восточнославянские языки имена иностранных героев в настоящее время принято передавать транскрипцией. Но Б. Бойчук транскрибирует имя *Blanche DuBois* почему-то по правилам английской, а не французской фонетики: Бланч Дубойс (это имя обозначено правильно только в списке действующих лиц, но не в остальном тексте). У героини говорящее имя: Бланш Дюбуа – *Белянка (Блондинка) из Леса*. Недаром при первом появлении Бланш одета во все белое: «She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if

she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district» («Элегантный белый костюм с пушистым, в талию, жакетом, белые же шляпа и перчатки, жемчужные серьги и ожерелье – словно прибыла на коктейль или на чашку чая к светским знакомым, живущим в аристократическом районе» [2, с. 537]). Белые одежды здесь указывают на отчаянные попытки Бланш вернуть утраченную невинность, былую чистоту – пусть только на уровне внешности, впечатления.

Б. Бойчук игнорирует и французское название фамильного поместья героини, проданного за долги. В украинском тексте оно по неизвестной причине осталось непереуведенным – «Belle Rêve» («Прекрасная Мечта», в русском переводе В. Неделина – просто «Мечта»). А напрасно: название таит в себе ностальгию по утраченному, невозможность вернуть прошлое. Само слово «мечта» – ключевое в поэтике Т. Уильямса, его программные герои – мечтатели, фантазеры, люди «не от мира сего».

Воссоздавая образ Бланш – утонченной, рафинированной, умной и образованной молодой женщины с аристократическими манерами, – Б. Бойчук не подкрепляет ее background на лексико-стилистическом уровне. Читателя озадачивают как речевое поведение героини (стаканчик спиртного она провокационно именует «моя доза»; сравним с русским переводом: «Один – норма, больше не пью»), так и авторские комментарии: она, как заправская пьяница, подпрыгивает (*нідстрибує*) при виде бутылки, а в руках почему-то сжимает крестьянскую «торбину» (в оригинале это *purse* – 'дамская сумочка, ридикюль').

Речь Бланш практически лишена индивидуальности и порой трудно отличима от высказываний прочих персонажей в лексико-стилистическом аспекте. Она засорена диалектизмами («Ти не спитала мене, як я залишила школу, **зак** (=перше ніж) **закінчився** весняний семестер»), разговорними словечками («Я привезла гарні **строї** (=наряди, вбрання)», «Ти думала, що мене **нагнали** (=вигнали)», «Тут тільки дві кімнати, і я не бачу, де ти **примостиш** (=влаштуєш, розмістиш) мене!»), англицизмами («я не буду **гіпокритом**» вместо «я не кривитиму душею», «я не буду лицемірити», «буду відвертою»), «**гетерогенні типи**» вместо «строката компанія»). Сложно представить себе, щоб учительница английского языка и литературы, чья безукоризненная речь должна служить образцом для подражания, могла изьяснятись такими неуклюжими, тяжелыми, немислимыми для носителя языка фразами: «мої нерви порвалися» вместо «мені урвався терпець» или «нерви не витримали»; «я шукаю за своєю сестрою» вместо «шукаю свою сестру», «брати трамвай» вместо «сісти на трамвай», «я розглянуся за якимсь алькоголем» вместо «пошукаю чогось випити». Список таких несуразностей можно продолжать.

Не справляется переводчик и с передачей литературных аллюзий. Вот в каких выражениях Бланш ужасается глуши, в которой вынуждена жить ее младшая сестра: «<...> тільки По! Тільки Едгар Алан По – міг щось такого придумати. Тільки там, думаю, є **поселені демонами** ліси Вейру» («Only Poe! Only Mr. Edgar Allan Poe! – could do it justice! Out there I suppose is the ghoulish-woodland of Weir!») Бланш здесь ссылается на Э.А. По и цитирует строку из его стихотворения «Улялюм», между прочим, существующего в украинском переводе А. Онышко (2005), о чем Б. Бойчук, видимо, не был осведомлен. Последний приписывает Э.А. По оборот, противоречащий грамматическим нормам, и заставляет Бланш его процитировать, дискредитируя, таким образом, обоих – и американского поэта-романтика, и героиню-учительницу.

Досадны и этикетные «проколы» перевода. Так, украинская Бланч вульгарно хохочет «гагага» и обращается к незнакомой ей женщине, Юнис, на «ты»¹, что для благовоспитанной дамы-южанки невероятно. Все это серьезно искажает оригинал.

Обратимся теперь к образу антагониста уильямсовской героини – Стенли Ковальски. Как подчеркивают В.Б. Шамина и Е.А. Простова-Покровская, «противостояние Стэнли и Бланш проявляется также и в столкновении двух речевых стилей – образного, поэтичного и по-южному изысканного языка Бланш и грубого, насыщенного жаргонизмами и вульгаризмами языка Стэнли» [5].

Стенли – человек военный, плебей и мачо, он привык говорить мало и веско, откровенно и жестко, без сентиментальничанья и оглядки на приличия. Но уточняющая реплика Стенли, адресованная Бланш: «В Лорел, га? А, йо. Йо, у Лорел. Так є. Не в моїй території. Горілка йде скоро в гарячу погоду» в украинском переводе непонятна, нелепа и как будто сказана «не по-английски». Конечно, Ковальски – этнический поляк и эмигрант, но в подлиннике его английский хоть и брутalen, но в целом правилен; недаром он подшучивает на английском над Бланш. А украинский Стенли явно косноязычен.

Вот еще один показательно невнятный диалог героев:

STANLEY: What do you teach, Blanche?

BLANCHE: English.

STANLEY: I never was a very good English student. How long you here for, Blanche?

BLANCHE: I – don't know yet.

STANLEY: You going to shack up here?

Стенлі. Що ти вчиш, Бланч?

Бланч: Англійське.

Стенлі: Я ніколи не був добрий в англійській. Як довго будеш тут, Бланч?

Бланч: Я – ще не знаю.

Стенлі: Думаєш розтаборитися тут?

Каждой репликой персонажей переводчик выказывает собственную несостоятельность: в вопросе Стенли использовано слово «вчиши» (т.е. «учишь», словно Бланш – ученица), а нужно «викладаєш, навчаш» («преподаешь», «научаешь» – ведь Бланш – учительница). В невразумительном ответе Бланш «англійське» – почему-то средний род, не применимый ни к языку, ни к литературе. Ответ Стенли скалькирован с английской фразы, по-украински в таком случае говорят: «Я ніколи не розумівся на/в англійській». В неуверенной реплике Бланш «Я – ще не знаю» тире автоматически – причем ошибочно! – заимствовано из первоисточника: в английском оно обозначает прерванную мысль, не высказанную до конца фразу, что функционально соответствует русско-украинскому многоточию. Неточно в устах Стенли Ковальски и слово «отаборитися» ('расположиться лагерем'): исходный английский глагол 'shack up', кроме значения 'временно жить, проживать, обитать', имеет и другие смыслы: 'проводить ночь, сожительствовать', что косвенно, в подтексте, словно обличает грех блуда (fornication), погубившего «Прекрасную Мечту» и род Дюбуа, сломавшего судьбу самой Бланш. Любопытно, что в «пуританском» советском переводе В. Неделина этот обличительный смысл тоже нейтрализован: «Думаете у нас обосноваться?»

По мере чтения переводческие трудности в украинской версии нарастают. К примеру, Стенли из вежливости задает Бланш бессмысленный вопрос, способный поставить даже искушенного читателя в тупик: «Не маєш нічого проти, якщо зроблю себе вигіднішим». За этим следует еще более загадочное заявление: «Почуватися вигідним – моє мотто», где без знания подлинника не обойтись. Фраза «Be comfortable is my motto» на литературном украинском должна звучать так: «Почуватися зручно – моє гасло!» (досл. «Чувствовать себя удобно – мой девиз!»). Но в переводе Б. Бойчука 'comfortable' вместо обычного украинского 'зручний' (рус.: 'удобный') неожиданно переведено полонизмом 'вигідний' (польск. wygodny, т.е. 'выгодный'). И вообще без перевода, увы, осталось английское motto (девиз).

Чтение данного украинского текста превращается в интригующий процесс сродни разгадыванию ребусов и шарад. Читатель вынужден на каждом шагу возвращаться к первоисточнику, проверять качество и полноту его воссоздания, уточнять по смыслу и контексту переведенное неверно/неточно или не переведенное вовсе. Ему приходится продвигаться вглубь текста наощупь, скорее догадываясь, чем понимая, выступать в роли дешифровщика или криптолога. Например, фраза соседки Юнис: «Вона (Стелла – О.М.) має долину, а я маю гору» звучит как разъяснение помещицы о границах земельных владений. А смысл сказанного прост: Стелла живет на первом этаже, Юнис – наверху. В другом эпизоде Бланш «стає

при куртині», и это вовсе не возле клумбы (газона, группы деревьев), как можно было бы предположить с учётом устаревшей садово-парковой лексики, а за занавеской (от французского *courtine* – «завеса», в английском – *curtain*). Стелла радостно сообщает сестре о том, что «знайшла трохи соди», но Бланш не страдает от изжоги: на самом деле Стелла обнаружила на кухне содовую воду (*soda*). Когда Стенли иронически осведомляется у купающейся жены: «Ти впала в мушлю чи шо?», он и не думает сравнивать ее с Кипридой, восстающей в раковине из морской пены, – просто переводчик не различает раковину в ванной (укр.: раковина) и морскую раковину (мушлю), так же как не отличает ванную комнату (укр.: ванна кімната) от бани (лазнички). Бланш жалуется на нескончаемые похороны родственников, упоминая макабрические «довгі паради на кладовище», – но имеет в виду многолюдные торжественные траурные процессии. Стелла уверяет сестру, что не была ослеплена «декораціями» Стенли, а в подлиннике речь идёт, конечно, не об украшениях, а об офицерских наградах. Эти семантические помехи обусловлены «ложными друзьями» переводчика лишь отчасти; фундаментальная же их причина – в многолетней оторванности переводчика-диаспорянина от стихии родного языка и, как следствие, – в лингвистическом диктате английского языка над украинским.

Чужой язык навязывает переводчику несвойственный украинскому синтаксис. Б. Бойчук переводит слова и словосочетания – и уже по этой причине его труд обречен на неудачу, ведь перевод опирается на высказывание (*utterance*), законченную мысль, которые, в свою очередь, определяются контекстом всего произведения, отмечает Г. Гачечиладзе [6, с. 177].

Вот несколько примеров. Стелла восхищается красотой сестры: «То неймовірно, Бланч, як гарно ти виглядаєш», пословно воспроизводя английское восклицание: «It's just incredible, Blanche, how well you're looking». А естественнее было бы: «Бланш, ти виглядаєш неймовірно гарно!». Героиня упрекает младшую сестру: «Ти є всім, що я маю на світі, і ти не рада бачити мене». Но психологически убедительнее прозвучало бы: «В мене, крім тебе, нікого немає в цілیم світі – а ти й не рада мене бачити...». Отхлебнув виски, Бланш радостно восклицает: «Ох, це проходить крізь мене й дає чудове почуття!» (Oh, this buzzes right through me and feels so good!), но можно ли поверить в искренность и непосредственность ее реакции? А у В. Неделина этот же возглас звучит живо, естественно: «А-а, так и пошла по жилкам, хорошо!»

Местами синтаксис перевода становится просто «неподъемным». Стелла предостерегает сестру: «Боюся, що ти не будеш думати, що вони (друзі Стенлі – О.М.) такі чудові». И слышит аналогичное от Бланш: «Ти надієшся, думаю, що я скажу, що піду до готелю, але я не піду до готелю».

Чудовищные многоуровневые конструкции, цепочки сложноподчинительных придаточных, гроздья союзов *що*, назойливые лексические повторы дают на выходе невразумительный текст, читать который – занятие весьма энергозатратное.

Украинский переводчик калькирует английские структуры, поскольку мыслит на языке оригинала и переносит предложения механически, слово в слово, в новый текст. Здесь обнаруживаются многочисленные формы глагола-связки *'to be'*, которые в добротном переводе обычно опускаются. «Але ти була тою, що покинула Belle Reve, не я», – упрекает Бланш сестру, вместо: «Саме ти (или: це ти), а не я, залишила «Прекрасну Мрію». Наконец, крик души героини переведен с рекордным тройным глаголом-связкой «быть», что нормально для английского языка, но категорически противопоказано украинскому и русскому: «Хочу бути близько тебе, мушу з кимсь бути, не можу бути сама!» Для сравнения приведем ту же фразу в русском переводе В. Неделина, интонированную со свободным дыханием: «Я хочу быть с тобой, мне необходим хоть кто-нибудь рядом, не могу оставаться одна».

Известно, что кастовая дифференциация американского Юга обуславливает языковую: представители различных социальных страт и рас (богатые и бедные, белые и цветные) выражаются по-разному. В пьесе Т. Уильямса это есть, и переводчик предпринимает попытку передать отклонения от языковой нормы в речи Стенли и Юнис. Но, заставляя Ковальски произносить все эти диалектальные *'ga'*, *'йо-йо'*, *'не знав-см'*, переводчик достигает разве что комического эффекта, ведь и внешне, и поведенчески Стенли никак не похож на провинциального заробитчанина или галицкого эмигранта. Еще фальшивее разыграна словесная партия Юнис: «Скажи Стіву, най си купити бідну канапку, бо ту ніц не лишилося», «Що з тобов, сонечко?», «Тутка є Елізійні Поля», «Тобі не тра далі дивитися», «Але ти тільки-но розминулася з нев», «Думаю, казала, жи ти вчила в школі». В подлиннике все эти предложения грамматически правильны и стилистически нейтральны, а в переводе – пестрая смесь львовской «гвары», гуцульских и лемковских диалектов с диаспорным украинским. Позволительно ли изображать белую женщину-южанку, используя галицкие диалектизмы? Схожую переводческую проблему задолго до Б. Бойчука обозначил К.И. Чуковский в «Высоком искусстве». Размышляя над речью негра Джима в романе южанина Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна», Чуковский настаивает на том, что для передачи живого и живописного простонародного негритянского говора вовсе ни к чему придавать переводу рязанский или костромской колорит [см. подр.: 7,

с. 131], и считает демагогическим призыв переводить просторечие просторечием.

Итак, несмотря на многолетнюю погруженность переводчика в американскую языковую и культурную среду, тонкости инациональной жизни и ментальности зачастую оказываются для него закрытыми. Существовая в длительном отрыве от литературы Большой Украины, без опоры на её национальную переводческую традицию, переводчик из диаспоры не в состоянии сопротивляться мощному силовому полю английского языка, подавляющему украинскую языковую стихию. Б. Бойчук злоупотребляет англицизмами, полонизмами, галицкими диалектизмами, придающими речи персонажей макаронический характер. На уровне синтаксиса он механически копирует конструкции языка оригинала, навязывая их родному, украинскому языку, отчего тот звучит неуклюже, стесненно, беспомощно.

Сказывается и нехватка фоновых знаний: Б. Бойчук не проявляет видимого интереса к историко-культурной эпохе, которой принадлежат произведение и его автор, Т. Уильямс, к стоящим за ними традициям, многое из концептуально значимой информации оставляет без перевода и комментариев.

По-видимому, одно из немногих переводческих открытий Б. Бойчука – само название пьесы с удачно найденным словом «жадания». В отличие от синонимического *'бажання'* (желание, хотение, охота), *'жадання'* означает сильное и страстное желание, жажду, влечение, вожеление, что охватывает почти весь смысловой спектр английского *'desire'*. В остальном, к сожалению, украинский текст вызывает множество нареканий. Вряд ли читатель сможет проникнуться мягким лирическим обаянием уильямсовского «пластического театра», знакомясь с ним по неряшливому и откровенно слабому переводу. Слишком много ухабов и рытвин на нынешнем пути украинского «Трамвая “Желание”». А это значит, что в данном случае переводческий вызов остается по-прежнему актуальным.

Примечания

1. Конечно, с формальной точки зрения английский язык предоставляет переводчику выбор между вежливым *вы* и фамильярным *ты*, но в данной ситуации диалог незнакомых между собой женщин-южанок безоговорочно требует вежливости обращения.

Список литературы

1. Williams Tennessee. A Streetcar Named Desire. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/Williams_Tennessee/A_Streetcar_Named_Desire.html#0 (дата обращения 12.11. 2019).

2. Уильямс Т. Трамвай «Желание» / Перевод В. Неделина // Пьесы. Т. Уильямс. Пьесы. М.: Радуга, 1985. С. 535–620.

3. Кобаль В. «Трамвай «Жадання» стартує в Ужгороді. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://novzak.uz.ua/news/tramvay-zhadannya-startuie-v-uzhgorodi/>, <http://gazeta-uzhgorod.com/?p=2640> (дата обращения 12.11. 2019).

4. Вільямс Т. Трамвай «Жадання». З англійської переклав Богдан Бойчук. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/1029/41/> (дата обращения 12.11. 2019).

5. Шамина В.Б., Простова-Покровская Е.А. Языковая картина мира в поэзии Теннесси Уильямса [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.kpfu.ru/science/news/lingv_97/n235.htm. (дата обращения 12.11. 2019).

6. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.: Сов. писатель, 1972. 263 с.

7. Чуковский К.И. Высокое искусство. Из англо-американских тетрадей / К.И. Чуковский. Собр. соч. в 15 т. Т. 3. М.: Терра –Книжный клуб, 2001. 583 с.

BUMPY ROUTE OF “A STREETCAR NAMED DESIRE”: OBSERVATIONS OVER THE UKRAINIAN TRANSLATION OF THE PLAY BY T. WILLIAMS

O.V. Matvienko

The chapter presents an attempt to analyze the Ukrainian translation of T. Williams' play "A Streetcar Named Desire", performed in 2011 by a representative of the Ukrainian Diaspora in the USA, writer Bogdan Boychuk (1927-2017). On the material of the play's initial fragment, comparative analysis of the English original and its Ukrainian version has been carried out, including the close reading technique. It is shown that the translation ignores the French flavor inherent in the "Southern school" of American literature. Mistranslation in the speech parts of the characters, as well as lack of their lexical and stylistic individualization have been pointed out. An attempt to convey the Southern colloquialisms via Galician or Diaspora dialects seems unconvincing. The fact that the translator has been separated from both the literary tradition of his historical homeland and the translation tradition, naturally leads to language interference, which destroys the text under translation.

Keywords: translation, interpretation, close reading, Diaspora literature, "Southern school", French flavor, speech characteristics

3.12. СУБХАС ЧАНДРА БОС В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ ИНДИИ

© Э.Э. Новинский

В главе рассматривается место Субхаса Чандры Боса в исторической памяти народа Индии, который, как показывает ряд социологических опросов, по популярности следует сразу за Махатмой Ганди. Его называют национальным героем Бенгалии, кумиром молодежи. На основе автобиографических книг Боса прослежен его жизненный путь и процесс формирования и становления его мировоззре-

ния. Показано, что, несмотря на сотрудничество с нацистским режимом Гитлера и японскими милитаристами, данный исторический деятель остаётся одним из наиболее популярных борцов на независимость страны. Особое внимание уделено тому, что способствовало канонизации Субхаса Чандры Боса в памяти Индии: его активная политическая деятельность, личные качества как последовательного борца за независимость, отчетливая система взглядов, борьба с нищетой и неравноправием, таинственная смерть.

Ключевые слова: Субхас Чандра Бос, Индия, историческая память, независимость, политическая борьба

В начале XX века в Индии заявило о себе множество ярких, выдающихся личностей, объединённых единой целью, – освобождением страны от английского господства. Все они создавали свои теории и выработывали методы борьбы с колонизаторами, выдвигали идеи будущего полуострова. В Мусульманской лиге в 1930 году Мухаммад Икбал провозгласил идею мусульманского государства – будущего Пакистана, хотя само название «Пакистан» будет придумано лишь в 1933 году. Идеи Конгресса ныне более известны в основном за счёт «сатьяграхи» – ненасильственного сопротивления – Махатмы Ганди. Кроме него, в партии большую роль играл Дж. Неру. Но был в ИНК ещё один активный деятель, воспеваемый на родине, но забытый в России в основном из-за его деятельности в годы войны. Это Субхас Чандра Бос, которого его сторонники и почитатели назвали Нетаджи – Вождь. Неоднозначная личность этого политика сыграла особую роль в истории Индии¹.

Очевидно, что роль личности Субхаса Чандры Боса в истории Индии интересует многих учёных, особенно на его родине. Основным материалом для исследований становятся книги самого Субхаса Чандры Боса. Это прежде всего «The Indian Struggle» («Индийская борьба»), в двух частях [1]. Первая часть мемуаров посвящена периоду 1920-1934 годов и была написана Босом во время его первого пребывания в Вене в 1935 году. Книга сразу же была запрещена британским правительством в Индии, однако в Европе она достаточно свободно переводилась и издавалась, например, в Италии, лидеру которой, Бенито Муссолини, Бос подарил экземпляр книги лично.

Книги Боса переиздаются и поныне, а кроме того публикуются ещё и его письма, речи, и т.д. [2] Многие письма Боса сохранил его любимый старший брат Сарат, верный соратник Нетаджи, с которым Субхас вёл активную переписку. Именно его сын Сисир Кумар Бос (1920–2000) структурировал эти материалы, отредактировал и подготовил книги к печати. В 1957 году он основал Netaji Research Centre (центр исследований Нетаджи). С годами ему стал помогать сын, Сугата Бос, ставший профессором

истории Гарвардского университета. В 2011 году он выпустил биографию Боса «His Majesty's opponent» [3].

Но и кроме этих книг в Индии опубликовано множество работ, посвящённых национальному герою страны. Одной из наиболее известных является «India's Biggest Cover-Up», написанная Анудж Дхаром, по которой даже в 2017 году был снят сериал «Bose Dead / Alive». Однако данная книга, как и большая часть творчества Дхара, как видно из вышеприведённых названий, посвящена «тайне» смерти Боса, поэтому возникают сомнения в научности данных работ.

Из неиндийских работ, посвящённых деятельности Боса, можно отметить «The Springing Tiger», написанную полковником Хью Тойе (Hugh Toye) [4], который во Вторую Мировую войну сражался в Юго-Восточной Азии, в том числе и против Индийской Национальной Армии Субхаса Чандры Боса, занимался допросом пленных солдат ИНА. Книга вышла в свет в 1959 году и стала одним из первых источников такого рода.

В России личность Боса появляется только в работах обзорного характера, и предметом изучения в них чаще всего является период второй мировой войны [5; 6; 7; 8].

Какова же история и судьба этого национального героя Индии?

Субхас Чандра Бос родился в 1897 году в Каттаке, Орисса. Он был девятым ребёнком в семье. Мальчик рос в обеспеченной семье из касты кшатриев, из-за чего плохо знал, как живёт основная, бедная, часть населения страны. Однако это не избавило его от встречи с социальной и национальной дискриминацией, сталкивался с которой он как в школе, так и позже, во время обучения в университете Калькутты. Мировоззрение юного Боса формировалось под влиянием книг и идей известного индийского философа Свами Вивекананда. Идеи эти заключались в служении Богу, под которым понимались в том числе и бедные люди – в них Вивекананд видел божественное. «Никто не может быть истинно свободен, пока не свободны все», – говорил Вивекананд. Вместе со своими сверстниками-единомышленниками Бос посещал святые места, религиозных лидеров, даже нашёл себе гуру. Он вступил в общество помощи бедным, фактически занявшись попрошайничеством. В это время Бос посещает сельскую Индию, в которой царит беднота, а люди «дохнут как мухи». В 1914 году Бос с другом отправился в долгое путешествие по Индии, впервые покинув индийский Запад. Он посетил Дели, Агру, но и в то же время столкнулся с дискриминацией по региональному признаку, когда его отказывались накормить в деревне, сославшись на нечистоту бенгальцев. В итоге, в 1919 году отец отправил Боса учиться в Англию, чтобы он мог поступить на гражданскую службу. Однако после окончания Кембриджа в результате

долгих раздумий на службу Бос не пошёл из-за своих убеждений. Идеи о том, чтобы поступить на службу, а затем «бороться со злом изнутри», сам Бос отметал от того, что верил – он сможет достичь большего вне бюрократических рамок, а на службе его будут искусственно тормозить; кроме того, каждый госслужащий от мелкого чиновника до губернатора провинции лишь обеспечивает стабильность власти Британии в Индии.

Пока Бос находился в Англии, на его родине начался подъём национально-освободительного движения. Это было вызвано многими факторами, но катализатором стала Амритсарская бойня, в ходе которой от рук британских солдат погибло по разным оценкам от 300 до 1500 человек. Власть в Конгрессе получает Ганди, и начинается кампания гражданского неповиновения – сатьяграхи. В этой обстановке, вернувшись в Мумбаи, Бос отправляется на встречу с Махатмой. У Боса было три основных вопроса: как должна была быть достигнута кульминация протестных акций, выражавшихся в неуплате налогов; каким образом неуплата налогов и гражданское неповиновение должны были вынудить Британию предоставить Индии независимость; как Ганди мог обещать «сварадж» в течение одного года (сам Бос готовился работать для его достижения дольше) [1, с. 58]. Ответ на первый вопрос Боса удовлетворил: Ганди расписал ему по порядку весь план кампании неповиновения. Два остальных вопроса остались без достойного ответа, и как Бос ни пытался убедить себя в том, что он просто не понимает Махатму до конца, он всё больше убеждался в том, что у Ганди не было чёткого плана действий, чёткой картины достижения Индией независимости.

Политическим «отцом» для Боса стал один из бенгальских лидеров Дешбандху Дас. Он отмечает, что индусы и мусульмане мирно жили бок о бок до вторжения англичан и что раздел Индии по религиозному принципу будет сродни разделению Ирландии. Всю первую половину 1920-х годов Бос работал под началом этого лидера, поддерживая его новую партию «свараджистов», вышедшую из Конгресса из-за несогласия с Ганди. В 1925 году он был избран главой муниципальной корпорации Калькутты, то есть фактически её мэром, однако вскоре он был арестован и следующие несколько лет провёл в Бирме. В 1927 году его освободили, и, поскольку Дас уже скончался, Бос направил все свои силы на поддержку Конгресса. В 1929 году Бос выдвигает идею о достижении Индией полной независимости от Британии, в противовес предложению Ганди о получении статуса доминиона, что стало его главной идеей на всю оставшуюся жизнь. Однако пребывание в Бирме подорвало здоровье Боса, и британская администрация под предлогом необходимости лечения фактически выслала его в Австрию без права возвращения в Индию. В Европе Бос продолжил агита-

цию за независимость Индии, в том числе и среди студентов, встречался со многими лидерами: от Эдуарда Бенеша до Муссолини. Здесь же он написал книгу «The Indian Struggle», в которой изложил своё видение борьбы за свободную Индию. В 1938 году, вернувшись в Индию, Бос пытается склонить на свою сторону Конгресс, призывая в том числе и к вооружённому сопротивлению при поддержке Германии или СССР, но влияние Ганди всё же оказалось сильнее. С начала Второй мировой войны Бос находился под домашним арестом в Калькутте, откуда весной 1941 года бежал в Германию, где последующие два года пытался заручиться поддержкой Гитлера. Однако вместе с неудачами на Восточном фронте таяла заинтересованность Гитлера в Босе. Единственная встреча с фюрером Субхасу это окончательно прояснила. Однако немцы смогли переправить Боса в Японию на своей подводной лодке.

В 1943 году в Сингапуре была создана Индийская Национальная Армия, а Бос стал главою марионеточного правительства Азад Хинд. Армия отправилась воевать в Бирму. Бос мечтал, чтобы она ступила на индийскую землю, и историки до сих пор спорят, свершилось ли это (как бы то ни было, штаб-квартира ИНА находилась в Порт-Блэре, на Андаманских островах, ныне столице одной из союзных территорий Индии), как и идут споры о таинственной смерти Боса в авиакатастрофе над Тайванем: была ли она на самом деле, или же была инсценирована и Бос сумел достичь советских войск в Манчжурии.

Отдельное место в идеологии Боса занимает его конфликт с Ганди. Бос не раз говорил, что роль, которую личность играет в истории, отчасти зависит от её физических и умственных способностей и отчасти от времени, в которое человек родился. С этой точки зрения Бос и рассматривает личность Махатмы. Относительно первого пункта Нетаджи утверждает, что личность Ганди по-настоящему индийская, что, родись он где-либо ещё, то не оказался столь успешен в деле освободительной борьбы. Рассматривая второй фактор, Бос также приходит к выводу, что начало XX века было удачным для Махатмы временем, когда люди разочаровались как в вооружённой борьбе, так и в борьбе за конституционные права. К 1920 году обе эти формы борьбы не принесли бы успеха. И тогда Ганди оказал Конгрессу неоценимую помощь: он смог начать борьбу, перестроить партию для этой цели, объединить различные группы индийского общества. Но Бос задаёт ещё один вопрос: почему же тогда Ганди не смог освободить Индию? И отвечает: он смог понять свой народ, но не смог понять своего противника. «Кесарю кесарево,» – говорит Бос и утверждает, что в политической борьбе без дипломатии не обойтись, а если уж получать независимость ненасилием, то к ней нужно подключать ещё и международную

пропаганду (чем и занимался Бос во время изгнания в Европе). Единство народа стало не преимуществом, а слабой стороной борьбы, которая в дальнейшем, по мнению Боса, должна будет вестись теми, кто сможет пожертвовать всем необходимым для спасения страны. И последняя причина неуспеха Ганди, по мнению Боса, заключается в его двойной роли: лидера закреплённой нации и учителя, который пытается донести миру свою идею. Эта дуальность сделала его «лучшим полицейским англичан», как сказала Элен Уилкинсон после посещения Индии в 1932 году.

Говоря о будущем (после 1934 года), Бос утверждает, что здоровье Ганди позволит ему оставаться на арене ещё достаточно долгое время. Вопрос лишь в том, останется ли он в политике или же устранился и будет заниматься социальной или гуманитарной работой. Как бы то ни было, Бос уверен, что Ганди не будет ничьей второй скрипкой. Ганди смог объединить различные недружественные между собой элементы индийского общества, и это стало причиной его успеха. Но в этом и будет заключаться причина его падения, ибо политическая борьба должна идти рука об руку с борьбой социальной. Главу Бос завершает словами о том, что Ганди служил и продолжить служить Индии так, как никто другой не сможет, однако Индия под его руководством спасена не будет.

Личность Субхаса Чандры Боса является одной из ключевых личностей в период после Первой мировой войны. Он, может быть, мало известен за пределами своей страны, считается незначительной фигурой в истории Индии. Однако Бос чётко придерживался идеалов независимости Индии и шёл своим личным путём, не следуя за Ганди. Свой идеал политического лидера он увидел в Дешбандху Дасе, однако не смог достаточно долго работать с ним рука об руку.

Путь Боса, может быть, противоречив, ведь он не чурался сотрудничества с самыми разными силами в борьбе с британцами, даже с Гитлером и японскими милитаристами. Именно это сформировало его славу в народе, на пике которой он ушёл, а ореол тайны, которым овевана его смерть, не даёт покоя индийским исследователям до сих пор. Как бы то ни было, в 1946 году *The New York Times* писала, что «индийские националисты работают день и ночь, чтобы представить Боса как индийского Джорджа Вашингтона» [9], и это лучше всего характеризует его популярность. Сейчас, по некоторым социологическим опросам, С. Ч. Бос, которого называют «кумиром молодежи» и «национальным героем Бенгалии», «занимает второе место в рейтинге индийских политиков – после М. Ганди» [10]. В честь Субхаса Чандры Боса названы аэропорт Калькутты, железнодорожная станция в Джаркханде, несколько университетов, стадионы, его дом в

Калькутте сохраняется потомками. Так Индия бережно хранит память о своём великом борце, который погиб, сражаясь за её независимость.

Примечания

1. Характерно, как изображали Субхас Чандра Боса советские писатели. В романах М.И. Швердина появляется персонаж Чандра Бос, высказывающий фашистские идеи, развивающий расистские теории. Это явно отрицательный образ врага советской власти. М.И. Швердин придумывает свою версию гибели Боса [11; 12]

Список литературы

1. Subhas Chandra Bose. The Indian Struggle 1920-1942 / edited by Sisir K. Bose and Sugata Bose Oxford, University Press, 1997. 418 p.

2. Subhas Chandra Bose, edited by Sisir Kumar Bose and Sugata Bose. The Call of The Motherland: Writings and Speeches 1923–1929 (Vol 5) (Netaji Collected Works). The Orient Blackswan, 2019. 370 p.

3. Bose Sugata. His Majesty's opponent. Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2011. 388 p.

4. Hugh Toye. The Springing Tiger: A Study of Subhas Chandra Bose. Allied Publishers, 2009. 347 p.

5. Кожевников В.В. Японо-индийские отношения в период второй мировой войны // Россия и АТР. 2015. № 3. С. 49–60.

6. Леленкова А.В. Политические отношения между Японией и Индией в первые годы после окончания второй мировой войны // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2015. № 3. С. 92–103.

7. Мостяев Ю.Н. Вклад Индии в общую победу союзников над странами «оси» в годы второй мировой войны (1939–1945 гг.). Дисс. ... к.и.н. Рязань, 2012. 273 с.

8. Юрлов Ф.Н. Индия во второй мировой войне // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. 2012. № 2. С. 49–66.

9. New York Times. 1946. February, 8.

10. Лунев С.И., Империалистические ружья ломают колониальные копья – Индия и Вторая мировая война [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/analytics/imperialisticheskie-ruzhya-lomayut-kolonialnye-kopya-indiya/> (дата обращения 12.11.2019).

11. Юхнова И.С. Мир Востока в эпоху революционных преобразований в произведениях М.И. Швердина // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2018. С. 513–523.

12. Юхнова И.С. Проза М. И. Швердина как советский остерн // Диалог культур. Теория и практика преподавания языков и литератур. Симферополь: Издательство Типография «Ариал», 2018. С. 211–213.

SUBHAS CHANDRA BOSE IN THE HISTORICAL MEMORY OF INDIA

E.E. Novinskiy

The chapter examines the place of Subhas Chandra Bose in the historical memory of the people of India, which, as a number of opinion polls show, immediately follows Mahatma Gandhi in popularity. He is called the national hero of Bengal, the idol of youth. Based on Bose's autobiographical books, his life path and the process of the formation of his worldview are traced. It is shown that despite cooperation with the Nazi regime of Hitler and the Japanese militarists, this historical figure remains one of the most popular fighters for the country's independence. Particular attention is paid to the attributes lead to the canonization of Subhas Chandra Bose in the memory of India: his vigorous political activity, personal qualities as a consistent fighter for independence, a clear belief system, the fight against poverty and inequality, a mysterious death.

Keywords: Subhas Chandra Bose, India, historical memory, independence, political struggle

3.13. ОПИСАНИЕ КАТЕГОРИИ «ПОСТУПОК ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ» С ПОМОЩЬЮ МЕТОДА «РЯД ИНФОРМАЦИОННЫХ КРИТЕРИЕВ»

© Т.В. Швецова

Целью главы является изучение литературоведческой категории «поступок литературного героя». Основные положения раздела иллюстрируют возможности использования категориальной модели «ряд информационных критериев» в применении к теоретико-литературному материалу. В работе использована методика категориального анализа, разработанная В.И. Разумовым. Основные результаты исследования заключаются в следующем: с помощью метода «ряд информационных критериев» успешно решена задача осмысления, систематизации видového разнообразия поступков литературного героя, составлена типология поступков литературного героя.

Ключевые слова: литературный герой, поступок, категориально-системная методология, ряд информационных критериев

В литературоведении достаточно давно стало одной из значимых тенденций изучение литературного героя. Многие ученые ведут продуктивные разработки для установления объема понятия «литературный герой» [1; 2], анализируют построение характера литературного героя, механизмы его поведения, предлагают методики описания образа литературного героя [3]. Однако такая категория, как поступок литературного героя, являющийся частью поведения литературного героя и реализующийся в вербальной или невербальной форме, в настоящее время, теоретически обоснованным методическим обеспечением не поддержана.

Данная категория была предложена в работе философа и литературоведа М.М. Бахтина «К философии поступка» [4]. По мнению исследователя, поступок творится человеком индивидуально, со своего единственного места, в заданное конкретное время, не продиктован никакой внешней инстанцией.

Мы рассматриваем поступок литературного героя, исходя из понимания того факта, что поступок в художественной литературе является моделью проявления поступка человека в объективной действительности [5].

Категориальный метод «ряд информационных критериев» основан на использовании понятия «информационный критерий» (ИК), передающего какую-либо из качественных характеристик объекта. Он включает в себя определенный ряд информационных критериев, сформированный на заданных принципах. Каждый информационный критерий в методе является составным, включает в себя все информационные критерии более низкого уровня, отражая таким образом эволюционное изменение системной сложности объекта.

О.В. Недолужко описала графическое изображение метода: «Графическое изображение метода РИК представляет собой конструкцию, состоящую из ячеек, включающих триады ИК. <...> Каждая ячейка состоит из двух ИК, отражающих качественные характеристики объекта, и третьего – наивысшего в ряду. Состав пар ИК определяется возможными парными комбинациями ИК. Каждый ряд конструкции (как горизонтальный, так и вертикальный) образован совокупностью ячеек, один из элементов которых постоянный, а другой меняется согласно последовательности ИК» [6, с. 209].

Модель «ряд информационных критериев» является особым когнитивным инструментом, позволяет проследить схему жизненного цикла объекта. В нашем случае объект есть поступок литературного героя.

Будем рассуждать следующим образом. Изменение представлений о литературном герое и его поступке в ходе развития истории литературы есть процесс повышения уровня его системной сложности, при котором каждой фазе усложнения соответствует приобретение им определенного качества. В каждом таком случае мы имеем дело с появлением очередного информационного критерия. Выявление последовательности таких информационных критериев позволяет построить модель «ряд информационных критериев».

Метод «ряд информационных критериев» раскрывает механизм работы поступка литературного героя как системы в пределах художественного текста:

- К1 – носитель поступка;
- К2 – хронотоп поступка литературного героя;

- К3 – стратегия поступка литературного героя;
- К4 – семиотика поступка литературного героя;
- К5 – результат осуществления поступка литературного героя;
- К6 – оценка поступка литературного героя;
- К7 – трансформации в герое и в мире.

«Ряд информационных критериев» – это информационная система, раскрывающая уровневую сложность объекта, а в нашем случае – категория «поступок литературного героя». Каждый новый критерий – это новая информация об объекте, не тождественная содержанию предыдущего критерия, но тесно с ним связанная. Каждый последующий информационный критерий значим только при условии наличия либо отсутствия предыдущего. В связях и во всех возможных комбинациях информационных критериев всегда предполагается участие нескольких критериев, для получения значимой информации об объекте одним из обязательных критериев в связке должен выступить информационный критерий.

Категориальная схема позволяет определить главные составляющие объекта как системы, их отношения, прямые и обратные связи, взаимодействие основных компонентов.

Построим на базе выявленных семи информационных критериев трехмерную схему «ряд информационных критериев», воспользовавшись методологическими и методическими рекомендациями В.И. Разумова [7, с. 217–261].

					7.6.5
				7.5.4	7.6.4
			7.4.3	7.5.3	7.6.3
		7.3.2	7.4.2	7.5.2	7.6.2
	7.2.1	7.3.1	7.4.1	7.5.1	7.6.1
7.1	7.2	7.3	7.4	7.5	7.6

Рис. 1. Схема «ряд информационных критериев» в комплексной характеристике категории «поступок литературного героя»

С помощью схемы на рис. 1 удастся выявить, что наиболее важным для данного исследования индексом является 7.4.1: трансформации в герое и в мире в результате выраженной в знаках реализации поступка, осуществленного носителем поступка (литературным героем). Предмет исследования соответствует трем цифрам в записи индекса (7 – трансформации в герое и в мире, 4 – семиотика поступка литературного героя, 1 – носитель поступка). Комбинацию цифр 7.4.1 можно назвать областью, которой определяется предмет данного исследования.

Нижний уровень конструкции представляет собой совокупность простейших форм поступка литературного героя (произвольный / произвольный, осознанный / неосознанный, понуждаемый / непонуждаемый, свободный / необходимый, спланированный / спонтанный, намеренный / ненамеренный, санкционированный / несанкционированный, результативный / безрезультатный и т.д.).

Следующий уровень типологии представлен поступками, функционирующими на базе двухэлементного ядра, состоящего из представления о носителе поступка как постоянного элемента в сочетании с переменным элементом: К7.2.1 носитель поступка / хронотоп поступка; К7.3.1 носитель поступка / стратегия поступка; К7.4.1 носитель поступка / семиотика поступка; К 7.5.1 носитель поступка / результат поступка; К 7.6.1 носитель поступка / оценка поступка; К 7.7.1 носитель поступка / трансформации в герое и в мире.

На третьем уровне схемы находятся поступки с ядром, постоянным элементом которого является хронотоп поступка литературного героя (т.е. его продолжительность и локализация в пространстве), второй элемент добавляется последовательно из перечня видов деятельности: дело (действие) и слово; инициативные и ответные.

Высший уровень представлен ИК, отражающим наиболее сложные качественные характеристики объекта (поступок литературного героя как форма мироустройства).

Опишем содержание данных критериев и простых составляющих поступка литературного героя, которые ими обозначены.

Первый информационный критерий «носитель поступка» указывает на наличие объекта и субъекта, он не имеет составных частей.

Проанализировав возможные связи информационных критериев на рис. 1, получаем следующую картину типологии и видового разнообразия поступков литературных героев.

7.1. Условием трансформации в герое и в мире является субъект (носитель поступка). Вне его невозможно существование самого феномена поступка и его развитие.

7.2. Поступок литературного героя предполагает пространственно-временную закреплённость. Поступок ориентирует положение героя в мире.

7.2.1. Поступок литературного героя совершается носителем поступка при определенных условиях в заданном месте, продолжается в течение какого-то отрезка времени.

7.3. Для трансформации в герое и в мире необходимо проанализировать и понять стратегию поступка литературного героя.

7.3.1. Стратегия носителя поступка включает в себя такие характеристики, как целеполагание, определенные мотивы, способы реализации,

внешние атрибуты процесса преобразования мира, отсутствие или, наоборот, наличие рефлексии и т.д.

7.3.2. Гарантией трансформации в герое и в мире являются успешные операции по производству и экспорту (передаче во внешний мир) поступка.

7.4. Форма проявления поступка во внешнем мире связана с его знаковой природой. Поступок литературного героя может выражаться в словах / молчании или действии / бездействии. Поступки могут быть словесными, витальными, идейными; осознанными и бессознательными (аффективными).

7.4.1. Носитель поступка воспроизводит поступок в определенных формах, ориентированных на «национальный код», «территориальную принадлежность» и «культурный код», тем самым формируя образ литературного героя, характерного для определенной национально-культурной картины мира.

7.4.2. Хоронотоп как фактор формирования поступка литературного героя предполагает влияние на субъекта и на его поступки площади, географического положения, климата, природных свойств, антропогенных свойств и т.п.

7.4.3. Осуществимость поступка литературного героя трактуется в нескольких аспектах: стратегия и ресурсы.

Стратегия – это осознание и выбор мотива, а также его обоснование для себя или перед другими (мотивация). Анализ мотивации может привести к осознанию главного, доминирующего побуждения – исходного или первичного.

Ресурс – это средство, к которому герой прибегает при необходимости; мера возможности выполнения поступка; условия, позволяющие с помощью определенных действий получить желаемый результат. Ресурсы осуществления поступка определяются возможностями человека (героя): физическими, эмоциональными, мыслительными, речевыми, психомоторными.

7.5.1. – 7.5.4. Условием формирования новых форм поступка литературного героя является анализ предшествующего опыта и его результатов. Под результативностью поступка литературного героя понимается самоосуществление, реализация героем вовне своего внутреннего мира на основе жизненной позиции. Результат осуществления поступка зависит от целей и мотивов носителя поступка. Результат осуществления поступка формируют факторы (условия) осуществления поступка и экспорта его во внешний мир.

7.6.1. – 7.6.5. Оценка поступка литературного героя как способ познания мира и взаимодействия с миром; средство передачи взаимосвязи реального мира и практической деятельности.

Оценка есть «умственный акт, являющийся результатом взаимодействия человека с окружающей его действительностью» [8, с. 16]. Оценка выражает отношение субъекта к происходящему в зависимости от того, насколько удовлетворены его цели, желания, потребности, интересы. Следовательно, оценка – это условие трансформации в герое и в мире.

Итак, рассмотрение поступка литературного героя через «ряд информационных критериев» есть разложение ключевых понятий о поступке и выявление их соотношения между собой, то есть раскрытие когнитивного ракурса категории «поступок литературного героя». Когнитивный ракурс позволяет осветить когнитивный диалог между теоретико-литературными явлениями.

Список литературы

1. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: ЛО Советский писатель, 1979. 221 с.
2. Николаев Н.И. К вопросу об уточнении понятия «литературный герой» // Вестник Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова. 2012.
3. Козлов С.В. Литературная антропология и поэтика персонажа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 7 (25): в 2-х ч. Ч. I. С. 92–98.
4. Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 7–68.
5. Zemlyanikin A.P., Shvetsova T.V. Formation of the scientific definition of the category “act of a literary hero” (based on the cognitive method of two-level triadic decryption) // Amazonia Investiga. 2019. Vol, 8. Issue 19. P. 120–129.
6. Разумов В.И. Категориально-системная методология в подготовке ученых: Учебное пособие / Вст. ст. А.Г. Теслинова. Омск: Омск. гос. ун-т, 2004. 277 с.
7. Недолужко О.В. Типологизация, идентификация и диагностика интеллектуального капитала с использованием категориального метода «ряд информационных критериев» // Вестник Тюменского государственного университета: Социально-экономические и правовые исследования. 2017. Т. 3. № 1. С. 206–222.
8. Ильина Н.В. Структура и функционирование оценочных конструкций в современном английском языке: дис. ... к.филол.н. М., 1984

DESCRIPTION OF THE CATEGORY «ACT OF A LITERARY HERO» USING THE “SERIES OF INFORMATION CRITERIA” METHOD

T.V. Shvetsova

The purpose of the chapter is to study the literary category “act of a literary hero”. The main provisions of the chapter illustrate the possibilities of using the categorial model “a series of information criteria” as applied to theoretical and literary material.

The research was carried out using the methodology of categorical analysis developed by V. I. Razumov. The main results of the study are as follows: using the “series of information criteria” method, the problem of understanding and systematizing the diversity of the acts of a literary hero was successfully solved, and a typology of the acts of a literary hero was compiled.

Keywords: literary hero, act, categorical system methodology, a series of information criteria

3.14. ХАРАКТЕР ТРАНСФОРМАЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ О СОТВОРЕНИИ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В ПЬЕСЕ А. ВАМПИЛОВА «УТИНАЯ ОХОТА»¹

© *Е.А. Шаронова*

Цель настоящей работы в выявлении характера трансформации мифологических сюжетов о сотворении мира и человека в пьесе А.В. Вампилова «Утиная охота». Основными методами исследования стали культурно-исторический, сравнительно-исторический и метод целостного анализа литературного произведения. В результате исследования установлено, что сюжет «Утиной охоты» можно рассматривать как инверсию мифологических сюжетов о сотворении мира и человека. А.В. Вампилов создает свой миф о сотворении смерти, который есть зеркальное отражение мифов о сотворении мира и человека.

Ключевые слова: миф о сотворении мира, миф о сотворении человека, «Утиная охота», Вампилов, мифосознание, образ

Творчество А.В. Вампилова продолжает быть актуальным и в XXI веке. Причем интерес к нему в равной мере испытывают и литературоведение, и кинематография, и театр. По М.М. Бахтину, его «произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто <...> более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности» [1, с. 504].

В сюжете пьесы «Утиная охота» А.В. Вампилова имплицитно присутствуют мифологические сюжеты о сотворении мира и человека. Сюжет пьесы кажется исполненным идеи творения, ожидания и предчувствия рождения нового мира и человека. Все необходимые атрибуты, символизирующие и выражающие процесс творения, присутствуют: **Хаос**, который должен превратиться в **Космос**, **океан**, из которого должна явиться **суша**,

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-012-00341 А

мир, состоящий из верхней, средней, нижней частей, **утка**, которой предписано достать со дна океана ил и создать из него землю, **идея Человека**, которая должна развиваться в самого Человека, «**два творца**», соревнующиеся во влиянии на творящегося/рождающегося Человека (Кузаков и официант Дима), **дождь** – как главный герой и фон действия и т.д. Но все эти символы оказываются нежизнеспособными симуляциями: Хаос сжимается до беспорядка в квартире Зилова («Городская квартира в новом типовом доме. Входная дверь, дверь на кухню, дверь в другую комнату. Одно окно. Мебель обыкновенная. На подоконнике большой плюшевый кот с бантом на шее. **Беспорядок** (выделено нами – *Е.Ш.*)») [2, с. 188]. Космос превращается в планетарий, который всего лишь макет звездного неба («Галина: Пойдем в планетарий. **Мы ведь ни разу там не были**. Зилов: Нет» [2, с.233]). Утка-демиург оборачивается деревянной птичкой, подаренной Зилову на новоселье («Саяпин развернул сверток. В нем оказались предметы охотничьего снаряжения: нож, патронташ и несколько деревянных птиц, какие на утиной охоте используют для подсадки. <...> Надевает [Зилов. – *Е.Ш.*] патронташ, увешивает себя **деревянными утками**). [2, с.212]. Бог-творец подменяется церковным зданием («Зилов: ...бога не было, но напротив была церковь...» [2, с. 231]). Суша – новая, только что полученная квартира Зилова, заполняется неживыми существами («деревянные птицы», «большой плюшевый кот с бантом на шее»), а все живое покидает ее (женщины, с которыми ассоциируется жизнь, любовь и рождение, оставляют Зилова) В этом же ключе прочитывается и образ неродившегося ребенка Зилова и Галины: («Ребенка у нас не будет») [2, с. 229]. Имеют значение и женские имена: Галина (в переводе с греческого означает спокойная, тихая, безмятежная), Вера (верная, доверяющаяся, служащая Богу), Ирина (мирная, спокойная), Валерия (в переводе с латинского означает выносливая, здоровая, сильная от рождения). Живой крик, сопровождающий всякое рождение, крик как мифическая музыка, свидетельствующая о факте сотворения мироздания и человека, мутирует в траурную музыку, звучащую на протяжении всего действия. Параллельным фоном происходящего становится дождь. Звуки дождя и траурной музыки звучат одновременно, словно соперничая в борьбе за Зилова. Дождь, идущий стеной, вызывает ассоциацию с водой, из которой родится жизнь, траурная музыка, напротив, ассоциируется со смертью. Однако бросающаяся в глаза антонимическая пара *звук дождя – звуки траурной музыки*, на самом деле, является парой синонимической, ибо дождь не весенний, а осенний. Следовательно, он лишен оплодотворительной и очистительной силы. Важно учесть, что метафорическими названиями дождя являются «мед, молоко и вино». Зилов очень много пьет вина, пива, водки, словно желая уравнивать

количество дождевой воды, падающей с небес на землю, с количеством воды в виде вина, попадающим в него. Вино, подобно дождю, наделяется очистительными свойствами. Зилов, неопределившийся человек, интуитивно стремится напиться, чтобы очиститься изнутри и, на всякий случай, подготовиться к творению.

Пустая и бесконечная водная гладь на мгновение расступается, чтобы дать возникнуть суше, и позволить на ней образоваться миру (новый район, новый дом, новая квартира Зилова). Появившись, мир замирает в ожидании Человека – главного результата творения. В точке Вселенной – новая квартира Зилова по адресу: «Маяковского, тридцать семь, квартира двадцать», «у моста» – собираются могучие вселенские силы, чтобы участвовать и наблюдать рождение Человека. Обратим внимание на данные новой квартиры Зилова. Во-первых, место расположения – «у моста». По А.Н. Афанасьеву, «мост = небесный свод» [4, с. 129], «<..> на конце мира, где небо сходится с землей, можно прямо с земли взобраться на выпуклую поверхность небесного свода <..> души умерших должны взбираться на какую-то крутую, неприступную гору. В разных местностях русской земли крестьяне уверяют, что, обрезывая ногти, не должно кидать их, а, напротив, собирать и прятать эти обрезки за пазуху; на том свете они пригодятся: по смерти каждому придется взлезать на высокую крутую гору, столь же гладкую, как яйцо» [3, с. 127]. А.В. Вампилов поселяет своего героя «у моста», неявно подсказывая: он «умершая душа».

Во-вторых, он живет в «тридцать седьмом» доме в «двадцатой» квартире, потому что 1937 год – год рождения А.В. Вампилова и, возможно, год рождения Зилова, поскольку пьеса написана в 1968 году, а герою пьесы «около тридцати лет», или потому, что русский 1937 год связан с временем «большого террора» – смертным временем, в которое гибнет отец писателя, а «двадцатая» квартира – XX век, вышедший из «тридцать седьмого» года и усвоивший его характер, его символику. XX век лишен у А.В. Вампилова мифичности. Мифическое время и мифическое пространство не могут соединиться в XX веке в творительных усилиях, ибо из него изгнан Бог («...бога не было, но напротив была церковь...»), – говорит Зилов Галине), а без Бога творение невозможно. Очевидно, что Бог и церковь понимаются А.В. Вампиловым как несинонимические субстанции, ибо и не являются таковыми, так как их значения не совпадают. Бог имеет отношение к творению, а церковь имеет отношение к религии. Отсутствие Бога делает XX век маленьким, и большое мифическое время-пространство не способно в него вписаться и в нем реализоваться. Отсутствие Бога приводит к отсутствию героев – полубогов. Их заменяют обыкновенные люди,

стремящиеся, тем не менее, формировать время-пространство и влиять на процессы, происходящие в Человеке (Кузаков и официант Дима).

В-третьих, крайне важным является факт нахождения квартиры Зилова на пятом этаже, вполне ассоциирующемся с пятым кругом ада в Дантовой системе, в котором обретаются гневные и унывающие, пребывающие в вечной драке в грязном болоте Стиксе, дно которого устлано телами скучающих. Контекст бытия Зилова окрашен именно этими эмоциями: имея мечту, он никак не может ее реализовать, как следствие – конфликтное существование, выходящее то в уныние, то в раздражение. Состояние неопределенности героя подчеркивает устройство его нового жилища, в котором несколько дверей и только одно окно: «Входная дверь, дверь на кухню, дверь в другую комнату. Одно окно» [2, с. 188]. С одной стороны, наличие множества дверей свидетельствует о возможности выбора для героя, с другой стороны, дверь символизирует неизвестность, таинственность, порождающие страх. Окно, данное в единственном числе, оставляет надежду на выход в свет и в жизнь.

Неопределенное положение Зилова, когда он не знает, что с ним произойдет, лишает его способности принимать решения и совершать активные действия. Он пребывает в состоянии острого ожидания своей участи, поэтому все время переживает разные эмоции: то сердится, то печалится, то скучает – одним словом, волнуется и не готов покинуть новую квартиру, воспринимаемую им как защитное лоно (он даже не может уехать, чтобы проститься с отцом, поскольку боится разорвать соединение с этим защитным лonom, которое нельзя покинуть раньше времени рождения). С внешним миром он связывается посредством телефона (Зилов много и активно говорит по телефону с друзьями и женщинами и ежеминутно уточняет прогноз погоды), шнур которого вполне отчетливо ассоциируется с пуповиной, обеспечивающей не родившемуся еще ребенку жизнеспособность.

Что мы имеем в виду, сравнивая Зилова с пребывающим в материнской утробе ребенком? Система персонажей пьесы четко организована. Герои делятся на живых (Галина, Вера, Ирина, Валерия, Кузаков, Саяпин, Кушак), мертвых (официант Дима), неродившихся (Зилов). Между «живыми» и «мертвыми» за Зилова идет отчаянная борьба, а он мучительно пытается определиться с выбором – родиться живым или мертвым. То, что Зилов – неродившийся (именно поэтому он исполнен идеи творения/превращения), доказывается следующими обстоятельствами: он равнодушен к прошлому и не мечтает о будущем. Зилов пренебрегает своим отцом, давно не навещал родительский дом, с сарказмом воспринимает известие о болезни отца

и с равнодушием – о смерти: «Саяпин: От Зилова А.Н. (*Бросает письмо через стол.*) Письмецо от внука получил Федот...

Зилов: От папаши. Посмотрим, что старый дурак пишет. (*Читает.*) Ну-ну... Опять он умирает. (*Отвлекаясь от письма.*) Раз или два в году, как правило, старик ложится помирать. Вот послушай. (*Читает из письма.*) «... на сей раз конец – чует мое сердце. Приезжай, сынок, повидаться, и мать надо утешить, тем паче что не видела она тебя четыре года». Понимаешь, что делает? Разошлет такие письма во все концы и лежит, собака, ждет. Родня, дура, наезжает – ох, ах, а он и доволен <...>.

Саяпин: А сколько ему лет?

Зилов: Да за семьдесят. То ли семьдесят два, то ли семьдесят пять. Так что-то» [2, с. 220].

И чуть позже: «Зилов: Умер отец. (*Пауза. Садится на стул, опустил голову.*) На этот раз старик не ошибся. <...> Вчера, в шесть часов... Батя, батя... Если бы я знал» [2, с. 242]. Зилову крайне неприятно известие о смерти. Ее настоящую он опасается, ему не нравится, что она так близко к нему подобралась. Он еще надеется на то, что родится живым.

А вот так Зилов реагирует на сообщение Галины о беременности: «Зилов: Ну что случилось? Увидеться?.. Сейчас?.. Это невозможно... Срочная работа. Отчет... Все в отпуске <...> Ну что за спешка? Что с тобой?.. Да нет, что с тобой?.. Да нет, что случилось?.. Что?.. Ребенок?.. Ты уверена?.. Ну и прекрасно. Поздравляю... Сын, я уверен... А как же?.. Ну рад... Да рад я, рад... Ну что тебе – спеть, сплясать? Увидеться?... Сегодня увидимся... Ведь не сию же минуту он у **тебя** будет...» [2, с. 226]. Зилов безразличен к новости о ребенке. В этот момент он мечтает поскорее увидеться с Ириной. Рождение ребенка его несколько не трогает, потому что он сам еще не родился. Зилов озабочен только собой, а его тяга к женщинам объясняется тем, что они для него подспудно символизируют рождение и жизнь. Он имеет к ним не столько эротический интерес, сколько витальный. Зилов терзается между своими женщинами и официантом Димой (имя Дмитрий происхождением связано с именем древнегреческой богини земли и плодородия Деметры. Значение имени – посвященный богине Деметре).

Официант, которого мы отнесли к «мертвым» героям, в самом деле, ассоциируется со смертью. Если Зилов на охоте не убил еще ни одной птицы, то Дима – прекрасный стрелок («Зилов: Э, видел бы ты его с ружьем. Зверь. <...> Гигант. Полсотни метров влет – глухо. Что ты! Мне бы так» [2, с. 197]. Показательно, что он предпочитает именно утиную охоту и отстреливает именно уток. Утка – мифологический персонаж, птица-демиург, участвующая в творении мира, следовательно, тоже связана с

творением, рождением, жизнью. Посягать на нее – посягать на самую Жизнь.

Официант остается абсолютно спокойным независимо от обстоятельств, что бы ни происходило вокруг, он не волнуется. Например, Зилов ждет начала охоты с отчаянием и беспокойством, никак не может дождаться, мечтает о ней и к ней готовится: «Зилов: ...мы поднимемся рано, еще до рассвета. Ты увидишь, какой там туман – мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет... И уток ты увидишь. Обязательно. Конечно, стрелок я неважный, но разве в этом дело?» [2, с.256]. В этом монологе Зилова вырисовывается мифологическая картина творения, когда мир торжественно замер в ожидании Начала всего. А сам Зилов подобен младенцу во чреве матери, готовящемуся к самому главному моменту – ко встрече с миром. А Дима ему советует: «А ты жди спокойно. Если хочешь, чтобы из тебя вышел охотник, не волнуйся. Главное – не волнуйся» [2, с.196]. Галина, жена Зилова, не любит Диму: «...он ужасный. Один взгляд чего стоит. Я его боюсь» [2, с. 203]. Кроме того, Дима никогда не меняет своих планов, никогда никуда не спешит, происходящее воспринимает бесстрастно (когда Зилов настойчиво приглашает его на новоселье, призывая назваться больным и прийти, официант отвечает: «Нет, старичок, так я не делаю. Извини» [2, с.196]. Замечательна сцена возможного самоубийства Зилова: «Официант: Ну что тебе сказать?.. Дурак. Больше ничего не скажешь. *(Поднимается.)*

Саяпин: Ты что, уходишь?

Официант: А что я могу сделать? Ничего. Сам должен соображать.

Зилов: Правильно, Дима. Ты жуткий парень, но ты мне больше нравишься. Ты хоть не ломаешься, как эти... Дай руку... **Кланяйся там...** (выделено нами. – Е.Ш.)

Официант: Ну пока, Витя. Жалко, что мы не едем вместе. Не вовремя ты расстроился... <...> Подожди, а где твоя лодка?

Зилов: Лодка у Хромого. <...> Бери.

Официант: Спасибо. Витя, а если что...

Зилов (*голос его дрогнул*): Считай, что она твоя... Берите... Все берите...<...>

Официант: Спокойно. Возьми себя в руки!.. Ты можешь взять себя в руки?

Зилов (*вдруг перестает сопротивляться*): Могу... (*Спокойно.*) Я могу... Но теперь вы у меня ничего не получите. Ничего. (*Неожиданно бе-*

рет у Саяпина ружье и отступает на шаг.) Вон отсюда» [2, с.278]. Попытка самоубийства Зилова есть инверсия рождения. Ожидание превращения превысило для Зилова все возможные сроки, он не может больше ждать, он должен на что-то решиться, чтобы ускорить события. Попытка самоубийства здесь – парадоксальный способ приблизить рождение, своего рода кесарево сечение. Снова поединок жизни и смерти с не известным пока результатом, ибо Зилов отказывается ехать с Официантом на охоту, о чем последний очевидно сожалеет. И вновь А.В. Вампилов окружает своего героя мифологическими символами: река, лодка, некий Хромой – хранитель лодки. Рождается ассоциация с Хароном – перевозчиком душ умерших через реку Стикс в подземное царство мертвых (у Лукиана в «Разговорах в царстве мертвых» Харон изображается именно хромым. А.В. Вампилов, учившийся на филологическом факультете, конечно, об этом помнил). В «Божественной комедии» он первый мифический герой, которого персонаж Данте встречает в подземном мире. Образ официанта стремится быть прочитанным в системе координат образа Харона, напрямую связанного с контекстом смерти. Официант, рассчитывая получить лодку Зилова, готов заместить Хромого.

Зилов обретается в осени (увядание, смерть), но мечтает о весне (цветение, рождение, жизнь). Есть эпизод, когда он на просьбы друзей признаться, о каком подарке мечтает, говорит: «... Подарите мне остров. Если вам не жалко» [2, с.211]. Образ острова воспринимается как образ мифологический: «Светло-голубое блестящее небо лежит за облаками или за дождевым морем; чтобы достигнуть царства солнца, луны и звезд, надо было переплывать воздушные воды. Таким образом, это небесное царство представлялось воображению окруженным со всех сторон водами, т.е. островом. <...> «Остров Буян» – поэтическое название весеннего неба. <...> На острове Буяне сосредоточены все могучие силы весенних гроз, все мифические олицетворения громов, ветров и бури; тут обретаются и змея, всем змеям старшая, и вещий ворон, всем воронам старший брат, который клюет огненного змея, и птица, всем птицам старшая и большая, с железным носом и медными ногтями<...>, и пчелиная матка, всем маткам старшая, т.е. на острове Буяне лежит громоносный змей, гнездится птица-буря и роятся пчелы-молнии, посылающие на землю медовую влагу дождя. От них <...>, как от небесных матерей, произошли и все земные гады, птицы и насекомые» [4, с. 129–131]. Пребывая в осени, населив «свою землю» «деревянными птицами» и «плюшевыми котами», Зилов стремится в весну, мечтает слышать пенья живых птиц и жужжание медоносных пчел.

Зилов явлен в пьесе в пограничном состоянии рождения/нерождения, творения/антитворения, жизни/смерти. Он энергично стремится обрести

определенное положение, он осознает необходимость изменений в себе, он нуждается в превращениях. Но до последних мгновений действия пьесы и самому Зилову, и читателю не понятно, каким именно он родится – живым или мертвым. Но А.В. Вампилов на протяжении всего действия пьесы настойчиво намекает и, наконец, рисует исполненную мифологического смысла и масштаба картину: «Зилов <...> Вздрагивает. Еще раз. Вздрагивает чаще. Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче. Так проходит четверть минуты. Потом он лежит неподвижно. К этому времени дождь за окном прошел, синее полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярким предвечерним солнцем. Раздается телефонный звонок. Он лежит неподвижно. Долго звонит телефон. Звонки прекращаются. Звонки возобновляются. Он лежит не шевелясь. Звонки прекращаются. Он поднимается, и мы видим его **спокойное** (выделено нами.– *Е.Ш.*) лицо. Плакал он или смеялся – по его лицу мы так и не поймем. Он взял трубку, набрал номер. Говорит ровным, деловым, несколько даже приподнятым тоном: Дима?.. Это Зилов... Да... Извини, старик, я погорячился. Да, все правильно... **Совершенно спокоен**... Да, хочу на охоту...<...> Я готов» [2, с.279–280]. Вздрагивания Зилова могут быть поняты как предродовые движения и как предсмертная судорога. Только после его звонка Официанту становится очевидно, что он родился мертвым. У Зилова был выбор между Официантом и Кузаковым или любой из его женщин. От этого выбора зависел исход Зилова – в жизнь или в смерть. Звонок Официанту констатировал смерть героя.

Зилов стремился пережить рассвет, но не смог выбраться из тьмы и мглы. Ему не хватило творительной силы, которой он лишен изначально. Процесс творения и рождения требует энергии, а Зилов чрезмерно пассивен. Он все время балансирует между светом и тьмой, рождением и смертью. Образ утиной охоты в пьесе имеет два антонимичных выражения: с одной стороны, он символизирует творение, рождение, переживание рассвета, любование птицей-творительницей, и здесь он исполнен мифологического звучания; с другой стороны, образ утиной охоты стремится быть воспринятым традиционно – как охота на птицу с целью ее убить, что влияет на утрату им мифологичности.

Разбор пьесы позволяет прийти к выводу: сюжет «Утиной охоты» – не интерпретация мифологических сюжетов о сотворении мира и человека (он мог бы быть истолкован как инверсия этих сюжетов). Мы склонны считать, что А.В. Вампилов создает миф о сотворении смерти. Парадокс заключается в том, что вампиловский миф о сотворении смерти есть зеркальное отражение мифов о сотворении мира и человека. Он имеет свое

время-пространство, свою символику и своих демиургов. Но существует все это в мегапространстве «неживого». Тем не менее, вампиловский сюжет, безусловно, мифологичен, хотя и не в полной мере самостоятелен, поскольку зависим от структуры аутентичного мифа.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 501–509.
2. Вампилов А.В. Утиная охота. Пьесы. Рассказы: пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки. М.: Эксмо, 2011. 736 с.
3. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверья славян. М.: ЭКСМО; СПб.: Terra Fantastika, 2002. Т. 1. 800 с.
4. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверья славян. М.: ЭКСМО; СПб.: Terra Fantastika, 2002. Т.2. 768 с.

PECULIARITY OF TRANSFORMATION OF MYTHOLOGICAL PLOTS ABOUT CREATION OF THE WORLD AND HUMAN IN A. VAMPILOV'S PLAY "DUCK HUNT"

Е.А. Sharonova

The purpose of this work is to identify the nature of the transformation of mythological stories about the creation of the world and human in A. Vampilov's play "Duck Hunt". The main research methods were cultural-historical, comparative-historical and the method of holistic analysis of a literary work. As a result of the study, we came to the conclusion that the plot of "Duck Hunt" could be interpreted as an inversion of mythological plots about the creation of the world and man. We are inclined to believe that A.V. Vampilov creates his own myth about the creation of death, which is a reflection of the traditional myths of the creation of the world and human.

Keywords: creation myth, "Duck Hunt", Vampilov, myth consciousness, image

3.15. МИФИЧЕСКОЕ И ПРОФАННОЕ ВРЕМЯ В РОМАНЕ «ДЕТИ МОИ» ГУЗЕЛИ ЯХИНОЙ

© *О.А. Лисенкова*

Цель работы – показать, как в романе Гузели Яхиной «Дети мои» решается вопрос воссоздания эпохи и изображения культуры поволжских немцев благодаря использованию мифологических и сказочных мотивов. Для решения этой задачи автор создаёт уникальный хронотоп: два берега Волги противопоставлены, будто существуют в разных пространственно-временных планах. В главе применяются описательно-функциональный метод, метод интертекстуального анализа мотивных компонентов, методы мифопоэтики. Результатом работы стало описание специфики изображения «нового мифа», который выстраивался на основании традиционных мифов, легенд и сказок в двадцатые-тридцатые годы XX века, через анализ

актуализированных в романе мифологем. Ключевыми для романа оказываются концепты «дети» и «отец» в привязке к различным временным пластам.

Ключевые слова: Яхина, хронотоп, мифическое время, профанное время, поволжские немцы, миф, культурная идентичность, мифологема

Вопрос о духе нации, о национальном характере в мировой культуре одним из первых поставил немецкий философ И.Г. Гердер (1744–1803); он обратил внимание и на то, что дух нации отражается в первую очередь в языке и фольклоре. «Природа воспитывает людей семьями, и самое естественное государство – такое, в котором живёт один народ, с одним присутствующим ему национальным характером. Этот характер сохраняется тысячами... ведь народ – такое же естественное растение, как и семья, только у семьи меньше ветвей» [1, с. 265]. В романе Гузели Яхиной «Дети мои» в центре внимания оказывается особая «ветвь» немецкого народа – поволжские немцы, чьи предки прибыли в Россию по приглашению Екатерины II в 1764–1773 гг. В романе идёт речь о трагическом периоде с 1918 по 1938 годы (не считая эпилога). События исторического характера раскрываются необычным образом: преломляясь через призму мифологического, сказочного, трансцендентного.

Один из важнейших смысловых пластов в романе связан со сказками, известными нам по сборникам братьев Grimm; первые колонисты отправились в путь тогда, когда знаменитых сборников не существовало, но сказки, разумеется, были достоянием народа в целом. Немецкий язык, литература и фольклор (предания, легенды, сказки) связывают колонистов с исторической родиной, помогают им сохранить национальную и культурную идентичность; о сказках, которым предстоит сыграть особую роль в сюжете, говорится так: «Истории эти, вероятно, привезены были с германской родины ещё во времена Екатерины Великой и с тех пор изменились мало или не изменились вовсе, прилежно передаваемые из уст в уста поколениями немногословных и не склонных к фантазиям Тильд» [2, с. 60]. Гофман называет сказки и легенды «фундаментом души», «основой основ» [2, с. 195].

«Детские и семейные сказки» братьев Grimm и «Германская мифология» Якоба Гримма становятся итогом своеобразной «мифологической эпидемии», охватившей Германию на рубеже XVIII–XIX веков. Если Гердер в первую очередь воспекает поэтический характер мифологии, то Фридрих Шлегель предвещает появление «новой мифологии» из «самых глубин духа» и отстаивает её ценность как особой формы проявления творческих сил человека. Шлегель видит кризис современности в отрыве человека от природы, а возможность единства – в мифологии, как в древней, так и в предвещаемой им новой [3].

Интересно, что именно попытка создания такой «новой мифологии», нового советского «фольклора» отражена в романе Гузели Яхиной (как известно, такие попытки имели место и в действительности; в интервью писательница называет, в частности, «Сказки немцев Поволжья» Леонида Лерда [4]). Сказки хорошо подходят для пропаганды, поскольку это ключ к детскому сердцу, а сердце «потому и детское, что не может перестать верить в сказки» [2, с. 194], что приложимо ко всем взрослым персонажам. Главный герой записывает для партийного руководства всё то, что определяет «дух нации» в колонии Гнаденталь: песни, поговорки, обычаи, сказки. Затем Бах переходит к созданию новых сказок, что и является ядром сюжета. Новые сказки, как кажется герою, начинают «программировать» то, что происходит вокруг. Это возможно благодаря тому, что «демиург», поэт Бах, выпадает из исторического времени, проживая на правобережном хуторе, будто застрявшем в сказке или мифе. В.Н. Топоров говорит о ритуале так: «Поэт и грамматик, устанавливая связи между разъятыми частями, строят «образ мира, в слове явленный», подобно жрецу, который в ритуале строит (в частности, с помощью слов) сам этот мир. И тот, и другой контролируют этот мир, делая всё, чтобы, преодолев энтропические тенденции, сохранить смысл мира (и языка как образа мира), развить и усилить его» [5, с. 22]. Какое-то время Бах верит, что перепридуманные им народные сказки способны создать новый мир, сытный и богатый, а позже – раздавлен пониманием того, что как из сказок невозможно выбросить трагические элементы, так из человеческой души не извлечь озлобленность, готовность уничтожать себе подобных, в том числе собственных детей. Однако в финале воспитанные Бахом Анче и Васька участвуют, наряду с другими ребятами, в самостоятельной театральной постановке как раз по сказке, написанной Бахом. Создание нового «фольклора» не пропало даром, а задача героя, защита «детей моих», считается выполненной, когда они перерастают своего хранителя.

Особая роль Баха объясняется, в частности, особенностями хронотопа в романе «Дети мои». Хронотоп можно определить по М.М. Бахтину как «времяпространство», существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [6, с. 234]. В романе Гузели Яхиной последовательно противопоставляются два хронотопа, два берега Волги, а сама

река не только играет роль географической преграды/моста, но и восходит к мифологическому значению, к так называемой космической реке. Первые же строки романа подчеркивают это сюжетообразующее противопоставление: «Волга разделяла мир надвое» [2, с. 13].

На низком левом берегу расположен Гнаденталь, в переводе с немецкого 'благодатная долина'. Правый берег неприступен и скалист, здесь находится хутор Гримм, который для героев связан с временем вне большой истории. Все исторические события – голод, продразвёрстка, коллективизация и так далее – случаются на левом берегу, правый же за малым исключением остаётся неизменным, «вне времени», подчиняясь лишь циклическим ритмам, смене сезонов. Можно сказать, что в романе Яхиной на правом берегу Волги царит так называемое мифическое время, когда человек ощущает себя частью Космоса, Природы («мифическое время, наполненное событиями, но не имеющее внутренней протяжённости, – это «исключение», выход за пределы временного потока» [7, с. 173]); на левом берегу время, напротив, линейно, необратимо. В поэтическом смысле мифологическое время можно назвать «потерянным раем», а линейное время называется профанным, или обыденным.

Роман рассказывает о том, как старый мир перестаёт быть и как воссоздаётся на его руинах мир новый. В начале мы видим почти идиллическую картину процветающего Гнаденталя, к финалу мир разрушен и постепенно «пересобирается» по-новому; есть надежда, что жизнь отныне будет счастливее, поскольку мир будет принадлежать бесстрашным представителям нового поколения – детям, а не старым жителям, которых умудрённый Бах видит как мелочных, пугливых «мышей» и «рыб». Однако оптимистическому прочтению противоречит эпилог, где приведены сухие сведения о депортации и судьбах поволжских немцев во время Великой Отечественной войны. Тревожные нотки вносят и главы о Вожде, которого автор называет «он». Перемен не избежать даже правому берегу: своими руками Бах превращает дом Удо Гримма в детдом имени Третьего Интернационала, в память об убитом мечтателе Гофмане и ради счастья нового бесстрашного поколения.

В качестве фокального персонажа Яхина выбирает не активного участника исторических событий, а «маленького человека», который постоянно испытывает страх и наблюдает за происходящим из особой точки пространства-времени, однако принимает на себя ответственность за судьбы детей. Потеря жены приводит к тому, что Бах теряет дар речи, вначале только звучащей, а когда не удается «сказку сделать былью» (строки П.Д. Германа из «Авиамарша»), перестает и писать. Он как бы делает шаг назад, к природе, отказываясь от роли человека как существа обществен-

ного, и временами напоминает скорее персонажа сказки или мифа. И это при том, что Баха отличает от других, в первую очередь, его любовь к слову, к поэзии, а от жены он перенимает и любовь к фольклору. Яхина объясняет, что немота Баха символизирует «молчащее поколение», и ставит вопрос, насколько оправданным можно считать такое молчание, даже из самых лучших побуждений [8].

Роль Баха в истории уместно описать цитатой из стихотворения Бориса Пастернака: «Ты вечности заложник у времени в плену». «Вечность» здесь – мифологическое время его берега, «время» же – историческое (профанное) время противоположного берега, где рождается и умирает Немреспублика. Интересно, что в стихотворении Пастернака возникает образ лётчика, который смотрит на мир с высоты, этот же взгляд с высоты птичьего полёта иногда оказывается доступен и Баху. Вырастив детей, Бах возвращается в реальный мир, где немедленно попадает в трагический контекст: арестован, приговорён, этапирован, погиб.

Герой не похож на остальных гнадентальцев уже в начале романа: «...все знали, что шмелье́стер Бах имеет странности, порой граничащие с безрассудством, и потому веры его словам нет» [2, с. 78]. В дальнейшем же, выбирая уединённую жизнь и теряя дар речи, Бах постепенно обращается в существо иного порядка, практически в героя сказок: он становится невосприимчив к холоду, и благодаря тому, что он трясёт перину, в мире идёт снег (мотив из сказки братьев Гримм «Госпожа Метелица»). Некоторые догадываются или в шутку намекают на то, что Бах не является человеком, например, Гофман относит его к водной стихии: «А может, живёшь ты вовсе и не на том берегу, а где-нибудь на дне Волги, вместе с рыбами? Может, и сам ты рыба? Оборачиваешься раз в неделю человеком, а остальное время лежишь на дне, плавниками поводишь да над нами посмеиваешься?» [2, с. 243].

Уникальность героя, в частности, героя сказки – в том, что именно ему суждено преодолеть границу между мирами и вернуться оттуда живым и невредимым. По выражению Ю.М. Лотмана, «Именно потому, что в структуру любой модели культуры входит невозможность проникновения через границу, наиболее типичным построением сюжета является движение через границу пространства» [9]. Бах – один из немногих, кто пересекает реку и иногда пытается объединить два берега, два хронотопа, но ему это не под силу, и мало-помалу он отказывается от этой мысли. «Подумалось: вот он, момент настоящей жизни – сидеть у порога и оберегать детский сон. И сон Клары под яблонями, и сами яблони, и весь этот хутор, давно уже ставший родным, давший защиту от бездушного и безумного большого мира. (...) Этот дом плыл кораблём – по поляне, по лесу и саду,

по Волге, по миру, – и более Бах не собирался сходить с этого корабля. Берега стали ему не нужны» [2, с. 338].

Основными чертами мифопоэтического мира, правого берега, можно назвать неприступность и, по представлениям гнадентальцев, заповедность, сакральность: «...доступ туда обычным людям – заказан» [2, с. 32]. Позднее, когда решается вопрос о свадьбе с Кларой, Бах предлагает гнадентальцам «съездить на правый берег, пока не начался ледостав, и убедиться в существовании родного хутора Клары, а возможно, и отыскать следы Удо Гримма. Староста Дитрих, однако, отказал: все знали, что ступать на монастырские земли запрещено, что горы правобережья неприступны совершенно, что нет там ничего, кроме бесконечного дремучего леса» [2, с. 78].

При знакомстве с хутором Бах воспринимает его обитателей как сказочных героев и, пытаясь бежать, попадает в пространство морока, плывущее, словно кисель; он объясняет это колдовством няньки-пряжи Тильды или Удо Гримма. Образ пряжи в мифологии связан с идеей неминуемой судьбы (норны в древнегерманской мифологии, мойры в древнегреческой, парки в древнеримской и пр.). Мотив нитей судьбы сыграет ещё раз позже: Ваське кажется, что Баха и Анче будто связывает канат – страх Баха за девочку; а начиная привязываться к хутору, Васька замечает, как и его опутывают такие «канаты», и также пытается бежать. Возвращаясь, Васька принимает, что нити его судьбы навсегда сплетаются с судьбами Анны и Баха: из эпилога мы узнаем, что в будущем Васька и Анче поженятся. Гузель Яхина признаёт, что мотив любви между немкой и киргиз-кайсаком, который она использует в романе, принадлежит к числу архетипических: это любовь невзирая на препятствия, своеобразная вариация на тему «Ромео и Джульетты», закрепившаяся в волжсконемецком эпосе, в романе Фердинанда фон Вальберга «Лайли Зултанех», в пьесе Хунгера «Киргизенмихель» [4].

Сказочному миру присущи чудеса. Здесь есть вещи безусловно чудесные (такие как яблоки, которые не переводятся в амбаре Баха в течение всего года Вечного Ноября) и явления, которые можно трактовать по-разному в зависимости от воли читателя (такие как «самосбывающиеся» сказки Баха). Яблоко в поэтической традиции чаще всего ассоциируется с плодом древа жизни ([например, см: 5, с. 318–319], ср. райские яблоки, молодильные яблоки, золотые яблоки Гесперид, яблоки богини плодородия Идунн в «Младшей Эдде», яблоки в сказке братьев Grimm «Золотая птица»). В мифологической традиции дерево жизни олицетворяет плодотворность и начало жизни, которую может даровать только женщина; у Яхиной (и в производных сказках Баха) яблони естественным образом ассоци-

ируются с Кларой. Яблоки становятся единственным даром, который Бах, осиротевший хутор и культура поволжских немцев в целом ещё могут предложить ушедшим в детдом Ваське и Анче; Анна не знает немецкого языка, дети будут расти в другой культуре.

Большую часть времени сказочный мир отличается безопасностью: «Защитить Клару, спасти от опасности – вот чего Баху хотелось бы по-настоящему. Но медведи и волки из лесу не выходили, а злоязыкие люди остались на другом берегу Волги» [2, с. 96]. Единственный случай, когда покой нарушается, как бы обусловлен ходом истории, поскольку Бах не в состоянии оплодотворить Клару. Рождение ребенка было предназначением Клары; воплотив его, она умирает. Второе нарушение покоя хутора оборачивается добрым знаком: пришлый Васька становится членом семьи.

Разъединяет и одновременно объединяет два берега-хронотопа Волга. Река, по словам В.Н. Топорова, – «особо отмеченный локус в сакральной топографии», причем, как это и происходит в романе Яхиной, «космическая река в своей видимой, реальной, земной части может совпадать с основной рекой данного региона» [5, с. 457]. Финал, когда Бах видит в реке покойников и признаки старого, умершего навсегда мира, объясняется мифологической традицией, согласно которой космическую реку можно сравнить с реками Нижнего мира, связанными со смертью (ср. река забвения Лета и река, окружающая подземное царство, Стикс, у древних греков). С рекой также связан мотив переправы душ с берега жизни в царство смерти; у Яхиной в реке погибает горбун Гофман, его смерть можно считать очередной жертвой, которую затребовала кровавая эпоха, или же отголоском древних верований об «испытании водой», согласно которым определить виновность человека и наказать его должна была сама река.

Важнейшей в контексте романа становится пограничная функция реки: «она рубеж между этим и тем, нижним миром, между своим пространством и чужим (неслучайно река – место жертвоприношений, в том числе и человеческих, лошадиных и т. д., место, куда приводят больных для лечения или приносят покойника, чтобы отправить его в ладье в царство мертвых, за реку («за быстрые реки», «за глубокие реки» и т. д.) отсылаются в заговорах болезни и несчастья» [5, с. 469]. Символика реки у Яхиной реализуется двояко: это и некое препятствие, опасность, смерть, но и сама жизнь, обновление; кроме того, в мифологии реки связаны с идеей *речи*, прорицания. В романе Яхиной Волга не отличается красноречием, но сама идея слова – слова звучащего, поэтического, народного и литературного – играет сюжетобразующую роль. В финале, когда Бах избавляется от своего вечного спутника, страха, и готов «раствориться» в Волге, она возвращает ему дар речи.

Символическое значение имеют имена героев. Так, «Клара» переводится с латинского как 'ясная, светлая'. «Анна» – еврейское имя, означающее 'благоволение, благодать' (со стороны людей и со стороны Бога). Этим древним именам противопоставлены новые, искусственные: Энгельсина, Дзержинальда, Армия, Баррикада... Васька поначалу думает звать Анну «Авиацией». Фамилия главного героя образована от немецкого слова *Bach* 'ручей, поток, источник'. В поэтике Яхиной это подчеркивает близость героя к великой космической реке, в земном воплощении – Волге. Водная стихия играет в романе особую роль: Бах хоронит в реке тела, с которыми ему доводится сталкиваться, после смерти Клары видит мир будто бы в куске прозрачного льда, создаёт снегопад вытряхиванием перины и т.д.

Многие герои романа носят фамилии немецких писателей (Гофман, Бёлль, Гримм); эта игра подчёркивает, что поволжские немцы живут в том же культурном пространстве, что и далекая Германия. Так, Э.Т.А. Гофман, тезка «соавтора» Баха, прославился как писатель-романтик (и, кстати, композитор, как И.С. Бах). Есть два варианта происхождения фамилии «Гофман»: либо «человек надежды» от *hoffen* 'надеяться', либо «управитель поместья» от *hof* 'дворик'. Оба значения реализованы в романе. «Гофман хотел изменить мир. Нет, не весь тот огромный и необъятный мир, что простирался по обе стороны от Волги, где имелись бездонные угольные шахты, пожирающие людей, и промозглые города с улицами, усыпанными вонючей чешуей, а лишь крошечный мирок, ограниченный с одной стороны рекой, а с другой – краями куцых колхозных полей» [2, с. 232]. «Только так – ощущая других как часть себя, проникая в них и становясь ими – мог он вытащить их из той дремучести и мрака, из той грязной угольной кучи, где они до сих пор прозябали» [2, с. 239].

Новый фольклор воссоздаётся на всех уровнях: старую поговорку «высокий, словно Кёльнский собор» Гофман предлагает заменить на «высокий, как кремлёвская башня в Москве». Новая мифология возникает на глазах: «Эта башня прекраснее, чем все церкви мира, вместе взятые: отстроена из алого кирпича, окна хрустальные, шпич изумрудный, а по шпичу – узоры золотые блещут», – с восторгом рассказывает Гофман о Кремле [2, с. 170]. Новые сказки выходят из-под карандаша Баха и благодаря рвению Гофмана приобретают идеологическую выдержанность. Последний подписывает их именем-аббревиатурой «Гобах». Герой считает Гофмана своим учеником, хотя тот творит перемены наяву, а Бах лишь пишет сказки: «И только Бах знал: чего бы стоили все эти новые срубы, крыши, саманные стены – без богатого урожая и радости тех, кто этот урожай соби-

рает, без их веры и их желания? Ничего бы не стояли – так и стояли бы пустыми, как год-два назад. Потому что Гофман строил – мёртвое. А Бах вдыхал в это мёртвое – жизнь» [2, с. 254]. Став свидетелем трагических событий 1929 года, *Года Бегства*, Бах перестаёт писать сказки, но ежедневно выходит к реке и читает в уме, словно молитвы, лирические строки, утверждающие добро, – стараясь хоть так помочь Гнаденталю, но после гибели Гофмана прерывает и эту традицию.

Можно сказать, что в романе «Дети мои» находят отражение следующие универсальные мифологемы: сакральный или сказочный мир вне временного потока, национальная культура/мифология как «душа народа», космическая река, вождь как отец/мать народа, писатель как демиург, сочинённые истории как самосбывающиеся пророчества, имена как отражение сущности человека, любовь невзирая на препятствия, дети как хозяева будущего (список неполный).

Что касается мотивов немецких народных сказок, они заявлены в романе, в частности, на уровне типичных образов: Бах сравнивает Клару с решительными девицами, счастливо соединившимися со своими робками возлюбленными, Удо Гримма с прожорливыми великанами, Тильду с вредными ведьмами, Гофмана с горбунами, чертями и карликами, себя же изображает как преданного слугу [2, с. 212, 225]. Бах использует фольклорные фабулы, такие как заточение девицы (здесь можно увидеть судьбу Клары и ранние годы Анны), особо выделяя сказки, где герои вознаграждаются за верную службу и честный труд, и отказываясь от тех, где героями движет желание завладеть царством.

«Дети мои» символически рифмуется с первой строчкой молитвы «Отче наш». Вообще это дословная цитата из обращения Екатерины к колонистам-немцам; в контексте романа действует Вождь, известный в нашей стране как «отец народов»; поволжские немцы, к которым он приезжает, отчего-то кажутся ему маленькими, словно карлики или дети. Можно ли сказать, что поволжские немцы оказались для него приёмными детьми, «заложниками отношений двух стран» [8]? Настоящим отцом в произведении справедливо считать главного героя, Баха, хотя дети рождены не от него. Когда сказки Баха оборачиваются мрачными пророчествами, функция героя сводится к тому, чтобы самоотверженно растить сироту Анну, а затем и беспризорника Васюку. Части романа Яхиной так и называются – «Дочь», «Сын», «Дети». Эти дети – новое поколение, лишённое страха, поколение, ради которого стоит жить и жертвовать собой. Именно в этом и заключается, пожалуй, новая мифология этой эпохи: что все жертвы были не зря, если дети будут счастливее нас.

Список литературы

1. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / пер. с нем. А. В. Михайлова. М; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 760 с.
2. Яхина Г.Ш. Дети мои. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 493 с.
3. Ромашко С.А. Как мифология стала германской // Гримм Якоб. Германская мифология. Т. 1. М.: Издательский Дом ЯСК, 2018. 928 с.
4. Хорошая книга – это терапия. Читательская биография Гузели Яхиной [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gorky.media/context/horoshaya-kniga-eto-terapiya/> (дата обращения 5.09.2019).
5. Топоров В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 448 с.
6. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С.234–407.
7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
8. Хотелось поговорить о молчащем поколении. Гузель Яхина о своём новом романе «Дети мои» [беседа с Марией Лащевой] // «Огонёк». № 21, 11.06.2018. Стр. 36.
9. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/metalang.htm> (дата обращения 5.09.2019).

MYTHICAL TIME AND PROFANE TIME IN GUZEL YAKHINA'S NOVEL «MY CHILDREN»

O.A. Lisenkova

The aim of this chapter is to show how Guzel Yakhina solves the problem of recreating the historical epoch and the culture of Volga Germans by employing motives of myths and fairytales in her novel “My Children”. Yakhina creates a unique chronotope opposing the two banks of the Volga as existing in different space-time planes. The methods used are the descriptive-functional method, intertextual analysis of motives, methods of mythopoetics. The result is the description of the key elements in creating the “new myth” that was being built upon the basis of traditional myths, legends and fairytales in the first half of the 20th century and the analysis of the mythologemes activated in the novel. The key concepts of the novel are “children” and “father” in connection with different time spheres.

Keywords: Guzel Yakhina, chronotope, mythical time, profane time, Volga Germans, myth, cultural identity, mythologeme

МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ ПЕРЕЛОМНЫХ ЭПОХ

4.1. АКТУАЛИЗАЦИЯ И РЕДУКЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ANNO DOMINI 2019

© Роман Мних

В главе анализируются механизмы актуализации и редукции культурной памяти в художественных текстах, а также интерпретируется связь этих процессов с национальными культурными кодами. Связанные с официальной (государственной) культурой тексты актуализируют прежде всего политические и идеологические аспекты культурной памяти, зависимые от конкретных исторических событий. Классические литературные тексты по формуле поэта «сохраняют все» («conservat omnia»), и актуализация символических смыслов в них зависима от интеллектуального потенциала читателя. Автор предлагает также разделение понятий языкового, национально и культурного кода по принципу разделения смысла (явного, предложенного и потенциального) в понятиях знак – образ – символ.

Ключевые слова: культурная память, актуализация и редукция смысла, языковой/национальный/культурный код, символ

К названию данной главы сознательно добавлено обозначение 2019 год, так как речь будет идти об актуализации и редукции культурной памяти с перспективы именно сегодняшнего дня: понятно, что десять или тем более сорок лет назад эта проблема выглядела бы совсем иначе и не только на примерах из русской литературы и русской истории, но и культуры любой европейской страны. Также учитываются и другие проблемы: речь идёт о культурной памяти, национальной идентичности, а также об открытом культурном пространстве и проблемах интерпретации присущих ему смыслов.

Размышления на эту тему изложены в пяти тезисах, которые оставляют, конечно же, горизонт для открытой дискуссии.

Тезис первый. Анализируя доступный материал по теме культурных и национальных кодов, можно прийти к выводу, что несмотря на связь понятия **кода** с областью, прежде всего языка (Роман Якобсон), но также семиотики культуры и литературы (идеи не только Юрия Лотмана, Умберто

Эко, но и Ролана Барта и даже Юргена Хабермаса, не говоря о современных исследователях), процессы и явления, которые связаны с национальными кодами, не всегда можно изучать именно в семиотическом ключе: очень часто для осмысления явлений, связанных с национальными кодами требуются другие культурологические подходы – герменевтика, симвонология, постновый историзм, а то и Gender Study. Именно в случае национальных кодов мы могли бы возразить Юрию Лотману, утверждавшему, что «код не подразумевает истории, то есть психологически он ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще» [1, с.13]. Ведь национальные коды не только подразумевают историю в разные её символических измерениях, но и существуют благодаря истории национальной культуры.

С другой стороны, на основании уже имеющегося материала, который касается осмысления понятия *кода* [2, S. 216], мы можем определить два, в принципе разные подхода, к изучению самой проблемы *национального кода* как явления и дефиниции соответствующего понятия:

1) в одних случаях код изучается как такая семантическая парадигма, которая требует описания определенных правил игры для того, чтобы понять-проверить-изучить, как эти правила действуют в самой игре, то есть в процессе жизни культуры и общения (диалога культур); в этом случае смысл понятия *кода* максимально приближается к своему этимологическому смыслу, к понятию кодекса, и, скажем, национальный код функционирует по принципу процессуального кодекса (для национальных парадигм) или даже уголовного кодекса (для националистических парадигм);

2) однако в других случаях – и мы тоже можем найти множество соответствующих примеров – *национальный код* понимается и функционирует в соответствующих публикациях как очень конкретная образная единица, как концепт, который требует интерпретации своего конкретного смысла и только благодаря пониманию этого конкретно, воплощённого в тексте смысла он (код) может существовать как явление культуры.

Национальный код как парадигма предлагает потенциальные смыслы, в то время как национальный код как концепт предлагает конкретный смысл.

Эта разница очень хорошо видна на примере творчества Осипа Мандельштама или Бориса Пастернака, понимание которых, конечно же, не мыслимо без национального языкового кода русской культуры как семантической парадигмы, но вместе с тем, смысл *отдельных* образов (концептов, символов) у этих авторов также невозможно понять без еврейского национального кода (у Б. Пастернака, понятно, это еврейство в явных «христианских одеждах»).

Тезис второй. В современном гуманитарном дискурсе семиотическое понятие кода функционирует в трёх основных смыслах или на уровне трёх основных понятий: 1) языковой код, 2) национальный код и 3) культурный код. К сожалению, как это обычно сегодня происходит, исследователи очень часто взаимозаменяют эти понятия, не проводя строгой границы между ними, и тем самым – говоря научным жаргоном – «смысловый конденсат» рождающихся при этом интерпретаций весьма некачественный. Обозначенные три понятия можно/нужно разграничить по принципу, по которому в своё время Сергей Аверинцев (опираясь на достижения в области симвонологии таких немецких мыслителей, как Эрнст Кассирер, Манфред Люркер, Элизабет Френцель) предложил разграничение понятий *знак – образ – символ* [3, с.826]: 1) языковой код имеет (и должен всегда иметь, поскольку этого требует язык как коммуникативная система) знаковый характер, без чего невозможна коммуникация как процесс понимания, потому что всякое отклонение от однозначности в сторону образности или символичности чревато неверным пониманием; 2) национальный код по идее представляет образное видение мира, конечно, с опорой на язык, но не в его коммуникативной функции, а, говоря словами Романа Якобсона, в его эстетической функции (стихотворение Марины Цветаевой «Рябину рубили зорькою...» можно пробовать перевести на иностранные языки, даже очень близкие русскому – славянские, но ни на одном языке национальный код этого текста нельзя передать); 3) наконец, культурный код имеет ярко выраженный символический характер, ведь любая культура всегда шире одного языка, на уровне отдельных языков в ней сосуществуют не только разные социолекты и диалекты, но и просто разные языки (для Галиции начало XX века, например, это польский, немецкий, украинский и идиш, для чешской Праги эпохи модерна – это немецкий, чешский и идиш, для Варшавы конца XIX века – это русский, польский и идиш). Очень важно, что языки в этих случаях не разделяют культуру, не являются границей между разными культурами, а, наоборот, соединяют – люди говорят, думают и пишут на двух-трёх языках одновременно. Принцип дополнительности в этом случае, конечно же, открывает пространство для символизации смысла отдельных слов/символов в языке и образов в национальном коде.

Поэтому в методологическом плане видится перспективным разделение понятий языкового, национально и культурного кода по принципу разделения смысла (явного, предложенного и потенциального) в понятиях *знак – образ – символ*.

Тезис третий. Кажется, ни у кого не вызывает сомнения огромная роль и значение проблемы культурной памяти в жизни как отдельных народов,

государств, так и в жизни каждого человека, каждого из нас в том числе. Абстрагируясь от современных дискуссий в области генетики (имеются в виду публикации о связи генетики с языком), отметим, что механизмы культурной памяти не связаны напрямую с генетикой человека, они обусловлены средой, культурой, личным выбором. Мы сознательно не употребляем понятия *память культуры* (на тему разграничения этих понятий автор главы вместе с Еленой Созиной опубликовал текст [4], он доступен также в Интернете), считая, что в принципе культура по определению «помнит все» и «сохраняет все». В то время как культурная память – это всегда чья-то индивидуальная память о культуре, каких-то определённых людей, государственных деятелей, писателей, поэтов, философов.

Существует несколько известных парадигматических попыток периодизации культурной памяти в границах европейской культуры, ярким свидетельством чего являются культурно-исторические эпохи: каждая из них в лице своих представителей по-своему «выбирала», что или кого ей помнить из прошлых веков. Проблема, однако, состоит в том, что даже в пределах одной эпохи механизмы культурной памяти работают по-разному, в зависимости от времени и места, от конкретных авторов, если речь идёт о литературных текстах, а очень часто эта зависимость определяется теми факторами, которые Юрий Лотман называл «непредсказуемыми механизмами культуры» [5].

Детский вопрос – почему забывается одно, а вспоминается («помнится») другое? – имеет два полюса: полюс индивидуальный и социальный, общественный, лучше сказать – государственный в гегелевском или даже платоновском понимании этого слова. Этот вопрос настолько очевидный, что, кажется, не требует каких-то отдельных объяснений и интерпретаций. Тем не менее, при более близком изучении он оказывается настолько сложным и зависящим от разных, уже не культурологических, аспектов (психологических, социальных, идеологических), что его детальный анализ требует огромных интеллектуальных и собственно научных усилий. Речь ведь не идет об обычной манипуляции прошлым во имя настоящего политического момента (Германия 30-х годов прошлого века, Советский Союз 40-х и даже 50-х годов, сегодняшние политические партии практически во всех странах, включая Россию, Польшу, Украину, Францию, исключением в этом ряду, возможно, является нынешняя Германия) – каждая политическая сила выбирает себе своё прошлое, то, что она хочет помнить, в обмен на то, что она сознательно не помнит. Однако самый сложный вопрос в другом: как этот механизм выбора («избирательного сродства») работает с индивидуальным сознанием во время Интернета, и почему он это сознание способен себе подчинить.

Вспомним в связи со сказанным, что в современную эпоху культурная память часто оказывается в так называемой амбивалентной ситуации, в ситуации не конкретного выбора, но в ситуации «между» разными выборами. Думаю, что очень хорошим примером здесь может быть сегодняшняя Россия, которая в XX веке меняла национальные и культурные коды, но в которой сейчас эти коды сосуществуют, несмотря на то, что они в принципе взаимоисключаются самим фактом расстрела семьи Романовых. Ведь начиная с Октября 1917 года традиционный русский национальный код, связанный с религией (православием) и самодержавием тотально вытеснялся новым кодом, новым общественным порядком, новой системой ценностей, предложенной большевиками (это видно на поколениях людей и писателей). Возврат к старому, традиционному коду появляется во время перестройки, но именно начиная с этого времени, эти коды как бы сосуществуют. Говоря другими словами: если стать на сторону Октября, нужно оправдать расстрел Романовых, если стать на сторону Романовых, нужно осудить события 1917 года, при чём понятно, что Романовы и Октябрь – это всего лишь символы целой идейной парадигмы. Сейчас речь не идёт об оценке событий (это дело историков), а о самой трудности понимая культурной памяти, необходимой для интерпретации соответственных литературных текстов.

Тезис четвёртый. Всякое государство в границах своего инстинкта самосохранения обращается к авторитету прошлого прежде всего на уровне национального кода. Тексты, которые при этом возникают, весьма разнообразны: от юридических кодексов и речей государственных деятелей до правительственных постановлений, конституций (весьма характерна в этом отношении, например, польская конституция, принятая 3 мая 1791 года или американская конституция 1787 года, или все советские конституции) до художественных произведений, «идущих в ногу» с государством.

В тоже время на другом полюсе жизни возникают другие тексты (здесь имеется в виду исключительно художественная литература), культурная память которых более индивидуализирована, выборочна, независима от того, что происходит в государстве или даже наоборот – конфронтирующая с тем, что происходит (яркий пример – стихотворение Иосифа Бродского «На смерть Жукова», повествующее о щедро проливавших солдатскую кровь маршалах, которые «смело входили в чужие столицы, но возвращались в страхе в свою»).

В текстах первой группы всегда происходит редукция культурной памяти при смене политических парадигм, в то время, как в текстах второй группы редукция в принципе невозможна, ибо, говоря словами Анны Ах-

матовой, в «подвале памяти» «Бог сохраняет все». Более того, именно в текстах второй группы, то есть в художественной литературе, часто актуализируются коды, которые не живут постоянно в национальном сознании, они приходят из другой культуры или эпохи, но являются носителями важных для данного исторического времени концептов, они актуализируются как «вспышки сознания в беспамятстве дней» или же в ситуации тоски по мировой культуре. В таком ключе можно, например, понимать рецепцию *Библии* или Античности в русской литературе. Библейский Каин или античная Антигона – это вечные коды для понимания событий гражданской войны, и возможно не только гражданской, а войны вообще.

Когда Гитлер напал на Советский Союз, Сталин очень долго не обращался к народу с речью, хотя вся страна ждала именно обращения Сталина. И вот 3 июля 1941 года по радио Сталин начал своё выступление словами: «Товарищи! Граждане! Братья и сестры! Бойцы нашей армии и флота! К вам обращаюсь я, друзья мои» [6]. Фраза «Братья и сестры» в этом обращении – новозаветная, религиозная по смыслу, никогда раньше и никогда позже не употреблявшаяся Сталиным, конечно же, представляет пример актуализации другого национального и культурного кода, нежели собственно советский. Другой пример их этой области – роман Максима Горького «Мать»: текст был написан с ориентацией на один культурный код, после Октября этот код полностью заменяется другим, и только в конце XX века возвращается понимание героев романа как символических образов, связанных с «Новым Заветом» и проповедью апостолом Павлом христианства.

Тезис пятый. Для изучения явлений культуры важно понимание как редукции, так и актуализации индивидуальной культурной памяти в отдельных текстах. Максимально обобщая материал из истории европейской культуры, мы можем сказать, что практически до эпохи романтизма в европейских литературах актуализировались обычно аспекты или элементы чужой культуры: римская литература подражала греческой, средневековые ориентировались на Библию и Античность, Ренессанс возрождал опять же греков и римлян, французский классицизм тоже обращается к античности, а русский или польский классицизм подражает уже французскому и так далее. Актуализация собственно национального кода (национальной истории, национальной мифологии, фольклора) начинается только в эпоху романтизма. И если мы обратимся к художественному образу памяти из этой эпохи, то, конечно, это будет память сердца, сердца как символа романтической чувствительности и самой культуры романтизма. Я имею в виду знаменитое стихотворение Константина Батюшкова «Мой гений» с его известной идеей «О память сердца, ты сильнее рассудка памяти печаль-

ной». Заявленная здесь оппозиция памяти сердца и печальной памяти рассудка в русской литературе будет постепенно разрушаться в пользу рассудка, разума, рефлексии (будет «подниматься вверх» – от сердца к рассудку) и выльется у Владимира Маяковского в гениальном тексте поэмы «Флейта-позвоночник» в образ «памяти у мозга в зале» и «стихами наполненный череп» (понятно, что череп и мозг здесь выступают как символы взаимозаменяющихся форм и содержаний):

«За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравице,
подъемлю стихами наполненный череп...

Память!

Собери у мозга в зале

любимых неисчерпаемые очереди» [7, с. 199].

Но проходит время и образ памяти «опускается» в символический подвал (погреб) памяти, как бы отчуждаясь от отдельно взятого человека с его сердцем и мозгом: сначала у Велимира Хлебникова, а потом у Анны Ахматовой в знаменитом стихотворении «Подвал памяти». Во всех этих случаях художественный образ памяти становится символом актуализации культурной памяти, которая парадоксально соответствовала идеологии и настроению конкретной исторической эпохи: романтизма, авангарда, постсимволизма.

Таким образом, мы видим, что даже на уровне художественного образа памяти происходят в истории культуры процессы актуализации и редукции определённых кодов, семантически связанных с идеологией данной культурной эпохи. Понятно, что изучение таких явлений имеет междисциплинарный характер: мы должны учитывать исторические, психологические, социологические, лингвистические, политические дискурсы, а по отношению к литературному произведению возникает необходимость соединения разных методологических ориентиров, выводящих наше понимание на уровень, превышающий номинативную семантику интерпретируемых объектов.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 272 с.
2. Nöth Winfried. Handbuch der Semiotik. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler, 2000. 668 S.
3. Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1971. 1039 с.

4. Мних Р., Созина Л. Память культуры versus культурная память в научном наследии Дмитрия Чижевского // Уральский исторический вестник. № 2 (63). Екатеринбург, 2019, с. 6–13.

5. Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин: TLU Press, 2010. 232 с.

6. Выступление по радио Председателя Государственного Комитета Обороны И.В.Сталина. «Правда». 3 июля 1941 года.

7. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13-ти томах. Т. 1: 1912–1917. М.: ГИХЛ, 1955. 464 с.

ACTUALIZATION AND REDUCTION OF CULTURAL MEMORY IN A LITERARY TEXT: ANNO DOMINI 2019

Roman Mnich

The chapter analyzes the actualization and reduction of cultural memory in literary texts and interprets the relationship of these processes with national cultural codes. Texts related to official (state) culture primarily address political and ideological aspects of cultural memory, which depend on specific historical events. Classical literary texts get reactivated according to the poet's formula "save everything" ("conservat omnia") and the actualization of their symbolic meanings depends on the intellectual potential of the reader. The author also proposes to separate the concepts of linguistic, national, and cultural codes in accordance with the principle of separation of meaning (explicit, implied, and potential) in the concepts of sign – image – symbol.

Keywords: cultural memory, actualization and reduction of meaning, language / national / cultural code, symbol

4.2. ВОПРОС О МЕМОРИАЛЬНОЙ ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКЕ XVIII–XIX ВВ.

© *И.Б. Казакова*

В главе рассматриваются взгляды представителей немецкой эстетики эпохи Просвещения и начала XIX в. на проблему формирования и сохранения в искусстве коллективных социальных и культурных представлений с целью выявления особенностей понимания эксплицитной классической эстетикой социальных, психологических и культурно-исторических аспектов искусства как способа сохранения коллективной памяти. Опираясь на сравнительный метод и метод интерпретации, автор устанавливает преемственные связи между идеями немецких мыслителей XVIII – начала XIX вв., таких, как И.И. Винкельман, Г.Э. Лессинг, Ф. Шиллер, И. Кант, Г.В.Ф. Гегель, и последующей традицией рассмотрения мемориальной функции искусства в искусствоведении XX в. Обращение мыслителей XVIII в. к проблеме сохранения искусством коллективной памяти автор связывает с форми-

рованием в это время представлений об искусстве как самостоятельной сфере социальной жизни.

Ключевые слова: мемориальная функция искусства, эстетика, культурная память, И.И. Винкельман, Г.Э. Лессинг, И. Кант, Ф. Шиллер, Г.В.Ф. Гегель

Начало современным междисциплинарным исследованиям коллективной памяти (исторической, социальной, культурной) было положено работами социологов (Э. Дюркгейм, М. Хальбвакс), представителей исторической антропологии (школа «Анналов») и других ученых XIX – начала XX вв. [1, с. 230], однако уже в XVIII в. в сознании историков и философов социальный мир и мир культуры начинают восприниматься в первую очередь как создаваемые и формируемые самими людьми, в том числе – и история, то есть наши представления о прошлом [2, с. 58]. При таком подходе и одно из самых, казалось бы, естественных свойств искусства – свойство сохранять память о прошлом – стало выглядеть как проблема, нуждающаяся в осмыслении.

Отношение к искусству как эффективному способу сохранения памяти о чем-либо существует издавна и даже закреплено в мифологической традиции: у древних греков музы – покровительницы искусств и наук – считались дочерьми Мнемозины, богини памяти. Однако теоретическое осмысление этой особенности искусства началось лишь с того момента, когда стало формироваться само современное понимание искусства как относительно самостоятельного социального института и как вида творческой деятельности, обладающей собственными закономерностями и средствами взаимодействия с миром. Окончательное обретение искусством такой самостоятельности было знаменовано появлением эксплицитной эстетики в середине XVIII в., в которой нашлось место и анализу вопроса о социальных функциях искусства, таких как формирование моральных представлений, сплочение коллектива, сохранение памяти об общем прошлом. Рассмотрим, как решался вопрос о мемориальной функции искусства (под которой будем понимать его назначение формировать и сохранять коллективные культурные и социальные представления) в эстетической мысли XVIII – начала XIX вв., в работах представителей эстетики эпохи Просвещения и немецкой классической философии.

Основоположник истории искусства в ее современном виде И.И. Винкельман не акцентирует этот вопрос. Для этого исследователя высшая цель искусства заключена в нем самом, точнее, в создании красоты. Однако из его характеристик художественных традиций различных народов, которые он дает в «Истории искусства древности», можно сделать выводы и о других задачах, которые ставятся перед искусством обществом и конкретной культурой. Для египетского искусства было свойственно строгое следова-

ние правилам, данным предками, тем самым оно должно было напоминать о незабываемости традиций [3, с. 40]. Одну из причин такой каноничности искусства в Древнем Египте Винкельман видит в зависимом и приниженном положении художника, в отсутствии у него свободного выбора профессии и, в целом, в отсутствии индивидуального начала в египетской культуре: «И наконец, последняя из причин своеобразия египетского искусства кроется в положении художников в обществе и их познаниях. Ибо художники в Египте были приравнены к ремесленникам и причислены к самому низкому сословию. Никто не посвящал себя там искусству из врожденной склонности и по особому влечению: сын следовал образу жизни отца, один шел по стопам другого и не пытался при этом оставить след, который можно было бы назвать его собственным» [3, с. 40]. Уже эти утверждения Винкельмана выглядят вполне концептуально: по его мнению, каноничное надындивидуальное искусство самим фактом своего существования напоминает людям о доминировании в обществе коллективных представлений и о необходимости подавлять в себе стремление к чему-то новому и уникальному. Эту концепцию Винкельман продолжает развивать и в других главах своего исследования: рассуждая об искусстве Финикии и Персии, он отмечает, что заслуги перед родиной любого человека, кроме правителей, не удостоивались «награды в виде статуи, как это происходит в свободных государствах, древних и новых» [3, с. 68]. Противоположную картину Винкельман видит в Древней Греции: «Уже с давних пор греки начали использовать искусство для того, чтобы в память о человеке сохранить его облик в изображениях, причем путь к этому был открыт для каждого» [3, с. 102]. В качестве примеров такого стремления увековечить в искусстве отдельную личность немецкий исследователь приводит обычай устанавливать камни с именами победителей спортивных игр или обычай указывать имя художника на изготовленном им произведении искусства, который появился у древних греков [3, с. 102–104]. И, в целом, вся история древнегреческого искусства свидетельствует о преобладании в нем индивидуального начала, о возможностях для художника творческого поиска и самовыражения, о высоком статусе искусства и его представителей в этой культуре.

Таким образом, даже не обращаясь к вопросу о мемориальной функции искусства напрямую, Винкельман в нескольких замечаниях формулирует свою точку зрения на эту проблему: искусство, которое подчиняется множеству запретов и предписаний, напоминает о преобладании в обществе коллективных представлений и о нежелательности индивидуального самовыражения, и, напротив, искусство динамичное и открытое для экспери-

ментов напоминает о ценности каждого отдельного индивида в его уникальных проявлениях.

В эстетическом трактате Г.Э. Лессинга «Лаокоон» вопрос о способности искусства формировать коллективную память приобретает неожиданное звучание. Рассуждая о предпочтительном выборе темы для словесных и изобразительных искусств, мыслитель приходит к выводу, что живописцу лучше избирать знакомые публике сюжеты, а не совершенно новые. Встретив в изобразительном искусстве знакомое содержание, зритель вспоминает и узнает его, получая таким образом возможность больше внимания уделить художественной форме. Когда же содержание не напоминает нам ни о чем знакомом ранее, мы можем даже потерять к такому произведению интерес. Лессинг пишет: «Таким же преимуществом обладает живописец, когда его замысел не совсем нам чужд, когда мы с первого взгляда понимаем план или идею всего произведения, когда мы не только видим, изображенные лица, но и слышим их речи. Вся сила впечатления зависит от первого взгляда, и если при этом первом взгляде от нас требуются утомительные соображения и догадки, то наша заинтересованность ослабляется» [4, с. 101]. Иными словами, лучше воспринимается такое произведение изобразительного искусства, которое заставляет нас вспомнить об уже знакомых темах и образах, чем пытаться истолковывать что-то совершенно новое.

Один из основателей философской эстетики, И. Кант, размышляя в своей «Критике способности суждения» об искусстве и порождающих его способностях души, так же, как и Винкельман, не уделяет специального внимания рассмотрению социального бытия искусства и его мемориальным функциям, вынося их за пределы области эстетического, и ограничивается лишь небольшими замечаниями по этому поводу. Так, по его мнению, многие сооружения архитектуры (храмы и другие публичные здания, триумфальные арки, колонны, гробницы) имеют целью увековечивание памяти о каких-либо людях или событиях, что Кант приравнивает к утилитарному назначению [5, с. 251]. В третьей «Критике» Канта имеется еще одно интересное замечание, в котором косвенным образом объясняется стремление всех, даже вполне цивилизованных, народов к увековечиванию в искусстве военной тематики. Философ полагает, что объяснение кроется в эстетической природе возвышенного, которая проявляется в способности души возвышаться над грозящей человеку опасностью. Эстетическая привлекательность этой идеи придает в глазах людей большую ценность такому качеству, как храбрость. Кант пишет: «Даже в самом цивилизованном обществе остается это исключительное уважение к воину; единственное, что при этом требуется, – обладать также всеми добродетелями мир-

ного времени<...> Поэтому можно сколько угодно спорить о том, кто заслуживает больше уважения – политик или полководец, – эстетическое суждение решает вопрос в пользу последнего» [5, с. 198]. Таким образом, следуя мысли Канта, причина популярности военной тематики в мемориальном искусстве – не только желание увековечить конкретные победы, но и тяга человеческой души к эстетическому переживанию возвышенного как доказательству ее возможности подняться над любыми обстоятельствами.

О способности искусства напоминать о прошедших эпохах и формировать наши представления о них пишут Ф. Шиллер и И.В. Гете. Свои впечатления от созерцания Бельведерского торса Шиллер описывает следующим образом: «В этой разбитой каменной глыбе заключена мысль беспредельной глубины. <...>Этот торс рассказывает мне, что две тысячи лет тому назад был великий человек, способный создать нечто подобное, был народ, дававший идеалы художнику, создавшему нечто подобное, что народ этот верил в истину и красоту, раз *один* человек из его среды чувствовал истину и красоту, что народ этот был благороден, ибо добродетель и красота – лишь сестры одной матери. Видишь, друг мой, так почуял я Грецию в этом торсе» [6, с. 547]. Цивилизация, создавшая этот предмет искусства, давно исчезла, но мы можем полностью воссоздать ее дух благодаря ее искусству – так продолжает Шиллер свою мысль. О подобном воздействии искусства, только на примере готики, пишет и Гете в статье «О немецком зодчестве» [7, с. 10–11].

Свою точку зрения на эту сторону искусства имеет и Г.В.Ф. Гегель, хотя и не рассматривает ее как самостоятельную проблему. Искусство в его эстетической системе – это одна из форм самопознания духа, объективация понятия красоты. Задаче формирования коллективных представлений наиболее соответствует символический тип искусства, описываемый Гегелем как самый первый в истории искусства. На этапе символического искусства объективируется, приобретает чувственное воплощение не конкретное представление и мысль, а неопределенное и абстрактное чувство чего-то возвышенного, священного и общезначимого [8, т. 2, с. 26–27]. Из всех искусств с этой задачей лучше всего справляется архитектура, поэтому в символическом искусстве древних народов она становится ведущим видом искусства. Масштабные сооружения древних цивилизаций Востока должны были воплощать идею единства народа и служить зримым напоминанием о связи каждого со всеми [8, т. 2, с. 29–30].

Другой аспект проблемы формирования и сохранения коллективных представлений с помощью искусства Гегель рассматривает, когда рассуждает о проблеме историзма в искусстве. Рассмотрев различные возможно-

сти воспроизведения истории в литературных произведениях (максимально точное изображение реалий прошедших эпох или, наоборот, копирующее современность и лишь условно отсылающее к другому времени), Гегель приходит к выводу, что нет никакой необходимости в точном с научной точки зрения воспроизведении прошедших эпох. Философ пишет: «В этом отношении мы должны уяснить себе, что художественные произведения должны создаваться не для изучения и не для цеховых ученых, а должны быть понятны без посредства этих обширных и не всем доступных сведений и служить предметом наслаждения непосредственно, само по себе. Ибо искусство существует не для небольшого замкнутого круга немногих образованных людей, а для всей нации в целом» [8, т. 1, с. 322].

Чтобы произведение на историческую тему стало по-настоящему близким и понятным каждому, надо избирать хорошо известные и понятные сюжеты из национальной истории или истории других народов («искусство не может ограничиваться только национальными сюжетами, и чем больше разные народы приходили в соприкосновение друг с другом, тем в большей степени искусство черпало предметы своего изображения в истории всех народов и веков» [8, т. 1, с. 323]). Поэт достигнет здесь своей цели, если будет не демонстрировать мелочную эрудицию, а покажет знание «субстанционального ядра эпохи и народа» [8, т. 1, с. 326], которое достигается вживанием в дух прошлых времен и чужих народов.

Но даже это полное вживание в историю – не главное в произведении на историческую тему. Подлинная цель такого произведения – не напоминание о прошлом, а выявление объективного, то есть всеобщего, значимого для каждого человека и всего человечества содержания. «Пусть материал по непосредственной форме взят из давно прошедших времен, пребывающей основой такого произведения остается человеческое содержание духа, которое вообще является подлинно пребывающим и могущественным началом и не может не произвести впечатления, так как эта объективность составляет также содержание нашей собственной внутренней жизни, наполняет ее» [8, т. 1, с. 327].

Таким образом, Гегель приходит к выводу, что исторический сюжет в искусстве – это не напоминание о прошлом, а напоминание о всеобщем содержании человеческого духа, актуальном для любого времени.

Представленный выше обзор различных подходов к проблеме искусства как способа формирования и сохранения коллективной памяти свидетельствует о том, что именно в эстетических концепциях XVIII – начала XIX вв. во многом закладывалась основа исследований искусства как хранилища образной памяти человечества. Так, представители культурно-исторического эволюционизма (А. Варбург, Э. Гомбрих) в своих работах

рассматривали искусство как своего рода генетическую память, сохраняющую эволюционно отобранное содержание, что отчасти опирается на эстетический априоризм Канта [9]. Они изучали процессы воспоминания и узнавания как основу культурно-исторического самосознания, что переключается с приведенными выше мыслями Лессинга. Идеи о функциях культурно-исторической памяти в истории искусства, о возможности проникать в образность других эпох посредством эмпатии, также высказываемые в современном искусствознании, близки подходу Шиллера и Гегеля, убежденных в возможности понимания как специфики искусства отдельных эпох, так и его всеобщего содержания.

Таким образом, обращение к истории классической эстетики помогает нам лучше понять современные проблемы гуманитарных наук.

Список литературы

1. Чеканцева З.А. Коллективная память и история // Преподаватель XXI век. 2015. № 4. С. 229–239.
2. Мадхаван К. Палат. История и память // Идеи и идеалы. 2011. № 4 (10). Т. 1. С. 56–69.
3. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения / подг. изд. И.Е. Бабанов. СПб.: Алетейя; Гос. Эрмитаж, 2000. 800 с.
4. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / под общ. ред. М. Лифшица. М.: Огиз, 1933. 205 с.
5. Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. Н.М. Соколова. СПб.: Наука, 2006. 512 с.
6. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худ. лит., 1957. Т. 6. 791 с.
7. Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худ. лит., 1975–1980. Т. 10. Об искусстве и литературе / под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. 1980. 510 с.
8. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 2 т. / пер. с нем. Б.Г. Столпнера. СПб.: Наука, 2001. Т. 1. 622 с. Т. 2. 603 с.
9. Лиманская Л.Ю. История искусства как живая система: методологические аспекты в искусствознании XX века // Артикульт. 2011. № 1 (1). С. 93–102.

THE QUESTION OF THE MEMORIAL FUNCTION OF ART IN GERMAN AESTHETICS OF THE XVIII – XIX CENTURIES

I.B. Kazakova

The chapter discusses the views of representatives of the German aesthetics of the Enlightenment and the beginning of the XIX century on the problem of the formation and preservation of collective social and cultural representations in art in order to identify the features of understanding the explicit classical aesthetics of the social, psychological, cultural and historical aspects of art as a way to preserve collective memory. Based on the comparative method and the method of interpretation, the author of the chapter establishes continuity between the ideas of German thinkers of the 18th - early 19th centuries,

such as J.J. Winckelmann, G.E. Lessing, F. Schiller, I. Kant, G.W.F. Hegel, and the subsequent tradition of considering the memorial function of art in the art of XX century. The author of the chapter connects the appeal of the thinkers of the XVIII century to the problem of preserving collective memory by art with the formation of ideas about art as an independent sphere of social life.

Keywords: memorial function of art, aesthetics, cultural memory, J.J. Winckelmann, G.E. Lessing, I. Kant, F. Schiller, G.W.F. Hegel.

4.3. РЕМБРАНДТ В ИССЛЕДОВАНИЯХ Е.И. РОТЕНБЕРГА

© С.С. Акимов

Работа посвящена важному разделу в научном наследии одного из ведущих отечественных историков классического западноевропейского искусства – Е.И. Ротенберга (1920 – 2011). В его трудах творчество крупнейших мастеров эпохи Возрождения и XVII столетия рассматривается в контексте ключевых творческих проблем эпохи как элемент в целостном художественно-историческом процессе. О Рембрандте им написано сравнительно немного, но творчество художника привлекало ученого на протяжении почти всей его профессиональной деятельности: от кандидатской диссертации, подготовленной в 1950-х гг., до монографии 1989 г., в которой анализируются вопросы эволюции тематики в европейской живописи XVII в. и одна из глав отведена голландскому мастеру. Принципиальное значение имеет анализ Ротенбергом творческого метода Рембрандта в связи с проблемами стиля и вневстилевой линии и соотношения мифологического и немифологического отображения действительности в искусстве Западной Европы XVII в.

Ключевые слова: Рембрандт, Е.И. Ротенберг, методология, стиль, вневстилевая линия, тематические принципы в искусстве.

Научные интересы Евсея Иосифовича Ротенберга (1920–2011) были широки и разнообразны; назвать его нидерландистом в строгом смысле понятия было бы неверно. Он писал о Микеланджело и Тициане, Караваджо и Вермеере, Рембрандте и Пуссене. Ученого всегда привлекали ключевые творческие проблемы и крупнейшие мастера, в индивидуальности которых эпоха находит свое наиболее яркое и концентрированное выражение. Каждое художественное явление прошлого было для него не только уникальным феноменом, но и элементом в целостном историко-культурном процессе. Именно с этих позиций Ротенбергом рассматривалось наследие выдающихся художников XVI – XVII вв. Его вклад в развитие искусствоведения уже становился несколько раз объектом вдумчивого и обстоятельного осмысления [1; 2; 3; 4]. Опубликованы воспоминания ученого (в форме интервью Л.С. Чаковской и с ее комментариями), в которых он среди прочих событий своей жизни рассказывает об осуществлении

таких значимых научно-издательских проектов, как «Всеобщая история искусств», «Памятники мирового искусства», комплексная история западноевропейского искусства от Возрождения до XX в., в реализации которых он принял деятельное участие [5; 6]. В этих «беседах» Ротенберг вновь возвращается к проблемам, всегда его волновавшим, размышляет о профессии искусствоведа, вопросах методологии, и перед читателем разворачивается целая картина развития отечественной науки об искусстве в середине ушедшего века, увиденная глазами участника событий. Поэтому в данной работе мы остановимся лишь на одном аспекте его многогранной исследовательской деятельности – изучении творчества Рембрандта. Написанное Ротенбергом о художнике сравнительно невелико по объему, однако представляет несомненную ценность как этап в развитии отечественного рембрандтоведения и сохраняет сегодня свою информационную и теоретическую значимость. Уже став фактом истории науки, труды Ротенберга еще долго останутся живым источником идей и методологических принципов.

Пристальный интерес к Рембрандту сопутствовал ученому на протяжении примерно сорока лет. К середине 1950-х гг. он подготовил под руководством Б.Р. Виппера кандидатскую диссертацию, название которой говорит само за себя – «Реалистические основы голландского искусства эпохи расцвета (Рембрандт и мастера жанровой живописи)». Здесь интересы учителя и ученика шли в одном направлении: Виппер тогда активно работал над сводной историей голландского искусства XVII в., результатом чего стали две монографии, посвященные соответственно периоду становления в Голландии национальной художественной школы и ее расцвету. (Примечательно, что в конце 40-х гг. творчеством Рембрандта занимался другой аспирант Виппера, А.А. Каменский, в дальнейшем полностью посвятивший себя художественной критике и истории искусства новейшего времени.) Одновременно с завершением диссертации увидели свет две публикации Ротенберга о Рембрандте (1956): статья в журнале «Искусство», в которой анализируются исторические полотна мастера, и небольшая книга популярного характера. Следующий шаг в исследовании Рембрандта ученый сделал в монографии 1971 года, дающей целостную концепцию западноевропейского искусства XVII столетия, в первую очередь с точки зрения развития стиля. Через 18 лет увидел свет последний крупный труд Ротенберга о западноевропейской живописи XVII в. В этой работе на примере творчества главных представителей пяти национальных художественных школ, занимавших лидирующее положение в искусстве эпохи, он исследует механизмы и результаты мировоззренческих изменений, воплотившихся в расширении тематического репертуара, возникновение и

эволюцию немифологической тематики, существенно потеснившей традиционные мифологизированные формы образного претворения действительности. В дальнейшем внимание ученого привлекла художественная культура западного Средневековья, благодаря чему в конце его творческого пути появились книги о романском и готическом стилях, столь же глубоко содержательные и систематически выстроенные, как и его труды о Ренессансе и XVII столетии.

Первоначально Е.И. Ротенберг планировал диссертационное исследование о Яне Вермеере, чьему творчеству было посвящено его дипломное сочинение, выполненное также под руководством Виппера [6, с. 499–500]. Желание писать о Вермеере у молодого искусствоведа окрепло благодаря знакомству с двумя полотнами мастера из Дрезденской галереи, коллекции которой, как известно, в послевоенные годы находились в СССР. Они хранились в ГМИИ им. А.С. Пушкина, где Ротенберг тогда работал. Дрезденские картины Вермеера, близкие друг другу по времени написания, демонстрируют все же разные этапы его эволюции, причем такой шедевр, как знаменитая «Девушка с письмом у открытого окна», дает в концентрированном виде представление о его зрелом мастерстве. Однако тему сочли слишком узкой и не утвердили. Вместо монографической работы Ротенберг подготовил обширное, объемом 25 авторских листов, исследование, охватывающее и выдающихся художников, и живописцев более скромного дарования. В центре его стоит проблема реализма в голландской живописи периода расцвета. Подобный ракурс в раскрытии темы не мог вызвать противодействия по идеологическим причинам, и защита диссертации прошла с успехом. Эта работа, безусловно, имела огромное значение для творческого становления искусствоведа, вооружив его обширнейшими фактическими знаниями и сформировав умение сочетать проблемный подход с вниманием к индивидуальности каждого художника.

В статье 1956 года Ротенберг выбрал предметом анализа проблему исторического жанра в живописи Рембрандта [7]. Специфику исторической картины ученый понимает в данном случае с современных позиций как образ реального прошлого, в то время как в XVII в. это понятие включало в себя также произведения на мифологические и религиозные сюжеты. Именно поэтому в начале работы он подчеркивает относительно слабую развитость исторической живописи в голландской школе, что объясняет сосредоточенностью художников на изображении частного быта и их склонностью к решению узкопрофессиональных задач. Такое окружение делает широту творческих интересов Рембрандта особенно интересной.

Как полупортретное-полужанровое произведение, близко стоящее к исторической картине, Ротенберг определяет «Ночной дозор». Здесь впервые

в голландском искусстве реальный эпизод воплощен в огромном монументальном полотне, и художник нарушает устоявшиеся представления о групповом портрете ради введения в образ героического начала. Еще Э. Фромантен отыскал в картине немало недостатков и считал ее произведением противоречивым, в котором смешались две, по его мнению, не зависимые друг от друга и взаимно исключающие грани таланта художника: трезвый реализм и вдохновенная фантастика. Ротенберг справедливо говорит о продуманной образной концепции произведения, но не отрицает и недочетов, обусловленных поисками новых выразительных возможностей и тем, что «уровень мастерства художника еще не вполне соответствует значительности его замысла» [7, с. 46]. Выдающееся значение произведения, по Ротенбергу, обусловлено как характером созданного мастером образа – это единственная в середине столетия попытка воплотить героический образ Голландии, так и тем, что в наследии Рембрандта «Ночной дозор» – единственный непосредственный отклик на современность, без мифологической и религиозной оболочки. Тем самым картина предстает как явление одновременно исключительное и закономерное, но не получившее у художника продолжения в силу отсутствия соответствующих социальных условий.

Похожая ситуация сложилась вокруг «Заговора Цивилиса». Живописное убранство амстердамской ратуши, для которой предназначалась картина, Ротенберг в целом оценивает как неудачную попытку создать искусство большого общественного звучания, поскольку композиции выполнены в академическом русле, и «только Рембрандт создал произведение, отвечавшее требованиям положенной в его основу высокой патриотической идеи» [7, с. 49]. И «Ночной дозор», и «Заговор...», по мнению ученого, – примеры того, как общественная обстановка мешает реализации в полной мере колоссальных творческих возможностей.

Увидевшая свет в том же году небольшая и лишенная иллюстраций книга Ротенберга о художнике рассчитана на широкую аудиторию [8]. Автор, продолжая традиции советского рембрандтоведения, подчеркивает гуманистический и демократический характер творчества мастера, являющегося «вершиной голландского реализма» [8, с. 9], и рисует образ художника трагической, но прекрасной, судьбы. Он показывает процесс творческого становления Рембрандта, многообразие его поисков в области сюжетной композиции в 30-е гг., когда тот бросил смелый вызов традиции, «но, выступая против классических норм <...> пока что не создал равноценной им образной системы» [8, с. 21], появление лирических сюжетов в живописи 40-х гг. Для характеристики каждого периода привлечены относительно немногие, но тщательно отобранные произведения, порой полу-

чившие почти афористичные определения: «воплощение непрерывного внутреннего потока мысли и чувства» о портрете Брейнинга [8, с. 35], «предел чувств, который может выдержать человеческое сердце» – об образе отца в эрмитажном «Возвращении блудного сына» [8, с. 44].

Задачу обрисовать целостный творческий портрет художника Ротенберг понимает как нечто большее, чем хронологически последовательно и точно описать его эволюцию, выделив характерные для каждого периода тенденции и произведения. О многом в его книге сказано очень кратко или только упомянуто. Понимая невозможность уместить в крайне ограниченный объем текста огромный массив информации, он выстраивает свою методологию как анализ наиболее ярких произведений, складывающихся в цепочку взаимосвязанных художественных явлений и тем самым подводит читателя к пониманию главных черт творческой индивидуальности Рембрандта. Пристальное внимание к конкретному произведению, образно-стилистический анализ как отправная точка любого искусствоведческого исследования и понимание каждого факта как элемента в едином историческом процессе – такой подход, в котором Ротенберг выступает как прямой продолжатель своего учителя, характерен для всех его исследований, и в этой популяризаторской по своим задачам книге проявляется очень наглядно.

Обратившись к искусству Рембрандта, ученый присоединился к уже вполне сложившейся традиции советского рембрандтоведения. Она сформировалась еще в 1930-х гг., в чем свою роль сыграл очередной юбилей художника. Монографии, написанные В.М. Неужиной (1935) и М.В. Доброклонским (1937), познакомили с наследием мастера широкую читательскую аудиторию. Среди появившихся тогда публикаций наряду с полемическими выступлениями, акцентирующими значимость наследия мастера для современности и необходимость взгляда на него с марксистских позиций, были исследования, затрагивающие важнейшие аспекты творческого своеобразия великого голландца и его места в европейском искусстве [9]. Это и специфика портретной концепции Рембрандта (В.Н. Лазарев), и проблема восприятия художником искусства итальянского Возрождения и стадийных отличий Рембрандта от мировоззрения и образного мышления Ренессанса (Ш.М. Розенталь), и особенности графического языка в рисунках и офортах мастера (А.А. Сидоров).

В 1956 г. интерес к Рембрандту вновь активизировался в виду 350-летия со дня рождения мастера. Состоялась выставка произведений художника, его предшественников и учеников, на которой кроме работ из Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина демонстрировалось шесть картин из Рейксмузеума и из Роттердама, дающих представление о тех гранях его живописи, которые не отражены в отечественных собраниях (автопортрет,

пейзаж, натюрморт). Советскими исследователями были установлены новые данные о творчестве художника. Так, В.Ф. Левинсон-Лессинг внес ясность в прочтение сюжета эрмитажной картины «Давид и Ионафан», долгое время считавшейся изображением примирения Давида с Авессаломом. И.В. Линник правильно установила сюжет другого полотна из того же собрания, со второй половины XVIII в. фигурировавшего под названием «Падение Амана», но в действительности представляющего Давида и Урию. Интересную статью об отношении современников к художнику опубликовала В.Н. Вольская, в своих выводах во многом спорящая с американцем С. Слайвом, чья книга «Рембрандт и его критики» вышла за несколько лет до этого. Важное место творчество мастера заняло в обеих монографиях Б.Р. Виппера о голландской школе.

Дальнейшее изучение Е.И. Ротенбергом творчества Рембрандта пошло по пути его осмысления в отношении к ключевым художественно-эстетическим и мировоззренческим проблемам эпохи. В первую очередь это проблема стиля, подробно разработанная ученым в книге «Западноевропейское искусство 17 века», вышедшей в 1971 года в серии «Памятники мирового искусства». Это одна из вершин научной деятельности Ротенберга; ряд сформулированных в этой работе идей и принципов может быть с успехом распространен на европейское искусство иных исторических эпох. В качестве одного из фундаментальных рубежей западноевропейского художественного процесса ученый выделил возникновение и развитие в XVII столетии внестилевой формы творческого мышления. Этим понятием он обозначает «целый комплекс художественных концепций, у которого <...> есть одно важное, принципиальное объединяющее качество, а именно выход за границы стиля, за рамки столь привычных, а прежде и единственно возможных форм художественного мышления» [10, с. 70]. Если в основе любого стиля лежит идея синтеза пространственных искусств, то внестилевая линия отразила процесс обособления станковых форм, происходивший тогда преимущественно в живописи, в то время как скульптура во многом оставалась в тесной связи с зодчеством. На смену всеохватывающему, стройно-гармоничному образу мира, созданному ренессансным искусством и отчасти сохранившему барокко и классицизмом, пусть и на иных духовных основах, пришло «принятие реальной действительности без односторонней и форсированной апологетики отдельных ее существенных качеств (характерной для барокко) и без вынесения за ее скобки некоего идеально-нормативного коэффициента (что свойственно классицизму)» [10, с. 71]. Изменился не только образ человека, но и возросло внимание к его реальному социальному, бытовому, природному окружению, прямым следствием чего стала дифференциация жанров. Рембрандт

находится среди центральных фигур произошедшего сдвига как создатель одной из наиболее ярких концепций в рамках общих принципов вневещного мышления и как художник, всецело посвятивший себя станковому искусству.

В рамках вневещного подхода, не скованного каким-либо единым стереотипом, получило развитие множество отличных друг от друга способов образного претворения действительности. Ротенберг выделяет и описывает ведущие творческие концепции: караваджистскую, выраженную в ранних произведениях мастера и подхваченную его последователями (тогда как в зрелых произведениях сам Караваджо перерос эту концепцию); концепцию голландского бытового жанра с преобладанием спокойного повествования или юмористической окраской и максимально достоверно переданной предметно-пространственной средой; авторские концепции Рембрандта и Веласкеса. «Основная тема Рембрандта – человеческая жизнь в ее решающих моментах, понятая в первую очередь как духовная эволюция личности» и воплощенная в «собрательных образах широкого охвата», основанных на драматических коллизиях чувств и этических принципов [10, с. 80]. «Особенность рембрандтовской концепции составляет <...> единство обобщающих факторов с использованием всего богатства аналитических возможностей живописи» [10, с. 81]. В отличие от голландского мастера Веласкес «ставит акцент на более объективированном отражении действительности»; «представляя зрителю образ в его различных гранях, художник словно не берет на себя его окончательной оценки, позволяя самому зрителю сделать свой вывод на основании зафиксированных в картине наблюдений и сопоставлений» [10, с. 81].

Ротенберг вновь возвращается к давно занимавшему его вопросу о специфике исторической картины как изображения конкретного события прошлого или современности, о чем он говорил в статье 1956 г. Он отмечает, что у представителей барокко и классицизма нет четкой границы между собственно историческими и мифологическими сюжетами, «зато у мастеров вневещной линии мы найдем признаки подлинно революционных изменений в исторической картине», правда, эти новаторские решения единичны [10, с. 90]. Таковы «Сдача Бреды» Веласкеса и «Ночной дозор» Рембрандта; хоть последний номинально и не принадлежит историческому жанру, художник так далеко отошел от общепринятых норм группового портрета и создал настолько значительный образ, что он воспринимается как олицетворение республиканских Нидерландов, их героизма и самодержавия.

В рассматриваемом труде ученый обозначает проблему, которая станет главной в его дальнейших исследованиях: соотношение мифологического

(включая религиозный) и немифологического комплекса сюжетов в европейском искусстве XVII столетия. Суть проблемы сводится к следующему: «почему, оперируя материалом реального бытия, живописцы 17 в. создавали свои наиболее выдающиеся произведения в большинстве случаев в сюжетных ситуациях Библии и античной мифологии, а не в формах непосредственного изображения реальной жизни? Почему величайшие мастера венецианской школы Рембрандт и Веласкес в своих сюжетных полотнах оставались или целиком, или преимущественно в рамках библейско-мифологической тематики?» [10, с. 83]. Объяснение заключается как в относительной неразвитости бытового жанра, только что обретшего самостоятельность, так и в колоссальных возможностях мифологического образа как «формы художественной типизации жизненного материала» [10, с. 84], тем более что в XVII столетии нередко можно наблюдать сближение мифологической и культовой тематики по характеру художественной интерпретации, когда различия между образами священной истории и классической древности более внешние, чем внутренние. Примерами тому могут служить произведения Рубенса, Пуссена, голландских мастеров исторической живописи. «Рембрандт <...> открывает целые новые пласты в традиционном круге библейских и антично-мифологических сюжетов и разрабатывает новые формы их истолкования» [10, с. 88]. При этом существенное качество его таланта составляет умение извлечь содержательную глубину даже из «не слишком примечательных эпизодов легендарных повествований» [10, с. 85].

Понятие тематики у Ротенберга не синонимично понятию сюжетного репертуара; оно гораздо шире и сложнее и предполагает не просто определенный круг сюжетов, а специфические методы преобразования реальности в образы искусства. Тем самым появление и развитие немифологической линии выступает как важнейший фактор эволюции западноевропейской художественной культуры, открывший новые творческие горизонты. Вместе с тем традиционные мифологизированные формы, религиозные и светские, сохраняли мощный потенциал и неизменную привлекательность, давая художникам многообразные возможности. Вопрос о соотношении двух тематических комплексов в искусстве XVII столетия тесно смыкается с проблемами традиции и новаторства, индивидуальности художника и надличных процессов духовной и эстетической эволюции, стадийной специфики столетия как особой историко-культурной эпохи, преемственности по отношению к Ренессансу и воздействия на дальнейшее развитие искусства. Эта проблематика получила разностороннее аналитическое освещение в фундаментальной монографии Ротенберга 1989 г. «Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы», разделы которой по мере работы автора над книгой публиковались в виде отдельных статей.

Дав в начале исследования теоретическое обоснование проблематики, Ротенберг останавливается на творчестве Тинторетто и Брейгеля, на тех особенностях, которые предвещают близкий исторический перелом от Ренессанса к XVII столетию. Далее следуют очерки о крупнейших мастерах эпохи от Караваджо до Вермеера; одна из глав посвящена Рембрандту. Его творчество дает ученому возможность соотнести друг с другом два кардинальных завоевания эпохи в изобразительном искусстве: внестилевое мышление как выражение прямого восприятия реальности и немифологические принципы ее тематического претворения. Как выяснилось, эти тенденции, казалось бы, должны были идти бок о бок, не всегда составляют строгую параллель друг другу и могут вступать в сложное взаимодействие. Наиболее наглядный пример – творчество Рембрандта, «который, входя в ряд наиболее выдающихся представителей внестилевой линии, был одновременно одним из самых ярких выразителей мифологической формы тематического мышления» [11, с. 149]. Причем Ротенберг говорит об «имманентном мифологизме» Рембрандта как принципе его творческого метода в сюжетных живописных композициях. Мифологизм позволял мастеру любые реальные наблюдения поднимать до уровня высокой драмы или лирики, а приближение к реальности обогащало миф; в этом залог плодотворности творческой концепции художника, однако срок ее действия оказался относительно коротким: насыщение мифологических образов элементами реальности означало, что следующим шагом станет отказ от мифологизации как обязательного фундамента образа. При рассмотрении с таких позиций Рембрандт оказывается как бы в середине ключевых изменений художественного мышления и средств визуального выражения: стадияльно ему предшествуют Рубенс и Пуссен, работающие в рамках стилевых систем и отдающие приоритет мифологической тематике, за ним же следуют Веласкес и Вермеер, у которых внестилевая форма творческой концепции сочетается с выходом из сферы «имманентного мифологизма».

Выявляя истоки творческой концепции Рембрандта, Ротенберг обращается к проблеме воздействия на молодого художника Караваджо и А. Эльсхаймера. Сама по себе она не нова, однако ученый рассматривает ее под новым углом зрения: у него речь идет не о моментах внешнего сходства приемов, а о родстве подхода к созданию образа. Внутренне близкими концепции Рембрандта он считает две поздние работы Караваджо «Смерть Марии» и «Погребение Св. Лючи», однако подчеркивает, что соприкосновение голландского мастера с Караваджо не было долгим и последовательным, что «в магистральной линии своей образно-тематической эволюции он был независим от воздействия римского живописца», а моменты

сходства, «признаки принципиальной внутренней общности» являются не результатом заимствования, а возникли как следствие схожих творческих установок. Эльсхаймер, как известно, оказал влияние на непосредственных предшественников Рембрандта – амстердамских живописцев исторического жанра. Ротенберг далек от мысли приписать немецкому мастеру решающую роль в сложении рембрандтовской образной системы и расценивает близость к Эльсхаймеру (она подчас имеет место даже в зрелом творчестве Рембрандта – его «Отдых на пути в Египет» из Национальной галереи Ирландии 1647 года, воспринимается парафразом одноименной картины Эльсхаймера) как подтверждение исторической закономерности возникновения концепции Рембрандта, который подхватил и развил некоторые уже обозначившиеся творческие импульсы [11, с. 150–151].

Принципиальное новаторство художника в трактовке мифологических сюжетов исследователь справедливо видит в двух чертах – перенесении мифа «в сферу человеческого духа» и в том, что героем произведения становится конкретный человек, не скованный рамками определенного пластического идеала, но при этом далекий от обыденной заурядности. Тем самым можно говорить о качественном преобразовании Рембрандтом сюжетов и античного, и библейско-евангельского круга.

От осмысления общей специфики тематического мышления Рембрандта Ротенберг переходит к анализу его живописных произведений, распределив их в четыре сюжетные группы: ветхозаветные и новозаветные эпизоды, мотивы античной мифологии и историческая картина. Здесь нет необходимости давать пересказ его текста. Читатель найдет на этих страницах немало блестящих и взвешенных суждений, составляющих целую школу искусствоведческого мастерства, особенно в том, что касается обобщения конкретных наблюдений в концептуальные выводы. В преддверии столетия со дня рождения ученого мы надеемся, что данная публикация послужит напоминанием о значимости и актуальности его наследия, другие разделы которого заслуживают не менее пристального внимания, чем его вклад в изучение искусства XVII столетия в целом и голландского «Золотого века» в частности.

Список литературы

1. Свицерская М.И. Е.И. Ротенберг – историк искусства // Ротенберг Е.И. Искусство Италии 16–17 веков. Микеланджело. Тициан. Караваджо. Избранные работы. М., Советский художник, 1989. С. 7–19.
2. От редакции // Из истории классического искусства Запада. Сборник статей по материалам конференции, приуроченной к 80-летию заведующего Отделом классического искусства Запада доктора искусствоведения Е.И. Ротенберга. М., Эпифания, 2003. С. 6–11.

3. Сви́дерская М.И. Он человек был, человек во всем... (Памяти Е.И. Ротенберга) // Искусствознание. Вып. 1–2. М., 2012. С. 8–27.

4. Акимов С.С. Проблемы художественно-исторического процесса в западноевропейском искусстве XVII столетия в российской науке 1960–2010-х годов // Национальное: характер, идея, культура и самоидентификация личности в историческом развитии. Тема отцов и детей в работе литературно-мемориальных музеев. Нижний Новгород, 2016. С. 216–225.

5. Чаковская Л. Беседы с Е.И. Ротенбергом // Искусствознание. Вып. 1–2. М., 2012. С. 28–48.

6. Чаковская Л. Беседы с Е.И. Ротенбергом // Искусствознание. Вып. 3–4. М., 2013. С. 492–524.

7. Ротенберг Е. Проблема исторической картины в творчестве Рембрандта // Искусство. 1956. № 6. С. 42–50.

8. Ротенберг Е. Рембрандт Гарменс ван Рейн. К 350-летию со дня рождения. М., Советский художник, 1956. 47 с.

9. Акимов С.С. Рембрандт в публикациях советских искусствоведов 1930-х годов // Ценностные приоритеты и гражданская активность: рефлексии и реализация в науке, литературе и искусстве – от эпохи Н.А. Добролюбова до современности. Нижний Новгород, Гладкова О.В., 2018. С. 159–170.

10. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М., Искусство, 1971. 102 с. +ил.+XLI с.

11. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. М., Искусство, 1989. 286 с. + ил.

EVSEI ROTENBERG ABOUT REMBRANDT'S PAINTING

S.S. Akimov

Evsei Rotenberg (1920–2011) was one of leading specialists in history of European classical art in USSR. He wrote about Italian Renaissance, especially Michelangelo and Titian, and about the most important esthetic and creative problems and tendencies of the 17th century art, the greatest masters of this epoch. His most fundamental investigations – *West-European 17th Century Art* and *West-European 17th Century Painting. Thematic Principles* – were published in 1971 and 1989. Rembrandt's works were always very interesting for the scientist since his PhD dissertation (1956) to the monograph of 1989.

Keywords: Rembrandt, E.I. Rotenberg, the Soviet science about classical European art, methodology, the 17th century art, style, non-style line, thematic principles

4.4. ДИАЛОГ АРХИТЕКТУРЫ И ЛИТЕРАТУРЫ: КОРРЕЛЯЦИОННЫЙ И РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТЫ

© **А.И. Кузнецова**

В главе анализируется проблема взаимодействия литературы и архитектуры и предлагается типология интермедиальных связей двух данных видов искусства через корреляцию и рецепцию. Корреляционный вектор подразумевает идею «про-

чтения» здания (архитектура как текст) и «постройки» текста (текст как здание). В свою очередь, рецептивный вектор подразделяется на архитектурную рецепцию литературного произведения и литературную рецепцию архитектурного объекта. На примере работ зарубежных писателей исследуется специфика интерпретации и функционирования архитектурного образа в литературе. Проведенное с использованием сравнительно-исторического, компаративистского и семиотического методов исследование видится актуальным в свете интермедальных тенденций современного литературоведения.

Ключевые слова: архитектурный образ, литература и архитектура, диалог, интермедальность, взаимодействие искусств

Одной из важнейших тенденций развития современного искусства, связанного с взаимодействием различных его видов, является феномен синтеза искусств. Мечта об универсальном арт-объекте, бывшем на протяжении многих веков своеобразным художественным Граалем, в XX–XXI столетиях становится особо актуальной в силу кризиса традиционного представления о произведении искусства, установкой на новизну и эксперимент. Интермедальное поле, в том числе и современной литературы, во многом является следствием культурной ситуации начала прошлого века, когда, по замечанию Н. Бердяева, «искусство неизбежно должно выйти из своего замкнутого существования и перейти к творчеству новой жизни. В этом должна быть признана правда синтетических стремлений в искусстве» [1, с. 20]. Такое направление современного научного анализа как межвидовая компаративистика [2] и такие качества современного художественного текста как гибридность, междисциплинарность, интермедальность [3] во многом спровоцированы своеобразным «симультаным видением» [4] художника и писателя, которое позволяет «микшировать», соединять и такие, казалось бы, далёкие друг от друга виды творчества как архитектура и литература.

Однако идея о том, что здание может быть «читаемо», а литература – будучи архитектурно структурирована – обладает пространственными характеристиками, возникает задолго до наступления современной эпохи, но именно в XX–XXI вв. усилиями в равной степени как самих авторов-творцов, так и ученых-интерпретаторов она постепенно становится общим местом, обозначая собой не просто явление, а тенденцию. Итак, предлагаемая типология интермедального анализа предполагает два возможных вектора взаимодействия литературы и архитектуры: уровень корреляции и уровень рецепции

Обоюдная корреляция, т.е. уподобление, теоретически могла бы претендовать на статус доминирующего вектора. Как отмечает автор концепции и термина «интермедальность» О.А. Ханзен-Лёве, «в синкретических

медиасистемах каждая художественная форма ориентирована на то, чтобы симулировать другую художественную форму, подражать ей и смешиваться с ней...» [3, с. 37]. Однако специфика архитектуры как минимально миметичного и предельно утилитарного вида искусства делает корреляцию между архитектурной и литературной формой весьма проблематичной и менее очевидной, чем, например, корреляция литературы и живописи, на примере которой немецкий учёный собственно и строит свой образцовый интермедиаальный анализ, или же корреляция литературы и музыки, традиционный аспект анализа в академическом искусствознании и литературоведении. Тем не менее, проблема уподобления архитектуры литературе (идея «прочтения» здания [5]) и литературы архитектуре (концепция «строительства» текста [6]) постепенно получает своё развитие как теоретическом, так и в практическом аспектах.

В первом случае наиболее значимой, особенно в английском контексте, является эстетическая теория Джона Рёскина, который писал о том, что «художественная критика архитектуры здания должна исходить точно из таких же принципов, что и критическое рассмотрение литературного произведения» [7, с. 230]. Рёскин, однако, лишь один из представителей целого направления в архитектурной эстетике, определяющего **архитектуру как текст**, среди которых Э. Панофский, Г. Башляр, Р. Ингарден, У. Эко, Ч. Дженкс, Р. Вентури, Ю.Б. Лотман, А.В. Иконников, С.С. Ванеян и др. Что показательно – именно в XX веке актуализируется обозначенное Рёскиным стремление применять к архитектурному объекту принципы и приемы литературоведческого анализа, т.е. рассматривать здание не только в свете породившего его вида искусства (архитектуры), но и в частично навязываемом ему свойстве являться литературным произведением.

Другая корреляционная идея, подразумевающая возможность и необходимость рассматривать, в свою очередь, текст как здание (**литература как архитектура**) в английском контексте неизбежно ассоциируется с эстетической теорией Уолтера Пейтера, который настойчиво связывает творческое сознание с архитектурным представлением, постижением. Он же в своей работе 1888 года «Стиль» вводит понятие литературной архитектуры, которая, по определению Пейтера, не только представляет из себя «прогнозирование конца в самом начале, но также развитие и рост замысла, в процессе творения, с многочисленными перебоями в работе, сюрпризами и запоздалыми раздумьями; возможность, равно как и необходимость, быть отнесенным к общности целого» [6, р. 12]. Схожие идеи впоследствии будут впоследствии развивать М. Пруст (который одним из писем говорит о том, что выстраивал «В поисках утраченного времени» по образцу собора), Г. Джеймс, В. Вулф («Письма») и пр.

Не менее значимым представляется такой аспект корреляции как феномен **архитектурной метафоры**, в равной степени функционирующей в профессиональном (Витрувий, Ле Корбюзье), философском (Платон, Л. Витгенштейн, Ч. Дженкс, П. Слотердаик), художественном (П. Валери) и общелитературном речевом дискурсах. Так, лингвистический аспект архитектурной метафоры в недавней работе «Архитектурная метафора в языке и речи» (2009) подробно анализировала Симоненко М.А., исследовавшая специфику функционирования так называемых «архитектурных метафор» и обосновывающая широкую представленность данного типа метафоры в языке её «статусом базовой в силу архетипичности концепта «Дом» для обыденного сознания» [8, с. 8]. Исключительно лингвистический подход к решению данной проблемы вступает в дискуссию с философской интерпретацией архитектурной метафорой, видящей в ней специфическую архитектуру западного мышления.

В контексте данного диспута весьма примечательным кажется работа современного японского философа–марксиста и литературоведа Кодзина Каратани (р. 1941) «Архитектура как метафора» («Architecture as Metaphor», 1979) – сочинение, в котором японский философ исследует такую специфическую, по его мнению, черту западного мышления как постоянное использование архитектурных метафор в философском, лингвистическом, социальном, урбанистическом и литературном нарративах. Каратани анализирует работы Платона, Гегеля, Канта, Леви-Стросса, Бодлера, Фердинада де Соссюра и Карла Маркса с точки зрения наличия в их сочинениях архитектурного «языка» и архитектурных метафор. Выявленная «одержимость» западных интеллектуалов «стремлением к архитектуре» ("will to architecture") [9] обосновывается К. Каратани через греческие корни западной философской мысли (Платон) и концепцию Бога как Великого Зодчего.

Однако взаимодействие архитектуры и литературы выстраивается не только по принципу соотнесения (корреляции), но и исходя из более привычного для публики способа – рецепции.

Архитектурная рецепция литературного произведения представляет собой достаточно интересную тему для исследования: достаточно вспомнить архитектурную теорию и практику А. Гауди, Ле Корбюзье или же постмодернистские теории Ч. Дженкса. Однако в перечисленных случаях архитектура всё же является отображением не художественного текста, а скорее определённых теологических или философских воззрений, в связи с чем данный аспект обозначенной проблемы (взаимодействие архитектуры и литературы) не представляет собой перспективного поля для литературоведения. При этом нельзя не отметить (на уровне редкого исключения)

архитектурную теорию японского архитектора Кисё Курокавы (1934–2007) – автора ряда работ не только практического, но и теоретического характера – который в качестве эстетического фундамента своей концепции архитектурного синтеза выбирает роман У. Эко «Имя Розы» и тщательно образом анализирует его, связывая с архитектурной теорией синтеза постмодернистского толка [10].

Литературная рецепция архитектурного объекта представлена значительно шире: будучи частью пространства, причем пространства искусственного, т.е. обустроенного руками человека, и представляя собой уникальный вид искусства, ориентированный, прежде всего, на утилитарную функцию жилища, архитектурные объекты – здания, жилые дома, замки, храмы, усадьбы, небоскребы – очевидно, попадали в художественное пространство текста заметно чаще, как это ни странно, нежели арт-объекты, принадлежащие остальным видам искусства.

В связи с этим следует заметить, что наиболее очевидная функция архитектурного образа в художественном тексте – роль некоего *пространственного фона*, в той или иной мере насыщенного дополнительной символической семантикой (архитектурный образ как объект), где разворачиваются основные сюжетные линии (лондонский топос в романах Ч. Диккенса и П. Акройда, Петербург у А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, современный мегаполис в творчестве А. Рэнд, Дж. Балларда, Дж. Барнса).

Однако специфика пространственного мышления такова, что архитектурный образ в литературе также становится важнейшей составляющей авторского универсума, одной из осей пространственной модели текста, стремящегося быть *моделью мира как такового*: образ Канцелярий или Замка у Ф. Кафки, Библиотеки у Х. Борхеса и У. Эко, Лабиринта у А. Роб-Грийе, Дома–Ямы у Кобо Абэ, Дома Буэндия у Г. Гарсиа Маркеса и т.д.). Здесь также можно вспомнить и антропоморфный сакральный замок-корабль в романе Ж. Грака «Замок Арголь»; его предшественника – проклятый родовой замок Ашероу из новеллы Э.А. По «Падение дома Ашероу»; дом-двойник главного героя рассказа У. Джеймса «Весёлый уголок»; замок Шамбор как модель апокалиптического мира в романе В. Равлека «Ностальгия по чёрной магии»; изолированный мир усадьбы в романе К. Исигуро «Остатки дня»; безликий дом–свалка, ставший обиталищем столь же безликого профессора в романе М. Бредбери со столь символическим названием «Историческая личность».

Столь характерное для современной науки видение динамического характера Универсума вообще и пространства в частности привело, в том числе, и к закреплению в современной литературе нестабильного и неоднозначного пространства, требующего дополнительного описания и от-

дельной авторской интенции. Философия нестабильности диктует особую художественную реакцию, в литературе приводящую к специфическому архитектурному образу – аналогу нестабильного Универсума, ибо, как пишет лауреат Нобелевской премии по химии 1977 года, ученый и философ Илья Пригожин, «Признание нестабильности – не капитуляция, напротив – приглашение к новым экспериментальным и теоретическим исследованиям, принимающим в расчет специфический характер этого мира. [...] Мы должны признать, что не можем полностью контролировать окружающий нас мир нестабильных феноменов, как не можем полностью контролировать социальные процессы (хотя экстраполяция классической физики на общество долгое время заставляла нас поверить в это)» [11, с. 51]. Стабильному пространству–Универсуму–Дому приходит на смену пространство неоднозначное, динамичное, пребывающее в постоянном движении, и архитектурный образ зачастую становится его центром-эмбрионом (стеклянный Замок в романе И. Бэнкса «Шаги по стеклу», дом доктора Ди из одноименного романа П. Акройда, канцелярии Ф. Кафки в романе «Процесс», магический театр в «Степном волке» Г. Гессе).

Следующая важнейшая рецептивная техника, связанная с взаимодействием литературы и архитектуры, – *персонализация архитектурного объекта* и последовательное превращение его из объекта в субъект в литературе XX века (П. Акройд «Дом доктора Ди», У. Голдинг «Шпиль»). Одним из последствий подобной субъективизации здания в литературе становится зарождение гибридного жанра, балансирующего между публицистическим и художественным нарративом, т.н. «художественной архитектурной биографии». Художественный стиль, значительная доля вымысла и субъективизм авторского тона здесь сочетаются с каноном биографического жанра, сюжетно выстроенного по модели рассказа об историческом лице. В случае же «архитектурной биографии» исторической личностью становится здание, а его история трансформируется в сюжетную линию («Почти что Небеса: правдивые и почти правдивые истории об одном соборе» Л. Томаса, «Тайная жизнь зданий» Ф. Болла и т.д.) [12].

Как показал предпринятый опыт анализа специфики презентации архитектуры в литературе и литературы в архитектуре, основными путями диалога двух видов искусств становятся корреляционный (концепции «прочитанного» здания и «построенного текста») и рецептивный (архитектурный образ в художественного литературе и здание как результат впечатления от художественного текста). Предложенная типология дополняет активно развивающуюся в настоящее время теорию интермедиального анализа, представляет возможную методологию исследования архитектурного образа в художественном тексте и частично восполняет досадную лакуну в

теоретическом осмыслении специфики отношений литературы и архитектуры.

Список литературы

1. Бердяев Н. Кризис искусства (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.
2. Силантьева В. Литература и живопись в контексте компаративистики. Одесса: Астропринт, 2015. 336 с.
3. Ханзен-Лёве О.А. Интермедialность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ. 504 с.
4. Петров М.А. Симультианность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. М.: Издательство «Индрик», 2010. 176 с.
5. Куликова Т.Г. Архитектурный текст Лондона как культурное пространство. Дисс...канд. филос. наук. Саранск: Мордовский орден Дружбы народов государственный университет имени Н.П. Огарева, 2000. 222 с.
6. Pater W. Appreciations with Essay on Style. Bibliotheca Virtual Universal, 2008. 149 pp. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/167586.pdf> (дата обращения 06.10.2019).
7. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX в. М.: Наука, 1986. 320 с.
8. Симоненко М.А. Архитектурная метафора в языке и речи. Дисс. к.филос.наук. Курск: Курский государственный университет, 2009. 196 с.
9. Karatani K. The Will to Architecture // Karatani K. Architecture as Metaphor: Language, Number, Money. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1979. P. 5–12.
10. Kurokava K. Towards the Evocation of Meaning // Japan Architect. 1989. № 388. P. 6-11.
11. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46–52.
12. Кузнецова А.И. «Почти что Небеса» Л. Томаса как архитектурная биография: проблема жанра // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 12 (66). Ч. 3. С. 22–26.

THE DIALOG OF ARCHITECTURE AND LITERATURE: CORRELATIVE AND RECEPTIVE ASPECTS

A.I. Kuznetsova

In the chapter the author investigates the problem of interacting between literature and architecture and proposes the typology of intermedial relations between these two types of art through correlation and reception. The correlation vector includes an idea of reading the building (architecture as literature) and constructing the text (literature as architecture). The receptive vector in its turn is divided into the architectural reception of the literary work and the literary reception of the architectural object. Based on the foreign writers' texts the chapter focuses on the representation and interpretation of an architectural image in fiction. Using comparative historical, comparative and semiotic methods this study appears to be actual because of intermedial tendency of contemporary philology.

Keywords: architectural image, literature and architecture, intermediality, arts interaction, dialog

4.5. ТРАДИЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ О ГЛУПЦАХ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКИХ ШВАНКОВ, «КОРАБЛЯ ДУРАКОВ» С. БРАНТА. «ПОХВАЛЫ ГЛУПОСТИ» Э. РОТТЕРДАМСКОГО)

© *О.Ю. Осьмухина*

Глава посвящена осмыслению темы глупости в ренессансной литературе Германии. Установлено, что с позиций гуманистической мысли, формирующей здесь на рубеже XV–XVI столетий, глупым и необразованным предстает средневековый мир, не принимающий новое знание и остающийся невежественным, придерживаясь принципов схоластики. Отмечается, что, если в шванках И. Паули, Й. Викрама, Я. Фрея, М. Монтана и в «Корабле дураков» С. Бранта, носящих назидательный характер, глупость представлена социальным пороком, то в «Похвале глупости» Э. Роттердамского, она отчетливо карнавальна и расширяется до метафоры человеческого бытия.

Ключевые слова: амбивалентный смех, карнавал, традиция литературы о глупцах, шванка, С. Брант, Й. Викрам, И. Паули, Я. Фрей, М. Монтан, Э. Роттердамский

Общеизвестно, что уже на рубеже XV–XVI вв. в Германии формируется традиция гуманистической литературы [5; 10], При этом заметим, что истории, культуре, литературе немецкого Ренессанса посвящено множество научных исследований различной ориентации – от философских и исторических [3–5; 8–9; 12–13] до культурологических и литературоведческих [2; 6; 10; 11; 14], касающихся выявления сущности немецкого гуманизма и его отличия от гуманизма других европейских стран, общих проблем периодизации и типологии культуры Северного Возрождения, тех или иных эстетических аспектов, своеобразия жанрового состава немецкой ренессансной словесности и т.д. Однако ряд частных, но принципиальных вопросов для адекватного осмысления немецкого литературного и шире – социокультурного – сознания остаются, к сожалению, на периферии исследовательского интереса.

Традиционно считается, что «новую» немецкую ренессансную словесность, наряду с пришедшими из Италии фацециями и др. жанрами, продолжали составлять в XVI столетии духовные песни, басни, нравоучительные комедии, мейстерзингерские песни, использовавшиеся проповедниками назидательные «приклады», а также фастнахтшпили, шпрухи, шванки. Последние, кстати, не просто явились «эстетическим механизмом куль-

турной адаптации к новой ценностной системе в условиях переходной эпохи» [12, с. 6], но сыграли важную роль в становлении смеховой традиции немецкой литературы последующих периодов (от прозы романтизма до творчества немецких писателей и драматургов в XX столетии). Таким образом, актуальность настоящего исследования состоит в необходимости комплексного осмысления темы глупости, во-первых, явившейся ключевой для шванковой литературы, в частности, и словесности Северного Возрождения, в целом; во-вторых, реализуемой не только в образах дураков, но и в оппозиции «мудрец – глупец», связанной с дальнейшим формированием смеховой традиции; в-третьих, ставшей неотъемлемой частью комического как традиционного компонента национального кода немецкой культуры.

Цель главы – осмыслить своеобразие преломления темы глупости в сборниках немецких шванков («В шутку и всерьез» И. Паули, «Дорожная книжица» Й. Викрама, «Дружок в дорожку» М. Монтана и др.), «Похвале глупости» Э. Роттердамского. Цель определила следующие задачи: проследить формирование традиции литературы о глупцах в шванках немецкого Возрождения; сопоставить тему глупости в шванках и в «Корабле дураков» С. Бранта; осмыслить специфику образа Глупости в книге Э. Роттердамского.

Весьма показательным в данном контексте является сборник францисканского проповедника Иоганнеса Паули «В шутку и всерьез» (1522), состоящий из шванков (анекдотов, веселых бытовых зарисовок), в которой с назидательной целью «в шутку» и «всерьез» даются благочестивые наставления пастве. Примечательно, что И. Пауль, будучи магистром свободных искусств, вступил в орден францисканцев и уже в 1479 г. читал проповеди в одном из эльзасских монастырей [7, с. 617], однако в 1506-1510 гг., в бытность настоятелем монастыря босоногих монахов, он слушал народного проповедника Гейлера из Кайзерсберга и издал записи его проповедей, в том числе и о «Корабле дураков» С. Бранта – первой книге в немецкой ренессансной литературе, в которую перенесена народная оппозиция «мудрец – глупец» и которая открыла мощную традицию литературы о дураках Северного Возрождения.

Если С. Брант изображает дураков разных мастей (неучи-библиофилы, неверные жены и мужья, купцы, стяжатели, модники, гуляки, волокиты и т.д.), отправляющихся на поиски Наррагонии (Глупландии), и тем самым репрезентует совокупный образ глупости человеческой, то И. Пауль в коротких поучительных, не связанных между собой сюжетно, историях описывает различные человеческие слабости и пороки, глупость в ряду прочих. Однако, равно как у С. Бранта, писатель предлагает читателю частные

случаи проявления глупости, ограниченной исключительно человеческими пороками. Например, сатирически выведена «великовозрастная девица», умышленно обвинившая молодого человека в лишении ее невинности, но проявившая глупость, отвечая на вопрос судьи, и тем самым выдавшая себя и собственную ложь: «<...> она обвинила его в нападении на большой дороге и сказала, что он ограбил бы ее, кабы она не сумела постоять за себя. “Значит, ты в состоянии постоять за себя?” – спросил судья. “Да, я заорала так, что люди отовсюду сбежались мне на выручку!” – “Если б ты так заорала, – сказал ей судья, – когда добрый молодец тебя оболыщал и уламывал, тебе бы тоже пришли на выручку”» [7, с. 28]. Справедливости ради отметим, что и в сборниках прозаических шванков Я. Фрея «Общество в саду» (1556), М. Монтана «Дружок в дорожку» (1557) и М. Линденера «Книжица для отдохновения» (1555) в комических ситуациях оказывается целая галерея глупцов самых разных сословий и профессий – лицемеры, пьяницы, врачи-шарлатаны, взяточники судьи, кутилы и моты и др. Глупость становится неотъемлемым атрибутом всех, кто предается порокам (достаточно вспомнить, например, шванку М. Линденера о глупости оказавшегося в бочке похотливого канцеляриста, обманутого юношей, переодетым в женское платье), забывает о справедливости, милосердии, уважении к ближнему, взаимопомощи. Кстати, вполне сопоставимы в этом отношении и тематически связанные друг с другом шванки И. Пауля об обмане собак волками и о дураке, который выдал врагам собственных родных братьев, причем в финале первой справедливо заключается: «Один дурак выдает остальных» [7, с. 62].

Нередко героями книги И. Пауля оказываются животные, с помощью образов которых писатель аллегорически выводит человеческие пороки, тупоумие прежде всего. Показательны в этом отношении шванки о глупых львах, псах и т.д. В одной из них, например, назидательно изображен тупоумный молодой лев, пренебрегший отцовским советом остерегаться человека, а потому попавший в ловушку и едва избежавший гибели. В другой речь идет о глупом псе, метавшемся между двумя замками в надежде поживиться, но в конечном итоге прозевавшем обе трапезы. Подобные повествования у И. Пауля, как правило, заканчиваются в духе церковной проповеди-поучения определенными стилистическими приемами – риторическими обращениями к читателю (слушателю), к героям повествовательной части, риторическими вопросами, восклицаниями, метафорами: «И столь же непостоянны и непоследовательны многие люди, желающие вкусить радостей земных, но уповающие и на жизнь вечную, – и потому весь год предающиеся порокам <...>. И столь же непостоянны и непоследовательны мы все: спешим с утра к Господу, во храм, на проповедь, а

после еду идем прямехонько к дьяволу <...>, прихрамывая, как сам нечистый. И ведем себя так до самой кончины, и с грустью думаешь, уж не прозеваем ли мы обе трапезы, как тот глупый пес?» [7, с. 31]. Схож по структуре со шванком о глупом псе рассказ о мужике, «изрядном дурне», посадившем кошку в корзину с сыром стеречь его от мышей и, разумеется, съевшей и мышей, и сыр: «Не так ли ведут себя светские и духовные князья, назначая, к примеру, чиновников над простым человеком <...>. Да разве ж это дело – крыть крышу не кровлей, а кровельщиком <...>?» [7, с. 32].

Равно как и С. Брант в «Корабле дураков», И. Пауль строит повествование практически во всех шванках в духе нравственной проповеди, причем от противного – от обличения порока к утверждению добродетели. Сходным образом, кстати, организованы и шванки Й. Викрама, составившие сборник «Дорожная книжица» (1555), причем глупцами здесь прежде всего выставляются служители культа – толстые попы и монахи, предающиеся пьянству и разврату, не взирая на свой религиозный статус (достаточно вспомнить шванки «Как некий поп вознамерился обеспечить себе доступ в царство небесное пятью словами», «Как монах вытаскивал у девицы занозу из ноги», «О пастыре, учившем своих прихожан свистеть в ответ на сказанную ложь»). Несмотря на то, что книга И. Пауля была далека от протестантского радикализма, он, тем не менее, подвергает осмеянию и многие пороки священников – не только лицемерие и разврат, но и жадность, граничащую с глупостью, свидетельство чему – история о дураке-священнике, спрятавшем сокровища в алтаре, написав на нем «здесь покоится Господь Бог» и умершем, когда не обнаружил денег, а «нашел алтарь пустым, а под прежней надписью новую: “Господь Бог воскрес”» [7, с. 37].

При всем сходстве построения шванков у И. Пауля с книгой С. Бранта отметим весьма примечательную деталь: один из шванков выходит за рамки нравственной проповеди и рисует мир «перевернутым», в котором дурак становится мудрецом. Шванк повествует о едущих на войну людях, которые повстречали дурака и пытались объяснить ему, что такое война и зачем она нужна. Однако дурак проявил неожиданную мудрость в своей искренности, когда, выслушав объяснения о том, что ради мира приходится вести войну, т.е. грабить, убивать, брать приступом города и жечь деревни, заключил: «А ведь лучше было бы сразу наступить миру, а всем этим бедствиям не случиться вовсе. Выходит, я умней ваших вожаков, потому как, по мне, лучше заключить мир перед войной, а не после нее» [7, с. 32]. В этом шванке, нетипичном для всего сборника, продемонстрирован некий сдвиг в авторском изображении реальности: на неразумный мир высказана точка зрения дурака, который оказывается мудрецом.

Карнавальная метаморфоза подмены мудрости глупостью, карнаваль-ный, по М. М. Бахтину, «перевернутый» мир [1], в котором мудрость и глупость легко меняются местами, представлена и в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского. При этом, в отличие от современников и предше-ственников, нидерландский гуманист отказался от дидактизма и назидательности: текст он выстраивает как панегирик, который богиня Глупости произносит в свою честь, удивляясь, что до сих пор в честь той, кому поклоняются абсолютно все, не посвящено ни одного хвалебного слова. «Пусть грубые смертные толкуют обо мне, как им угодно, – мне ведомо, на каком худом счету Глупость даже у глупейших, – все же я дерзаю утверждать, что мое божественное присутствие, и только оно одно, веселит богов и людей. Наилучшее тому доказательство – перед вами: едва взошла я на кафедру в этом многолюдном собрании, как все лица просияли небывалым, необычайным весельем, все подались вперед и повсеместно раздался радостный, ликующий смех» [15, с. 122]. Прочитированный нами фрагмент примечателен, во-первых, тем, что Глупость ведет повествование от первого лица – она без тени смущения насмехается над представителями всех сословий, профессий, подчеркивает, что куда бы она не явилась, она находит своих верных почитателей и слуг. Во-вторых, речь ее, отличающаяся бахвальством, встречается одобрительным «весельем», следовательно, сам образ ее непосредственно связан со смеховой стихией, фактически воплощает ее. При этом подчеркнем, что смех этот амбивалентный, по М. М. Бахтину, одновременно убивающий и возрождающий [1], направленный как на весь человеческий мир, о котором вещает Глупость, так и на нее саму, ибо именно Глупость оказывается способной посмотреть на себя со стороны, не только оценить тупоумие рода человеческого, но и признаться в собственной глупости: «Кто может изобразить меня лучше, нежели я сама!» [15, с. 123].

Представляясь дочерью бога богатства Плутоса, вместе с которым она становится источником всех мыслимых и немыслимых человеческих пороков, Глупость доказывает собственную универсальность, ибо скрыть ее не могут «даже те, кто изо всех сил старается присвоить себе личину и титул мудрости» [15, с. 124]. Глупы ее верные слуги – боги Лени, Наслаждения, Безумия, Лести, Себялюбия, Разгула, Чревоугодия, с помощью которых она подчиняет весь род людской. Дураками, по ее мнению, выглядят люди, которые, благодаря собственной глупости, потакают чужим недостаткам, прощают слабости и пороки друзьям. Именно «глупость создает государства, поддерживает власть, религию, управление и суд, да и что такое жизнь человеческая, как не забава Глупости?» [15, с. 143].

Более того, она полагает, что быть глупым – означает быть подлинным счастливецом, поскольку это означает исполнять «веления природы», которая «никогда не заблуждается» [15, с. 151]. Именно дурачки – счастливые в своем неведении о жизни с ее многочисленными тяготами и заботами – просты и наивны: «<...> дурачков все любят, как близких и родных, зовут в гости, балуют, ласкают, приходят к ним на помощь в беде; им позволяют безнаказанно говорить и делать что угодно. Никто не решится причинить им обиду, даже дикие звери их не трогают ради их простоты» [15, с. 153].

Глупость искренне рассказывает о лицемерии представителей рода человеческого, скрывающих свое истинное лицо под маской добродетели в угоду достижения своекорыстных целей – это касается и священнослужителей, и дураков-схоластов, прикрывающихся псевдоученостью, и философов, и юристов, и астрологов. Она рассуждает о том, что если бы не ее «божественное» вмешательство, то «никакая житейская связь» не была бы прочной: «народ не мог бы долго сносить своего государя, господин – раба, служанка – госпожу, учитель – ученика, друг – друга, жена – мужа <...>, ежели бы они взаимно не заблуждались, не прибегали к лести, не щадили чужих слабостей» [15, с. 138–139].

Глупость предстает вечной спутницей человеческого рода. При этом просит не принимать ее всерьез, о чем свидетельствует финал ее хвалебной речи, когда она не просто подчеркивает, что все сказанное произнесено «Глупостью и вдобавок женщиной» [15, с. 208], но и цитирует греческую поговорку «часто глупец в неразумии метким обмолвится словом». Она, с одной стороны, маркирует карнавальную метаморфозу «мудрец–глупец», указывает на взаимозаменяемость умного и дурака. С другой, подчеркивает, что в неразумном мире лишь Глупость обладает истинным видением жизни и подлинной мудростью, ибо не случайно именно шуты (носители маски дурака) выполняют функцию говорения правды: они могут говорить все, что им вздумается, не вызывая обиды или ярости у своих господ и покровителей.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что на протяжении середины XV–XVI вв. в литературе Северного Возрождения тема глупости не просто становится ключевой в стихотворной («Корабль дураков» С. Бранта) и повествовательной словесности («Похвала глупости» Э. Роттердамского, сборники прозаических шванков И. Пауля «В шутку и всерьез», Я. Фрея «Общество в саду», М. Монтана «Дружок в дорожку», М. Линденера «Книжица для отдохновения»), но формируется мощная традиция литературы о дураках. Но если в поэме С. Бранта и прозаических шванках мир судится разумом (соответственно все то, что не соответствует критерию разумности объявляется глупым) и воплощением глупости становятся

представители самых разных сословий, профессий, то в «Похвале глупости» Э. Роттердамского образ глупости заметно усложняется. Именно Глупость оценивает мир и людское бытие. Образ ее носит отчетливо выразительный карнавалый характер, поскольку переворачивает мир, показывает его вывернутым наизнанку. Глупость уже не ограничена человеческими пороками (как в шванках или «Корабле дураков»), она отождествляется с человеческим бытием (ей подвластны все – от неверной жены и астролога, до «ученых» мужей и лентяев; от бедняка до Папы Римского), границы ее царства необычайно широки: глупость уже не маркирует отдельные слабости или грехи, она – суть человеческого существования.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит, 1990. 541 с.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973. 222 с.
3. Гурьянова Т. Н. Культурно-исторические предпосылки специфики немецкого Возрождения в оценке отечественной историографии конца XIX–XX вв. Автореф. дисс. ... к. ист.н. Казань, 2009. 20 с.
4. Заборских Т.П. Христианская антропология немецких гуманистов XV – начала XVI века. Автореф. дисс. ... к. филол.н. М., 1999. 20 с.
5. Культура Возрождения XVI века: сборник статей / РАН, Научный совет по истории мировой культуры, Комиссия по культуре Возрождения; редкол.: Л.С. Чиколини (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1997. 301 с.
6. Либман М. Я. Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М.: Сов. художник, 1991. 208 с.
7. Немецкие шванки и народные книги XVI века: Пер. с нем. / Редкол.: Н. Балашов, Ю. Виппер, М. Климова и др.; Сост. с науч. подгот. текста и предисл. Б. Пуришева; Коммент. В. Жирмунского, Е. Маркович, Н. Москалевой. М.: Худож. лит., 1990. 639 с.
8. Немилев А. Н. Немецкие гуманисты XV века. Л.: ЛГУ, 1979. 167 с.
9. Немилев А. Н. Специфика гуманизма Северного Возрождения (типология и периодизация) // Типология и периодизация культуры Возрождения / В. И. Рутенбург (ред.). М.: Наука, 1978. С. 39–51.
10. Пуришев Б. И. Своеобразие немецкого Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М.: Наука, 1967. С. 212–244.
11. Реутин М. Ю. Комические жанры в литературе Германии средних веков и Возрождения: Автореф. дисс. ... к. филол.н. М., 1992. 18 с.
12. Сыркова И. А. Эстетические проблемы немецкого гуманизма: Автореф. дисс. ... к. филол.н. СПб., 2003. 20 с.
13. Чермантеева Т.С. Античное наследие и европейский гуманизм: культурная зависимость. Автореф. дисс. ... к. филол.н. Ростов-на-Дону, 1991. 22 с.
14. Шевлякова Н. Н. Ганс Сакс и литература немецкой Реформации: генезис, типология и истоки творчества. Дисс. ... к. филол.н. Майкоп, 2003. 239 с.

15. Эразм Роттердамский. Похвала Глупости / пер. И. Губера // БВЛ. Серия первая. Т. 33. М.: Худож. лит., 1971. С. 119–207.

**TRADITION OF LITERATURE ABOUT FULLS IN THE NORTHERN
REVIVAL LITERATURE (ON THE MATERIAL OF GERMAN SCHWANK,
"SHIP OF FOOLS" BY S. BRANT, "IN PRAISE OF FOLLY"
BY ERASMUS OF ROTTERDAM)**

О.Ю. Osmukhina

The chapter is devoted to understanding the topic of stupidity in the Renaissance literature of Germany. It has been established that from the standpoint of humanistic thought, forming here at the turn of the XV – XVI centuries, the medieval world as appears stupid and uneducated, not accepting new knowledge and remaining ignorant, adhering to the principles of scholasticism. It is noted that in the schwanks of I. Pauli, J. Wickram, J. Frey, M. Montan and in the "Ship of Fools" by S. Brant, which are instructive in nature, stupidity is represented by a social vice, in "In praise of jolly" by Erasmus of Rotterdam it is distinctly carnival and expands to the metaphor of human existence.

Keywords: ambivalent laughter; carnival; a tradition of foolish literature; Schwank; S. Brant; J. Wickram; I. Pauli; J. Frey; M. Montan; Erasmus of Rotterdam

**4.6. АКТУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ
В «ДРАМАХ О ХУДОЖНИКЕ»
ИОАННА ЛЮДВИГА ДЕЙНГАРДШТЕЙНА**

© *М.К. Меньщикова*

В главе анализируются типологические черты жанра «драмы о художнике» (Künstlerdrama) на материале пьес И.Л. Дейнгардштейна «Боккаччо», «Сальватор Роза», «Правитель и поэт». Драма «Боккаччо» рассматривается как форма филологического и эстетического размышления драматурга, вариант культурологической модели «драмы о художнике». Пьеса «Сальватор Роза» анализируется как пример экфрастической модели «драмы о художнике». В драме «Правитель и поэт» выявляются черты антропологической модели.

Ключевые слова: Künstlerdrama, И.Л. Дейнгардштейн, жанр, немецкая драматургия

Иоганн Людвиг Дейнгардштейн (Johann Ludwig Ferdinand von Deinhardstein, 1794–1859) австрийский писатель, критик и драматург. Его первые драматические работы появились в 1811 году, и достаточно быстро он стал одной из ключевых фигур венской литературной и театральной жизни. С конца 20-х гг. XIX века он заведовал кафедрой эстетики в Венском университете и был редактором «Венского литературного ежегодника» (Wiener Jahrbücher der Litteratur), а в 30-х годах Дейнгардштейн становится

заместителем директора и основным драматургом Hofburgtheater. Именно при его поддержке и руководстве с театром сотрудничали Эдуард фон Баурнфельд, Фридрих Хальм и Фридрих Геббель, а жена Ф. Геббеля, Кристина Геббель, известная актриса своего времени, исполняла несколько ролей в постановках театра.

Усиление интереса к «Künstlerdrama» в немецкоязычной литературе приходится на период после 20-х – начала 30-х годов XIX века. Это во многом связано как с историческими, так и эстетическими переменами в немецкой действительности. Выбор писателями этого периода материала, а точнее, образа конкретного исторического прототипа, на фактах биографии которого строится «Künstlerdrama», весьма разнообразен. Об этом может свидетельствовать перечень названий пьес, которые И. Л. Дейнгардштейн в 1845 году издает в двухтомнике под объединенным названием «Künstlerdramen» [1]: «Бокаччо» (*Boccaccio*, 1816), «Ганс Сакс» (*Hans Sachs*, 1827), «Сальватор Роза» (*Salvator Rosa*, первая публикация под названием «Das Bild der Danae», 1822), «Гаррик в Бристоле» (*Garrick in Bristol*, 1832), пьеса посвящена английскому актеру Дэвиду Гаррику, директору театра Друри-Лейн, «Пиго Лебрен» (*Pigault Lebrun*, 1845) – французскому драматургу эпохи Великой французской революции, «Князь и поэт» (*Fürst und Dichter*, 1847) – жизни Гёте при Веймарском дворе.

Не случайно, что как человек, хорошо знавший театр и его особенности, мир драматургов, режиссеров и актеров, И.-Л. Дейнгардштейн написал несколько пьес, связанных с этой темой («Гаррик в Бристоле», «Пиго Лебрен»).

Остановимся в этой главе лишь на некоторых его, наиболее интересных, на наш взгляд, пьесах «Бокаччо», «Сальватор Роза», «Правитель и поэт».

Итак, в центре пьесы «Боккаччо», которой автор дает своеобразное указание на жанровую особенность – «драматическая поэма» (*Dramatisches Gedicht*), история любовных отношений Боккаччо и Марии д'Аквино, скрывающейся под именем «Фьямметты». С одной стороны, перед нами вполне традиционно развивающийся любовный конфликт в «драме о художнике»: поэт обретает свою Музу, и любовь становится источником вдохновения и одновременно страдания для героя, т.к. он узнает, что его возлюбленная замужем, как оказывается, за его давним другом. Впрочем, ситуация разрешается благополучно, т.к. Франческо Контарелли, муж «Фьямметты» оказывается сверхблагородным человеком, оставляя влюбленных друг с другом и уезжая надолго, а, вернее, как указывает в письме к Боккаччо, навсегда.

Однако, с другой стороны, данная пьеса весьма далека от простой мелодрамы, разворачивающейся на историческом фоне. Дело в том, что вся пьеса – это развертывание И.-Л. Дейнгардштейном идеи о том, кем на самом деле была литературная возлюбленная Боккаччо Фьямметта, которой был посвящен ряд его произведений, в том числе одноименная повесть. Образ Фьямметты присутствует и в «Декамероне».

В данном случае И.-Л. Дейнгардштейн выступает на стороне тех исследователей, которые полагали, что Фьямметта – это реальный человек, а не только литературный образ, который создается как следование традиции Данте и Петрарки, и за именем Фьямметты скрывалась Мария д'Аквино. Т.е. перед нами в художественной форме предстает филологическое размышление об истоках образа Фьямметты в творчестве Боккаччо.

Однако И.-Л. Дейнгардштейн не ограничивается лишь сюжетными перекличками в жизни своих героев и образа, созданного Боккаччо. Например, в начале пьесы в разговоре с Франческо Контарелли Боккаччо упоминает свою возлюбленную и дает ее поэтическое описание, которое является практически отсылкой к описанию Фьямметты в IV дне «Декамерона»: «Вьющиеся, длинные и золотистые волосы Фьямметты падали на белые, нежные плечи, кругленькое личико сияло настоящим цветом белых лилий и алых роз, смешанных вместе; глаза – как у ясного сокола, рот маленький, с губками, точно рубины» [2, с. 145]. Для сравнения приведем описание из пьесы И.-Л. Дейнгардштейна:

«В ясном небе я вижу ее глаза,
В каждой лилии – цвет ее ланит,
Роза отдала пурпур ее губам,
Её зубы чистейший перламутр ...» (перевод наш – М.М.) /

«Der klare Himmel zeigte mir ihr Auge,
In jeder Lilie blühten ihre Wangen,
Der Lippe Purpur gab die Rose kund,
Und ihrer Zähne reinen Perlenglanz...» [1, В. 1, S. 163]

(здесь и далее сохранена орфография печатного оригинала текста 1845 года – М.М.).

Таким образом, данная пьеса И.-Л. Дейнгардштейна может быть рассмотрена не только как художественное произведение, но своеобразная форма филологического и эстетического размышления драматурга, как вариант культурологической модели «драмы о художнике».

Сразу несколько ключевых аспектов «драмы о художнике» находят отражение в пьесе «Сальватор Роза».

Одна из сюжетных линий связана с предложением художнику Сальватору Розе продать свое произведение тщеславному, но не талантливому человеку. Подобный мотив можно встретить в наброске Ф. Геббеля «Поэт», где перед художником, правда, стоит иной выбор: продать картину и накормить голодных детей или, сохранив свое авторство для будущего, видеть страдания близких.

В пьесе Дейнгардштейна Андреа дель Кальмари предлагает Сальватору Розе купить одну из его картин вместе с авторством за весьма крупную сумму денег, т.к. Кальмари, критик, искусствовед, директор художественной академии, сам не является художником. К подобному поступку, кроме тщеславия, Кальмари подвигает и его стремление жениться на своей подопечной Лауре, т.к. ее отец завещал, что одним из условий брака дочери должен стать союз именно с художником, т.к. сам был всю жизнь связан с искусством.

Тема любви является динамической для сюжета данной пьесы, т.к. именно чувство Бернардо Равенны (Bernardo Ravienna), хирурга, который лечил Сальватора Розу, к Лауре определяют ход повествования. Сам художник Сальватор Роза выполняет в данном случае роль «мудрого помощника», чей предусмотрительный план помогает влюбленным быть вместе и не дает возможности сопернику Равенны Андреа Кальмари воспользоваться на конкурсе чужой работой.

Следует обратить особое внимание на то, что часто возникает путаница с названием данной пьесы, поскольку первая публикация была осуществлена под другим заголовком – «Das Bild der Danae» («Даная» / «Картина «Даная»»), поэтому при использовании различных изданий одна и та же пьеса дается под разными названиями.

Первое название явно указывало на то, что произведение строится на экфрасисе. Здесь можно говорить о нескольких уровнях развертывания экфрасиса.

С одной стороны, это сюжетный уровень: Бернардо Равенна, хирург, просит художника Сальватора Розу оценить картину, которую он недавно написал. Сальватор Роза относится весьма скептически к тому, что молодой врач решил, что может стать художником без должной подготовки и таланта. Первое упоминание картины Равенны, без названия и описания, просто своеобразная констатация факта, позволяет выстроить первый диалог, в котором художник и хирург размышляют об искусстве, таланте, генальности.

В частности, Сальватор Роза несколько насмешливо замечает, что

«Когда ты сможешь стать жрецом

И достигнуть храма искусства, чей блеск

Влечет, как звезды,
Ты уже будешь мёртв и похоронен.
Сможешь ли ты спокойно следовать
Трудному пути жизни художника,
Постоянно преодолевать тернистый путь
С открытым сердцем.
И если тебе удастся это преодолеть невредимым,
То дальше последует глупость, зависть, злость и ненависть»
(здесь и далее перевод пьесы наш – *М.М.*) /
«Was Ihr begehret mit der Priesterschaft der Kunst.
Des Tempels Schimmer reizt Euch, wie der Stern,
Den Ihr erreicht, wenn Ihr gestorben seid.
Könnt Ihr die nimmer ruh'ge Fahrt beginnen,
Mit off'ner Brust die dichten Dornenwege
Durchzieh'n, die hin Euch führen, unbekümmert,
Ob hier der Neid Euch Euer Werk verhöhnt
Dort Torheit es in Staub tritt, Bosheit, Hass
Es hinterher verfolgen...» [1, В. 1. S. 214].

Сальватор Роза утверждает, что человек, профессионал в своей области, не может из дилетанта превратиться в гениального художника. Однако признает он и то, что невозможно и ему стать таким прекрасным хирургом, как Бернардо Равенна. Между героями происходит комический диалог, когда Сальватор Роза предполагает ситуацию, в которой он пришел бы к Равенне, выразив желание стать хирургом, но при этом ничего не зная о медицине. И оба приходят к мнению, что самым верным был бы совет, оставить в стороне скальпель и вернуться к своим кистям. Тем не менее, художник соглашается взглянуть на картину молодого врача в знак благодарности за вылеченную им руку.

Таким образом, в самом начале пьесы картина определяет не только завязку действия, но и становится причиной эстетической и профессиональной дискуссии.

Картина, которую приносит Бернардо Равенна не является реально существующей, однако само упоминание изображенного мифологического сюжета, создает определенный ассоциативный ряд, – это «Даная» Яна Госсарта (Мабюза), с которого начинается собственно живописная традиция изображения Данай и золотого дождя, полотна Антонио да Корреджо, Тициана, Рембрандта, Джованни Баттисты Тьеполо – те, что были созданы до момента написания пьесы.

Прекрасная Лаура, которая стала прообразом Данай на картине Бернардо Равенны, как и мифологическая Даная, заперта в доме, правда, опе-

куном Андреа дель Кальмари, который весьма опасается того, что подопечная найдет себе жениха, поскольку сам мечтает на ней жениться. И Бернардо Равенне приходится маскироваться и подкупать слуг, чтобы прийти на свидание к Лауре.

Еще один необычный поворот сюжета связан с восприятием картины Сальватором Розой: он поражен красотой картины и сразу признает, что ни одна из его новых работ не сравнится с этим полотном. Таким образом, знаменитый профессиональный художник признает победу над собой художника-дилетанта. На первый взгляд, достаточно необычный подход драматурга, опровергающий всё то, что было высказано Сальватором Розов в начале, если не учитывать один значимый момент, который понимает и знаменитый художник. Источник картины – чувство любви, граничащее с отчаянием, т.к. молодой хирург имеет мало шансов получить согласие опекуна на брак с Лаурой.

Картина становится материальным воплощением любви Бернардо Равенны, который так и не станет художником, а его шедевр, вероятно всего, останется единственным, но зато он обретет земную любовь и счастье с Лаурой. Вновь противовесом такому земному счастью окажутся слова истинного художника Сальватора Розы, что для него искусство дороже любви.

Есть в пьесе и описание картины, вернее, впечатления, которое производит на Сальватора Розу изображенная незнакомая девушка: так через восприятие картины появляется в драме портрет героини, которая на сцене еще не появлялась:

«Эта нежная, теплая, полная любви жизнь;
Так божественно благородно и так по-человечески прекрасно,
Это сладкое томление губ,
Эти полуприкрытые глаза, как восходящие звезды,
Как солнечный луч, пробивающийся сквозь облака
На жаждущие его цветы;
Всё это – твое творение!» /
«Dies zarte, warme lieberfüllte Leben;
So göttlich edel und so menschlich schön,
Die süsse Sehnsucht um die Lippen her,
Dies Aug', ein Stern im Ausgeh'n, halb verhüllt
Vor jenem Glanz, der durch die Wolken dringt,
Ein Sonnenstrahl, auf den die Blumen warten;
All Dies ist Euer -Euer-Euer Werk!» [1, В. 1. S. 238].

В более поздних пьесах Дейнгардштейна, усиливаются социально-политические мотивы, например, они становятся одними из основных в

драме «Правитель и поэт» Дейнгардштейна, где писатель обращается к тому времени, когда И.-В. Гёте находится на службе у Саксен-Веймарского герцога Карла Августа.

Обозначенное в заглавии пьесы противопоставление правителя и поэта обозначает одну из основных тенденций противопоставления в «драме о художнике» – мира искусства и людей к нему принадлежащих и мир власти и людей, эту власть осуществляющих. Чаще всего правители наделяются негативными качествами или, по крайней мере, воспринимаются как люди далекие от искусства и часто равнодушные к нему (как, например, в пьесе Г. Лаубе «Ученики Карловой школы» герцог Карл Евгений).

Впрочем, у Дейнгардштейна скорее намечена оппозиция между Гёте и Веймарским двором, представителей которого не устраивают попытки повлиять на герцога, и тем самым, по их мнению, уменьшить их собственное влияние и значимость. Можно вспомнить здесь и реальную биографию поэта, который сначала возлагал большие надежды на молодого герцога Карла Августа, поскольку Гёте надеялся увидеть в нем просвещенного монарха, готового учитывать и интересы своих подданных. И в начале герцог, учившийся в свое время у Кристофа Мартина Виланда, с большим энтузиазмом включился в попытки административного реформирования системы управления.

Однако к середине 80-х гг. XVIII века Гёте окончательно разочаровался в своей деятельности, причем разочарование его связано, в первую очередь, с Веймарским двором, а не с самим герцогом. В письме к Шарлоте фон Штейн, которая была придворной дамой герцогини Анны Амалии Саксен-Веймар-Эйзенахской, он отметит, что окончательно понял, насколько разнятся его взгляды и взгляды придворных, а попытка наладить эти отношения усугубит ситуацию и будет лишь фальшивой иллюзией.

В 1886 году в очередном письме Гёте выскажется еще более откровенно, подчеркивая, что тот, кто не является подлинным государем, но пытается управлять страной – «либо филистер, либо плут, либо дурак». Так, в данной пьесе Дейнгардштейна можно выявить черты антропологической модели «драмы о художнике» [подробнее см.: 3], поскольку «художник» здесь включается как общественная единица в социальные, политические и бытовые обстоятельства, т.е. он выступает не столько как носитель бытийных категорий и характеристик, сколько как обычный человек, который находится в различных взаимоотношениях с другими людьми и социальными группами.

Итак, можно отметить, что жанр «Künstlerdrama» в творчестве Дейнгардштейна соотносится с исторической драмой в аспекте реконструкции

«частного» исторического события, то есть фрагмента жизни реального исторического лица и преимущественно отражает эстетические аспекты как неотъемлемую часть жизни художника. Выбор исторического прототипа не ограничен определенной эпохой, что подчеркивает универсальность образа художника для Дейнгардштейна. «Драмы о художнике» И.Л. Дейнгардштейна могут быть рассмотрены в контексте экфрастической, культурологической и антропологической моделей драмы о художнике [подробнее см.: 3].

Список литературы

1. Deinhardstein J.L. Künstlerdramen. In 2 Bd. Leipzig, 1845. B.1 – 271 S., B. 2 – 258 S.
2. Боккаччо Д. Декамерон. М.: Худ. литература, 1955.
3. Меньщикова М.К. Жанровые доминанты немецкой драматургии 30-70 гг. XIX века в философско-эстетическом контексте эпохи. Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. 277 с.

THE ACTUALIZATION OF CULTURAL MEMORY IN «KÜNSTLERDRAMEN» OF JOHANN LUDWIG DEINHARDSTEIN

M.K. Menshchikova

The chapter deals with the typological features of the genre «Künstlerdrama». Attention is drawn to plays «Boccaccio», «Salvator Rosa», «Prince and Poet» of I. L. Deinhardstein. Drama «Boccaccio» is analyzed as the form of philological and aesthetic reflection of I. L. Deinhardstein. It is investigated as cultural model of «Künstlerdrama». The drama «Salvator Rosa» is dealt with as example of ekphrastic model of «Künstlerdrama». The drama «Prince and Poet» is dealt with as the anthropological model.

Keywords: Künstlerdrama, Deinhardstein, genre, German drama

4.7. КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ КАК ПРЕДМЕТ РАЗМЫШЛЕНИЯ В РОМАНЕ ЭДИТ УОРТОН «ВЕК НЕВИННОСТИ»

© *М.П. Кизима*

В данной главе рассматривается трактовка феномена культурной памяти в романе американской писательницы Эдит Уортон (1862–1937) «Век невинности» (1920). В этом произведении внимание Уортон сосредоточено на изменениях, происходивших в жизни общества и психологии людей в конце XIX века и накануне Первой мировой войны, ставшей рубежом в истории западной культуры; писательница стремилась понять закономерности развития культуры во времени.

Уортон глубоко интересовалась исследованиями современных ей антропологов, этнографов, культурологов; вопрос о культурной памяти ставится ею в романе с учётом открытий в этих областях знания и развивается через образную и метафорическую структуру романа. Как показывает проведённый анализ, Уортон считала,

что социальные формы, традиции и ритуалы являются хранителями культурной памяти, что культурная память есть не только совокупность осознаваемого людьми прошлого, но и совокупность опыта, наследуемого сообществом бессознательно, и в этом отношении цивилизованный мир во многом подобен первобытным племенам (в описаниях светского общества Нью-Йорка не раз возникают образы племенной жизни). Но Уортон убедительно показывает, что личностное начало играет в жизни культуры активную роль и трансформирует её, что время властно и над культурной памятью: культуры уходят в небытие, становясь музейными экспонатами, и с Первой мировой войной таким «музейным экспонатом» стал культурный мир XIX века.

Ключевые слова: XX век, Первая мировая война, культурная память, культурология, Эдит Уортон, роман «Век невинности», традиция, ритуал, музей, музейный экспонат

Первая мировая война стала важнейшим историческим рубежом: началась новая эпоха, западная культура вполне вступила в XX век. Американская писательница Эдит Уортон (1862–1937) стремилась осознать этот сложный исторический переход от одной эпохи к другой: он стал центральной темой её романа «Век невинности» (*The Age of Innocence*, 1920). Наследуя традиции таких жанров классической реалистической прозы, как роман нравов и социально-психологический роман, Уортон существенно трансформировала их: «Век невинности» представляет собой сложный, метафорически насыщенный текст, в многогранной структуре которого сама природа нравов и культурная память становятся предметом критического рассмотрения с точки зрения современной культурологии.

Уортон всегда проявляла особый интерес к культурологии, антропологии, этнографии, следила за новейшими работами в этих областях знания. На рубеже веков данные науки переживали период качественного роста и новых методологических открытий. Одним из них было стремление к целостному описанию функционирования культуры как системы, проявляющейся во всех формах организации жизни и деятельности людей, в создаваемых ими материальных и духовных ценностях, в своеобразном стилестическом единстве культурных форм. Подобный подход лег в основу трудов Э.Б. Тайлора, Т. Веблена, М. Вебера, О. Шпенглера и других ведущих исследователей. Уортон придерживалась данного подхода как в своих очерках о культурах различных народов, собранных ею в виде путевых заметок (в частности, о Франции, Италии, Марокко), так и в художественных произведениях, в первую очередь романах.

Что есть культура, каково её место в жизни отдельного человека, как она развивается во времени? Увидеть целостность социальной ткани, где экономическая жизнь опосредована обычаем, традицией, привычками, нормами поведения, где все эти черты являются не просто поверхностным

слоем, но выявляют внутреннюю сущность, – вот задача, которую решали – каждая по-своему и в своей сфере, но в тесном взаимодействии – и литература и культурология XX века. Их взаимодействие было весьма плодотворно, ведь один из парадоксов культуры заключается в том, что она есть сложная совокупность социальной и индивидуальной жизни, но её саму невозможно представить иначе, как через избранные фрагменты; этот парадокс подталкивал исследователей к выводу о том, что именно целостность текста способна, хотя бы в какой-то мере, передать собой целостность культуры, – литература становилась культурологичней, культурология же, в свою очередь, всё более активно использовала литературные формы как инструмент, дающий возможность постижения единства культуры в её многообразии (дневники, заметки, наброски, зарисовки, эссе стали признанными источниками для собственно культурологических, этнографических исследований).

Новые открытия антропологов и этнографов ещё более убеждали Уортона в том, что в жизни человека социальные формы играют фундаментальную роль, являются хранителями культурной памяти. Об этом писали и Э.Б. Тайлор, и Дж. Фрейзер, и Б. Малиновский. Затем с разных позиций – от Юнга и до Леви-Стросса – наука XX в. сосредоточила внимание на изучении бессознательных структур культуры, подчёркивая, что между инстинктами, унаследованными нами по генотипу, и правилами, вдохновляемыми разумом, находится огромная совокупность бессознательных правил, что коллективная культурная память есть не только совокупность осознаваемого людьми прошлого, но и совокупность наследуемого сообществом бессознательно (или осознаваемого лишь частично). Исследователи обнаруживали при этом, что гордыня западного человека – с его верой в разум, прогресс, технические достижения, преодоление на их основе пережитков и суеверий – не имеет под собой оснований, что цивилизованный мир во многом подобен первобытным сообществам, – так в нём проявляется действие бессознательной культурной памяти.

Эта мысль была весьма важна для Уортона, как и общий культурологический подход, предполагающий дистанцированность в отношении собственной культуры: критическое рассмотрение её как объекта. Такой повествовательный ракурс подчёркивается в романе тем, что Ньюленд Арчер – герой, с точки зрения которого подаётся основная часть текста, – любитель книг по антропологии. Однако Уортон иронически трактует интерес Арчера: он почитывал книги о «первобытном человеке, которые люди развитой культуры как раз начинали читать» [1, р. 29], пишет она. Для Арчера его выбор чтения – дань моде и возможность увидеть себя представителем цивилизации, далеко ушедшей от «примитива», однако Уортон придержи-

вается иной точки зрения: она показывает не только, как далеко ушло общество, но и сколь многое осталось в основе своей неизменным, ведь бессознательная коллективная память контролирует общество через традиции и ритуалы.

Действие романа охватывает жизнь нескольких поколений, но в основном развёртывается в 1870-е годы в высшем обществе Нью-Йорка, для которого, по ироническому определению Уортона, это ещё был «век невинности»: и в смысле известной неспорченности и в смысле незрелости и ограниченности. Всё определяли избранные семейства с давними корнями, этот замкнутый мир крепостной стеной отгораживался от всяких новшеств, посторонних веяний и влияний. Реальные основы жизни Старого Нью-Йорка были подорваны безвозвратно Гражданской войной, но и в 1870-е – в разгар «позолоченного века» – герои Уортона ещё пытаются «по-детски» закрыть глаза и не видеть перемен. Мера личностной свободы в жизни Старого Нью-Йорка по-прежнему невелика, внешние приличия играют не меньшую роль, чем «грозные тотемы в судьбах его праотцов тысячи лет тому назад» [1, р. 4]. У Нью-Йорка иные табу и «тотемы», но требуют они столь же неукоснительного поклонения и почитания, и Арчер постепенно открывает для себя удивительное сходство нравов благовоспитанных ньюйоркцев с обычаями дикарей: мать его невесты, например, считает необходимым делать вид, что нехотя отдаёт дочь замуж, а у дикарей было принято, чтобы невеста с воплями покидала родительский дом [1, р. 29].

Старый Нью-Йорк – это мир, где господствуют кровные связи, где происхождение, поведение, богатство и положение определяют место человека. В романе возникает образ некоего коллективного существа – «племени»; оно «молчаливо наблюдает бессчётным числом глаз и терпеливо слушает многими ушами» [1, р. 211]. Матриарх племени, старая Кэтрин Мингготт, говорит: «Ну что ж, нам нужны новая кровь и новые деньги» [1, р. 20]; в романе эти «нам» и «мы», «племенной инстинкт» и «племенная дисциплина» [1, р. 159] обладают особой силой и властью над жизнью и сознанием героев. В лице Кэтрин Мингготт мы видим человека волевого, способного выходить за пределы старых установлений и так продлевать жизнь рода; Уортон иронически комментирует её слова, приветствующие «новую кровь», как заявление «плотоядной старой дамы» [1, р. 20]: она подобна вождям каннибалов, пожирающих противников, чтобы вобрать в себя их силу.

Жизнь «племени» организуется вокруг ритуальных обедов. Ритуал застолья – один из древнейших в культурах мира, его значение особенно велико, конечно, в культурах традиционных. Фрейзер писал особо о са-

кральном значении данного ритуала, ведь участники совместного застолья были «физически связаны ...общей пищей в их желудках», к тому же становились «заложниками своего хорошего поведения» во время ритуала [2, р. 202]. В Старом Нью-Йорке этот древний ритуал продолжает действовать и обладает священностью на всех уровнях. Скажем, когда семейство Арчеров садится за стол – мать и её двое детей, – церемония обеда не ограничивается по смыслу утолением голода: она должна стать знаком сплочения, и во главе семейного стола сидят предки, портреты которых сурово взирают со стен. Обед, как общее собрание членов «племени», даёт возможность старой элите сохранить и подчеркнуть свою исключительность и власть, через него новые богатые реализуют своё стремление проникнуть в круг нью-йоркской аристократии. На обедах господствует сложный этикет, объединяющий своим формальным великолепием уважаемую и успешную элиту; обед призван утвердить власть «племени», дающую взаимную безопасность, гарантии взаимопомощи и защиты, освящённые ритуалом совместного застолья.

За обедом племя встречает всякую угрозу семейной безопасности, коллективное застолье обеспечивает ему защиту от вторжения посторонних и от всякого недопустимого для племени поведения. Потому вся история Эллен Оленской, возвратившейся домой из Европы после неудачного брака, находится как бы в рамке обедов, которые её «племя» устраивает – вначале для того, чтобы сообразоваться с вторжением «иностранной» кухни, а затем, чтобы изгнать её из своего сообщества.

Эллен сразу возникает как иноземный – в буквальном и переносном смысле слова – элемент. Дом Эллен – прямая противоположность господствующим вкусам; бросается в глаза иноземность её чайного ритуала (чай подается в японских чашечках без ручек за низким столиком); восточная обстановка её застолья подчёркивает инаковость героини. Заметим, что здесь переплетаются образы ритуального действия и эстетических форм; Уортон рассматривает всю целостность культуры, а эстетические формы в любой культуре являются важнейшими символическими структурами, пронизывающими собой ткань жизни.

Семейство объято страхом, что Эллен с её иноземными привычками создаст угрозу порядку; оно собирается за обедом, чтобы обсудить ситуацию, однако фактически за обеденным столом происходит первобытный каннибализм в одеждах современности. Метафоры, употребляемые Уортон, вскрывают древний смысл происходящего: семейство «пожирает» Эллен, Уортон иронически замечает, что «обед, вероятно, закончится Эллен Оленской» [1, р. 25] – её, так сказать, подадут на десерт.

Постепенно семейство всё более отторгает Эллен и, наконец, изгоняет её, давая в честь данного события обед. В этом оно следует ритуалу, столь же немилосердному и непреложному, как ритуалы первобытных племён. Уортон подчёркивает подспудный зловещий смысл торжества самим выбором слов: были вещи, подлежавшие безусловному и доскональному исполнению, и «одной из таких вещей, согласно кодексу Старого Нью-Йорка, было собрание племени вокруг родственницы, которой предстояло быть из племени изгнанной» [1, р. 211] – таков был в Старом Нью-Йорке способ «убиения без кровопролития» [1, р. 212], хотя в глазах поверхностного наблюдателя родня собралась просто потому, что пожелала тепло проститься с Эллен, покидающей Нью-Йорк.

Уортон глубоко раскрывает принудительную власть культуры, её насилие, скрываемое под внешней канвой повседневности: нью-йоркские ритуалы изгнания непокорных, хотя и обходятся без кровопролития, не менее жестоки, чем у древних племён. Но Уортон раскрывает и возможности отдельной личности внутри культуры, и возможности качественного обновения всей культуры.

Культурологи XX века много писали о глубинных противоречиях между культурой и индивидуальным человеческим счастьем (Фрейд, в частности, посвятил этому вопросу специальную работу – «Неудовлетворённость в культуре», 1930). Они убедительно показали, что каждая культура обладает своими нравами и обычаями, обоснованными внутри данной целостной системы, но имеющими относительный характер в контексте других культурных систем; их абсурдность, условность, ограниченность открываются отдельному человеку, когда он вступает в противоречие со своей культурой. В романе Уортон поведение Эллен (совершенно нормальное, на наш взгляд и на взгляд даже самых первых читателей романа) оказывается, с точки зрения Старого Нью-Йорка, предосудительным, неподобающим для женщины: Эллен «одна проходит через широкую гостиную» и садится рядом с Ньюлендом, а этикет предполагал, что женщина должна «неподвижно, словно идол, ждать, пока мужчины, желающие с ней поговорить, не подойдут к ней один за другим» [1, р. 41]. Разрыв с воспитавшей его культурой происходит и в жизни Ньюленда Арчера, когда он влюбляется в Эллен: с этого момента его реальная жизнь протекает в воображении, а в мире социальной действительности нарастает дискомфорт, героя сопровождает чувство нереальности и недостаточности окружающего мира, он то и дело «спотыкается о знакомые предрассудки и традиционные точки зрения, – подобно тому, как рассеянный человек наталкивается на предметы мебели в своей собственной комнате» [1, р. 166].

Данный конфликт приобретает общекультурное значение: замкнутый и самодостаточный мир Старого Нью-Йорка сдаёт свои позиции под натиском перемен. XX век вторгается в его жизнь: это и новые технологии, и новые деньги, новые люди и новые представления о семье и браке; волей-неволей самим своим присутствием они ставят под сомнение незыблемость и абсолютность норм господствующей культуры, вначале осознаются только как угроза и посягательство, но затем происходит настоящий перелом в пользу «пришельцев», и то, что вызывало возмущение, становится нормой – культурная память во многом теряет свою силу.

Всё в романе говорит о времени как важнейшем факторе развития культуры, напоминая, что культура как таковая есть символическая система смыслов, мир артефактов, вторая реальность, ограниченная во времени. «Век невинности» фактически повествует о процессе встречи общества с современностью, попытке понять её, взглянуть ей в лицо. Время в романе – и природный и культурный фактор; Ньюленд Арчер не только стареет, но и устаревает: его сын со свойственным молодому поколению эгоцентризмом оценивает поведение отца как «доисторическое» [1, р. 225]. Однако современность рождается и в душе самого Арчера, когда он уже не может вполне жить по прежним правилам, когда его реальный человеческий опыт показывает ему ограниченность и омертвелость культуры Старого Нью-Йорка.

Уортон с уважением относилась к уходящему культурному миру, при этом восхищалась способностью культуры к новациям. Именно в этом аспекте привлекало её, например, творчество Ницше как ниспровергателя старых культурных форм. Читая его работы, она отмечала: «Думаю, что иногда полезно, наконец, понять то, что он называет *die Unwerthung aller Werthe* [обесцененность всех ценностей] и действительно вернуться назад к здоровой основе голого инстинкта» [3, р. 159]. Но Уортон всегда полагала, что человек выражается через созидание устойчивых форм культуры. В своей записной книжке за 1918 г. Уортон писала: «Я хочу, чтобы идолы были разбиты, но разбиты людьми, которые понимают, почему они были созданы, а не приписывают их злым, своекорыстным намерениям авгуров» [4]. Сама критика культуры, которую мы видим в творчестве Уортон, носит сбалансированный характер, она далека от романтического неприятия культуры как силы, враждебной отдельному человеку.

Уортон подходит к Старому Нью-Йорку не только с критикой его пережитков, но и с пониманием значимости его социальной ткани. Этот двойной фокус распространяется и на главных героев. Старая культура является по отношению к героям не чисто внешним фактором, но и частью их собственной природы. Более того, герои понимают огромное положи-

тельное значение порядка, созданного их культурным миром. После Первой мировой войны в творчестве Уортон усилилась критика современной цивилизации, её особенно тревожило размывание нравственных норм поведения, понятий чести, достоинства, долга, семейных ценностей. Социальные установления, когда-то казавшиеся только ограничительными узами и путами, были увидены ею с другой стороны – как выражение культурных форм, делающих цивилизованную жизнь возможной.

Особенно важен в связи с размышлениями Уортон о культурной памяти эпизод в музее Метрополитен. Любовные объяснения героев происходят среди мумий и саркофагов; экспонатами в витринах стали предметы когда-то дорогие, любимые и необходимые, но теперь под многими стоят таблички со словами «предназначение не известно». В этом и горькая ирония, и серьёзный общий смысл: культура, в которой выросли герои романа, тоже стоит на пороге небытия, постепенно становится музейным экспонатом, – тем, что когда-то было частью живой целостности, а сохранилось только как отдельные предметы, обладающие ценностью лишь потому, что принадлежат безвозвратно ушедшей культуре.

В своей автобиографии Уортон писала: «Замкнутый мир моей юности отошёл в прошлое, из которого его может откопать по кусочкам только упорный охотник за реликвиями; и его малейшие фрагменты уже стоит собирать, пока не исчезли вместе с ними и последние из тех, кто ещё знал живую структуру» [5, р. 7]. Что же такого «стоящего» в данном мире? Уортон говорит, что общество, в котором она родилась, «было «хорошим» в самом прозаическом смысле слова, его единственный интерес для большинства читателей состоит в факте его внезапного и полного исчезновения, а для небольшого числа людей, наделённых воображением, – в признании тех нравственных богатств, которые ушли вместе с ним» [5, р. 7].

Вся повествовательно-композиционная структура романа выстроена так, что образ времени играет в ней решающую роль. Время заявляет о себе и в смене поколений, и в смене всех примет жизни. XX век присутствует незримо с самого начала в разговорах героев, ещё не знающих, что им готовит будущее: герои романа, живущие в 1870-е годы, воспринимают как невероятную фантазию телефон, как невероятный социальный прогноз – демократизм в отношениях между людьми разных социальных групп, но все эти прогнозы сбываются в жизни самих героев романа, их судьбах. Роман обращён к сознанию людей XX века, оно является активным участником всего дискурса текста, ведь реалистичность «невероятного» была вполне очевидна читателям книги.

К 1900-м годам век Старого Нью-Йорка остался позади, но остался ли позади «век невинности»? Фактически, как показывает Уортон, с прихо-

дом нового поколения произошла лишь смена одной «невинности» на другую. Сын Арчера Даллас слепо верит в неограниченные возможности научно-технического прогресса, в возможность безболезненного решения всех социальных проблем, он полон оптимизма и лишён способности к самоанализу. Даллас и сам признает, что поколение отца знало о мыслях друг друга больше, чем его поколение знает о своих собственных [1, р. 225]. У нового поколения ум оказывается не в меньшей мере, хотя и по-другому, закрыт для воображения, а сердце – для опыта, чем у поколения отцов; в его шумном и энергичном поведении проглядывает всё то же «детское» желание отгородиться ото всего неприятного. Критическому анализу в романе подвергается, тем самым, не только запертое в традиционных предписаниях сознание людей 1870-х, но и отношение к жизни, которое пришло ему на смену. Такому анализу способствует и новаторская открытая композиционная структура романа, предполагающая активность читательского воображения: поколение 1900-х вступает в жизнь с безоблачной уверенностью в себе и своих силах, оно не ведаёт о том, что время готовит ему мировую войну и боль «потерянного поколения», – этого не ведают герои, но это уже хорошо ведомо и автору романа и его даже самым первым читателям; между читателями и героями незримым, но реальным рубежом стоит Первая мировая война как «кульминационный пункт нашего времени» [6, с. 34–35], сделавшая весь прежний уклад жизни музейным экспонатом (возможно, с табличкой «предназначение не известно»).

Таким образом, движение времени в романе ведёт читателя в XX век с его конфликтами, сомнениями, его кризисом духа, но и его обретениями, его великими достижениями, его новым пониманием значения духовной свободы в жизни отдельного человека и общества в целом – и его сложными отношениями с культурной памятью.

Список литературы

1. Wharton E. The Age of Innocence. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1994. 230 p.
2. Frazer J.G. The Golden Bough. N.Y.: The Macmillan Company, 1940. 864 p.
3. Wharton E. The Letters of Edith Wharton / Ed. by R.W.B. Lewis and Nancy Lewis. N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1988. 672 p.
4. Edith Wharton Collection // Yale Collection of American Literature. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 42. Series № 1. Box 22. (Subjects and Notes, 1918-1923. № 1.)
5. Wharton E. A Backward Glance: An Autobiography. N.Y.: Touchstone Book, 1998. 386 p.
6. Шпенглер О. Закат Европы / Пер. с нем. под ред. А.А. Франковского. М.: Искусство, 1993. 303 с.

CULTURAL MEMORY AS AN OBJECT OF REFLECTION IN EDITH WHARTON'S NOVEL «THE AGE OF INNOCENCE»

M.P. Kizima

The chapter discusses Edith Wharton's (1862–1937) reflections on the phenomenon of cultural memory in her novel *The Age of Innocence* (1920). The novel describes transformations in the social life and the minds of the people at the end of the nineteenth century and on the eve of World War I which became a watershed in the history of Western culture; Wharton wanted to understand the laws that govern the development of culture in time.

Wharton was deeply interested in cultural studies, the work of contemporary ethnographers and anthropologists; in her reflections on collective cultural memory she took into account the discoveries of the researchers in these fields and developed her view through the imagery and the metaphoric structure of the novel. The analysis of the novel shows that Wharton regards social forms, traditions and rituals as guardians of cultural memory; she believes that cultural memory is more than a sum of conscious awareness of the collective past: it is also a sum of the experience inherited by the community subconsciously, and in this respect the civilized world differs little from primitive communities (in her description of the New-York society she repeatedly uses images of tribal life). Yet Wharton makes it clear that individual human beings play an active part in the life of cultures and transform them, she shows that time is a powerful factor undermining cultural memory: cultures live and die becoming «museum pieces», and with World War I the nineteenth-century cultural world passed away.

Keywords: 20th century, World War I, cultural memory, cultural studies, Edith Wharton, the novel *The Age of Innocence*, tradition, ritual, museum, museum piece

4.8. ОТЦОВСКО-СЫНОВНИЕ ОТНОШЕНИЯ В РОМАНЕ ФР. ВЕРФЕЛЯ «БАРБАРА, ИЛИ БЛАГОЧЕСТИЕ»: ПАМЯТЬ «МЕЙСТЕРА»

© Н.Э. Сейбель

Обращение Верфеля к традиции Гёте – важная и малоисследованная тема. Влияние мейстеровской традиции в наибольшей мере проявилось на уровне отцовско-сыновних отношений, обретающих в тексте начала XX века новый исторический и национальный контекст. Становление героя в романе воспитания это и выбор профессии, и самоопределение по отношению к отцу и его влиянию. У Гёте и Верфеля сыновне-отцовский конфликт завершается примирением и обретением гармонии. Сравнительный анализ показывает, что героя Верфеля роднит с гётевским прототипом аскетизм (оба не способны обрести семейное счастье, поскольку посвящают себя служению миру и людям), чувство неопределенности в выборе пути (между искусством и коммерцией – у Мейстера, военной службой и врачеванием – у Фердинанда), оба приходят к сложному обретению неоднозначной «самости» через ритуальное действие. Рационализм отца – препятствие на пути того и другого героя, которое они не преодолевают, а переосмыслиют и «приспосабливают».

Ключевые слова: роман воспитания, Верфель, гётевская традиция, герой, двойничество, резиньяция

В начале XX века в немецкой и австрийской литературе оказался активно востребованным жанр романа воспитания, о котором Т. Манн говорил как о специфически национальном, одном из важнейших в немецкоязычном литературном контексте: «Вклад Германии в европейское повествовательное искусство представляет собою вклад весьма тонкого свойства; это главным образом роман воспитания и формирования героя, как гётевский «Вильгельм Мейстер» [1, с. 285]. Динамика становления, переживание опыта как «времени, внесённого вовнутрь героя» [2, с. 201], связь личного самоопределения с историческим временем, его необходимостью и плотностью, в конечном итоге резиньяция, прозрение, отрезвляющие открытия сближают героев «Душевных смут воспитанника Тёрлеса» Р. Музиля, «Лунатиков» Г. Броха, «Ученика Гербера» Ф. Торберга и других. Особенно показателен интерес австрийских романистов к текстам Гёте. Вообще, «доромантическая» ориентированность – одна из существенных черт австрийской культуры эпохи модерна. Она активно отталкивается от немецких корней и формирует большое количество «некантовских» и «негегелевских» концепций.

Созданный модернистской культурой человек, чуждый миру и противостоящий ему, находит отражение в индивидуальном становлении «“природного” начала в герое»; начала, «достаточного для того, чтобы противостоять тому “неразумному”, что этого героя окружало, тем “неестественным” условиям, в которых он оказывается» [3, с. 82]. Поэт, давший метафорическую формулу взаимоотношения мира и нового человека: «На земле ведь чужеземцы все мы», Франц Верфель (1890–1945) всесторонне осмысляет гётевскую традицию в своих произведениях. Его отчужденный герой, скиталец, искатель проходит путь осознания своего места и своей функции в мире: выступает миссией, способным преобразить и гармонизировать вселенную (в раннем творчестве), и обретает ответственность, осознание общеисторического значения своего личного выбора (в текстах 30–40-х годов).

Первые указания на актуализацию гётевской традиции в творчестве Верфеля появились в литературоведческих трудах, вышедших ещё при жизни писателя. Так, диссертация Р. Рунге «Фаустовско-мефистофельский мотив в немецкой поэзии и его выражение в системе мотивов Ф. Верфеля» («Das Faust-Mephisto-Motiv in der deutschen Dichtung und seine Ausprägung in Franz Werfels Motivgruppen», 1933) выявляет конфликтно-мотивную структуру текстов, включающих искушение и договор с дьяво-

лом как отражение прямого столкновения добра и зла, устойчивой связи познания и греха, актуальной, по мнению литературоведа для начала XX в. [4]. При этом, естественным образом исследование упускает многие мотивные и идеологические структуры, важность которых становится очевидна при учете более поздних текстов. Необходимо также указать диссертацию Н.И. Волокитиной «Фаустианские мотивы творчества Ф Верфеля», рассматривающую «переход от оптимистических идей и экспрессионистской экстаичности раннего периода к напряженному духовному поиску 1920–1930-х годов» [5, с. 6].

В то же время «Фаустом» гётевский репертуар Фр. Верфеля не исчерпывается. Музыкальная стихия гётевских зигншпилей (например, «Эрвина и Эльмиры», 1793) находит отражение в «музыкальной» верфелевской прозе, имеющей жанровые подзаголовки «Верди. Роман-опера» (1924), «Песнь Бернадетте» (1941). Обращение к античному сюжету как способу преодоления варварства и жестокости новой эпохи роднит «Ифигению» Гёте (1788) с «Троянками» Верфеля (1914).

Роман «Барбара, или Благочестие» (Barbara oder Die Frömmigkeit, 1929) связан с гётевским «Мейстером» на уровне жанра и героя. В его основе лежит история становления Фердинанда Р. – человека, воплотившего эпоху: прошедшего войну, революционные увлечения и пришедшего к «das Unpolitische als das Wahrheitstragende» [6, 138] – идеалу аполитичности, самости, личной ответственности за себя и жизнь. Логическая система, включающая элементы «становления–бунта–кризиса–смирения» [2, с. 196–201], характерная для романа воспитания, у истоков которого стоял «Вильгельм Мейстер» Гёте, находит здесь достаточно полное отражение.

Герой Гёте стремится к миру, пытается преодолеть индивидуализм и замкнутость собственной натуры, однако постоянно чувствует, что «с юных лет направляет свой духовный взор скорее внутрь, нежели наружу...», что лишь в ограниченной степени знает человека, часто не понимая и не постигая людей» [7, с. 209]. Он ощущает себя чуждым по отношению к кипучей стихии практической жизни («Чисто внешним обстоятельствам... <он>... не уделяет ни малейшего внимания» [7, с. 217]) и стремится преодолеть недостаток практической деятельности. Верфелевский Фердинанд обладает Unnahbarkeit [8, S. 124] – чувством неблизости, отчужденностью, взглядом «со стороны» даже на самые страшные события. Позиция, на которую герой, кажется, обречен, – посторонний наблюдатель. Он в равной мере близок (и далёк) со своими друзьями Вайсом и Инглендером, придерживающимися антагонистичных взглядов. Он отстранён, когда бомбы разбивают окопы, когда амбициозные друзья-революционеры манипулируют массами. Его вмешательство в ход собы-

тий – всегда «прорыв»: герой-«чужак» («Fremde sind wir auf der Erde Alle...») действует, подчиняясь накопленной энергии сопротивления только в тех ситуациях, когда сохранять стороннюю позицию невозможно. В обоих произведениях перед нами «чуждый» герой, однако это принципиально различающаяся «чуждость». Юношески-романтическая неготовность ценить практическую деятельность, преодолеваемая в ходе взросления: гётевский герой придет затем к занятию антрепренёра и директора театра, участию в тайном дворянском собрании, врачебной практике, – с одной стороны. Нравственно-охранительная позиция «неучастия во зле», чувство инаковости и сторонности по отношению к погрязшему в жестокости миру и тоже врачебное поприще – с другой.

Жанровый канон естественным образом предопределяет наличие в текстах сходных фабульных, мотивных и образных комплексов. То, что сближает Верфеля с гётевской традицией на глубинно-мировоззренческом уровне, напрямую отражается в системе отцовско-сыновних отношений в романах.

В композиции «Ученических годов Вильгельма Мейстера» и «Барбары, или Благодетеля» взаимоотношения отца и сына занимают сходное место. Воспоминания, возникающие в несобственно прямой речи, поданные опосредованно: через двойную призму сознания автора и сознания героя, – призваны показать, объектом каких противоречивых влияний становится герой в детстве.

Сыновне-отцовские отношения являются значимой составляющей психологической характеристики героя. Оба – Вильгельм и Фердинанд – воспитаны в строгости и не избалованы вниманием отца: «Он считал, что человек дорожит лишь редкими радостями» [7, с. 15]. Для первого покровительницей и утешительницей становится мать, для второго – нянька Барбара. Оба – объекты противоречивого воспитания. Вильгельм Мейстер наглядно видит разницу позиций деда – коллекционера, ценящего искусство, поощряющего творческие наклонности внука, и практически мыслящего отца, дающего ему деловые советы, ценность которых будет осознана героем значительно позже. Фердинанд Р. растёт на перекрёстке аристократических амбиций матери и тётки Каролины (стремящихся к светским радостям дочерей чиновника, ненавидящих славянские провинции, экономию и домашнюю замкнутость) и чувства постоянного унижения, которое испытывает отец – бывший сын деревенского старосты из Богемии, сумевший выучиться на офицера: «Авторы имеют обыкновение представлять брак как войну полов. Но не является ли он чаще классовой борьбой?» [8, S. 38].

Затем возникает набор «напутствующих советов»: у Гёте они относительно «рассеяны» по нескольким сценам, у Верфеля даются концентри-

рованно в одном разговоре полковника и мальчика, не всё понимающего, но впитавшего каждое слово. Главными концептами в аксиологической системе старого Мейстера становятся «польза», «цель», «выгода» и в момент кризиса Вильгельм принимает позицию отца, видя в деятельности торговца высокую миссию и потенциал гармонизации мира: «Приятно и полезно стать посредником между разнообразными промыслами и потребностями и содействовать распространению жизни и деятельности вплоть до самых дальних гор и лесов нашей земли» [7, с. 224]. Отец Фердинанда внушает ему, что позор крестьянского происхождения и бесконечной казарменной муштры не должен стать судьбой мальчика: «Они – во мне, но в тебе больше нет» [8, S. 40]. Сын должен избавиться от бесконечного чувства вины, бездомности и неприютности, которые стали содержанием жизни полковника, выбрать свой путь, свою дорогу.

Важным композиционным элементом является удвоение картины сыновне-отцовского дуализма за счет сравнения семей и характеристики отношений главного героя и его отца и семьи друга (Вернера – в одном случае, и Альфреда Ингландера – в другом).

Гёте «выводит» это сравнение в отдельную главу и прямо показывает разницу нравов и семейного уклада в сравнении: «Оба считали торговлю благороднейшим делом и оба всячески старались не упустить прибыли» [7, с. 33]. Благородные купцы-родители предстают воплощением идеала «просвещенного буржуа»: личным обогащением способствуют процветанию и прогрессу общества, ценят верность слову, стабильность, порядок. Разница связана со степенью пристрастия к роскоши и степени дружеской открытости и хлебосольности дома. В одном случае личный комфорт и пристрастие к красоте превалируют над гостеприимством, в другом – средства направляются на угощение и общение «в темном и угрюмом доме... на ветхих стульях» [7, с. 34]. Отцы проповедуют сходные идеалы и в равной мере строги и доброжелательны к сыновьям, в то время как друзья-антиподы Вернер и Вильгельм занимают прямо противоположную позицию и, соответственно, становятся либо источником радости, либо поводом для озабоченности каждый своего родителя.

Семейные истории Фердинанда и Ингландера возникают в начале первой и второй частей романа «Барбара, или Благодетель» соответственно. Фердинанд чувствует почтительную дистанцию по отношению к отцу, Ингландер – ироничен и критичен. Важное детское воспоминание Фердинанда – музыкальные попытки, в которых отец изливал свою тоску и обиду, Ингландер «с ироническим пристрастием к ветвистым выражениям» [8, S. 145] рассказывает о своих домашних как о «немзыкальных (Unmusikalität) денежных мешках, но без демонию приобретения (Dämonie des

Erwerbs)» [8, S. 146]. Фердинанд становится полем борьбы родителей друг с другом, каждый стремится стать для него главным объектом влияния, «выиграть» в споре с супругом любовь мальчика, Инглендер «нахлебник и паразит» («Schmarotzer») [8, S. 146], которого, однако, продолжают оберегать, спасать и защищать, когда он в этом нуждается.

Наконец, тихая и «незаметная» кончина, почти сведенная к констатации факта, становится важным рубежом на пути героя: «Посреди столь приятного образа жизни Вильгельму однажды принесли письмо, запечатанное чёрным сургучом. Вернерова печать предвещала печальное известие, и друг наш был потрясен, узнав из короткого сообщения о смерти своего отца» [7, с. 232]; фраза доктора «папа немного заболел» [8, S. 64], и осознание мальчика: «Почему доктор говорит вещи, в которые он не верит?» [8, S. 65], произошедшее «в тот самый час, который сделал его сиротой» [8, S. 66]. Смерть переворачивает судьбу и жизнь героя, обрекает его на занятия, к которым он не готов и не чувствует призвания, вынуждает подчиниться внешнему ходу обстоятельств и, в конечном итоге, доказывает правоту отца. Тень родительского влияния не преодолевается, а переосмысливается и «приспосабливается». Если Мейстер приходит к идее гуманности практической деятельности как резиньяции, то Фердинанд, для которого мир продолжает оставаться чужим и опасным, осваивает «не нападение..., а побег вперед (kein Angriff..., Flucht nach vorne)» [8, S. 140]: активное действие как форму самозащиты.

К сложному обретению неоднозначной «самости» оба приходят через ритуальное действие. Гёте описывает сообщество «Детей радости»: «Это были толковые, неглупые, деятельные люди, понявшие, что сумма нашего бытия полностью не поддается делению на разум, в итоге всегда остается некая сомнительная дробь. От этой неудобной, а при раскладе на всю массу даже опасной дроби они ... старались избавиться... путем аллегорических представлений» [7, с. 220]. «Для Гете “сомнительная дробь” (zweifelhafter Bruch) “иррационального остатка” имеет отрицательный смысл. Она разрушает планомерность будней, создает почву для аффектов, порывов, деструкции, следовательно, необходимым оказывается дополнительное действие, освобождающее внутреннюю жизнь человека от накопления этого остатка. Гете разрешает эту проблему в духе традиции карнавала с его очистительным смехом, преодолением и даже предупреждением порока в ходе игры. “Дурацкий колпак”, который добровольно по очереди надевают на себя члены общества “Детей радости” освобождает их от накопившейся негативной энергии. ... “Игра” и “Радость” – союзники разума» [9, с. 184–185]. «Поступок Фердинанда, спровоцированный полученной телеграммой, содержание которой – известие о смерти Барбары –

загадка для читателя почти до конца повествования, воспринимается как ритуальная жертва (“geopfert habe”), торжественный обряд. Избранная точка зрения, ... повествовательная перспектива акцентирует странность, загадочность, даже мистичность поступка главного героя. В начале романа создаётся интригующая недоговоренность, восполненная в финале» [10, с. 152].

Влияние мастерской традиции на роман Фр. Верфеля на жанровом уровне достаточно очевидно, но в большей мере оно проявилось на уровне отцовско-сыновних отношений притяжения и отталкивания, обретающих в тексте начала XX века новый исторический и национальный контекст.

Список литературы

1. Манн Т. Искусство романа // Собр. Соч.: в 10 тт. М.: Худож. лит., 1961. Т. 10. С. 272–287.
2. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 188–236.
3. Чугунов Д.А. Особенности «романа воспитания» в новейшей немецкой литературе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2006. № 1. С. 79–84.
4. Runge R. Das Faust-Mephisto-Motiv in der deutschen Dichtung und seine Ausprägung in Franz Werfels Motivgruppen. Dis. Bonn, 1933.
5. Волокитина Н.И. Фаустианские мотивы в творчестве Ф. Верфеля: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УрГПУ, 2019. 19 с.
6. Sporis E. Franz Werfels politische Weltvorstellung. Frankfurt a/Main; Wien: Peter Lang, 2000. 235 S.
7. Гёте И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собр. соч. в 10 тт. Т.7. М.: Худож. лит., 1978. 526 с.
8. Werfel Fr. Barbara oder Die Frömmigkeit. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1988. 625 S.
9. Сейбель Н.Э. Поэтика австрийского романа 20–30-х гг XX века: Дисс. ... д.филол.н. Челябинск, 2007. 455 с.
10. Сейбель Н.Э. Вода как смыслопораждающий образ в романе Фр. Верфеля «Барбара, или Благочестие» // Филологический класс. 2019. № 3 (57). С. 149–155.

FATHER-SON RELATIONSHIP IN THE NOVEL FR. WERFEL «BARBARA ODER DIE FRÖMMIGKEIT»

N. E. Seibel

Werfel's reference to the Goethe tradition is an important and little-studied subject. The influence of the Meister tradition manifested itself to the greatest extent at the level of paternal-sonship relations, gaining a new historical and national context in the text of the early twentieth century. The formation of a hero in an upbringing novel is both a choice of field, and self-determination in relation to his father and his influence. In Goethe and Werfel, the sons and fathers conflict ends with reconciliation and finding harmo-

ny. A comparative analysis shows that the hero of Werfel is related to Goethe's prototype by asceticism (both are not able to find family happiness, because they devote themselves to serving the world and people), a sense of uncertainty in choosing the path (between art and commerce – with Meister, military service and healing – with Ferdinand), both come to the difficult acquisition of an ambiguous "self" through ritual action. The rationalism of the father is an obstacle to the path of both heroes, which they do not overcome, but rethink and "adapt."

Keywords: upbringing novel, Werfel, Goethe tradition, hero, duality, humility

4.9. ФЕНОМЕН ПАМЯТИ В РОМАНЕ КРИСТИАНА КРАХТА «МЁРТВЫЕ»

© Ю.Л. Цветков

В главе анализируются мрачные пласты памяти и калечащие души воспоминания о детстве и подростковом возрасте главных персонажей романа современного швейцарского писателя К. Крахта «Мёртвые» – швейцарца Эмиля Нэгели и японца Масахико Амакасу. Отсутствие любви в отеческом доме и воспитательных учреждениях Германии и Японии предопределило их политическое соглашательство в профессии кинорежиссёров, планировавших съёмки фильма ужасов с демонстрацией сцен насилия и харакири для рейхсминистра Гугенберга. Лишённые гуманистических ценностей и морали Нэгели и Амакасу были «живыми мертвецами», поскольку ни в жизни, ни в профессии не добились ничего значительного. Влюблённые в одну и ту же женщину, закончившую жизнь самоубийством в Америке, они презирали друг друга и желали друг другу смерти. Они заключили «фаустианский пакт» и встали в споре о человеке на сторону Мефистофеля.

Ключевые слова: постмодернизм, документальное и художественное начала, память, воспоминания, история немецкого и японского кинематографа, театр Но, интертекстуальность, игра

Известный швейцарский писатель и журналист Кристиан Крахт (род. 1966), много путешествующий по всему миру [1, с. 243], издал в 2016 году роман «Мёртвые». В том же году он был удостоен Литературной премии им. Германа Гессе, затем Швейцарской книжной премии. Один из немецких литературных обозревателей высоко оценил роман Крахта, сравнил его появление с революцией, какую означал звуковой фильм по сравнению с немым [2]. Другой критик заслугу Крахта видел в чёткой диагностике времени: «Этот роман черпает свою энергию из радикального культурализма. Он рассказывает, как мир тридцатых годов становился всё более жестоким из-за культур-шовинизма. И одновременно – апеллирует к тем смысловым ресурсам, которые готова нам предоставить культурная традиция. В этой напряжённой амбивалентности и заключается его значимость» [Цит. по: 3, с. 204–205].

Роман Крахта обращается к истории одновременно в Германии, Японии и США. Речь идёт о проблемах и судьбах кинематографа в этих странах, объединённых в единое русло политического развития и значительно отличающихся друг от друга в силу истоков культурной памяти: нарастающее насилие в фильмах Германии, политические убийства в Японии и атмосфера безысходности в Америке, стране, «полной невыполненных обещаний и намеренных обманов» [4, с. 143]. Взгляд автора переключается попеременно на события или персонажей из разных культур, что создаёт мозаику впечатлений — 46 главок романа. В них сатирически осмысляется время действия романа, состоящее из истории кинематографа, ставшего прошлым в силу его медийной характеристики, а также воспоминаний персонажей в формах «фотовспышки памяти», «закромов памяти», «мучительных воспоминаний», «механизма подвижной цепочки воспоминаний» и, наконец, «подмены настоящего прошлым».

Крахт создаёт очень мрачную картину мира до и после прихода Гитлера к власти в Германии и фашизма в Японии. Агрессия, постоянный страх, добровольная или насильственная смерть стали обыденными явлениями. Производство начинается символической сценой хакакири в Токио. Молодой японский офицер решает на самоубийство за совершённое в прошлом прегрешение. Последние минуты его жизни снимает кинокамера. Финал романа Крахта — самоубийство Иды фон Икскуль, актрисы, происходившей из древнего немецкого рода и не сумевшей пробиться даже на второстепенные роли в Голливуде. Доведённая нищетой до полного отчаяния Ида взбирается на металлический каркас больших белых букв “HOLLYWOODLAND” и бросается вниз.

Атмосфера оголтелого милитаризма в Японии, «фаустианский пакт» в Германии и «бескультурная страна» Америка существуют в сознании вымышленного швейцарского кинорежиссёра Эмиля Нэгели в своеобразной *«Палате воспоминаний»* о старой, исчезнувшей, давно забытой Европе. Он включает свет, щёлкнув выключателем на стене рядом с ним, достаёт кинокамеру «Болекс» и начинает — медленно, уверенной рукой — снимать ...» [4, с. 137]. Таким запечатлённым на плёнку «анхроничным фильмом» становится фильм ужасов «Мёртвые». Известный постмодернистский приём создающегося на глазах у зрителей/читателей фильма или романа естественен, поскольку в нём речь идёт об истории европейского и японского кинематографа 30–х годов. В романе упоминаются имена и некоторые события, связанные с ними: Фридрих Мурнау, Лени Рифеншталь, Жан Ренуар, Карл Дрейер, Фриц Ланг, Карл Фройнд и др. Из истории японской режиссуры упоминаются Ясудзиро Одзу и Кэндзи Мидзогути.

Пространство «палаты воспоминаний» в романе Крахта удивительно разнообразно по своим источникам и законам существования, поскольку охватывает культурные традиции европейских стран, Америки и далёкого Востока. Однако во всех случаях эта память злая, жестокая и непримиримая. В ней нет места любви. Поэтому она стала основой «тёмного времени» – 30-х годов XX века в Западной Европе и Японии. Два параллельных мужских персонажа – швейцарский кинорежиссер Эмиль Нэгели из Берна, имя его заимствовано Крахтом из романа «Мистерии» (1892) норвежского писателя Кнута Гамсуна. Второй – Масахико Амакасу, имевший реального прототипа – выпускника Военной Академии Императорской армии Японии. Обоих объединяет память о неблагополучном детстве, отчуждающем вступающих в жизнь подростков от мира взрослых. Несправедливость, жестокосердие и страх перед жизнью швейцарца и японца напоминают героев прозы Франца Кафки: «Эти жуткие видения, кошмарные порождения фантазии, пугающие превращения, этот непреодолимый, навешающий смертную тоску абсурд» [5, с. 283].

Для обоих персонажей детство безжалостно травмировало их психику. У обоих в памяти остались калечащие душу воспоминания. Нэгели вступил в «пору среднего возраста» и испытывал «постоянную жалость к самому себе»: «Теперь впереди лишь последняя возрастная пора, эпоха старения; и после – ничего больше, кроме вакуума, который представляется Нэгели чем-то совершенно гротескным, почему он сейчас и покусывает кончики пальцев, отделяя от них крошечные лоскуты молочно-прозрачной кожи» [4, с. 17]. Привычка грызть ногти – один из лейтмотивов романа, касающийся и Амакасу, – появилась в детстве и свидетельствовала о неврозе. Отец часто бил малыша по лицу за любую провинность и, негодуя, швырял за завтраком в стену яйца. Воспоминания о детстве запечатлелись в кошмарных сновидениях: «Дома, в Швейцарии, ему часто снилось, будто зимой он, совершенно голый, выходит в свой заснеженный сад, кланяется, продельвает несколько дыхательных упражнений, затем опускается на колени и, запрокинув голову, наблюдает за кружащими над ним – выскивающими в снегу пищу – воронами, которые хоть и не обладают самосознанием, так красиво парят под свинцовым небом. Он не замечает ни одурманивающего холода под босыми ступнями, ни кристаллических завихрений в воздухе, ни собственных слезинок, упавших перед ним в снег» [4, с. 14–15]. Впоследствии сны и сюжеты киносъёмки слились в одно целое: «В этот момент Нэгели осознаёт, что находится как перед кинокамерой, так и позади неё, – и ощущает нечеловеческий, ошеломляющий страх из-за такой раздвоенности... В этот же момент он обычно и просыпался» [4, с. 15].

Эпизод с кроликом по имени Себастьян ожесточил Эмиля до крайности: «Никогда прежде не приходилось ему сталкиваться с нечестной – направленной на всех без исключения – жестокостью природы» [4, с. 39]. Кролик не был ручным, часто кусался, бросался на кошку. Эмиль остро переживал за питомца, ему снились страшные сны, он выпадал из кровати и звал о помощи. Однако «ведьмы сна опять прятались под его кроватьку и на протяжении целого дня больше не осмеливались показаться ему на глаза» [4, с. 41]. Однажды Эмиль увидел клетку пустой. Отец отдал кролика соседям-беднякам, которые убили животное и содрали с него белую шкурку: «Нэгели сидел в поезде; воспоминание о Себастьяне, в которое он вдруг провалился, длилось не больше секунды, он вздрогнул». В это время ему позвонила мать и сообщила, что двоюродная бабушка, которую постоянно держали взаперти в амбаре, поскольку она сильно кашляла, бритвенным ножом перезала себе горло: «Но как вообще можно жить с этим, спросил он свою мать по телефону, и ему было сказано, что так уж оно получилось. В некоторые моменты у него кусок застревал в горле, стоило ему задуматься о безжалостности и жестокости его семьи» [4, с. 42].

Нэгели характеризуется автором как «человек тонко чувствующий и чуткий», он «носил свою нервную систему поверх кожи, а потому быстро краснел» [4, с. 15]. Мир вокруг представлялся ему полным горестей, а «окружающим приходилось страдать от его обусловленного недостатком глюкозы плохого настроения» [4, с. 16]. Он прибегал к снотворному – вероналу. Прощание с умирающим отцом стало частым его воспоминанием. Находясь в больничной палате, Эмиль не знал, куда направить свой взгляд: на памятные фотографии на стене или на прошлое, «чтобы вернуть те истории, которые ему когда-то рассказывали, с чёрным вороном и с чёрной собакой» [4, с. 17], когда маленький Эмиль искал защиты у отца. Настоящий контакт между отцом и сыном отсутствовал. Кроме того, взгляд сына автор называет взглядом «*имаваси*», что по-японски означает «отвратительный, зловещий, предвещающий дурное»: «Когда боги проклинают человека за его жестокость, жадность и подлость, то такой человек при жизни становится демоном-оборотнем. Днём он живёт как человек и ходит среди людей в человеческом облике, а по ночам превращается в агрессивного, вечно голодного пса, *имаваси ину*» [3, с. 146].

Предельная ожесточённость сына объясняется ещё и тем, что отец звал его на протяжении всей жизни Филипом: «Филип – железный, спокойный, порабощающий оклик, с ударением на первом «и». Потом, когда постоянное ожидание того или иного наказания, того или иного неприятного поручения уже впечаталось в сознание ребёнка, затем подростка, его наконец

стали называть нежно и целительно, *Фи-ди-бус* – уменьшительно-ласкательной формой какого-то имени, которое вообще не принадлежало ему» [4, с. 18]. В Германии «фидибусом» называли свёрнутый в жгут кусок бумаги, с помощью которого разжигали курительную трубку [3, с. 146]. Потеря собственного имени в семье не означала для Эмиля полного презрения к отцу. Сын намеревался оказать отцу последнюю услугу: «если и не прощение, то, по меньшей мере, частичное отпущение грехов» [4, с. 26]. Однако сделать это Эмиль не успел. Он убеждал себя, что «отец вовсе не отказался к любви к людям» [4, с. 26], а видеть «столь знакомое лицо отца для Эмиля было, однако, ближе и слаще, чем всё другое» [4, с. 18]. И всё-таки, подойдя к отцу ближе, Эмиль «странным образом воображал, будто эти чёрные зубы щёлкают, пытаюсь его поймать» [4, с. 19]. Память о прошлом подавила его чувства по отношению к отцу и привела к перевороту его сознания: после того, как подросток Нэгели перестал ходить за ручку с отцом, он подумал, что «тогда-то и произошёл разрыв между ними, и виноват в этом только он сам, а не его отец, которого, как он сейчас вдруг почувствовал, ему отчаянно не хватает» [4, с. 136]. Жертвенная любовь к отцу – это единственное чувство, всплывающее неожиданно в его памяти.

Нэгели стал кинорежиссёром, снял фильм о жизни Марии Тюссо, о восковых фигурах, погибших под гильотиной Робеспьера, Марии Антуанетты, Дантона и коварно убитого Марата. Известным он стал фильмом «Ветряная мельница» о «жизни бедной швейцарской горной деревушки» [4, с. 20]. Нэгели сошёлся с актрисой Идой, а после её отъезда в Японию считал своей невестой. Нэгели должен был участвовать режиссёром в немецко-японской кинокомпании, для создания которой рейхсминистр Гугенберг обещал дать 200 тысяч долларов с целью, во-первых, «насолить американцам», преодолеть сопротивление Японии звуковому кино и колонизировать весь мир, поскольку кино являлось «продолжением войны только другими средствами». Во-вторых, он «должен снять фильм ужасов – аллегория, если угодно, наступающего кошмара» [4, с. 83]. С такими намерениями Нэгели поплыл в Токио.

Двойник Нэгели – японский режиссёр Амакасу снимал сцену харакири японского офицера в начале романа. Жуткая сцена пробуждала «в нём столь же глубокое ощущение внутреннего неблагополучия, что и кинематографическое опредмечивание этого самоубийства» [4, с. 20]. Он решил послать этот фильм в Берлин по причине свойственной немцам бездуховности: «страдания офицера в фильме экстатичны и вместе с тем невыносимы, они представляют собой преобразование страха в нечто более возвышенное – и немцы с их безупречной тягой к смерти это хорошо поймут»

[4, с. 22]. Действия Амакасу объяснялись желанием сближения «с великой кинодержавой Германией» [4, с. 23].

Как и в случае с Нэгели, Амакасу подменял настоящее прошлым. Делал он это естественно в силу японского менталитета и культурного кода, в котором прошлое, настоящее и будущее присутствуют в каждом моменте сознания. Символом такого совмещения времён является в японской культуре и для Амакасу сосна – «совершенно особенное дерево, которое позже, на протяжении всей жизни, ему предстояло видеть вновь и вновь» [4, с. 41–42]. Сосна обязательно изображалась на заднике сцены в театре Но: она олицетворяла «целостность мира, единство природного и человеческого начал» – долголетие, силу, стойкость и здоровье [6, с. 19].

Амакасу родился вундеркиндом: театрально читал с трёх лет вслух статьи из газеты, с пяти – фантазировал о самоубийстве и «однажды в родительском саду тайком вырыл ночью яму под кустом дрока, чтобы спрятать в ней своё внушительное собрание брошюр о изображениях сцен насилия, владеть которыми ему запретили под угрозой суровой порки» [4, с. 33–34]. В интернате со строгой муштрой Амакасу испытал унижения со стороны сверстников и «использование розог как инструмента муштры» [4, с. 35]. Его отец – отставной профессор германистики университета Тохоку – остался далеко позади своего сына, который в неполные девять лет овладел семью языками и готов был освоить санскрит. Примечательно, как и в случае с Нэгели, его сравнение с демоном: он «казался отцу одержимым каким-то беспощадным демоном, навязывающим этому мальчику всё более гротескную жажду знаний. Многие родители были бы счастливы иметь столь одарённого ребёнка, однако родителям Амакасу он внушал страх» [4, с. 36]. Рассматривая семейные фотографии, родители видели на них настоящего сына: «а тот мальчик, что вырос рядом с ними, – только копия, неподлинная зеркальная версия, отвратительный гомункул» [4, с. 37]. Отец ударил сына в лицо лишь однажды, когда увидел обкусанные пальцы не только рук, но и ног. К своей матери он чувствовал презрение, поскольку она выдала отцу его вредную привычку и не защитила его. В интернате Амакасу был замкнутым и молчаливым, у него не было друзей, но он надолго запомнил своих обидчиков. Все предположили, что он болел и избегали общения с ним. Только учитель немецкого языка господин Кичучи распознал в Амакасу «феноменального гения» [4, с. 48]. Ученик и любовник, как было принято в Японии, «с исключительным совершенством говорит и читает по-немецки, но и, ощущая себя принадлежащим к немецкому культурному кругу, с радостью и жадностью к знаниям изучает санскрит» [4, с. 48]. В последний день последнего школьного года Масахико тайно поджёг здание школы и с высокого холма наблюдал за пожа-

ром: «Мы живём не только в мире мыслей, но и в мире вещей. А прошлое, оно всегда было интересней, чем настоящее» [4, с. 61].

В романе Крахта возникает значимая переключка с романом классика японской литературы Юкио Мисимы «Золотой Храм» (1956). Для Мисимы поджог Храма – святотатство, а поджигатель Мидзогути убил в себе душу: «Мисима попытался совершить сакральный акт – убить в своей душе Прекрасное, требующее всё новых жертв, становящееся опасным для самой жизни» [7, с. 17]. Кроме того, гибель Храма делает его в японской эстетике нетленным в сознании потомков: «прекрасное призрачно, как воспоминание; воспоминание о реальном важнее бытия в нём; бытие менее существенно, нежели гибель, ибо в момент гибели прекрасное достигает апогея» [8, с. 452]. В романе «Мёртвые» Крахта эстетические принципы полностью отсутствуют. Поджог школы у Крахта превращается в жестокою месть за физические и нравственные унижения личности.

При посредничестве одного влиятельного лица в посольстве Германии Амакасу начал работать на Германскую империю, став её агентом. После окончания Военной академии «ни поверхностное презрение Масахико к западному миру, ни столь очевидно нацеленная на экспансию и на унижение других народов душа Германии, которую этот молодой человек умел так точно почувствовать, будто с помощью каких-то электрических проводников подключил к ней, словно к электрической розетке, собственную душу» [4, с. 50]. В дальнейшем Амакасу становится режиссёром и любовником Иды.

Негели и Амакасу встретились в Токио и мгновенно почувствовали, что «друг друга игнорируют». Автор впервые назвал их мёртвыми: «Мёртвые – бесконечно одинокие существа, между ними нет никакой сплочённости: они рождаются одинокими, умирают и возрождаются – тоже одинокими» [4, с. 114]. Амакасу присутствовал в Токио на представлении «Притчи о демоне» театра Но вместе с Идой и Чарли Чаплиным. В это время в другом месте происходит убийство премьер-министра Японии, на встрече с которым они должны были присутствовать. Пошли слухи, что убийство замышлялось и в отношении Чаплина.

Негели по едва заметным жестам уловил любовные отношения Амакасу и Иды, а затем увидел и снял на камеру их постельную сцену в потайном кабинете. «Бесстыдное оскорбление, которое ему нанесли» сопровождалось проклятием: «<...> пусть они, уж пожалуйста, скоро и мучительно умрут» [4, с. 122], поскольку «дело обстоит так, что в мире существуют только две великие, близко родственные, направляющие идеи: секс и добровольная смерть» [4, с. 124].

Амакасу вместе с Идой и Чаплиным отплывает на корабле в Америку. Чаплину Японию «глубочайшим образом опротивела», он называл японцев «фашистами»: «им как народу доставляет очевидную радость возможность унижать и втоптывать в грязь других. Они исходят из того, что все вокруг них – варвары: весь земной шар, так им это видится, населён субъектами низменными, изнеженными, в главное, лишёнными культуры» [4, с. 130–131]. Подвыпивший Чаплин наставляет на Амакасу пистолет и провоцирует его прыжок в океан. В это время Нэгели после долгих скитаний возвращается в Швейцарию, он так и не осуществил немецко-японский кинопроект, зато снял свой фильм и показывал его версии в маленьком зале небольшого городка, после чего в одних газетах его «величают авангардистом и сюрреалистом», а в другой «дебилем» [4, с. 141–142]. В это же самое время Ида, так и не получившая поддержки от Чаплина, решила на самоубийство, рассуждая: «Порой всё бытие забывается, всё твоё существо смолкает, и кажется, что ты обрёл всё» [4, с. 14]. Ида бросается вниз навстречу смерти.

Кольцевая композиция со сценами самоубийства замкнула роман и одновременно фильм ужасов. Обесчеловеченное прошлое создало жуткие картины настоящего без каких-либо киноэффектов и с почти документальной убедительностью предопределило трагические судьбы персонажей. Их «репертуар памяти» воскрешал лишь негативные воспоминания: унижение, страх, самоубийства и смерть. Персонажи Крахта словно повзрослевшие байнеберги, рейтинги и базини из романа австрийца Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (1906) – жертвы и садисты, живущие без идеалов и вне морали, любви и чувства прекрасного. Из семейного унижения выросли мрачные личности с идеологией насилия. Крахт продолжил музилевскую тему цепной реакции распада личности, ведущую к разрушению мира накануне глобальных претензий на мировое господство. Мрачное пророчество Музиля ещё перед Первой мировой войной сбылось. Фильм и роман Крахта о Германии и Японии диагностируют кризис цивилизации, в которой отрыв от идей гуманизма прошлого ведёт к девальвации всех ценностей в настоящем и предвещает гибель безумцев в будущем. Памяти о них не будет.

Список литературы

1. Цветков Ю.Л. Документальное и художественное начало в романе К.Крахта «Метан» // Филология и культура. Philologie and culture. № 4 (54). 2018. С. 243–248.
2. Scheck D. Christian Kracht: Die Toten. Druckfrisch Video [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ardmediathek.de/daserste/shows/Y3JpZDovL2Rhc2Vyc3RlLm_RlL2RydWNRZnJpc2No/druckfrisch (дата обращения 10.09.2019).

3. Баскакова Т. «Мёртвые» Кристиана Крахта: три пасьянса // Крахт К. Мёртвые: роман. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 169–205.
4. Крахт К. Мёртвые: роман / пер. Т. Баскаковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 208 с.
5. Седельник В.Д. Франц Кафка // История австрийской литературы XX века. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 280–309.
6. Морозова Е.Б. Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка. Автореф. дис. канд. искусствоведения. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. 29 с.
7. Чхартишвили Г. Жизнь и смерть Юкио Мисимы, или Как уничтожить храм // Мисима Ю. Золотой Храм / пер. с яп. Г. Чхартишвили. СПб: Азбука-классика, 2003. С. 5–34.
8. Пронин В.А. Литература Японии // Зарубежная литература. XX век / под общ. ред. Н.П. Михальской. М.: Дрофа, 2003. С. 443–459.

THE PHENOMENON OF MEMORY IN CHRISTIAN KRACHT'S NOVEL «THE DEAD»

Yu. L. Tsvetkov

The chapter analyzes the dark layers of memory and soul-crippling memories of childhood and adolescence of the main characters of the novel by the modern Swiss writer Ch. Kracht "The Dead" - Swiss Emil Nägeli and Japanese Masahiko Amakasu. The lack of love in the paternal home and educational institutions of Germany and Japan predetermined their political agreement in the profession of filmmakers, who planned to shoot a horror film with a demonstration of scenes of violence and Hara-Kiri for the reichsminister Hugenberg. Devoid of humanistic values and morals Nägeli and Amakasu were "living dead", because neither in life nor in profession had not achieved nothing significant. In love with the same woman who had committed suicide in America, they despised each other and wished each other dead. They entered into a "Faustian Pact" and stood in a dispute about the person on the Mephistopheles side.

Keywords: postmodernism, documentary and artistic origin, memory, memories, history of German and Japanese cinema, Noh theater, intertextuality, game

4.10. КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ: АНТИЧНЫЕ СЮЖЕТЫ В ПРОЗЕ ШТЕФФЕНА МАРЦИНЬЯКА (НА ПРИМЕРЕ НОВЕЛЛЫ «ИКАР, ИЛИ ПРОКЛЯТЬЕ ДАРА» (2017))

© Т.В. Кудрявцева

В главе анализируются особенности художественной реконструкции элементов культурной памяти в прозе современного немецкого писателя Штеффена Марциньяка, обращающегося к сюжетам, мотивам и образам древнегреческой мифологии. На примере новеллы «Икар, или проклятье дара» (Ikaros oder Der Fluch der

Begabung) показаны интенции автора и способы их художественного воплощения (интерпретации) в конкретном тексте.

Ключевые слова: древнегреческая мифология, немецкая литература, культурная память, интерпретация

Древность Эллады оживает на страницах произведений современного немецкого писателя Штеффена Марциньяка [1, с. 192–204; 2], который погружается в историю, чтобы, следуя традиции отечественной (немецкой) литературы, вести диалог с вечностью, пытаясь найти в ней ответы на жгучие вопросы современности.

С ранней юности древнегреческие мифы служили для писателя олицетворением красочного мира фантазии, внутреннего мира писателя, где он мог укрыться от реалий окружающей его жизни. Объездивший много стран в поисках своей «земли обетованной» Марциньяк констатирует, что законы человеческого общежития во многом схожи, вне зависимости от времени, от культуры и традиций их породивших. Личность, тем или иным образом не вписывающаяся в общепринятый культурный «канон», и сегодня, как и прежде, обречена, по мнению писателя, на отторжение общества и как следствие – на одиночество.

Обращаясь к мифическим сюжетам, Марциньяк в своих новеллах-притчах по-своему пытается привлечь внимание к волнующим его проблемам. Так, в новелле «Икар, или Проклятье дара» [3, с. 42–67] он обращается к актуальной во все времена проблеме насилия, прежде всего, чтобы показать бессмысленность и бесплодность насильственных действий, какими бы побуждениями не руководствовался носитель подобного типа поведения.

Драматический сюжет о мастере Дедале, который убил из ревности к своему искусству племянника Пердика, поплатившись за свое злодеяние сыном Икаром, в новелле Марциньяка начинается с пролога-обращения автора-рассказчика к Пердику. Автор, а по сути, персонаж, словно со стороны наблюдает за древнегреческим героем и ведет с ним мысленный диалог, разрушая временные и географические границы и вовлекая древность в живой разговор с современностью: «Крошечные капельки жемчугом медленно скатываются по твоему гладкому лбу. Они задерживаются на ресницах, которые начинают светиться, и движутся дальше. Когда твои веки подрагивают, они заливают голубые глаза, и ты перестаешь видеть. Бог солнца Гелиос не знает сострадания и посылает лучи палящего эллинского солнца прямо тебе в лицо. Ты стоишь на храмовом холме афинского акрополя, откуда цари правят миром. Медленно проходишь между мощными колоннами под почти безоблачным небом, призрачно близким и таким далеким. И как никогда ощущаешь незримую связь с богам» [3, с. 42].

Однако образ Пердика, равно как и образ Дедала, служит писателю лишь для обрамления основного сюжета. Из краткого лирического пролога читатель получает исчерпывающую информацию о трагической судьбе персонажа. Основная же часть новеллы всецело посвящена психологической обрисовке образа Икара, который строится на противопоставлении личностных ценностных ориентиров юноши мировоззренческим принципам и поведенческим стереотипам отца, которые находят яркое отражение в речевых характеристиках персонажа.

Так, увлеченность сына живописью (Марциньяк приписывает Икару, в частности, авторство известной фрески с дельфинами, сохранившейся на одной из стен Кносского дворца) квалифицируется Дедалом как «пустая трата времени», «глупое занятие», «мазня» [3, с. 50], а его реплики оформлены автором в имитирующем современную разговорную речь пародийно сниженном обиходном (почти слэнговом) стиле, что призвано подчеркнуть в персонаже черты грубого неотесанного мужлана: «делай, что тебе говорят», «заткнись» [3, с. 57] и др.

Автор новеллы сознательно заостряет конфликты, которые он прочитывает в более ранних, известных ему по разным источникам, версиях сюжета, стремясь тем самым актуализировать заложенные в нем смыслы. Так, налицо привнесение в новеллу известного еще с экспрессионизма и не утратившего актуальности конфликта «отцов и детей», свидетельством чего служат не редкие в современной немецкой литературе проявления неоекспрессионистских тенденций [4, с. 105].

Икар Марциньяка страдает от диктаторской опеки отца, любящего, но подавляющего свободу его мыслей, чувств и поступков. Именно стремлением обрести независимость, а не простым безрассудством, присущим юности, как это трактует традиционная версия сюжета, объясняется трагический уход молодого героя из жизни:

«<...> Икаром все сильнее и глубже овладевала мысль об абсолютной свободе. Чувства переполняли его, когда он думал о пережитом: о погибшем двоюродном брате, о спасенном им в лабиринте незнакомом юноше (вымысел Марциньяка. – Т.К.), о разлуке с принцем лилий (произвольная идентификация с Тезеем. – Т.К.). –

“Отец! – громко крикнул Икар. – Пусть больше не повторяется несчастья! Пойдем каждый своим путем. Моя благодарность – мое последнее прощай” [3, с. 64].

<...>Икар <...> поднимался все выше и выше» [3, с. 65].

В отличие от общеизвестной версии сюжета, в новелле Марциньяка герой не погибает, а по воле богов (подобно тому, как по воле Афины не канул в Лету, превращенный ею в куропатку Пердик), становится вечным

спутником морского божества Палемона: «Со временем Икар научился управлять дельфинами <...>. Ему открылся огромный неведомый мир, родина, обретенная навсегда» [3, с. 67].

Обретенная свобода становится, таким образом, выражением неоромантического эскапизма [4, с. 102], черты которого до сих пор дают о себе знать в современной немецкой литературе.

В целом творческую манеру интерпретации Марциньяком древних сюжетов можно обозначить как тяготение к стилистике магического реализма с его богатой образностью и переплетением реального и вымышленного миров. При этом мир фантастический оживает под пером писателя, приглашающего читателя окунуться в безбрежный мир «античного детства» европейской цивилизации, как личное переживание, что превращает рассказчика в медиатора, пребывающего одновременно в реальном настоящем и в фантастическом прошлом.

Список литературы

1. Кудрявцева Т.В. Древнегреческий сюжет как инструмент авторской само-рефлексии (на примере творчества современного немецкого писателя Штеффена Марциньяка) // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте. Античность – современность. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2018. С. 192–204.

2. Kudryavtseva T. 9 Fragen an den Schriftsteller Steffen Marciniak // KUNO. Kulturturnen zu Kunst, Musik und Poesie. 13. 03. 2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.editiondaslabor.de/blog/?p=44495> (дата обращения 08.06.2019).

3. Marciniak S. Ikaros oder Der Fluch der Begabung // Über das Kretische Meer. Das 3. Griechisch-Deutsche Lesefestival. Paleochora; Berlin: Edit Engelmann, 2017. S. 42–67.

4. Кудрявцева Т.В. Новейшая немецкая поэзия (1990–2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 343 С.

CULTURAL MEMORY AND ITS ARTISTIC RECONSTRUCTION: ANCIENT STORIES IN STEFFEN MARCINIAK'S PROSE (E.G. THE NOVEL «ICARUS, OR THE CURSE OF THE GIFT», 2017)

T.V. Kudryavtseva

The chapter analyzes the peculiarities of artistic reconstruction of cultural memory elements in prose works of contemporary German writer Steffen Marciniak referring to the subjects, motifs and images of ancient Greek mythology on the example of the novel «Icarus, or the Curse of the Gift» (2017). In the chapter the author's intentions and ways of their artistic embodiment (interpretation) in a particular text are shown.

Keywords: Greek mythology, German literature, cultural memory, interpretation

4.11. РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ГОМЕРОВСКИХ ПОЭМ)

© Т.Ф. Теперик

В главе рассматривается поэтика кинофильмов, темы которых основываются на гомеровских поэмах. Делается вывод о том, что несмотря на сюжетные изменения, для авторов пеплумов по мотивам «Илиады» и «Одиссеи» доминантной является гуманистическая направленность поэм, в этом аспекте и заключается главное влияние прецедентных текстов. В то же время типов рецепции, основывающейся на «Одиссее», в кинофильмах больше. Они представлены как прямой формой рецепции, где воспроизводится сюжет поэмы Гомера, так и косвенной, где действие происходит в современности. Это связано с тем, что образ Одиссея является одним из тех вечных образов, которые позволяют актуализировать мотивы поэмы Гомера на ином материале.

Ключевые слова: текст, мотив, образ, содержание, сюжет, кинофильм, рецепция, поэтика

Рецепция античного наследия по-разному представлена в пеплумах и других жанрах кино, в пеплумах приоритетное положение занимают, как правило, исторические фильмы, посвященные великим людям [1] или великим событиям античности [2], в то время как интерес к литературному материалу чаще представлен рецепцией мифа, чем конкретного художественного текста [3, с. 72]. Не в последнюю очередь это касается «Илиады» Гомера, обращение к мотивам которой в кино началось еще в 50-е годы, фильмами Марка Аллегре «Влюбленный Парис» (1953) и Роберта Уайза «Елена Троянская» (1956). Любовная направленность и трагическая тема усилятся и в «Елене Троянской» XXI века (2003, реж. Дж.К. Харрисон), хотя в сюжет будут внесены события, в ряде случаев противоречащие источникам. Например, насилие Агамемнона над Еленой, что станет мотивом для мести Клитемнестры. Общее же в фильмах о Елене Троянской в том, что в них не история Елены встроена в сюжет о Троянской войне, а наоборот, *Троянская война встроена в историю Елены*. Тем самым основные события «Илиады»: гнев Ахилла, противостояние с Гектором, и т.д., в этих фильмах носят второстепенный характер, главный антагонизм – не между Гектором и Ахиллом, а между Парисом и Менелаем. Этот же принцип построения сюжета, без выдвигания Париса на первый план, но при сохранении его положительных качеств, возьмут на вооружение сценаристы самого масштабного блокбастера о Троянской войне, фильма «Троя» (2004) В. Петерсена, который также начинается с похищения Елены. Таким образом события фильма выходят за рамки «Илиады» Гомера, особенно в финальном эпизоде, где показан захват Трои. У Гомера этого не

было, гибель Гектора – символа нерушимости Трои – уже предвестник гибели города. В «Илиаде» показан лишь один эпизод из 10-го года войны, в фильме их больше, и это касается как причин войны, так и ее итогов.

Во всех этих фильмах Парис – персонаж положительный, чего нельзя сказать об итальянских пеплумах, лентах «Троянская война» Дж. Ферроне (1961) и «Гнев Ахилла»¹ М. Джиролами (1962).

Начало 60-х годов – расцвет пеплума, так что неудивительно, что в пределах одной национальной кинематографии выходят сразу две ленты о Троянской войне, причем сюжеты их – разные.

Фильм «Гнев Ахилла», как и «Илиада» Гомера, начинается со слов «Гнев богиня воспой Ахиллеса, Пелеева сына», после чего следует предыстория с Хрисеидой, а дальше сюжет развивается в согласии с гомеровским текстом. В этой картине показан слабый, с виноватым взглядом, бездействующий Парис, особенно по контрасту с невероятным выразительным Гектором, его играет Жак Бержерак². В целом соответствия гомеровскому образу, Патрокла³ он все же убивает только после того, как тот его провоцирует. Это отступление от гомеровской версии – уступка гуманизму XX века: положительный герой не может быть кровожадным! Кинотекст сопровождает закадровый голос, периодически цитирующий Гомера, особенно при переносе места действия. Существенное отличие этого фильма от других – сохранение божественной линии. Так, жрец просит Аполлона вернуть ему дочь, удерживаемую греками, и голос бога велит ему идти в лагерь ахейн, обещая горе тому, кто посмеет отказать. Это серьезное отличие от «Трои» Петерсена, где божественное присутствие за редким исключением⁴ аннулировано. Временами греки даже выглядят как богоборцы, особенно когда рубят голову статуе Аполлона. В фильме Джиролами, кроме голоса Аполлона, есть и сама богиня Фетида, и Афина, останавливающая Ахилла, замахнувшегося мечом на Агамемнона. Божественный план и обращение к авторскому тексту уже сближают этот фильм с поэмой Гомера, но есть совпадение и в трактовке образов, и в сюжете, который заканчивается тем же, чем и «Илиада»: возвращением тела Гектора Приаму. Ахилла играет Гордон Митчелл, как и Стив Ривс, пришедший в кино из культуризма, выбор этого актера объясняется не только тем, что более известные актеры пеплума были заняты в других проектах, но и концепцией образов, позволяющей считать этом фильм экранизацией «Илиады».

Иные события показаны в «Троянской войне» Дж. Ферроне. Хотя эта картина начинается с гибели Гектора, которой заканчивается фильм Джиролами, она не является сиквелом к нему. Это следует хотя бы из того, как подан сюжет с возвращением тела Гектора: вместе с Приамом к Ахиллу

идет и Эней, его играет главный в то время актер пеплумов, Стив Ривз. Потому что противостояние в этом фильме – не между Гектором и Ахиллом, а между благородным Энеем и коварным Парисом, которого даже родная сестра называет бездушным. Коварным показан и Одиссей, но относительно Одиссея подобная точка зрения имела место уже в античности, прежде всего, в афинской драматургии. Отличаются картины не только трактовкой образов героев, но и сюжетно. Ахилл, например, не участвует в хитрости с Троянским конем, и не потому, что согласно источникам к тому моменту его уже не было в живых, а потому, что считает это недостойным. Елена иная, чем в фильмах о Елене Троянской, она показана переменчивой, малодушной, и в принципе не способной на любовь. Под стать ей Одиссей, убеждающий греков нарушить перемирие, от чего отказывается даже Агамемнон: «мне нужна слава, а не позор!». Он и Менелай – значительно старше других греков, эта стилистика образов сохранится и в «Трое», где Агамемнона играет Брайан Кокс, (1946 г. рождения), а юный Эней там появится лишь в самом финале. Пеплумы XXI века, конечно, заимствовали из пеплумов века XX-го образы и мотивы, но делали это очень избирательно, поскольку изменилась киноиндустрия, изменился зритель, изменилась и кинопоэтика.

В «Троянской войне» Парис, опасаясь растущего авторитета Энея среди войск, приказывает ему вернуться в Трою, когда тот уже одерживает победу над греками. Парис, кроме того, коварно убивает стрелой Ахилла во время его поединка с Энеем, а позже, обвинив того в измене, берет под арест. Друзья Энея освобождают, но предотвратить сожжение города и гибель Трои уже не могут. «Твой народ возродится на других берегах», пророчествует Энею Кассандра, что является не только переключкой с «Энеидой» Вергилия, но фактически делает картину приквелом⁵ другого фильма, «Легенда об Энее» Марио Вентурини (1962) [4, с. 162]. Как и у Вергилия, Эней, воюя, устремлен к миру, в то время как Парис эксплуатирует войну, заботясь лишь о сохранении власти. У Гомера он таким не показан, и правомерно ли такое обращение с образами, которые могут быть то положительными, то отрицательными, вне зависимости от прецедентных текстов? Ответ на этот вопрос дан уже античности, где качества мифологического героя не были регламентированы, один и тот же сюжет мог развиваться по-разному, как с судом Ореста, которого у Эсхила оправдывают, а у Еврипида – нет. Один и тот же герой даже у одного и того же автора мог быть в одной пьесе положительным, в другой – отрицательным, как, например, Креонт у Софокла. Но за трактовкой образа всегда стоит какая-то концепция, поэтому тот факт, что сюжет и персонажи в итальянских фильмах отличаются от американских, не случайность, ведь оба ре-

жиссера, и Джиролами, и Ферроне, учились в гимназии, с обеими античными поэмами, и с «Илиадой», и с «Энеидой», познакомившись до того, как стали режиссерами. Это определило и подход, и сюжет, и структуру образов в их фильмах. Возможно, поэтому применительно к их картинам можно говорить о рецепции именно литературных текстов, в то время как для американских характерна рецепция мифологического сюжета, ориентированная не столько на литературный текст, сколько на миф.

Еще более разнообразна рецепция «Одиссеи» Гомера. Есть и прямые обращения к ней, это прежде всего фильм Марио Камерини «Ulisse» (1954, в роли Одиссея Кирк Дуглас)⁶ и «Одиссея» Андрея Кончаловского (1997, в роли Одиссея Арманд Ассанте), и это, конечно, 8-и серийная «Одиссея» Франко Росси (1968). Есть и совершенно иной вариант рецепции, как в фильме Тео Ангелопулоса, где прямой отсылкой к Гомеру является лишь название ленты («Взгляд Одиссея», 1995), а действие происходит в современности. Иной поход, в комически-пародийном варианте, характерен для ленты братьев Коэнов «О, где же ты брат?» (2000), где гомеровские мотивы актуализируются на материале американской действительности первой половины XX века. Прямой реминисценцией из поэмы Гомера является лишь текстовой эпиграф к фильму – первые строки «Одиссеи» («Муза, поведай о том многоопытном муже, который...»), а актуализация политических смыслов, характерных для истории США первой половины XX века, происходит благодаря многочисленным аллюзиям на содержание и образы Гомера, причем аналогии и параллели как с античным текстом, так и с кинотекстами предшественников, существуют в фильме не только в прямом, но и в косвенном, а также в травестийном вариантах.

Наиболее близкой к гомеровской концепции является картина Росси [3, с. 73], где роль Одиссея исполнил югославский актер албанского происхождения Беким Фекмию, а Пенелопы - великая Ирен Папас, уже сыгравшая и Антигону, и Электру, а позже – Елену и Клитемнестру в экранизациях Какоянниса⁷. Отступлений от античного сюжета в картине Росси, как это имело место, например, с киноверсиями о подвиге царя Леонида [5, с. 32], нет. Росси хотел воссоздать на экране, насколько возможно близко к тексту, пусть без сохранения метрики подлинника, содержание поэмы Гомера, и по мнению кинокритиков, ему это удалось. Главный принцип его пеплумов в том, чтобы не искажая сюжет литературного произведения, следовать ему. Одним из первых итальянских режиссеров он начал снимать для телевидения, когда другие пеплумы на аналогичные темы были уже сняты. Это касается и «Одиссеи» (через 14 лет после фильма М. Камерини), и «Энеиды» (через 10 лет после «Легенды об Энее» Дж. Вентурини), и «Quo vadis», через 24 года после аналогичного фильма Марвина Ле-

роя. Благодаря телевидению у этих сюжетов появился новый зритель, можно было детальнее показать и странствия Энея, и странствия Одиссея, и везде работу Росси отличает бережное отношение к событиям и сюжетным линиям экранизируемых произведений, поэтому лишь его версию о путешествии Одиссея можно считать экранизацией [6, с. 124]. Кроме соответствия образам и действию, там сохраняется соответствие месту, события в фильме происходят там же, где у Гомера, в отличие, например, от фильма Камерини, где не Одиссей спускается в подземное царство, а тени мертвых приходят к нему, на землю.

Иной вариант рецепции представлен во «Взгляде Одиссея». Основные события ленты понятны, но прямого обращения к сюжету поэмы Гомера нет, есть лишь аллюзии на её события и образы, а также переключка мотивов. Это *мотив воспоминаний*, обращений к прошлому, которое занимает большое место и в сюжете «Одиссеи» [7, с. 119]. В XX веке это прошлое, естественно, иное, чем у гомеровского героя, оно более трагичное. Одиссей потерял своих друзей и спутников, его путь домой занял годы, он столкнулся с враждебными людьми, стихией и чудовищами, но не потерял веру и поддержку божества, и встретился с бесчеловечной машиной подавления личности, с которой герой Ангелопулоса, режиссер А. (его играет Харви Кейтель) столкнулся еще в детстве, о чем свидетельствует его сон об арестах в Констанце, ему не пришлось. *Мотив снов и сновидений*, значимых и для поэмы Гомера [8], имеет большое значение для этого фильма, только, как и другие мотивы, он звучит иначе, чем в «Одиссее», создавая своего рода онейрическое пространство, где грань между снами и реальностью трудно уловима. Призрачность, сумрачность, теневое освещение временами создают впечатление, что перед нами – фильм черно-белый, и в этом плане картина Ангелопулоса отличается от наполненной солнцем и светом поэмы Гомера, но этот контраст лишь усиливает сходство других мотивов. Это и *мотив плача*, также значимый для Гомера [9, с. 56–57], и *мотив войны*, только у Одиссея она осталась в прошлом, у режиссера А. она в настоящем. Это *мотив путешествия*, жанрообразующего для фильмов «греческого Тарковского» [10, с. 255], только у героя Ангелопулоса оно проходит не по морю, а по материковым Балканам. Как и в поэме, в фильме путь приходит к своему завершению лишь благодаря упорству главного героя, отправившегося в путь в поисках пленок братьев Манакисов, снявших в начале XX века первый балканский кинофильм. В 1994 году эти поиски неизбежно проходят по местам, затронутым балканскими войнами, что делает предприятие режиссёра не менее опасным, чем путешествие Одиссея. Хотя он тоже получает помощь от неожиданных помощников, его история более трагична, финал ее не совпадает с поэмой

Гомера, и если в конце пути режиссер А. обретает дорогих ему людей, то лишь для того, чтобы тут же их потерять. И когда со слезами на глазах он, обращаясь к незримой собеседнице, обещает, что рассказ его обо всем пережитом будет долог, это создает еще одну аналогию с поэмой Гомера (Od., XXIII, 300–343).

Стремление к Дому – и есть главная цель пути Одиссея, не поддавшегося искушению бессмертием, богатством, властью и прекрасными женщинами. И когда цель уже кажется достигнутой, он получает новых врагов, терроризирующих его дом и жену, и убить сына Одиссея им помешало лишь божество. Можно ли соотнести их с теми, кто держит в заложниках целый город, где находится главная цель пути режиссера – киноархив с пленками первого греческого фильма? Киноархив, который находится в полуразрушенном войной кинотеатре в Сараево, на стенах которого еще сохранились старые афиши, и среди них – лицо Греты Гарбо, лицу, которому Ролан Барт посвятил одну из своих статей, она так и называется «Лицо Греты Гарбо» [11]. Где написано, что это лицо «принадлежит тому этапу в истории кино, когда сам показ человеческого лица ввергал в изумление... когда лицо воспринималось как некое абсолютное состояние плоти, недостижимое...» [11, с. 48] Такое же сильное впечатление производит лицо Гарбо на стене кинотеатра среди развалин Сараево, где рвутся бомбы, где неведомые враги убьют тех, кого герой успел полюбить – владельца архива Иво Леви и его дочь, и другую семью, с маленькими детьми. Одиссей не победил бы, если бы не помощь божества, а в жестокой реальности войны на полотне фильма – лишь священники, отправляющие в последний путь погибших. И повторяющиеся слова незримых убийц: «Наш Бог и Творец здорово всё запутал. Здорово всё запутал». Ссылка на Бога при сотворении Зла – одна из главных примет трагедий XX века, так что не в этом смысле Ангелопулос солидарен с поэмой Гомера. Он солидарен в другом, заставляя своего героя пройти через страдания, о которых способен рассказать.

Картины Росси и Ангелопулоса – крайние полюсы рецепции античности в кино. В одном случае – следование сценария литературному тексту, в другом – создание нового текста, сценария (при участии Тонино Гуэрры), на котором основывается сюжет, с другим героем и другими событиями. Казалось бы, между ними нет ничего общего, кроме того, что в одном случае югославский актер играет Одиссея, в другом – действие фильма протекает на земле распавшейся Югославии. Но общее есть – это то отношение к прецедентному тексту, которое в одном случае обеспечило следование ему, в другом – создание новых смыслов, актуальных для истории XX века, но в своих главных мотивах пересекающихся с гомеровскими. Почему

в кинорецепции «Илиады», при всех отличиях, вариантов меньше, нет там ни косвенного обращения, ни латентных аллюзий, как в случае с «Одиссеей»? Один из возможных ответов заключается в том, что герой – «Одиссея», в отличие от героев «Илиады» будучи героем как мифа, так и художественного произведения, принадлежит к так называемым вечным образам, связанным с вечными человеческими чувствами и стремлениями. Недаром в отличие от «Илиады» и слово «Одиссея» употребляется метафорически, есть и космическая Одиссея, и Одиссея Кусто, и Одиссея капитана Блада, и т.д. Одиссея – синоним любого путешествия, связанного с опасностями, в то время как «Илиада» ассоциируется не с любой войной, а прежде всего с Троянской. Роман «Илиада» итальянского писателя Алессандро Баррико (2004), при всех сюжетных и жанровых трансформациях [12, с. 80] – лишнее тому подтверждение. Иными словами, само содержание и образы поэм Гомера и повлияли на поэтику рецепции, оно обусловило как её большее разнообразие в одном случае, так и меньшее - в другом.

Примечания

1. В международном прокате «Ахиллесова пята».
2. В «Трое» Петерсена исполнитель роли Гектора – Эрик Бана, заслуживший наибольшее число положительных отзывов кинокритиков.
3. Патрокла в «Гневе Ахилла» играет сын режиссера, Эннио Джиролами.
4. Осталась, например, богиня Фетида, её играет Джули Кристи.
5. Приквел – в кинематографе кинофильм, время действия которого происходит до события ранее созданного произведения.
6. В советском прокате «Странствия Одиссея».
7. В фильме А. Кончаловского Ирен Папас играет мать Одиссея, Антиклену, а Пенелопу- Грета Скакки (графиня Ростова в последней версии « Войны и мира», 2016).

Список литературы

1. Чиглинцев Е.А. Образ Цезаря в социокультурных условиях XX века // Учен. зап. Казан. ун-та. 2006. Т. 148. Сер. Гуманит. науки. Кн. 4. С. 90–99.
2. Чиглинцев Е.А. Рецепция мифа об Александре Македонском в современном массовом сознании // Учен. зап. Казан. ун-та. 2008. Т. 150. Сер. Гуманит. науки. Кн. 1. С. 54–64.
3. Теперик Т.Ф. Варианты рецепции античного мифа в кинематографе: "Odisea" Франко Росси (1968) и «Взгляд Одиссея» Тео Ангелопулоса (1995)" // Тезисы и материалы V Международной конференции по эллинистике памяти И.И. Ковалевой. М.: Макс Пресс, 2019. С. 66–73.
4. Теперик Т.Ф. Миф об Энее в итальянском кинематографе // Греко-латинская лингвокультурология–III: Νῦν καὶ χθές. Nodie et heri. Сегодня и вчера. Сб. материалов научно-практич. конф. «Греко-латинская лингвокультурология», 29–31 января 2018 г. / сост. М.Н. Славянская; отв. ред. А.И. Солопов. М.: ДПК ПРЕСС, 2019. С. 154–164.

5. Теперик Т.Ф. Античные войны в кинематографическом дискурсе: стилистика и поэтика. // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М.: Экон-Информ, 2010. С. 29–33.

6. Мильдон В.П. Другой Лаокоон или о границах кино и литературы. М.: РОС-СПЭН, 2007. 224 с.

7. Ярхо В.Н. Поэмы Гомера: фольклорная традиция и индивидуальное творчество. // Ярхо В.Н. Древнегреческая литература. Эпос. Ранняя лирика. М.: Лабиринт, 2001. С. 55–126.

8. Теперик Т.Ф. Поэтика сновидения в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана). Докторск. диссерт. Москва, 2008. 411 с.

9. Гринцер Н.П. Истоки Гомеровского плача. // *Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia*: к 80-летию П.А. Гринцера. М.: Наука, 2008. С. 55–74

10. Берган Р. Тео Ангелопулос. Режиссёры от А до Я. // Кино: Полная энциклопедия. Перевод с английского Т. Граблевской. М.: Астрель, 2008. С. 254–255.

11. Барт Р. Лицо Греты Гарбо. // Барт Р. Мифологии. Перевод с французского, вступительная статья и комментарии С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008. С. 47–48.

12. Мостовая В.Г. Жанровые трансформации как форма рецепции. А. Баррико. «Гомер, Илиада». // Литература XX–XXI веков. Материалы одиннадцатых Андреевских чтений. М.: Экон-информ, 2013. С. 76–81.

RECEPTION OF ANTIQUITY BY THE CINEMA (BASED ON HOMER'S POEMS)

T.F. Teperik

The paper deals with the poetics of the movies, which plots are based on Homer's poems. It sums up, that despite the plot deviations, the dominant theme for authors of replums, based on Iliad or Odyssey, is poems' humanistic bias, and this is the main influence of the precedent texts on the movies. At the same time movies, based on Odyssey, are more abundant in diversity of reception types, presented by either direct form, where the poem's plot is being bluntly retold, or indirect, where the action takes place in modernity. That is due to the figure of Odyssey himself, which, being the one of the eternal images, allows to place Homer's poem motives on a totally different substrate.

Keywords: text, motive image, content, plot, movie, reception, poetics

4.12. «ПРАЖСКИЙ ТЕКСТ» ГУСТАВА МАЙРИНКА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

© Д.А. Зудина

Целью данной главы является анализ реинтерпретации Г. Майринком «пражского текста». Новизна исследования заключается в том, что впервые монографически исследуется феномен «пражского текста» в рамках романного творчества Г.

Майринка. Прага – это мультикультурное пространство, в котором на протяжении веков уживались представители разных национальностей. В ходе исследования выявлены основные этапы формирования «пражского текста», выделены его важнейшие инвариантные элементы, произведен анализ выделенных инвариантных элементов в контексте романного творчества Г. Майринка. Результатом исследования служит вывод о том, что произведения Г. Майринка базируются на талантливо переосмысленных им пражских константных образах, мотивах и сюжетах, формировавшихся в чешской культуре на протяжении веков, и потому по праву составляют ядро «пражского текста».

Ключевые слова: городской текст, пражский текст, Прага, Густав Майринк

На рубеже XX–XXI веков обозначилась одна из магистральных тенденций современной гуманитаристики, а именно – тенденция к изучению города как текста. Интерес к городским исследованиям обусловлен, по-видимому, колоссальным значением города для европейской культуры. Действительно, начиная с эпохи Средневековья город становится местом сосредоточения европейской цивилизации, а, следовательно, хранителем культурной памяти.

Являясь по сути своей актом тотального переосмысления действительности, литература закономерно обращается к образу города. Видение городского пространства каждым отдельным автором индивидуально, однако несмотря на то, что представления об одном и том же городе у разных авторов могут значительно отличаться, в их общей массе можно выделить некие точки соприкосновения. Это объясняется тем, что тексты не существуют изолированно, но взаимодействуют, коррелируют как слагаем единого контекста культурной памяти. Тексты о городе несомненно взаимопроницаемы и, как следствие, открыты для обнаружения в них инвариантов. Инвариантность служит поводом к объединению относительно разрозненных текстов, *субтекстов* в *сверхтекст*. Теорию сверхтекста в отечественной филологии развивает Н.Е. Меднис [1]. К наиболее проработанным в научном плане сверхтекстам учёный справедливо относит «городские тексты».

Одним из наиболее колоритных и концептуально совершенных «городских текстов» является «пражский текст». Благодаря «пражскому тексту» в современном массовом сознании бытует представление о Праге как о городе магическом и фантастическом, городе алхимиков и каббалистов, где оживают древние еврейские легенды и богемские предания.

Большая заслуга в развитии и популяризации «пражского текста» принадлежит, в частности, австрийскому писателю Густаву Майринку. Переосмысливая традицию литературного изображения Праги в соответствии с тенденциями своего времени, Майринк создает необычайно живой образ

чешской столицы, становящейся непосредственно действующим лицом его произведений.

Почвой, взрастившей тексты Майринка, является «пражский текст» в состоянии своей оформленности на момент конца XIX столетия. Кратко рассмотрим этапы его формирования.

В основе «пражского текста» лежит «пражская мифология». Чешский исследователь Карел Крейчи подразделяет ее на несколько циклов [2]:

1) «вышеградский» (играющий роль космогонии и повествующий об основании города, а также пророчествах, связанных с его дальнейшей судьбой; ключевыми фигурами данного цикла являются княжна Либуше и князь Пржемысл, наделенные чертами демиургов);

2) «королевский», или «градчанский» (описывающий первые века жизни Праги; ключевая фигура – Карл IV, также представляющийся как демиург);

3) «героический», или «гуситский» (ознаменованный преимущественно ценными литературными памятниками эпохи, дошедшими до нашего времени).

Легенды данных циклов активно эксплуатируются активистами Чешского национального возрождения (последняя треть XVIII века – 1848 год) при создании национального мифа. В эпоху Национального возрождения господствует идея великого прошлого чешского народа, которое необходимо вернуть к жизни. Под влиянием этой идеи складывается определенный канон изображения Праги. Прага воспринимается как сакральный центр страны и мира. В «возрожденческих» текстах она выступает неким комплексом эмблем (крепости Вышеграда, Карлова моста, реки Влтавы и т. д.), являющихся маркерами богатой чешской истории, знаками присутствия славного прошлого в настоящем и выражением патриотического пафоса.

К двум другим мифологическим циклам в классификации Крейчи относятся:

4) «белогорский», или «трагический» (посвященный страшным последствиям битвы на Белой горе);

5) «фантастический», или «магический» (пожалуй, самый многочисленный и наиболее значимый для художественной литературы цикл, включающий большую часть еврейских пражских легенд, повести о магах и алхимиках и т. д. Его ключевой фигурой оказывается, конечно, император Рудольф II).

Предпосылки к актуализации «белогорского» цикла возникают еще в творчестве выдающегося чешского романтика Карела Гинекса Махи. Мирощущение Махи как бы вытекает из его литературного метода¹. Несоот-

ветствие прозаической реальности романтическому идеалу проецируется на разрыв между великим прошлым Чехии и ее безрадостным настоящим.

По-настоящему же «белогорский» цикл² актуализируется в 50–60-е годы XIX века и приобретает законченное оформление к началу 70-х. В образе Белой горы воплощаются причины всех несчастий чешской земли, он отмечен выраженным эсхатологическим оттенком. Сама Белая гора нередко сравнивается с «могилой нации». Что касается «фантастического» цикла, то он безусловно является самым значимым и как бы «сквозным» для всей «пражской мифологии». Именно фантастическое начало мифов о Праге послужило фундаментом для создания художественных произведений, определивших мистическую сущность «пражского текста».

Мифы, формировавшие на основе «белогорского» и «фантастического» циклов, оказываются чрезвычайно востребованными среди писателей рубежа XIX–XX веков (в т. ч. и Густавом Майринком). Проследим, как трансформируется один из основополагающих мифологических мотивов, созданных еще в эпоху Национального возрождения, в романе «Голем». Речь пойдет о мотиве присутствия прошлого в настоящем. Напомним, что главная цель деятелей Национального возрождения – пробудить самосознание чехов. Для этого они создают национальный миф, суть которого заключается в том, что чешский народ происходит от первых чешских правителей – княжны Либуше и князя Пржемысла (т. е. отмечен высоким происхождением), имеет многовековую историю, твердо вписанную в контекст истории всей Европы, и в целом несет на себе печать богоизбранности (о чем свидетельствуют пророчества Либуше о Праге как сакральном центре мира). Прага в национальном мифе является воплощением чешской нации и ее славного прошлого, о котором напоминают отдельные топосы города (Вышеград – «резиденция» Либуше, Карлов мост – «хранилище» меча рыцаря Брунцвика и т. д.). Это сакральное пространство, озаренное золотым светом великой истории, призывающее эту историю вспомнить и возродить.

В «Големе» абсолютно тот же мотив трансформируется до неузнаваемости. Прошлое в настоящем у Майринка – это не величественная крепость, вызывающая трепет и заставляющая испытывать гордость за свою отчизну, не доблестный покровитель, ныне почивший, но готовый прийти на помощь в случае опасности, не потомки добрых королей. Прошлое в настоящем у Майринка – это полуразрушенное, тесное и грязное гетто, сеющий разрушение глиняный монстр, возвращающийся каждые 33 года, и обитатели нищего еврейского квартала, выродившиеся морально и физически. Еще одним романом Майринка, в котором схожим образом звучит мотив прошлого, является «Вальпургиева ночь». Прошлое в настоящем

здесь воплощают непосредственно Градчаны, а также градчанские аристократы и их воспоминания. Пространство Градчан в романе маркировано такими эпитетами, как «старое», «закостенелое», «окаменелое». Прошлое в настоящем важно только для тех, кто сам является отголоском прошлого. Оно нисколько не воодушевляет и ассоциируется больше со смертью и небытием, чем с началом новой жизни и вечностью.

На метафоре окаменелости строится и описание верхней части города в романе «Ангел западного окна». Оно служит здесь амбивалентным символом. С одной стороны, это историческая мощь, воплощенная в камне, с другой – безжизненность и бессилие в настоящем, поскольку каменные стены одновременно и защищают, и служат своего рода тюрьмой.

Майринковская трактовка мотива присутствия прошлого в настоящем тем не менее полностью вписывается в культурно-исторический контекст. На рубеже веков «возрожденческая» идея и, соответственно, «возрожденческая» модель Праги становятся неактуальными. Многие пражские писатели, одолеваяемые, с одной стороны, личностным кризисом, а с другой – кризисом историко-политическим, проникаются упадническими умонастроениями и начинают смотреть на Прагу сквозь призму «белогорского» мифа. То есть Прага в романах Майринка (и его современников) почти так же трагична, как и Прага в изображении писателей 50–60-х годов.

Немаловажной составляющей «пражского текста» является традиция изображения Праги как пространства, открытого для потусторонних сил. В литературе образ мистической, фантастической, загадочной Праги начинает складываться в середине XIX века параллельно с развитием такого жанра, как «роман с тайной». Правда, «тайны» в подобных романах чаще всего рационально объяснимы. Тайны же имеющие трансцендентную природу оказываются во внимании писателей лишь на рубеже веков.

Майринк безусловно относится к ряду авторов, укрепивших в массовом сознании представление о Праге как о пороге между мирами. При этом, в своих произведениях он рисует Прагу не просто как арену для игр абстрактных высших сил, он предельно усложняет фантастическую составляющую, привлекая древние эзотерические традиции и методы психоанализа. Так, в «Големе» необъяснимые события, виновником которых оказывается глиняный исполин из древней еврейской легенды, представляют собой сложную метафору пробуждения коллективного бессознательного и следующих за ним массовых психозов. В романе «Ангел западного окна», насыщенном алхимическим символизмом, Прага избрана топосом, в котором происходит встреча главного героя с создателем голема, мудрым старцем рабби Левом. Именно эта встреча служит для героя импульсом к духовному преображению.

Вообще, тема духовного преображения является центральной в творчестве Майринка. Герой-путник, герой-искатель, путешествующий по *лабиринтам* своей души, представляется типичным героем его произведений. Эта особенность майринковской поэтики замечательным образом проецируется на одну из тенденций «пражского текста», возникшую в конце XIX века. Дело в том, что на рубеже веков Прага окончательно становится современным мегаполисом и претерпевает ряд архитектурных изменений, превращающих ее в своеобразное подобие лабиринта. Внешнее состояние города вскоре начинают соотносить с внутренним состоянием человека кризисной эпохи, что и находит отражение в литературных текстах того времени.

Вновь обратимся к роману «Голем», в котором образ Праги-лабиринта выведен Майринком с особым вниманием. Его главный герой растерянно блуждает по городу как по своему сознанию. В художественной системе романа лабиринт становится амбивалентным символом: с одной стороны, он указывает на безвыходность положения, выбор ложного пути, маркируется описаниями ощущений тесноты и нехватки воздуха, но с другой – воплощает метафору духовного поиска, который в итоге увенчается успехом.

Нельзя не упомянуть еще один роман Майринка, а именно – «Белый Доминиканец». К «пражскому тексту» как таковому «Белого Доминиканца» отнести нельзя. Однако он является прекрасным подтверждением тому, что Прага имела исключительное значение в творчестве Майринка. Город, в котором происходит действие романа, прямо не называется, но по определенным географическим реалиям, отраженным в тексте, вполне можно догадаться, о том, какой именно населенный пункт имеется в виду.

Рассмотрим ориентиры, оставленные Майринком. Описывая местоположение города, он упоминает некую реку: «Река огибает город, и он похож на остров, охваченный водяной петлей. Река течет с юга, поворачивает на запад и вновь возвращается к югу, где от начала петли ее отделяет узкая полоска земли, на которой и стоит наш дом, последний в городе. Дальше, за зеленым холмом, река исчезает из виду» [3, с. 11]. Очевидно, речь идет о Влтаве. Она действительно берет начало на юге и действительно образует в определенном месте петлю, внутри которой лежит один из городов Чехии, а именно – Чешский Крумлов. В пользу того, что Майринк подразумевает именно эти географические объекты, говорят и другие факты. Например, упоминание того, что «столица лежит за много верст вверх по реке» [3, с. 94] (от Чешского Крумлова до Праги около 170 км вверх по течению Влтавы); или описание специфических городских достопримечательностей: «Посреди города стоит похожее на замок вытянутое здание, предназначенное ни больше ни меньше для того, чтобы отражать

своими безжизненными сверкающими окнами палящий зной осеннего солнца» [3, с. 12] (весьма похоже на Крумловский замок).

Как видно, «пражского» в «Белом Доминиканце» мало. Нет ни зловещих домов, оживающих по ночам, ни крепостей-могил, ни тесных лабиринтов. Городское пространство в данном романе вообще выписано Майринком в сравнительно спокойных тонах. Однако эхо демонической столицы все же доносится до героев и связано оно как раз с образом Влтавы.

В «пражском тексте» Влтава выступает, с одной стороны, как природная эмблема Праги, с другой, как символ ее потаенной трансцендентной духовности. Через «настроение» Влтавы нередко репрезентируется «настроение» самого города, а значит, и настроение героев произведений. Влтава – это своего рода душа Праги, ее истинная сущность. В отличие от большинства пражских эмблем, статичных, имеющих очень конкретное материальное воплощение и как бы соотнесенных со стихией земли, Влтава соотносится с водной стихией, что указывает на ее неуловимость. Человек не может до конца овладеть ее тайнами, он может только испытать на себе их влияние.

В «Белом Доминиканце» шумом Влтавы сопровождаются важнейшие душевные переживания героя, связанные с его возлюбленной Офелией. Река словно подслушивает разговоры влюбленных, а после сообщает об их счастье Праге, у которой, конечно, на этот счет есть свои планы.

В романе присутствует эпизод, в котором герой вдруг начинает ощущать истинную природу реки, окружающей его город. «Эта река несет рок, которого ты больше не сможешь избежать» [3, с. 61], – говорит он сам себе. И оказывается прав. Прекрасная Офелия, подобно шекспировской героине, тонет в водах Влтавы, оставляя героя наедине с его болью.

Жизнь Офелии можно трактовать как жертву, которую выбрала для себя Прага. Но не стоит забывать о том, что именно боль от потери возлюбленной подтолкнула героя к пути духовного становления. В связи с этим встает вопрос: так ли уж враждебна Прага по отношению к человеку в майринковском романе? Да, она безусловно жестока, но нельзя ли назвать ее жестокость оправданной?

Таким образом, в «Белом Доминиканце» присутствие Праги хоть и весьма косвенно, но ее роль в судьбе героя чрезвычайно важна. С Прагой связано духовное преображение героя. В этом плане образ Праги в романе «Белый Доминиканец» связан с образами Праги в романах «Голем» и «Ангел западного окна».

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что произведения Густава Майринка базируются на талантливо переосмысленных им пражских константных образах, мотивах и сюжетах, формировавшихся в чешской куль-

турной памяти на протяжении веков, и потому по праву составляют ядро «пражского текста».

Примечания

1. К текстам К.Г. Махи, репрезентирующим «белогорский миф», относятся в частности стихотворения «В храме», «Видения о Праге».
2. Своеобразной квинтэссенцией «белогорского мифа» является стихотворный сборник Франтишека Квапила «Белогорские мелодии» (1873).

Список литературы

1. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. 170 с.
2. Krejčí K. Praha legend a skutečností. 2. vydání. Praha, 1981. 272 s.
3. Майринк Г. Белый Доминиканец. М.: Азбука, 2004. 224 с.
4. Бобраков-Тимошкин А.Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков. М.: МГУ, 2004. 322 с.
5. Потанина Н.Л., Гололобов М.А. Городской текст как теоретическая проблема // Филологическая регионалистика. 2012. № 1 (7). С. 32–37.
6. Теличко А.В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка. Дис. ... канд. филол. н. М.: МГУ, 2014. 190 с.

«PRAGUE TEXT» OF GUSTAV MEYRINK AS A PHENOMENON OF CULTURAL MEMORY

D.A. Zudina

The purpose of this chapter is to analyze the reinterpretation of the “Prague text” by G. Meyrink. Thus, the novelty of the study lies in the fact that for the first time it monographically explores the phenomenon of the “Prague text” in the framework of the novels by G. Meyrink. During the study, the main stages of the formation of the “Prague text” and its most important invariant elements were identified, the analysis of the identified invariant elements in the context of the novel by G. Meyrink was performed. The result of the study is the conclusion that the works of G. Meyrink are based on the talented re-imagined Prague constant images, motifs and plots that have been forming in Czech culture over the centuries, and therefore rightfully form the core of the “Prague text”.

Keywords: urban text, Prague text, Prague, Gustav Meyrink

4.13. ПРОБЛЕМА ПАМЯТИ И ЗАБВЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ А.Н.ВЕСЕЛОВСКОГО

М.Ф. Надъярных

Целью главы является анализ проблемы памяти и забвения в контексте концепции исторической поэтики А.Н. Веселовского. Выдвигая на первый план определенные роли и границ предания в процессе личного творчества, Веселовский исследу-

ет словесное искусство как особую многоуровневую подвижную целостность, которая соотносится с подвижной многомерностью человеческого сознания, с работой психики и с механизмами памяти и забвения. Внимание к работе памяти, преодолевая границы, отделяющие сферу забытого (вымершего), но востребованного к припоминанию (воскрешению), сопрягается с осмыслением динамики становления традиции, с процессами возникновения общей памяти словесности.

Ключевые слова: А.Н. Веселовский, историческая поэтика, память, забвение, традиция, личное творчество, ретроспективность, суггестивность, литературный процесс.

Историческая поэтика мыслилась и развивалась А.Н. Веселовским как универсальное обобщение словесности во всей сложности взаимодействия смысловой изменчивости с факторами сохранности смысла. В соответствии с формулируемой задачей («Задача исторической поэтики, как она мне представляется, определить роль и границы предания в процессе личного творчества» [1, с. 493]), Веселовский особое внимание уделял «неразрешаемой» проблемности индивидуализации творческого акта – «проявления в сознании поэтического акта как личного» [2, с. 60]¹.

Детализируя трудности исторически достоверной реконструкции этого процесса, ученый указывал: «Древние литературы здесь ничего не освещают, мы не знаем, при каких условиях они зарождались, какие посторонние элементы участвовали в их создании, и мы сами слишком мало знакомы с процессами народной психики, чтобы в данном случае делать заключения к прошлому от явлений современной народной жизни». Однако, по мнению Веселовского, ситуация кардинально меняется при вхождении в эволюционную картину европейских культур Средневековья: «На почве европейской культуры с характерной для нее двойственностью образовательных начал он решается легче и осязательнее. <...> Европейская поэзия развилась таким именно путем: поэтическое чутье возбудилось к сознанию личного творчества не внутренней эволюцией народно-поэтических основ, а посторонними ему литературными образцами» [2, с. 60]. В эволюции средневековой словесности специфической функцией наделялось двоеверие, причем взаимодействие языческой и христианской составляющих описывается в напоминающей о платонизме топике *скрытого* (потаянного, сокровенного) и *явного* смыслов, а особая роль в процессах взаимодействия – синтеза – античных, христианских и «народно-поэтических» основ, конституировавших, согласно Веселовскому, идентичность западноевропейской словесности, принадлежала «латинской школе»².

Отмечая возникшее сочетание литературы и фольклора (взаимодействие литературного и народнопоэтического описывается ученым с помо-

щью понятий «союз», «сочетание», «подражание [литературным] образцам»; «скрещивание своего, народного, с пришлым и культурным»), Веселовский отнюдь не настаивает на окончательном отмирании народнопоэтической основы, на полной смене фольклорного «этапа» новым, сугубо литературным. Напротив, генетическая *литературно-фольклорная двойственность*, обнаруживаемая Веселовским в средневековой словесности, предстает как константа развития европейских литератур, обуславливая общую логику проявления в них феномена «ретроспективности». Понятие «ретроспективность», в свою очередь опосредованно отсылающее к идее зримости, обозначает у Веселовского всё разнообразие литературных возвращений к «забытым» (или «вымершим») сюжетам, образам, темам, оживающим в новом – сугубо индивидуалистическом – художественном сознании, истоки которого Веселовский, обустроивая обратную перспективу видения литературной динамики, возводит от Романтизма к Ренессансу [2, с. 56]. Феномен ретроспективности вписывается в общую систему сравнительно-типологических реконструкций возвратно-поступательной динамики литературного процесса, а стремление воссоздать ретроспективистскую логику ошутимо соотносится с новой и новейшей литературной ситуацией, с современными «архаистическими подновлениями», которые Веселовским опять-таки отсчитываются от эпохи романтизма, но уже не в обратной перспективе, а в поступательном движении к литературе рубежа XIX–XX вв.

Возратно-поступательные реконструкции литературной динамики соотносятся у Веселовского с осмыслением различных историко-культурных типов «слова», с систематизацией различных историко-культурных типов творчества. Словесность (поэзия) является у Веселовского в характерных образах парадоксальной, многомерно-фрагментарной, неопределенной, но постоянно заново и противоречиво определяемой целостности. На эти неопределенности и противоречия, на историческую подвижность определенных литературы и, одновременно, на связь движения смыслов самой литературы с движением научной мысли о ней А.Н. Веселовский специально обращает внимание во «Введении в историческую поэтику» [2, с. 54–55]. И, как бы проясняя свою позицию и свою концепцию для себя самого, но и стремясь *наглядно* проявить структурную специфику литературы (поэтического языка и основных форм поэтического творчества), прибегает не к гуманитарному, но к естественнонаучному – геолого-палеонтологическому – понятию «детрит», *наглядно, зримо* и одновременно метафорически емко характеризующему скрытую многосоставность словесности, собирающуюся в целостность из генетически и темпорально различных элементов [14, с. 194; 1, с. 494]³.

Многосоставный мир словесного искусства постоянно переживает «тектонические» сдвиги, отдельные фрагменты, пласты литературного целого динамически смещаются в процессе эволюции литературы. Подвижная многосоставность словесности соотносится Веселовским с подвижной многомерностью человеческого сознания, с работой психики и с механизмами памяти и забвения: «Вообразим себе, что эволюция общественных и личных идеалов совершается ровно, что в ней есть моменты перехода от старого к новому, когда это новое требует выражения в формах научной рефлексии или поэтического обобщения, – что нас и интересует. В памяти народа отложились образы, сюжеты и типы, когда-то живые, вызванные деятельностью известного лица, каким-нибудь событием, анекдотом, возбудившим интерес, овладевшим чувством и фантазией. Эти сюжеты и типы обобщались, представление о лицах и фактах могло заглохнуть, остались общие схемы и очертания. Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негданно обновил в нас старые воспоминания. То же самое в жизни литературы, народной и художественно-сознательной: старые образы, отголоски образов, вдруг возникают, когда на них явится народно-поэтический спрос, требование времени. Так повторяются народные легенды, так объясняется в литературе обновление некоторых сюжетов, тогда как другие видимо забыты. Чем объяснить и этот спрос и это забвение? Может быть, не забвение только, а и вымирание. Ответом могли бы послужить аналогические явления в истории нашего поэтического стиля, если бы эта история была написана. В нашем поэтическом языке, и не только в оборотах, но и в образах, совершается постепенный ряд вымираний, тогда как многое воскресает для нового употребления» [2, с. 70–71].

Это рассуждение Веселовского, без сомнения, требует последовательного, детального, углубленного осмысления. Здесь же обратим внимание на констатируемую Веселовским в связи с памятью и забвением диалектику «вымираний» / «воскрешений», соотносенную в приведенной цитате еще и со словом «откровение». Этот ряд слов по-своему воплощает характерное для XIX столетия и для рубежа XIX -- XX вв. общее – научное и художественное – осмысление взаимодействия прошлого (предания / традиции) и современности. Так, в частности, Д. Штернбергер воспринимал в парадигме «воскрешений» неоготику и немецкий неоренессанс («новое открытие стилей в виде подражания и перенесение их в строительство, обстановку и образ жизни своего времени»). В российском литературном

контексте (впрочем, может быть, не без влияния А.Н. Веселовского) идея «воскрешения» оказывается востребованной у символистов, вписывается не только в безличность стилиевой динамики, но и сопоставляется с аксиологией личных выборов и с фигурами избранных авторов. Напомню известное рассуждение Андрея Белого о романтической и классицистической двойственности символизма: «...Полнота жизни и смерти может открываться двояко: она может звучать в переживании самого художника; <...> художник-символист, насыщая образ переживанием, претворяет его в своем творчестве; такой претворённый образ есть символ; но пути воплощения символа различны. <...> Поскольку форма воплощения образа (техника искусств) касается самого образа, составляя как бы его плоть, постольку технические вопросы формы начинают играть первенствующее значение; отсюда связь между символизмом и классическим искусством Греции и Рима. Отсюда же интерес символистов к памятникам античной культуры, *воскрешение* латинских и греческих поэтов, изучение ритма, стиля и словесной инструментовки мировых гениев литературы» [15, с. 223 –224].

Впрочем, может быть имеет смысл вспомнить и о том, что топика «воскрешения» в контексте российской словесности вполне отчетливо проявляла себя еще во времена известной полемики о стихосложении XVIII в. Тогда, рассуждая «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), В.К. Тредиаковский, восходя к неким первоначалам поэзии, писал: «Бесспорно, во всех человеческих обществах, от самых первоначальных древности, богослужители были первенствующими стихотворцами и владели стихами всюду, как законным и природным своим наследием. Стихами не токмо прославляли они божество, но и достоинство свое отмечали сим родом речи от общего и простого слова. Посему и наши языческие жрецы, без сомнения, такое ж равно преимущество имели и были главные и лучшие в наших обществах слагатели стихов. Итак, способ, бывший у них обыкновенным в составлении стиха, долженствует быть самое древнее стихотворение наше. Но что за род был стиховного их того состава, ныне нам видеть достоверно не по чему. Не осталось нигде для нас, по крайней мере не известно нам всем поныне ни о самом малом образчике, оставшемся от языческого нашего стихотворения: истребило его наставшее благополучно христианство. Однако, можно весьма вероятно, и почитай достоверно, представить его здесь, *воскресив* в потомстве побочном пред наше зрение» (курсив мой. – *М.Н.*). [16, с. 426]. Примечательно, что в размышлениях поэта ценностным смыслом наделяется двойственность языческих и христианских истоков стихотворства, которая позднее окажется важной и для Веселовского; но столь же примечательно,

что мотив воскрешения у Третьяковского сопрягается с мотивами проявления сокрытого, преобразования невидимого в зримое.

Мотив «воскрешения», возникающий в эссеистическом, научном, художественном дискурсе, всякий раз (непосредственно или опосредованно) вписывается в осмысление взаимодействия некоего литературного или художественного настоящего с прошлым или в осмысление проблемы традиции. Соответственно, возникает вопрос соотносительности этого мотива с сакральными смыслами «Воскресения», укорененными в теологическом общехристианском понимании Священного Предания (*Sacra Traditio*), но, с другой стороны, возникает и потребность в прояснении возможной связи современной светской сакрализации литературы (и культуры) с особенностями современной проблематизации традиции. Замечу, что в контексте мотива «воскрешения» путь к традиции (обращение к традиции, обнаружение традиции; прошлого, забытого) осуществляется не в логике непрерывной преемственности, но в преодолении некоего онтологического разрыва: воскрешение подразумевает смерть, сошествие в иной мир и возвращение из иного мира в иноприродной телесности.

У Веселовского внимание к работе памяти, преодолевающей границы, отделяющие сферу забытого (вымершего), но востребованного к припоминанию (воскрешению), сопрягается с осмыслением динамики становления «предания», с процессами возникновения некоей общей памяти словесности. Впрочем, для прояснения сходств и различий в понимании памяти и предания / традиции у Веселовского, необходима внимательная реконструкция особенностей употребления концепта «память» в языке создателя исторической поэтики. Так, стоит, пожалуй, обратить внимание на то, что Веселовский привлекал в свои рассуждения о памяти понятие «суггестивности». Он, в частности, указывал: «Иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. <...> Подсказывание – это то, что английская, если не ошибаюсь, эстетика окрестила названием суггестивности. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится дольше; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожеланий, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими. <...> Все мы более или менее откры-

ты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперцепирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи» [2, с. 71–72]. Понятие «суггестивности» (как и понятие «воскрешения»), на котором явно концентрируется Веселовский, очень плотно вписано в научную и художественную мысль рубежа XIX–XX вв. и начала XX в., углубляющуюся в механизмы воздействия литературы и искусства на человеческое сознание (здесь, кстати, возникает вопрос возможного влияния Веселовского на С.М.Эйзенштейна, чье внимание к внушению и к значению внушения для теории и практики искусства, развивалось как бы параллельно чтению текстов Веселовского [см: 17, с. 68–72]). Но вот что важно: Веселовский весьма неординарно соотносит суггестивность с поэтическим образом, с работой памяти, и с особенностями психологии открытого деятельного восприятия, свойственной творческой личности, – личности поэта⁴. Обустраивает ли здесь Веселовский место встречи творческой личности с преданием? Пожалуй, да...

Завершая этот краткий экскурс в размышления Веселовского о памяти и забвении, намечу некоторые линии, по которым может развиваться дальнейшая систематизация соответствующей проблематики. Так, представляется важным анализ постоянно возникающей в текстах Веселовского семантической двуплановости памяти, подразумевающей как индивидуально-личностные аспекты, так и аспекты надличностные, сопряженные как со сферой словесности (поэзии), в т.ч. в ее жанрово-родовых ракурсах (ср. возникающие у Веселовского словосочетания «память стиха», «эпическая память» и т.п.), так и с различными уровнями динамически понимаемой жизни социума / культуры (ср. «историческая память», «народная память» и т.д.). Впрочем, может быть начинать стоит с уразумения той смысловой двойственности, которая, судя по всему, изначально присутствует в восприятии концепта «память», судя по всему сопрягающего у Веселовского как сферу реальности (жизни как таковой) со всей сферой образов, так и сферы чувств и разума (в герменевтическом опыте чрезвычайно близких Веселовскому романских языков «память разума» и «память сердца» концептуализируются в разных словах, восходящих к соответствующим латинским корням; ср. *memoria* > *mens*, *mentis* и *recordatio* > *cor*, *cordis*) и сферы сознательного и подсознательного.

Парадоксальным образом, при всем характерном для современном отечественного литературоведения внимании к созданной А.Н. Веселовским уникальной системе воззрений, ни общие, ни частные вопросы, связанные

с его концепцией памяти и забвения, до сих пор практически не систематизировались. Впрочем, важным представляется мнение Н.З. Коковиной отмечавшей, что именно Веселовский впервые проявил механизм взаимодействия памяти и воображения, выделяя особую коммуникативную функцию и ассоциативный потенциал «поэтических формул» [18, с. 11]. Существенно и суждение И.О.Шайтанова, обратившего внимание на особенности «формирования повествовательной памяти культуры» в «Поэтике сюжетов» [11, с. 43]. И, кстати, именно И.О. Шайтанов, размышляя об «огромном значении» трудов А.Н. Веселовского, со справедливой горечью замечал: «Без преувеличения можно сказать, что в его (Веселовского. – М.Н.) присутствии создается все наиболее важное и новое в русской филологии за последние сто лет. Реагируют на этот факт по-разному. Одни – мистическим забвением о демиурге. Другие – куда более прозаическим неупоминанием или критическим отталкиванием. Наиболее общая модель: реверанс при входе в историческую поэтику с последующим ощущением полной творческой свободы (подаренной Веселовским)» [11, с. 8]. В самом деле, «Историческая поэтика» изначально выстривалась как совершенно особый текст, принципиально открытый к соразмышлению, к продолжению и развитию, к развертыванию «сгустков» смысла, в тексте Веселовского присутствующих. Пожалуй, что и вычерченное Веселовским проблемное поле забвения и памяти, преемственно и полемически разрабатывалось во множестве философско-художественных и научных концепций, ориентированных идеями создателя исторической поэтики. Так, весьма перспективным и актуальным для общей историзации отечественного гуманитарного знания представляется соположение концепции Веселовского с репрезентацией забвения и памяти в текстах представителей формальной школы, с одной стороны, а с другой стороны, – с осмыслением «памяти жанра» в трудах М.М. Бахтина⁵, с размышлениями о памяти культуры и «ключевых словах» культуры и науки о культуре А.В. Михайлова и т.д.

Примечания

1. Напомню, что с последних десятилетий XX в. по настоящее время дискуссионно актуализируется проблема предмета, целей и задач исторической поэтики, что в контексте этих дискуссий возникают не только различные разъяснения концепции самого Веселовского, но и появляются новые формулировки, обрамляющие новое понимание предмета и метода исторической поэтики. Ср., в частн., статьи П.А. Гринцера, М.Л. Гаспарова, М.М. Гиршмана в: [3]. Ср. также: [4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11]. Мне представляется, что именно концентрация на соотношении «личного творчества» и «предания», отчетливо выраженная в поздних текстах Веселовского, является для системы исторической поэтики принципиальной, выявляет важней-

шую для понимания литературной динамики субъектно-объектную дополнительность.

2. Ср.: «Западная церковь <...> отрещивалась от чар классической поэзии, мавнивших средневекового человека, но заговоры не помогли и союз свершился. <...> Народ пел свои древние песни, обрядовые с остатками язычества, любовные (winiliod), женские (puellarum cantica), которые наивно переносил и в храмы. Он или унаследовал их, либо творил бессознательно по типу прежних, не соединяя с ними идеи творчества, личной ценности, а церковь обесценивала их в его глазах, говоря об их языческом содержании и греховном соблазне. И та же церковь обучала грамотности по латинским книгам, заглядывала, в целях риторического упражнения, в немногих классических поэтов, дозволенных к чтению, приучала любоваться их красотами, обходить соблазны аллегорическим толкованием; любопытство было возбуждено, читались втихомолку и поэты, не патентованные школьным обиходом, и на чужих образцах воспитывались к сознанию того, что было еще не выяснено на путях народно-психического развития. Стали творить, подражая; для этого надо было научиться языку, овладеть поэтическим словарем, проникнуться стилем, если не духом писателя – это ли не личный подвиг?» [2, с. 61]. Напомним, кстати, что на Средневековье как на основополагающем этапе для «понимания западной традиции в ее литературной феноменологии / манифестации» сконцентрированы исследования Э.Р. Курциуса. При этом и Курциусом совершенно особое значение придается школе и школьному образованию, от которых, по его мнению, и в Античности и в Средневековье «зависела протяженность европейской литературы»: «Образование становится носителем литературной традиции, –такова была ситуация, реально сложившаяся в Европе, хотя и не обусловленная чем-то специфически европейским» [12, с. 62]. Сопоставление идей Веселовского и Курциуса см. в: [13].

3. Детрит в геологии и палеонтологии – мелкий обломочный материал в виде раковин и других скелетных образований вымерших организмов, нередко являющийся породообразующим; совокупность элементов различного происхождения, относящихся к разным эпохам, рудиментов распавшегося некогда единства.

4. Этот деятельностный аспект в свою очередь наводит на мысль о релевантности для Веселовского той деятельностной семантики, которая на уровне внутренней формы заложена в словах «суггестия» / «суггестивность», отдаленно, но этимологически вполне достоверно связанных с эпическим героизмом (ср.: suggestion > gest).

5. На сопоставление концепции «памяти жанра» М.М. Бахтина с концепцией забвения и памяти Веселовского настраивают, в частности, размышления Вяч. Вс. Иванова [17, с. 9–10] и М.Н. Липовецкого [19, с. 7–9], непосредственно ассоциирующие соответствующие идеи М.М. Бахтина с исторической поэтикой Веселовского, но не в связи с памятью, а только в общем плане.

Список литературы

1. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: URSS-ЛКИ, 2010. С. 493 – 596.

2. Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: URSS-ЛКИ, 2010. С. 53 – 72.
3. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. 335 с.
4. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 320 с.
5. Тюпа В.И. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово: Изд-во КемГУ, 1986. С. 3–8.
6. Хализев В.Е. Историческая поэтика: Перспективы разработки // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. С. 3–10.
7. Михайлов А.В. Проблемы Исторической поэтики в истории немецкой культуры // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб.: Издательский дом СПбГУ, 2006. С. 3 – 224.
8. 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. Сб. статей. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
9. Бройтман С.Н. Историческая поэтика М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 5–12.
10. Данилина Г.И. Историчность литературного произведения в работах А.В. Михайлова. Тюмень: ТюмГУ, 2007. 324 с.
11. Шайтанов И.О. Классическая поэтика неклассической эпохи // Александр Веселовский. Избранное: Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011. С. 5 – 49
12. Curtius E.R. Literatura europea y Edad Media Latina. Tomo I / Trad. de: M.F. Alatorre, A. Alatorre. Madrid – México: FCE, 1995. 489 p. P. 62.
13. Махов А.Е. Веселовский – Курциус. Историческая поэтика - историческая риторика // Вопросы литературы. 2010, № 3. С. 182 – 202.
14. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: URSS-ЛКИ, 2010. С. 125–199.
15. Андрей Белый. Символизм // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 223 – 224.
16. Тредиаковский В.К. Избранные произведения. М.-Л.: Советский писатель, 1963. 586 с.
17. Иванов Вчс.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. 304 с.
18. Коковина Н.З. Категория памяти в русской литературе XIX в. Дисс ... д. филол.н.Тверь, 2004. 346 с.
19. Липовецкий М.Н. «Память жанра» как теоретическая проблема (к истории вопроса) // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сборник научных трудов. Свердловск: УрГУ, 1990. С. 5–18.

**THE PROBLEM OF MEMORY AND OBLIVION
IN THE CONTEXT OF HISTORICAL POETICS OF A.N. VESELOVSKY**

M.F. Nadyarnykh

The purpose of the chapter is to analyze the problem of memory and oblivion in the context of the concept of historical poetics by A.N. Veselovsky. Highlighting the meaning of the role of tradition and its limits in the process of personal creativity, Veselovsky explores verbal art as a special multi-level mobile integrity, which correlates with the mobile multi-dimensionality of human consciousness, with the work of the psyche and with the mechanisms of memory and oblivion. Attention to the work of memory, overcoming the boundaries separating the sphere of the forgotten (extinct) from the demanded for recall (resurrection), is associated with understanding the dynamics of the formation of tradition and the processes of the emergence of a common memory of literature.

Keywords: A.N. Veselovsky, historical poetics, memory, oblivion, tradition, personal creativity, retrospectiveness, suggestiveness, literary process

ПАМЯТЬ ЖАНРА КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА И ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА ТЕКСТА

5.1. ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПОВ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ФЕМИНИСТСКОЙ ВЕРСИИ МИФА ДЖАНЕТ УИНТЕРСОН

© *О.Ю. Анцыферова*

Цель главы – исследовать специфику работы с мифологическим материалом современной британской писательницы Дж. Уинтерсон. Сравнительно-сопоставительный анализ ведется с нарратологических позиций, с элементами мифокритики и гендерного подхода. Мифологическая по основе повесть «Бремя» (2005) рассматривается в сопоставлении с первым автобиографическим романом «Не только апельсины» (1985), где уже очень ощутимо присутствие второй, мифологической реальности: автобиографический нарратив словно бы проваливается в некие сказочно-мифологические расщелины. Миф о бремени эксплицируется писательницей как размышления о человеческом уделе, как размышления об участии художника, как размышления о женщине, открыто отказавшейся от сексуальных стереотипов. Миф, в трактовке Дж. Уинтерсон, служит инструментом самоанализа и позволяет увидеть сквозь мифологические декорации мятущееся, травмированное «я» героя/автора и дать ему опору и защищенность, пусть и иллюзорные по сути. Делается вывод о том, что Уинтерсон актуализирует прежде всего реконструирующую функцию мифа (по М. Элиаде).

Ключевые слова: миф, функции мифа, Джанет Уинтерсон, «Не только апельсины», «Бремя», постмодернистская исповедальность, гендерная обеспокоенность

Как известно, «миф есть одна из чрезвычайно сложных реальностей культуры, и его можно изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах» [1, с. 19]. Благодаря этому, потеряв с течением времени свою мировоззренческую, объясняющую функцию, мифология остается неотъемлемым компонентом человеческой духовности, культуры, искусства. Вновь и вновь современный человек обращается к древним мифам – не только для того, чтобы, в силу «ностальгии по раю», окунуться в волшебный мир древних преданий, но и чтобы с помощью вечно воспроизводимых культурных архетипов лучше познать самоё себя и свое место в мире. Иными словами, потеряв онтологическую и этиологическую функции, которые «живой» миф исполнял в традиционалистских обществах, в наше время он отнюдь не утратил функций эстетической, гносеологической и прочих, о которых мы намерены поразмышлять в этой статье.

В наше время, когда перенасыщенная знанием о самой себе культура воспроизводит свои собственные творения во множестве вторичных по сути своей жанров (параллельный роман, сиквел, приквел, мэшап, рителлинг, кавер-версия, постколониальный ответ, пастиш и т.д., и т.п.), одной из сравнительно недавних знаменательных попыток спроецировать древние мифы на современную реальность стал межавторский проект «Миф», задуманный и организованный шотландским издательством «Кэнонгейт», а именно, его владельцем Джейми Бингом в 1999 году. Издательство заказало ряду известных современных авторов из разных стран, включая Великобританию, Францию, Израиль, Россию, серию коротких романов (или даже, скорее, повестей), основанных на мифах разных культур и народов. Первая вступительная книга серии – «Краткая история мифа» (*A Short History of Myth*, 2005), написанная британским религиоведом, философом и публицистом Карен Армстронг, была издана на двадцати восьми языках и вышла в тридцати трех странах в один и тот же день. Газета «Вашингтон пост» назвала это «крупнейшей одновременной публикацией за всю историю» [2]. В 2005 г. вышли книги «Бремя: Миф об Атласе и Геракле» (*Weight*) Джанет Уинтерсон и «Пенелопиада» (*The Penelopiad*) Маргарет Этвуд. О первой из них здесь и пойдет речь. На 2008 год, в серии было издано девять книг, но Дж. Бинг надеялся со временем опубликовать сто. «Нью-Йорк таймс» писала: «Серия романов, затеянная издательством «Кэнонгейт», – амбициозный и рискованный проект, который в будущем может поразить читателя как своей глубиной, так и тривиальностью. В первых трех книгах проекта ощущается своего рода химия между автором и избранным предметом» [3].

В своем вступлении к серии Карен Армстронг размышляет: «Миф – это про неизведанное, про то, для чего первоначально невозможно было найти слова. Поэтому миф всегда заглядывает в самое сердце молчания». Миф уходит корнями в первобытный страх вымирания, его часто сопровождает жертвоприношение. «Всякая мифология повествует о некоем параллельном мире, на котором, в определенном смысле, держится наш мир» [3].

Постмодернистские по сути размышления Карен Армстронг близки идеям М. Элиаде, высказанным еще в середине прошлого века. Миф для него – «это всегда рассказ о некоем “творении”, нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования “чего-то”» [1, с. 19]. Таким образом, миф оказывается созвучен самым актуальным тенденциям современной культуры – тяге к вариативности, попыткам распознать все через рассказ/нарратив/историю, а также стремлению человека как мыслящего существа докопаться до сути вещей, до их первоначала. «Знать мифы – значит приблизиться к тайне происхождения

всех вещей. Иначе говоря, человек узнает не только то, каким образом все возникло, *но также и то, каким образом обнаружить это и воспроизвести, когда все уже исчезнет*» [1, с. 26; курсив мой – О.А.], – пишет Мирча Элиаде о значении мифа для человека архаического общества, отмечая при этом, что самое большое различие между современным человеком и представителем архаического общества состоит в том, что «для первого события необратимы, для последнего это совсем неочевидно» [1, с. 26].

На мой взгляд, именно эта *реконструирующая (или регенерирующая)* функция мифа, помогающего что-то «обнаружить... и воспроизвести, когда все уже исчезнет», иначе говоря, мощный терапевтический, возрождающий эффект мифа, основанный на открываемых им новых перспективах самопознания, актуализирует в своей книге «Бремя» (2005) Джанет Уинтерсон.

Для современной британской писательницы Джанет Уинтерсон (род. 1959) окружающая реальность, несомненно, не является единственной. Даже в ее первом автобиографическом романе «Не только апельсины» (*Oranges are not the Only Fruit*, 1985), который порой считают «реалистическим» в противовес более поздним, написанным в духе «магического реализма» [4, с. 142], присутствие второй, мифологической по онтогенезу реальности очень ощутимо. И дело здесь не только в том, что повествование очевидным образом структурируется в соответствии с книгами Священного писания, о чем пишет и Т. М. Хацкевич, и Е. В. Тера [5, с. 253]. Интереснее, на мой взгляд, другое: в критические моменты жизни повествовательницы автобиографический нарратив словно бы проваливается в некие сказочно-мифологические расщелины – или, если пользоваться образом самой Уинтерсон, «разрывы во времени». Именно так – *The Gap of Time* – назвала Дж. Уинтерсон свой роман 2015 года, представляющий собой пересказ (кавер-версию) «Зимней сказки» Шекспира. В сущности, эти нарративные «разрывы» могут рассматриваться как частный случай общей закономерности исповедальной постмодернистской прозы, о которой пишет О. А. Джумайло: «Логика композиции исповедального романа (в отличие от собственно исповеди) – в эскапизме, поисках «лазеек», бегстве от болезненного самораскрытия, обнаженности перед миром, спасения в вербальных конструкциях, в блистательных рефлексиях...» [6, с. 13].

Метафора расщелины или разрыва представляется весьма уместной, потому что нарративные сбои у Уинтерсон происходят сколь неожиданно, столь и немотивированно: переход от реального к сказочно-фантастическому повествовательному пласту происходит безо всяких на то специальных нарративных сигналов, типа: «И тут мне почудилось...». В итоге получается, что познающая себя и окружающее девочка-подросток

словно бы примеряет на себя и близких роли сказочно-мифологических персонажей, укрываясь от жестокого непонимания, от опостылевшей повседневности. И вот за пределами «пустого» дневного мира, в мире воображения, мать уподобляется чувствительной принцессе, тетраэдр – императору и т.д.

В конце четвертой части («Книги чисел») повествовательница встречает свою первую любовь в лице девушки по имени Мелани, и это подспудно тревожит ее как «противоестественная страсть» [7, с. 117]. Во время церковного Праздника урожая, когда они вместе с Мелани накрывают банкетные столы, героиня вновь проваливается в некий иной, фантастический мир, лишь ситуативно связанный с реальностью. Общая тревожность обстановки роскошного пира (штукатурка, сыпящаяся в кушанья; холод, сковывающий обнаженные плечи женщин) в характерной для Уинтерсон манере через цепочку назывных предложений, как по ступенькам, ведет читателя от образа роскошной трапезы к мысли о династической избранности, от нее к мысли о постоянстве и преемственности, которые, вроде бы должна даровать религия («Отец, Сын и Святой Дух»), и все это только затем, чтобы закончить невесть откуда взявшуюся фантастическую картину парадоксальной и неожиданной фразой «Снаружи восставшие штурмуют Зимний» [7, с. 118]. Таким образом, неосознаваемые дурные предчувствия, внутренняя тревожность героини оборачиваются в повествовании провалом в некую другую, полумифическую, фантастическую реальность. Далее, подвергаясь гонениям и осуждению церковной общины за нетрадиционную сексуальную ориентацию, героиня начинает грезить исчезающим королевством короля Артура, где «все обращается в пыль и прах» [7, с. 161].

В последней книге «Руфь» речь идет о событиях, произошедших после того, как героиня принимает ключевое решение покинуть дом. В этой главе мифопоэтический план представлен шире всего, занимая равное место с планом «реалистическим». И это, безусловно, коррелирует и со взрослением героини, и с ее все более осознанным отношением к своему «дару» [7, с. 176]. Глава начинается с самого пространного сказочного фрагмента, включающего наибольшее количество мотивов, связанных с инициацией и самоопределением. Героиню сказки по имени Уиннетт закономерно рассматривать как сказочно-мифологическую ипостась повествовательницы из предшествующих глав.

Центральное композиционное место в романе занимает важное метанарративное отступление. Именно в таком духе можно интерпретировать пятую часть «Второзаконие – последняя книга Пятикнижия». Здесь вновь мы имеем дело с *Ich-Erzählung*, но повествовательница находится уже на

ином уровне отношения с фиктивным миром своего романа (нарратор превращается из диегетического в экстрадиегетического, рассуждая на очень характерную для постмодернистской прозы тему о соотношении факта и истории). «Разумеется, это не вся история, но с историями всегда так – мы переиначиваем их на свой лад. Это способ объяснить Вселенную, оставляя ее необъясненной» [7, с. 119]. Из пятистраничных метанарративных рассуждений следует, что (1) рассказывание историй имеет онтологический статус, (2) неопровержимой истины нет и ее не достичь, если ты не Бог, (3) единственное, что доступно человеку в плане постижения происходящего, можно передать метафорой «сэндвич из рассказов», (4) порядок и гармонию можно найти в сказках, только они дают «защищенность, которой не может существовать» [7, с. 122].

Эту же мысль о защищенности, которую могут даровать только сказки/мифы, даже если ее и не может существовать, мы находим в чисто мифологической по первооснове повести «Бремя». Если в «Апельсинах» повествовательница, девочка-подросток, живущая в Англии второй половины XX века, словно проваливается время от времени через повествовательные разрывы в сказочно-мифологические расщелины, то в «Бремени» происходит своеобразная онтологическая перефокусировка: подчиняясь установкам, заданным издательством «Кэнонгейт» для серии «Миф», Джанет Уинтерсон выстраивает свое повествование в рамках мифологического хронотопа, сквозь «разрывы» в котором проглядывает иной, метанарративный мир, коррелирующий с биографическим «я» реального автора, а за мифологическим нарративом о двенадцатом подвиге Геракла (похищении яблок Гесперид) начинает маячить все то же «гендерно обеспокоенное» (если использовать знаменитую метафору Джудит Батлер) «я» автора.

Открывающий книгу образ, призванный увести читателя в незапамятную древность и донести до него мысль о неразрывности прошлого и настоящего, связан с геологией – слоистые осадочные породы земной тверди уподобляются уводящим в далекое прошлое раскрытым страницам книги, на каждой из которых запечатлена история чьей-то жизни. Для Уинтерсон важно, что ни одна запечатленных на геологических страницах историй не закончена. И автор-повествователь «Бремени» берет на себя задачу услышать и, быть может, закончить, одну из окаменевших историй – «рассказать эту историю снова».

Уинтерсон предваряет свою «кавер-версию» мифа о Геракле и Атласе в общем-то очевидными декларациями: что во время пересказа «старых добрых историй» они наполняются новым взглядом на вещи, а исходный текст обогащается свежим материалом, что в «Бремени» ее личная история

вплетается в ткань мифа, который она рассказала по-своему [8, с. 12–13]. Уинтерсон здесь, уже не впервые, формулирует свое художественное кредо, восходящее к идеям эстетизма рубежа XIX–XX вв., сформулированным, в частности, Оскаром Уайльдом. Тот, как известно, видел одну из главных причин удивительной посредственности современной ему литературы в упадке искусства Лжи. На генетическую связь этих идей с Оскаром Уайльдом напрямую указывает роман Уинтерсон «Искусство и ложь, или пьеса для трех голосов и сводни» (*Art & Lies, a Piece for Three Voices and a Bawd*, 1994), а также сборник эссе Дж. Уинтерсон «Объекты искусства» (*Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, 1995). Добавим к этому не менее выразительное высказывание на ту же тему Генри Джеймса в письме Г. Уэллсу 1915 г.: «**Искусство** создает жизнь, а не наоборот; именно оно придает жизни интерес, значение<...> и я не знаю никакого другого более прекрасного и мощного процесса» [9, с.102].

Свое введение к «Бремени» Уинтерсон заканчивает констатацией, что ныне людьми овладела чудовищная жадность до фактов, до всего «настоящего» (будь то реалити-шоу или документалистика, или то, что претендует быть ею). Она заняла то место, которое ранее по праву принадлежало воображению. Писательница видит в этом симптом ужаса перед внутренним миром, перед возвышенным, поэтическим, нематериальным, созерцательным [8, с.13]. Как художник, верящий в силу рассказанной истории как мифа, а не как отчета о случившихся где-то событиях, она настойчиво, словно заклятие, повторяет: «Да, я хочу рассказать историю заново» в надежде, что «в непрекращающемся кошмаре лезущих во все щели горячих новостей и светских сплетен кто-то сможет расслышать и другие голоса, пытающиеся говорить о жизни души и путешествиях духа» [8, с. 14].

Далее повествование переходит к безымянному нарратору, прекрасно осведомленному в астрономии, исторической геологии, палеонтологии, седиментологии, в общем, в тех отраслях знания, которые позволяют исследователям говорить об интердискурсивности прозы Уинтерсон, то есть о значимости для нее естественно-научного дискурса [10]. В следующих главах, где безусловным нарратором выступает Атлас, «естественно-научная перспектива» вытесняется экзистенциально-философской и начинают звучать максимы: «Свободный человек никогда не думает о побеге» [8, с. 15]. «Границы, снова границы, и отчаянное желание бесконечности и пространства» [8, с. 26]. «Снова границы... Границы и желание...» [8, с. 68]. «А сны его были все те же: границы... желание...» [8, с. 92]. Так задается канва философских категорий, по которой Уинтерсон вышивает свою версию мифа. Этиологическая перспектива рассказа Атласа, в сочетании с несомненной саморефлексивной составляющей и с трезвым стоицизмом

самоотречения, помогают раскрыть содержание ключевой для мифологии и философии Уинтерсон категории – категории бремени: «Я принял на себя бремя мира, небес, что над ним, и неизмеримых глубин внизу», – размышляет Атлас. – «Все, что есть на свете, теперь мое, но я ни над чем не властен. Такова моя чудовищная ноша. Таковы пределы самого себя <...> В известном смысле наказанием себя стал я сам [8, с. 30]. Неслучайно, по сугубо авторской этимологии Уинтерсон, Атлас – это значит «тот, кто страдает» [8, с. 31].

Видимо, важно, что монолог Атласа слушает Геракл, который вступает в полифонию нарративных голосов со своей, менее трансцендентной и более конкретной версией бремени: «Выпить не желаешь, Атлас, ты, старый глобус? У каждого из нас свое бремя. Твое наказание – держать на плечах мир. Мое – работать на идиота» [8, с. 36]. Геракл в «Бремени» – своего рода мачо и трикстер, со собственным, хотя и не отрефлексированным до поры до времени миропониманием, вербализованным в разговорно-фамильярной манере. Мудрая Гера, вызывающая, впрочем, у Геракла, только эротические фантазии, в своих репликах помещает беззаботного и бесшабашного трикстера в одну плоскость с мучеником-философом Атласом. Она так комментирует загадку грядущей гибели Геракла: «Мир не может уничтожить героя. Его право и привилегия – самому уничтожить себя. Тебя сокрушит не то, что ты встретишь на своем пути, а то, что *ты есть*, Геракл» [8, с. 47].

Эти слова Геры запускают механизм саморефлексии у не склонного к размышлениям Геракла: «Сегодня впервые в жизни он задумался о том, что делает. Он задумался о том, кто он такой <...> И тогда в первый раз в жизни он подумал, что несет свое собственное иго и ничье больше» [8, с. 49]. Геракл постепенно приходит к тому, что титану Атласу дано *изначально*: к размышлениям о мире, к самопознанию (что передано через комический образ начинающих беспокоить Геракла «мысле-ос»). Или, если использовать уже цитированные слова Уинтерсон, Геракл оказывается среди тех, кто впервые заглядывает во внутренний мир, задумывается «о возвышенном, поэтическом, нематериальном, созерцательном» [8, с. 13]. В душе Геракла навсегда поселяются неведомые ему ранее сомнения: «Он знал *что*, но больше не знал, *почему*» [8, с. 50].

И тогда Геракл обретает способность вести философские диалоги с Атласом о свободе, он становится равнозначным собеседником:

«– Нет такой вещи, как свобода, – говорит Атлас. – Свобода – это страна, которой нет на карте.

– Это дом, – отвечает ему Геракл. – Если, конечно, дом – это место, где ты действительно хочешь находиться» [8, с. 53].

Атлас также проходит некий путь духовного просветления за время приключения с яблоками Гесперид. Сорвав, по просьбе Геракла, золотое яблоко, он любит его. А поскольку компоненты мифологического мира Уинтерсон (как и любого, впрочем, мифологического мира) последовательно изоморфны (тело Атласа изоморфно Космосу [8, с. 25], яблоко изоморфно миру, т.е. земному шару [8, с. 64]), то Атлас, впервые смотрящий на свое «бремя» со стороны, испытывает неведомые ему *чувства*: «Атлас долго смотрел на <яблоко>. Ему казалось, под полупрозрачной кожицей можно различить очертания континентов и едва уловимый блеск рек... Он засмеялся; любовь и гордость охватили его. И вновь то самое невыносимое стеснение в груди» [8, с. 64]. До этого Атлас не знал, что такое *чувствовать*: «В бесконечные часы одиночества он искал спасения в мыслях. Он сам придумывал математические загадки и их разрешал» [8, с. 64]. Временно избавившись от бремени, Атлас освобождается от своего «рационализма во спасение» и открывает для себя мир чувств.

Философская проблематика границ и свободы амбивалентно варьируется Уинтерсон: желанная свобода от выбора, она же *ничто, пустота, вечность*, тоже начинает ощущаться как *бремя* [9, с. 78]. Атласа посещает видение – будто бы он держит на своих плечах не мир, а самое себя вместо вселенной, и маленький Атлас отчаянно пытается удержать на своей спине огромного, как мир, чудовищного и тяжелого Атласа [8, с. 79]. Это удвоенное являет собой – структурно – апофеоз изоморфизма, а этически и гносеологически – отождествление Атласом себя со своей ношей, то есть полное приятие ее.

В «Бремени» используется тот же самый композиционно-повествовательный прием «нарративных разрывов», что в «Апельсинах». Однако, если в более лирических «Апельсинах» метанарративное отступление посвящено онтологии и гносеологии повествования, то в более эпическом «Бремени» «разрывы» в нарративе об Атласе и Геракле имеют характер скорее лирических отступлений. Две главы «Опираясь на свои границы» и «Желание» носят явно автобиографический характер. Как и во введении, философская рефлексия фокусируется здесь на проблеме выбора. Введение начинается фразой: «Выбор сюжета, как и выбор любовника – дело глубоко личное» [8, с. 11]. Глава «Опираясь на свои границы» открывается вопросом: «Что я могу сказать тебе о выборе, который мы совершаем?» [8, с. 87] – и от собственно рассказывания истории переводит нарратив в плоскость *исповедальности*, проясняющей связь пересказываемого мифа с авторскими установками Уинтерсон: «Нести меня было некому, и я научилась нести себя сама. Моя девушка говорит, что у меня комплекс Атласа» [8, с. 87].

Наиболее тяжкое бремя, лежащее на плечах каждого человека, по мысли Уинтерсон, – это бремя прошлого, бремя бездумно наследуемых стереотипов: «Мы сдаемся на милость моделей, унаследованных от родителей, и моделей, которые снова и снова воспроизводим в своем поведении [8, с. 89] Четко выписанная параллель между автором и Атласом констатирует неизбежность, невыносимость и неизбывность бремени: «Чем больше я делала, тем больше мне приходилось тащить на себе. Книги, дома, возлюбленные, жизни – все это громоздилось у меня на спине, которая всегда была моим самым сильным местом. Я хожу в тренажерный зал и могу без труда поднять свой собственный вес. Я могу поднять свой собственный вес. Могу поднять свой вес... Я хочу рассказать историю заново» [8, с. 89–90]. Характерные повторы здесь маркируют не только замедление повествования и возвращение к собственно истории об Атласе и Геракле, но и привносят интонацию ритуального заклинания, а кроме всего прочего, позволяют заключить, что бремя для писательницы ассоциируется и с «рассказыванием историй», то есть с творческим даром. Иначе говоря, понятие «бремя» включает *всю человеческую жизнь*, и анализ этой категории, ее расчленение на составляющие может быть только очень и очень условным.

Миф о бремени эксплицируется автором как размышления о человеческом уделе, как размышления об участии художника, как размышления о женщине, открыто отказавшейся от сексуальных стереотипов. В сущности, работа Уинтерсон с мифологическим материалом иллюстрирует тезис о том, что «для “гуманистического постмодернизма” не важно, существует ли реальность в реальности, или это 10½ бак, важно фундаментальное человеческое вопрошание, страдание от боли опыта – переживание реальности надежд, утрат, любви, стыда, вины и смерти» [6, с. 30].

Альтернативный вариант мифа, созданный Уинтерсон, допускает, что Атлас снимает мир (бремя) со своей спины. Как ни странно, апокалипсиса не происходит. «Мир был там, мерцающий, словно глобус, висящий в пространстве безо всякой опоры» [8, с. 124]. Подобно тому, как не происходит ничего страшного, когда художник «выбирается из-под мира», который он создал: «Я ему больше не нужна, – пишет о своем опыте автобиографический нарратор. – Странно, но и он мне тоже» [8, с. 121–122]. По терапевтической, регенерирующей логике мифа, как ее конструирует Уинтерсон, творчество – это одновременно и бремя, и освобождение от него. По той же логике женского мифотворчества Уинтерсон, бремя неизбывного одиночества человеческого удела тоже одолимо, раз есть собачка Лайка, нарушившая вселенское одиночество Атласа и сделавшая его ношу не безразличной для него. «И это изменило все» [8, с. 108].

В одном из романов Дж. Уинтерсон персонажи обмениваются следующими репликами: «...Вы не чувствуете, что живете больше чем одной жизнью? – Конечно, чувствую» [11, с. 195]. Пожалуй, выраженное здесь миро- и самоощущение характерно и для самой Уинтерсон как художника, и для ее героев; в нем можно видеть симптом того, что исследователи определяют как *эпистемологическое сомнение*, или *энтропийную индифферентность* (англ. entropic undifferentiation), под которой английский литературовед Сьюзен Омега понимает «трансгрессию границ, отделяющих ‘Я’ от ‘Другого’, мужчину от женщины, человека от животного, органические объекты от неорганических» [12, р. 2]. Нельзя не согласиться с белорусской исследовательницей Е.И. Солодухой, утверждающей, что «все это ведет «к метаморфности “Я”, фрагментированного на множество самовыражений» [14, с. 15].

Миф, с его собственной метаморфностью, с его онтологической, этиологической и регенерирующей функциями, удачно вписывается в эту мировоззренческую парадигму, сочетающую постмодернистскую энтропийную вариативность с исповедальностью. Миф, в трактовке Дж. Уинтерсон, служит инструментом самоанализа, позволяя уйти от реальности, подняться над историей к эклектичным экспериментам со временем, а главное – увидеть сквозь мифологические декорации мятущееся, травмированное «я» героя /автора и дать ему опору и защищенность – которой не может существовать.

Список литературы

1. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. М.: Академический проект, 2017. 235 с.
2. Hand E. The New Muses. A highly anticipated series of classic myths reimagined by modern authors // The Washington Post. 2005. December 25. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/chapter/2005/12/22/AR2005122201568_pf.html (дата обращения 12.10.2019).
3. Alexander C. Myths Made Modern// The New York Times. 2005. December 11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2005/12/11/books/review/myths-made-modern.html> (дата обращения 12.10.2019)
4. Хацкевич Т.М. Особенности композиции романа Дженет Уинтерсон «На свете есть не только апельсины» // Филология и культура. Philology and culture. 2012. №1 (27). С. 142–145.
5. Тега Е.В. Интерпретация библейских мотивов в романе Дж. Уинтерсон «Тайнопись плоти» // Филология и культура. Philology and culture. 2015. №3(41). С.253–257.
6. Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000: Монография. Ростов-на-Дону: Издательство Южного Федерального университета, 2011. 320 с.

7. Уинтерсон Дж. Не только апельсины / Пер. с англ. А. Комаринец. М.: АСТ, 2019. 224 с.
8. Уинтерсон Дж. Бремя / Пер. с англ. А. Осипов. М.: Открытый мир, 2005. 128 с.
9. Анцыферова О.Ю. Генри Джеймс: творческая биография // Америка: литературные и культурные отображения / Под ред. О. Ю. Анцыферовой. Иваново: Ивановский государственный университет, 2012. С.78–102.
10. Куприянова Е.С. Интердискурсивность романа Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» // Вестник Северного (Арктического) Федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2017. № 2. С.114–122.
11. Уинтерсон Д. Хозяйство света / Пер. Н. Поваляевой. М.: Эксмо, 2006. 320 с.
12. Omega S. Jeanette Winterson. Manchester: Manchester up, 2006. 256p.
13. Солодуха Е.И. Творческое кредо Дженет Уинтерсон // Весник БДУ. Сер. 4. 2008. № 1. С.14–17.

TRANSFORMATION OF THE ARCHETYPES OF CULTURAL MEMORY IN JEANETTE WINTERSON'S FEMINIST VERSION OF THE MYTH

O. Yu. Antsyferova

The purpose of the chapter is to study the individual way of working with the mythological material of the modern British writer J. Winterson. A comparative analysis is undertaken, based on narratology, mythocriticism and a gender approach. The mythological tale “Weight” (2005) is correlated to the first autobiographical novel “Oranges Are Not the Only Fruit” (1985), where the presence of the alternative, mythological reality is already very tangible: occasionally, the autobiographical narrative seems to break into some fairy-tale mythological crevices. In “Weight” Winterson’s version of the myth evolves as reflections on the human destiny, on the artist’s fate, and, by implication, on the drama of a woman who openly abandoned sexual stereotypes. The myth, in the interpretation of J. Winterson, serves as a tool of introspection and allows the reader to discern through the mythological scenery the troubled, injured self of the hero / author; the myth promises support and security, albeit illusory in essence. It is concluded that Winterson primarily foregrounds the reconstructing function of myth (according to M. Eliade).

Keywords: myth, functions of myth, Jeanette Winterson, “Oranges Are Not the Only Fruit”, “Weight”, postmodern confession, gender trouble

5.2. «ПАМЯТЬ ЖАНРА» В НЕКАНОНИЧЕСКУЮ ЭПОХУ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ИНГЕБОРГ БАХМАН)

© *Н.А. Гриднева*

Глава посвящена проблеме памяти жанра в неканоническую эпоху. Вслед за М.М. Бахтиным, жанр, «всегда помнящий свое прошлое, свое начало», рассматривается как главный представитель творческой памяти в литературном процессе,

обеспечивающий его единство и последовательность развития. В центре внимания – известное противоречие между памятью жанра, неизбежно воскрешающей сформировавшийся за годы существования жанра, имманентный ему образ мира, и стремлением художника преодолеть традицию, создать художественный язык, который имел бы максимально индивидуальное звучание. Цель исследования – выявить специфику «работы» памяти жанра в творчестве известной представительницы европейского модернизма Ингеборг Бахман. С этой точки зрения в главе анализируются посвященные проблемам современной литературы «Франкфуртские лекции» писательницы и ее знаменитый роман «Малина».

Ключевые слова: жанр, память жанра, поэтика художественной модальности, деканонизация жанров, Ингеборг Бахман

В своих известных франкфуртских лекциях Ингеборг Бахман заявляет, что мышление художника, неизбежно подвластное времени, должно времени непременно противостоять и «всегда быть новым, если оно хочет быть настоящим и на что-то влиять» [1, с. 8.]. Сама писательница, обращаясь к опыту своих давних и не очень давних предшественников, отказывается видеть в искусстве и идеологии какого бы то ни было периода образец для подражания. «Нам не придет в голову, – говорит она, – цепляться за мир идей классики или другой эпохи, т.к. он не может больше быть для нас авторитетным; наша действительность и наши конфликты стали другими» [1, с. 23]. Эпоха И. Бахман, вошедшая в историю литературы как кризисная, с особой остротой ощутила неадекватность языка минувших эпох и имманентный ему образ мира собственному опыту. *Другая* действительность, *другие* конфликты потребовали другого, нового языка, поиск которого стал для И. Бахман, как и для многих ее современников, темой и проблемой номер один [2, с. 320].

В контексте провозглашенного крушения прежних авторитетов и поиска нового языка вполне закономерно встает вопрос о судьбе главного, по известному определению М.М. Бахтина, «представителя творческой памяти в процессе литературного развития», во многом обеспечивающего его единство и непрерывность, – о жанре. Во многих исследованиях, посвященных литературе нового времени и, главным образом, XX и XXI веков, в том или ином виде ставится вопрос о принципиальной (не)применимости такой категории, как жанр, к новейшему искусству. Те сдвиги, которые произошли в самих основах художественного сознания на рубеже XVIII–XIX веков и положили начало эры «рефлексивного антитрадиционализма» (С.С. Аверинцев), или «поэтики художественной модальности» (Н.С. Бройтман), заставили некоторых ученых говорить даже о смерти, или атрофии жанров. Жанр, если понимать его в духе классицизма, да и, собственно, в духе всей старой традиции литературы, – т.е. как «закончен-

ный, сложившийся и неизменный тип художественного произведения, построенный по определенным правилам» [3, с. 386], – действительно, плохо вяжется со столь ценимой в последние два века творческой свободой. «Sklaverei ertrag ich nicht / Ich bleibe ich» [4, с. 5] – так начинается одно из первых стихотворений И. Бахман, и надо сказать, что неприятие «рабства», воля к свободе, индивидуальной и творческой, слышатся во многих ее произведениях. В данном докладе мы хотели бы, обратившись к работам писательницы, рассмотреть проблему памяти жанра в неканоническую эпоху – памяти жанра как главного гаранта сохранности того типического, от чего литература нового времени, живущая по принципу «от канона к феномену» (О.В. Зырянов), решительно старается уйти.

В новое время жанр, представляющий коллективный опыт, уступает место автору, носителю опыта индивидуального, сугубо личного. Именно этот личный опыт становится для художника главным мотивом его творчества и главным мерилом истины. Так, И. Бахман, например, ставит его выше знания, являющегося достоянием всех и каждого: «И все же именно опыт – единственный учитель. Как бы он ни был мал – он, возможно, даст совет не хуже, чем может дать знание, которое прошло через столько рук, которым столько раз пользовались и злоупотребляли, что оно часто оказывается бесполезным и пустым, если не подкреплено опытом» [1, с. 11]. Примечательно, что героиня ее романа «Малина», собираясь писать книгу, действительно, вдруг осознает ненужность своих почерпнутых из многочисленных книг познаний и «освобождается» от них, движимая исключительно желанием угодить любимому и сумеет облечь свои чувства в слова: «...befreit von allem Gelesenen für eine Stunde, lege ich mich neben Ivan und sage: Ich werde dieses Buch, das es noch nicht gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst» [5, с. 36].

Тем не менее, большинство специалистов сходятся во мнении, что заявления о смерти жанра – слишком радикальны, что они сильно упрощают и даже искажают реальную картину и, что, если жанр и умер, то только как категория, сложившаяся на основе античной традиции в эпоху классицизма XVII–XVIII веков, как некая обязательная норма, канон. Действительно, если иметь в виду, что жанр всегда, как подчеркивал В.М. Жирмунский, «понятие историческое», то и подходить к вопросу как о самом факте его существования, так и о модусе этого существования, следует, вероятно, исходя из конкретной исторической ситуации.

Новое время – эпоха серьезных мировоззренческих перемен: в этот период мир в глазах человека постепенно утрачивает былую стабильность и однозначность, многие вчерашние истины обнаруживают свою относительность. «Мы существуем, – говорит И. Бахман, – в точке пересечения

столь многих несвязанных друг с другом реальностей, заряженных почти исключаящими друг друга ценностями» [1, с. 26]. Художники, что, по ее же выражению, стремятся к познанию, толкованию и поиску смысла более всех других [1, с. 14], вероятно, одними из первых взглянули на мир по-другому. Изменившееся художественное мировидение стало причиной перехода от замкнутых жанровых моделей изображения действительности к модальному типу, к деканонизации жанра, ибо жанр, по определению М.М. Бахтина, есть именно «зона и поле ценностного восприятия и изображения мира» [6, с. 471].

С исчезновением сознательной ориентации на жанровый канон жанр начинает существовать, прежде всего, как память жанра – как след некоего культурного коллективного опыта в сознании художника. Конечно, эта память в той или иной мере ограничивает свободу творца, стремится удержать его в рамках существующей традиции, функционируя как регулятор возможных трансформаций словесного образа мира. Но это не означает, что память тормозит развитие жанра, препятствует его обновлению. Так, М.Н. Липовецкий предлагает следующее определение этой категории: «память жанра – это не готовая концепция действительности, окаменевшая в художественной структуре древнего жанра, а обобщенный аксиологический тип построения образной модели мира, который, обновленный взаимодействием со всей художественной картиной мира, созданной системой жанров данной эпохи, актуализируется в мирообразе «нового жанра», направляя художника, прежде всего, на осмысление определенных жанровой традицией ценностных отношений между человеком и действительностью» [7, с. 18].

Память не мешает жанру жить настоящим, и поэтому между ней и поиском нового художественного языка, который, по замыслу И. Бахмана, непременно должен был бы быть адекватен «меняющемуся человеку и меняющемуся миру», нет никакого противоречия. Заметим, что потребность в «обновлении» свойственна искусству в принципе (так, В.И. Тютюпа, например, видит в «поиске новых знаков, нового художественного языка» саму суть эстетического дискурса [8, с.13]). Однако любой новый взгляд на действительность получает конкретное художественное оформление через определенные жанровые структуры: художник не в состоянии мыслить в каких-то иных, альтернативных жанровых категориях. В этом отношении весьма интересен, на наш взгляд, краткий комментарий героини бахмановского романа «Малина», предваряющий написанные в честь двадцатилетия ее любви к Ивану «Тайны принцессы Кагранской»:

«In der Inneren Stadt, in der Nähe der Peterskirche, habe ich ein altes Schreibpult gesehen, bei einem Antiquitätenhändler, er geht mit dem Preis nicht

herunter, doch ich möchte es kaufen, weil ich dann etwas aufschreiben könnte auf ein altes, dauerhaftes Pergament, wie es keines mehr gibt, mit einer echten Feder, wie es keine mehr gibt, mit einer Tinte, wie man sie nicht mehr findet. Eine Inkunabel möchte ich schreiben im Stehen, denn es sind heute zwanzig Jahre her, dass ich Ivan liebe...» [5, с.72].

В этой тяге к «древностям», к тому, «чего больше нет», в самом обозначении будущего произведения («инкунабула») видится не только трепет героини перед солидной датой (20 лет!), но и ее желание создать что-то совершенно особенное, уникальное. Стандартные, привычные стол и пишущая машинка, видимо, кажутся героине слишком банальными и потому совсем не подходящими для претворения в жизнь ее замысла – написания инкунабулы (книги не просто старинной, но и крайне редкой, т.к. инкунабулы выпускались тиражом не более 300 экземпляров). Однако сколь уникальной ни виделась героине ее будущая книга, сколь индивидуальным, сугубо личным ни было то, что она хотела в ней выразить, с жанром она определяется на удивление быстро: «...verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat» [5, с.72]. Выбранный жанр легенды, предполагаемый им «обобщенный аксиологический тип построения образной модели мира» оказываются максимально близки и адекватны ощущениям героини. Свойственный этому жанру пафос в полной мере передает ее любовный восторг, буквально героизирующий возлюбленного, раскрывает возвышенность и значимость ее чувств. Полностью вымышленная фабула отнюдь не нарушает известных законов жанра, предполагающих лежащую в основе легенды реальную историю, – правдивыми оказываются просвечивающие сквозь вымысел чувства, надежды и страхи героини, о которых она не знает, как рассказать иначе.

Вольно или невольно воспроизводимые художником жанровые структуры можно отнести к тем «коллективным моделям», которые обнаруживаются в искусстве любой эпохи. Специфика искусства нового времени заключается не в их наличии как таковом, но в критическом их осмыслении. Литература этой эпохи отличается исключительной саморефлексией, вниманием к своим собственным техникам, методам, правилам и т.д. И. Бахман, рассуждая о специфике искусства XX века и приводя в этой связи слова Я. Буркхардта, видевшего «судьбу» новейшей поэзии в ее «литературоведчески осознанном отношении к поэзии всех времен и народов», замечает, что «нам не только известна поэзия всех народов, – мы помним также о существовании всех грамматик, поэтик, риторик, эстетик, всех возможных поэтических законов и форм» [1, с. 110].

Проблема жанра, как разрабатывается она самими художниками, по-разному обыгрываемыми в своих произведениях жанровые правила и ка-

ноны, может быть рассмотрена как часть ключевой для эстетики XX века проблемы – проблемы языка. И. Бахман замечает: «На смену религиозным и метафизическим конфликтам пришли социальные, межчеловеческие и политические. И все они выливаются для писателя в конфликт с языком» [1, с. 18]. Это понятно. Уже в силу специфики своего искусства художник слова может занять определенную позицию к проблемам того или иного толка только через язык, который, как верно говорит И. Бахман, служит художнику инструментом оценки.

Художник заявляет о своем отношении к этому миру через интерпретацию его образа как «продукта» того или иного дискурса. И.В. Саморукова, исследуя специфику художественного высказывания в ряду других дискурсивных практик, определяет его природу как а-дискурсивную; она видит суть художественной деятельности в «проблематизации художником актуальных для него способов моделирования реальности в речевых практиках», в «проблематизации языка, вовлеченного в определенную систему высказываний» [9]. Говоря иначе, в восприятии художника слово перестает быть прозрачной оболочкой смысла, как воспринимается оно субъектом дискурса в иных условиях. «Мы думаем, – говорит И. Бахман, – мы же все знаем его, этот язык, мы же как-то с ним обращаемся; только писатель – нет, он не умеет с ним обращаться. Язык пугает его, не кажется ему чем-то само собой разумеющимся...» [1, с. 20].

Жанр – это тоже дискурс: он тоже несет в себе определенный образ реальности, есть устоявшийся в искусстве способ «говорения» о ней. Его власть как дискурса более чем ощутима: «каждый жанр, – пишет Г.Д. Гачев, – позволяет родиться лишь мысли, уже соответствующей тому пониманию мира, которое предполагает данный жанр» [10, с. 92]. В связи с этим художник – как не может он в полной мере преодолеть неизбежную дискурсивность языка – не в состоянии до конца противостоять памяти жанра, но жанр, как и любой внешний по отношению к литературе дискурс, может стать предметом художественной рефлексии.

Так, роман «Малина» начинается как драматическая пьеса: с традиционного для драмы перечисления действующих лиц, снабженного их краткими характеристиками, и указания места (Вена) и времени (сегодня). Однако заявленное единство места и времени в романе отнюдь не прослеживается, больше того, уже в самом начале следующего за перечнем текста героиня рассказывает о своих сложных отношениях и с местом, и с временем и фактически раскрывает неадекватность будто вынужденно выбранных ей по закону жанра формулировок ее личному опыту. Использование соответствующей терминологии делает ее рассуждения почти «литературоведчески осознанными»: «Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter ei-

nem furchtbaren Zwang zu dieser *Einheit der Zeit* gekommen bin, so verdanke ich *die Einheit des Ortes* einem milden Zufall, denn nicht ich habe sie gefunden» [5, с. 5].

Своеобразное смешение драматического начала с лирическим и эпическим есть проявление той «открытости романа «Малина» навстречу разным литературным родам и жанрам, а также другим видам искусства», которая, по мнению А.Э. Воротниковой, в самой значительной степени составляет «своеобычность его жанровой формы» [11, с. 16]. Заметим, что для литературы эпохи И. Бахман такая «своеобычность» – дело весьма обычное. Так, С.Н. Бройтман в качестве конститутивной черты неканонических жанров называет «жанровую модальность», т.е. неканонический жанр существует как отношение между жанрами [12, с. 363]. Роман, являющийся одним из ведущих жанров поэтики художественной модальности, рассматриваемый специалистами как высшее проявление кризиса традиционного жанрового мышления, есть уже по природе своей многожанровое образование.

Производимый смешением жанров особый художественный эффект оказывается возможным во многом благодаря актуализации памяти каждого из них в единой жанровой структуре романа. Каждый жанр остается верен себе, помнит себя, и именно поэтому, взаимодействуя друг с другом, жанры говорят каждый на своем языке. Эти жанровые языки, наряду с другими языками (диалектами, жаргонами и т.п.), и образуют то «разноязычие», ту «разноголосицу» романа, о которых писал М.М. Бахтин. Ни один задействованный жанр, помня себя, не растворяется без остатка в общей массе, почему «разноголосица» и оказывается возможной, ни на мгновение не превращается в единообразный, неразборчивый гул.

В оркестре голосов, воспроизводимых И. Бахман в романе «Малина», главные партии принадлежат, конечно, лирическому и эпическому жанрам: это – эмоциональный, чувственный язык женщины и строгий, рациональный язык мужчины. Память каждого из жанров актуализируется, прежде всего, именно в особом взгляде на мир, в характере взаимодействия личности с миром.

Так, в «лирической» части романа отношения личности с миром, что характерно для лирики, моделируются через парадигму субъективного переживания. Каждая изображенная ситуация здесь предельно лично понята и прочувствована, эмоционально оценена, пропущена рассказчиком через себя. Точкой опоры выступает сама личность, которая, будучи и объектом, и субъектом изображения, «включается в эстетическую структуру произведения в качестве самого осязаемого и действенного ее эле-

мента» [13, с. 6]. Отсюда в рассказах безымянной Я – свойственные лирике фрагментарность, разорванность, алогичность изображения.

Голос Малины звучит совсем по-другому: в жанровом отношении, это – эпический язык. Эпос, как известно, «мыслит миром», и герой здесь – только функция, его сознание интересно не само по себе, но лишь во взаимодействии с миром. «Сам факт эпического повествования, – пишет Г.Д. Гачев, – излучает доверие бытию», в то время как «в жанре лирики человечество дорожит тем, что оно, его мысль и чувство, сопротивляется» [10, с. 201]. Говорящие на разных языках Я и Малина совсем по-разному видят мир и себя в этом мире. Для безымянной героини взаимоотношения с окружающей средой, которую она воспринимает как враждебную, крайне проблематичны, даже болезненны, в то время как Малина чувствует себя весьма уверенно, вполне «доверяя бытию».

Итак, память жанра каждый новый раз воскрешает сформировавшийся за всю историю его развития определенный мирообраз. Это – во многом вызов для художника, который, имея в распоряжении уже известные традиции жанровые формы, всегда помнящие накопленное за годы своего существования содержание, ищет возможность выражения своего, нового, опыта. Поиск новых форм, однако, предполагает не разрыв с традицией, но взаимодействие с ней, которое может носить разный характер и которое, что важно, является залогом гармоничного развития искусства. И. Бахман пишет: «...литература, хотя и даже потому что она вся сплошь из чего-то прошлого и преднаходимого, она всегда есть надежда на что-то, желание чего-то, что мы и творим из имеющихся в запасе средств для удовлетворения наших потребностей. Наши потребности делают так, что все, что уже создано из языка, в то же время задействуется в том, что еще не высказано, и наш восторг перед некими прекрасными текстами есть, собственно, восторг перед белым, неисписанным листом бумаги, на котором уже протупает нечто еще не сотворенное» [1, с. 102–103].

Список литературы

1. Bachmann I. Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. München: Piper Verlag, 2011. 126 S.
2. Моросеева Д.Д. Язык между утопией и реальностью в романе И. Бахман «Малина» // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2015. № 3. С. 320–328.
3. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. 438 с.
4. Bachmann I. Sämtliche Gedichte. München: Piper Verlag, 2012. 229 S.
5. Bachmann I. Malina Roman / Mit einem Nachwort von Elfride Jelinek. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2013. 480 S.

6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

7. Липовецкий М.Н. «Память жанра» как теоретическая проблема (к истории вопроса) // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сборник научных трудов. Свердловск: УрГУ, 1990. С. 5–18.

8. Тюпа В.И. Прологомены к теории эстетического дискурса // Дискурс – 2/96. Новосибирск, 1996. С.12-15.

9. Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2002. 204 с.

10. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение, 1968. 302 с.

11. Воротников А.Э. Особенности повествования в романе И. Бахман «Малина» // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2016. № 4 (16). С. 15–27.

12. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 360 с.

13. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 415 с.

«GENRE MEMORY» IN THE UNCANONICAL EPOCH (EXAMPLIFIED BY I. BACHMANN'S WORKS)

N.A. Gridneva

The chapter is devoted to the problem of «genre memory» in the uncanonical epoch literature. According to M.M. Bakhtin the genre is regarded as the main representant of creative memory in the literature history ensuring its unity and succession. The author focuses on a contradiction between genre memory every time resuscitating a traditional world image (typical for this genre) and search for a new artistic language with an individual tone. The goal of research was to show, how the genre memory «functions» using the example of the famous European modernist artist's I. Bachmann's works. From this perspective her «Frankfurter Vorlesungen», devoted to the newer literature problems, and her well-known novel «Malina» are studied.

Keywords: genre, genre memory, artistic modality poetics, genre decanonization, Ingeborg Bachmann

5.3. 'HAPPY MULTICULTURAL LAND' КАК ПОЛЕ ДЛЯ ДИСКУССИЙ В РОМАНЕ ЗЭДИ СМИТ «О КРАСОТЕ»

© *О.О. Несмелова,*

© *А.Р. Шевченко*

В главе рассматривается роман Зэди Смит «О красоте» (2005). Он, как и большинство произведений, написанных известной британской писательницей англо-ямайского происхождения, обладательницей множества литературных наград, в

числе которых Уитбредовская премия, премия Сомерсета Моэма и др., полноправно вписывается в контекст постколониальной литературы Великобритании. Цель статьи – проанализировать, как писательница освещает дискуссионные проблемы кросс-культурной прозы, такие, как поиск идентичности, ассимиляция, иммиграция и взаимодействие культур. В ходе исследования, в рамках которого применяются социологический, типологический и историко-генетический методы литературоведческого анализа, уместен следующий вывод. Используя различные жанровые стратегии и насыщая текст множественными аллюзиями на другие виды искусства и исторические реалии, Смит превращает свой роман в некую платформу для рассуждений о наиболее актуальных вопросах современной действительности.

Ключевые слова: британская постколониальная литература, жанровое своеобразие, Зэди Смит, мультикультурализм, расовая и национальная идентичность

Феномен мультикультурализма является одной из всеобъемлющих характеристик современной мировой культуры. На сегодняшний день это явление присуще не только Соединенным Штатам Америки – государству, исторически сложившемуся как равноправное сосуществование множества наций, традиций, историй и культур. На данном этапе мультикультурные тенденции получили развитие практически во всех странах, в пределах которых взаимодействуют представители различных религий и этносов. Например, начавшиеся еще в середине XX века в Великобритании процессы деколонизации и массовое переселение жителей некогда стран-колоний на территорию бывшей империи, оказали непосредственное влияние на возникновение и развитие так называемого, постколониального дискурса. Большой приток мигрантов из Индии, Пакистана, Азии, Африки и стран Карибского бассейна на территорию Британских островов вызвал внушительный резонанс в социокультурной жизни европейского государства. Сложившаяся геополитическая обстановка, которую можно условно охарактеризовать как британский вариант мультикультурной ситуации, оказала существенное влияние и на английскую литературу, в частности. Появилось большое количество талантливых писателей, основной вектор творческой деятельности которых сформировали ставшие традиционными для постколониальной литературы проблемы поиска идентичности, ассимиляции, отрыва от корней и взаимодействия культур. Среди этих авторов можно условно обозначить два поколения – непосредственно писатели-мигранты и те, кто родились на территории Британии и являются её гражданами, но чьи родители в своё время эмигрировали из государств - бывших колоний.

Одна из таких авторов – Зэди Смит (1975). Дочь англичанина и ямайской иммигрантки, рожденная в Лондоне, но при этом вобравшая в себя наследие двух культур, является ярким представителем постколониальных

писателей второго поколения. Дебютный роман Зэди Смит «Белые зубы» (2000) был опубликован ещё в то время, когда она была студенткой. История жизни двух многонациональных семей в преддверье нового тысячелетия имела оглушительный успех среди читателей, получила блестящие отзывы со стороны критиков и была удостоена таких наград, как Уитбредовская премия, литературная премия газеты The Guardian, премия Джеймса Тэйта Блэка и литературная премия Стран Содружества. С тех пор Смит надолго вошла в число мультикультурных авторов, которых С.П. Толкачев определяет как «современных этнографов своей собственной культуры и одновременно её интерпретаторов» [1]. В рассказах, эссе и, в особенности, в романах писательницы проблемы современной гетерогенной действительности осмысливаются через призму расово-этнического, постколониального и мультикультурного дискурсов.

Материалом для данного доклада послужил третий по счёту роман писательницы – «О красоте» (2005), вошедший в шорт-лист Букера и удостоенный премии Somerset Моэма, а также литературной премии Оранж в 2006 году. Основные события произведения разворачиваются в вымышленном городе Веллингтоне, расположенном в окрестностях американского Бостона. В некоторых главах в качестве места действия выступает Лондон. С одной стороны, это можно связать с тем, что Зэди Смит, проведя большую часть жизни в британской столице, на протяжении последних лет живет в Нью-Йорке, и отношение к английской действительности, как и к американской, является важным элементом ее авторского мировоззрения. С другой, хронотоп романа, представленный городами США и Великобритании рубежа XX–XXI вв., даёт писательнице возможность более разностороннего изображения жизни в современных мультикультурных государствах.

Сюжет строится вокруг истории взаимоотношений двух семейств – Белси и Кипсов. В образах героев романа, представителей различных этносов, автор воплощает национальное и культурное многообразие современного мира. Англичанин Говард Белси, много лет назад переехавший в Америку, женат на афроамериканке Кики, с которой они воспитывают троих детей. Монти Кипс и его супруга Карлин – выходцы с Тринидад и Ямайки, обосновавшиеся в Лондоне после первой волны иммиграции из бывших колоний. Главы изображаемых автором семей, университетские профессора Говард Белси и Монти Кипс являются давними соперниками. Они имеют противоположные взгляды не только на предмет своих научных изысканий – живопись Рембрандта, но и на современную политику. Их неприязнь друг к другу приобретает характер настоящей идеологической войны после того, как Кипс с женой и детьми переезжает в Веллинг-

тон для работы в местном университете. Демонстрируя хитроspлетения взаимоотношений членов обоих семейств и столкновение их взглядов, писательница отображает плюралистичную картину мира нового тысячелетия и превращает свое повествование в некое поле для дискуссий.

Образы семей двух оппозиционно настроенных героев построены по принципу противопоставления. В доме Кипсов царит патриархальный уклад, мать семейства – скромная старомодно одетая Карлин – всю жизнь посвящает себя мужу и детям. Они позиционируют себя как набожные христиане, неуклонно соблюдающие семейные обычаи и ритуалы. Через образ четы Кипсов и их отпрысков автор обыгрывает стереотип традиционной британской семьи. В свою очередь Белси предстают перед читателями как типичная современная американская семья – смешанный брак англичанина и афроамериканки, дети-мулаты, отсутствие религиозных убеждений у всех, кроме Джерома – старшего сына и довольно демократичные взаимоотношения родителей и детей. Тот факт, что из-за неверности Говарда семейная пара находится на грани развода, ещё больше отдаляет их от идеальной картинки, демонстрируемой Кипсами.

Можно сказать, что в художественном плане в противоречиях Белси и Кипса воплощается традиционный конфликт либералов и консерваторов. Образ Говарда Белси, приверженца американских демократических ценностей и прогрессивных взглядов на мировое искусство как на западный миф явно контрастирует с образом Монти Кипса. На протяжении всего повествования автор подчеркивает, что Монти будто сошел со страниц английского романа XIX века. В описании практически всего, что связано с этим героем, регулярно присутствует слово «викторианский» – это и его одежда, и аксессуары, и манера речи, и даже интерьер дома, где он живёт. Более того, Кипс является ярким сторонником реакционной политики по отношению любого рода меньшинств, в особенности – этнических. Несмотря на собственную расовую принадлежность, Монти крайне категорично настроен по отношению к своим чернокожим собратьям. Он открыто выступает против закона о преимущественных правах, активно реализуемого в Америке. Кипс утверждает, что история угнетения негритянского народа не дает ему право на какие-либо привилегии в различных жизненных сферах, таких, как образование, профессиональная деятельность, медицина и т.п. В ответ на подобные взгляды Говард обзывает Монти «фашистом» [2, с. 374] и вступает с ним в жаркие дебаты во время факультетского собрания.

В контексте данного романа интересно и то, как автор освещает канонические и для британской постколониальной, и для американской мультикультурной прозы проблемы национальной идентичности и расовой этнической принадлежности. Наиболее остро потребность в осознании

своего собственного афроамериканского «я» ощущает младший сын Кики и Говарда – Леви. Ему чужд замкнутый университетский мир веллингтонских интеллектуалов, непосредственной частью которого является его семья. Он проявляет гораздо большую заинтересованность в хип-хоп культуре, корнями уходящей в историю африканского народа. При этом, несмотря на его искреннюю заинтересованность в политической ситуации на Гаити, о которой он узнает от многочисленных иммигрантов-гаитянцев, визиты на рэп-баттлы и осведомленность в индустрии современной афроамериканской музыки, Леви Белси постоянно сталкивается с недоверием со стороны чернокожих, чувствующих подвох в его наигранной «уличности». Роман полон комических эпизодов, в которых описываются подобные ситуации. Несмотря на авторскую иронию, можно сказать, что данный герой, являющийся носителем нескольких культурных кодов, обладает переходной идентичностью, которая провоцирует у него возникновение внутреннего конфликта. Подражая в стиле одежды, манере речи и поведения чернокожим рэперам, мулат Леви словно пытается доказать окружающим и, в первую очередь, самому себе, что он достаточно «чёрный». Цвет кожи Леви буквально отражает его положение в романном социуме – не настолько «чёрный», чтобы ребята из гетто, к которым он отчаянно пытается примкнуть, принимали его за своего, и не настолько «белый», чтобы комфортно чувствовать себя в классической академической среде университетского городка.

Зеркальная ситуация описывается Зэди Смит с помощью образа Карла, талантливого чернокожего рэп-поэта и исполнителя. В ходе сюжета он вступает в кружок поэзии по приглашению преподавателя Клер Малколм, а в дальнейшем начинает работать в веллингтонской библиотеке. Оказавшись вовлеченным в университетские интриги, герой испытывает глубокое разочарование в мире интеллектуалов, казавшимся ему полной противоположностью привычной реальности гетто Бостона: «Вы уже не черные, а не знаю кто. Думаете, вы лучше, чем другие цветные? Получаете корочки, а живёте непутево. Все вы одинаковы [...] Я так больше не могу. Пора возвращаться к своим» [2, с. 480]. Несмотря на то, что среди студентов и сотрудников университета множество представителей его расы, Карла не покидает ощущение, что они разговаривают на разных языках и принадлежат двум противоположным мирам: он сам – «чёрному», уличному, а они – «белому», академическому.

Жена Говарда Белси – Кики – также проходит через кризис идентичности. Во время ссоры с мужем, она упрекает его в том, что ради их брака отказалась от собственной расово-этнической принадлежности: «Куда мы ни пошли, я одна в море белых. Чёрных я вижу мельком, Гови. Я веду бе-

лую жизнь. А чёрные разве что возьят тряпкой у меня под ногами в чёртовом кафе твоего чёртового колледжа. Или каталку в госпитале тянут возле меня. *Я отдала тебе всю свою жизнь.* И теперь я не знаю, зачем я это сделала» [2, с. 236]. Одежда, причёска и аксессуары являются её основным способом идентифицировать себя с историей и культурой предков – текст насыщен описаниями ярких нарядов Кики в этническом стиле. В романе также подчёркивается её нестандартная для белых американцев красота: пышное тело, крупные черты лица, вьющиеся волосы, уложенные в косы, – перед читателем предстаёт образ настоящей африканской королевы, с которой Кики неоднократно сравнивают другие персонажи. При этом память об умерших бабушке и матери и мысленное обращение к ним становятся для неё чуть ли не единственной возможностью взаимодействия с родным народом. Даже во время сцены на рынке, когда Кики покупает украшения у продавца-беженца из Гаити, автор, воспроизводя внутренний монолог героини, демонстрирует её сложные, смешанные чувства по отношению к такому же, как она, чернокожему человеку. Героиня понимает, что, несмотря на одну и ту же расовую принадлежность, они обладают разным социокультурным багажом, являются носителями различных ценностей, и у них даже нет точек соприкосновения. Важно отметить, что через всё повествование рефреном проходят образы гаитянцев, покинувших родную землю из-за неблагоприятной политической обстановки и вынужденных выполнять самую низкооплачиваемую работу, чтобы прокормить себя в стране-убежище – США. Их маргинальность, обособленность и разобщенность с другими персонажами романа, акцентируемые автором, наводят читателя на мысль о продолжающейся разрозненности и отсутствии равных возможностей даже в пределах современных демократических государств. Таким образом, с помощью ситуаций, с которыми сталкиваются герои романа, писательница демонстрирует сохраняющееся в современном, казалось бы, разнородном и мультикультурном обществе деление на определенные классы, группы и сообщества, которые всё ещё не готовы к полноценному и равноправному взаимодействию.

Отдельного внимания заслуживает жанровое своеобразие романа «О красоте». Как и современная реальность, о которой повествует Эзди Смит, так и сам текст отличается гетерогенностью и многослойностью. Во-первых, кросс-культурный контекст произведения позволяет причислить его к ряду мультикультурных романов. Согласно мнению С.П. Толкачёва, при их прочтении «особый интерес представляет учет множественности голосов, присутствующих в романе, а также полифонического эффекта от созвучия различных этнокультурных тональностей» [1]. В своих работах по изучению британской постколониальной прозы он поясняет, что «ре-

презентативность жанра романа понимается как форма коллективного и открытого миропонимания» [1], уделяя особое внимание его «способности озвучивать голоса людей в поддержку их собственной идентичности и истории», что можно наблюдать и в произведении Смит. Во-вторых, «О красоте» можно рассматривать и как классический университетский роман. Писательница не понаслышке знакома с академическим миром американских и британских высших учебных заведений. Будучи выпускницей Кембриджа, она продолжила обучение в Гарварде, во время которого и работала над созданием своего третьего романа. В нём Зэди Смит изображает жизнь университетского городка в присущей ей юмористической манере, которую многие критики сравнивают с диккенсовской. В жизни веллингтонского академического кампуса есть и институтские интриги, и любовная связь преподавателя и студентки, и конфликт идей, и борьба героев за сохранение свободы слова не в ущерб политкорректности. Подобные темы такие исследователи, как, например, О.Ю. Анцыферова [3], выделяют в качестве наиболее характерных для университетской прозы, поясняя, что «общественное поведение и политические установки героев раскрываются здесь через взаимодействие персонажей, чьи высокие интеллектуальные амбиции порой приходят в комическое противоречие с их человеческими слабостями» [4]. Прибегая к жанру университетского романа как образца, в первую очередь, интеллектуальной прозы, автору удаётся реализовать игру с устоявшимися понятиями и ценностями современного мультикультурного общества, и, как следствие, придать своему повествованию дискуссионный характер. Помимо этого, название произведения отсылает нас к эссе Элейн Скарри «О красоте и справедливости» (*On Beauty and Being Just*, перевод наш – О. Н., А. Ш.), в котором известный профессор в области англо-американской литературы рассуждает на тему красоты как категории эстетики и отношения к ней в западном мире XX века. Этот факт позволяет нам соотнести произведение также и с жанром философского романа. По ходу повествования Зэди Смит знакомит читателей с различным пониманием красоты. Например, это реализуется посредством включения в произведение образа дочери Монти Кипса Виктории, обладающей бесспорной физической привлекательностью, за которой больше ничего не стоит. Тема истинности красоты продолжается и в зеркально противоположной ситуации с женой Говарда Белси Кики, с возрастом утратившей очарование юности, но утверждающую в ссорах с изменившим ей мужем, что настоящую, вечную красоту она продолжает хранить в душе. Мысль об отсутствии понимания и восприимчивости к красоте прослеживается в образе Говарда, который на протяжении долгих лет полемизирует на тему эстетической значимости живописи Рембрандта, не замечая красоты его

картин. Идея о пренебрежении ценностью красоты фигурирует и в образе Монти, который совершил в своем роде преступление против искусства. Он скупил за бесценок картины африканских художников, воспользовавшись невежеством гаитянцев, продающих их ради куска хлеба. Таким образом, в своей книге писательница рассуждает о том, что есть истинная красота как универсальная категория человеческого бытия и какой она предстает в восприятии ее героев. В-четвёртых, «О красоте» можно соотнести с понятием романа-культуры, так как текст насыщен эпизодами, в которых фигурируют различные виды искусства. Это и живопись, представленная выше упомянутыми картинами Рембрандта, а также полотнами гаитянских художников; и музыка, будь-то концерт с исполнением «Реквиема» Моцарта или же рэп и хип-хоп – любимые направления младшего сына Белси; и поэзия, вышедшая из под пера веллингтонской преподавательницы Клер Малколм. Кстати, любопытно, что в качестве стихотворения, написанного этой героиней, писательница включает в текст реальное произведение своего мужа, североирландского романиста и поэта Ника Лэрда. Также, описываемые автором в фарсовом ключе финальные сцены романа, где Кики Белси случайно обнаруживает, что ее младший сын и его друг украли картину, принадлежащую Карлин Кипс, которую та, в свою очередь завещала Кики после своей смерти, позволяют говорить о включении в нарратив элементов романа-экфрасиса.

Итак, можно сделать вывод, что роман Зэди Смит «О красоте» крайне насыщен как с точки зрения формы, так и в плане содержания. Писательница наделяет повествование чертами нескольких литературных жанров и насыщает текст множественными аллюзиями на различные виды искусства и реалии современной истории. Более того, она превращает свое произведение в некую платформу для обсуждений наиболее актуальных вопросов плюралистичной, мультикультурной действительности XXI века.

Список литературы

1. Толкачев С.П. Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение», 2013. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature (дата обращения: 1.11.2019).
2. Смит З. О красоте. М.: Издательство «Э», 2018. 512 с.
3. Анцыферова О.Ю. // Университетский роман: жизнь и законы жанра. М.: Вопросы литературы. 2008. №4. с. 264–265.
4. Šaurová V. Comic features in some of David Lodge's novels. Brno: Masaryk University, 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://mafiadoc.com/comic-features-in-some-of-david-lodges-novels-masaryk-university_5a19d4fe1723dd7171625589.html (дата обращения: 1.11.2019).

**‘HAPPY MULTICULTURAL LAND’:
OPEN FOR DEBATE IN ZADIE SMITH’S *ON BEAUTY***

O.O. Nesmelova, A.R. Shevchenko

The paper deals with *On Beauty* (2005), the novel by Zadie Smith, a famous British female writer of Anglo-Jamaican origin and a winner of Whitbread Book Award, Somerset Maugham Award and others. As the vast majority of her narratives, *On Beauty* definitely fits in the context of British postcolonial literature. The aim of the chapter is to analyze how the author highlights typical issues of cross-cultural prose, such as search of identity, assimilation, immigration and interaction of cultures. Throughout the research undertaken, as part of which sociological, typological and historical and genetic methods of literary analysis are put into practice, the following conclusion might be appropriate. Endowing the narrative with features of several genres and filling the text with miscellaneous allusions to diverse kinds of art and historical reality, Smith turns out her novel into a certain platform for discussions on the most relevant problems of contemporary reality.

Keywords: British postcolonial literature, genre peculiarity, multiculturalism, national identity, novel, racial and ethnic identity, Zadie Smith

**5.4. ПАМЯТЬ И НАРРАТИВ
В РОМАНЕ Г. СВИФТА «МАТЕРИНСКОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ»**

© Т.Л. Селитрина

В главе анализируется последний роман современного английского писателя Грэма Свифта «Материнское воскресенье». Доказывается, что книга, созданная в преддверии столетия окончания Первой мировой войны, примыкает по тематике к литературе «потерянного поколения». Автор вновь обращается к своей излюбленной проблеме исторической памяти. Тем более, что в Великобритании память о Великой войне представляет собой богатый, не истощающийся культурный слой. На примере судьбы горничной Джейн Фэйрчайлд показано воспроизведение прошлого в мгновении настоящего, а настоящего сквозь призму давно минувшего. «Метафизика воспоминаний» характерна для всех романов Свифта. Оставшееся в прошлом превращается в вечно пребывающее. Историческая и литературная ретроспекция – необходимый способ существования главной героини. Рассказ-анализ Джейн Фэйрчайлд, где самым ярким и памятным станет Материнское воскресенье 24 марта 1924, вырастает в осмысление жизненного опыта. Категория нарратива дает возможность глубже раскрыть процесс смыслообразования на уровне построения сюжета. Показывается, что одной из характерных примет искусства нарратологии у Свифта является сюжетное событие, перемещение персонажа чрез границу семантического поля.

Ключевые слова: Грэм Свифт, «Материнское воскресенье», Пол Фассел, Великая война, современная память

В Великобритании культурная память о Великой войне (I Мировой) представляет собой «богатый, неистощающийся культурный слой» [1, с. 9]. В своей рецензии на книгу американского историка Пола Фассела «Великая война и современная память» отечественный исследователь Борис Колоницкий отмечает, что «наше время именуется часто эпохой “одержимости памятью”, поясняя, что интеллектуальное осмысление этого явления нередко связывается с проектом “места памяти” (“Пространство памяти”), который инициировал замечательный французский исследователь Пьер Нора» [1, с. 9]. Многие современные ученые считают, что в настоящий момент *memory studies* – чрезвычайно актуальная область исследований: появляются научные центры, специализированные периодические издания.

Итоги Первой мировой войны для Великобритании, по мнению Пола Фассела, оказались катастрофическими: был уничтожено целое поколение тех, кто мог бы стать юристами, учеными, управленцами, политическими лидерами. Чтобы понять до какой степени англичане по-прежнему одержимы Первой мировой достаточно постоять у Лондонского Кенотафа в День Памяти и вслушаться в две минуты молчания, «когда затихает привычный гул уличного движения и шум строительных площадок» [1, с. 240].

Книга Грэма Свифта «Материнское воскресенье» вышла в 2016 году в преддверии столетия годовщины окончания Первой мировой войны. За неприятным сюжетом: изображение одного дня, 30 марта 1924 года, из жизни служанки Джейн Фэйрчайлд, когда в автомобильной катастрофе погибает ее любовник Пол Шерингам, скрывается память сердца и память истории.

Роман начинается с интимной любовной сцены, весьма напоминающей подобные сцены из романа Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей». У Лоуренса показана любовь высокородной аристократки и лесничего, у Свифта изображен роман высокородного аристократа и служанки из соседнего поместья, не знающей родства. Подброшенная в 1901 году младенцем к дверям «хорошего» приюта, как она сама его характеризовала, Джейн получила там имя и фамилию, четыре года проучилась в школе, проявив способность к учению, и в четырнадцать лет была определена на службу, оказавшись в 1917 году в респектабельном поместье господина Нивена в Беркшире, в котором она работает последние семь лет.

Материнское воскресенье – четвертое воскресенье великого поста, когда по традиции дети делают матерям подарки, а слугам дают один выходной день в году, Джейн запомнила во всех подробностях: «теплый прозрачный воздух дрожал и переливался вокруг нее словно легкая пелена»

[2, с. 193]. «День, случайно оказавшийся на удивление теплым и солнечным, точно в июне» [2, с. 211]. Самые яркие зрительные образы связаны с описанием ландшафта: «За окном особняка в блаженной неге раскинулся Йоркшир, окутанный ярко-зеленой дымкой распускающейся листвы и насквозь пронизанный звонким птичьим пением» [2, с. 15]. Цветущие деревья и кустарники становятся символами жизни, ее красоты, вечного обновления, когда природа должна повести человека по дороге жизни.

Этот день Джейн проводит в поместье Апли у своего возлюбленного Пола Шерингама, единственного наследника после гибели его старших братьев в Великой войне. Можно сказать, что эротическая канва романа, подобно живописи в прозе, вполне сопоставима с изображением обнаженной натуры в изобразительном искусстве. В самой поэтике природного начала у Свифта много общего с Д.Г. Лоуренсом. То же предпочтение чувственного над рациональным, биологического и психологического над социальным. В образах Джейн и Пола представлен человек в его целостной естественности. В физиологической стороне человеческой натуры раскрывается сложный и неизведанный мир, неподчиненный разуму: «Ей казалось, что все это, то, чем они только что занимались, – тоже некие двери, двери в ту наивысшую область человеческих отношений, где царит полная обнаженность, духовная и физическая» [2, с. 80]. Свифт мастерски владеет искусством подтекста. Для него природное начало в человеке выше социального. Глубинные эмоции и ощущения персонажей остаются за текстом. Лишь однажды Пол Шерингам выражает свое отношение к Джейн единственной фразой: «Ты мой друг, Джейн», добавив затем «Единственный». «Он словно пытался объяснить ей, что никаких других друзей у него нет» [2, с. 52].

В контексте романа ясно, что понятие аристократия крови – не более чем романтическая иллюзия. Это не столько судьба, сколько иллюзия, закрепляющая общественную структуру. В романе пунктирно представлена духовная жизнь Европы после Первой мировой войны. Думается, что книга примыкает к литературе «потерянного поколения». Ощущается аллюзия на «Смерть героя» Олдингтона: лицемерная скорбь матери Уинтерборна к известию и гибели сына соотносится с репликой Пола Шерингама, который своих родителей называет иронично «мои показушники», понимая под этим отсутствие искренности и естественности. Его братья Дик и Фредди, чьи портреты в серебряной раме стоят у него на столе, вместе со своим поколением были вырваны из жизни ураганом войны, также как и сыновья господина Нивена, у которого служит Джейн. Пол Шерингам не мог принимать участия в войне из-за возраста, ему в конце войны исполнилось восемнадцать. Но и он косвенно опален войной, ощущая мучитель-

ный надлом цивилизации. Ему безразличен диплом юриста, чужда наследниц соседнего поместья, на которой ему суждено жениться. Джейн понимает, что если Пол действительно станет юристом, то в «темном костюме юриста он точно будет ощущать себя узником в темнице» [2, с. 98]. Пол не находит себе места в послевоенной стране, ища убежища в интимной связи с женщиной, как единственном спасении. Как будто ничего не говорит о кризисном моменте в жизни Пола: собирается сдать экзамен на адвоката, и остается дома в материнское воскресенье, отказавшись участвовать в пикнике, затеянном его родителями. В этот же день у него предстоит встреча с невестой перед свадьбой в одном из загородных отелей во второй половине дня.

Джейн словно в замедленной съемке наблюдает процесс одевания Пола: выбирает «лучшую воскресную рубашку» «умело, не суетясь застегивает запонки <...> выбирает галстук сдержанных тонов, но все же достаточно яркий, цвета синеватой слюды с белыми крапинками» [2, с. 123]. У Джейн было такое ощущение словно он одевается на свадьбу. Через несколько часов становится известно, что он погиб в автокатастрофе. Спустя годы она вспомнит, как он заметил, отвозя рано утром служанок из собственного поместья на вокзал в материнское воскресенье, что ему хотелось с ними «хорошо попрощаться», что уходя, лишь посмотрел на нее на прощание «и словно выпил ее до дна, иссушив этим взглядом ей душу» [2, с. 132]. Она вспомнит «какой-то странный трубный звук – он донесся снаружи через открытое окно, а не из вестибюля, откуда разнесся бы по всему дому как эхо – более всего похожий на смех. Если это, конечно, действительно был смех, а не вызывающий оторопь дерзкий и резкий призыв, напоминающий крик павлина. Этого она также никогда в жизни не забудет» [2, с. 132].

Пол Шерингам осознает, что он единственный наследник и продолжатель рода, но он ощущает себя чужаком в доме, чужим этому укладу жизни, и потерянным в мире «показушников» и лицемеров. О. Маркова в своей статье о Свифте отмечает, что «Соотнесение настоящего и прошлого, частной жизни и истории – магистральная тема творчества Свифта» [3, с. 369]. Она цитирует интервью писателя, который вслед за Т.С. Элиотом полагается на «чувство истории» и «ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего» [3, с. 369]. В романе «Материнское воскресенье» применен излюбленный прием Свифта: «воспроизведение прошлого в мгновении настоящего, а настоящего – сквозь призму давно минувшего» [3, с. 369]. Память становится основой нарратива, наблюдается «изменение состояния» главной героини. Гибель Пола Шерингама – «неожиданное, внеочередное, нетривиальное, неслыханное событие» [4, с. 122]. С этого момента она становится писательницей. Происходит пере-

мещение персонажа через границу семантического поля, пересечение запрещающей границы. Она может быть топографической, прагматической, этической, психологической или познавательной. В первую очередь автор создает топографическую границу. Покидая поместье Пола, Джейн поехала «старым окольным путем мимо конюшен, сквозь заросли рододендронов, мимо огорода, мимо садового сарая, мимо парников и оранжереи, а затем по еле заметным тропинкам и прогалинам в разросшемся кустарнике до небольшой рощицы. Ей был знаком здесь каждый изгиб тропинки, каждый ее поворот, каждый скрывающийся в зарослях выступ садовых строений, каждое дерево и каждый куст. В этой роще и в этом кустарнике они часто встречались с Полом, считая это вполне надежным укрытием. Назначая ей встречу, он обычно приказывал: “На садовой тропе”» [2, с. 194]. Она вспомнила, что однажды «у него с горечью вырвалось признание: “Жаль, что я даже никогда не смогу проводить тебя по этой тропе”» [2, с. 196]. Эта тайная окольная тропа, ведущая в Апли, навсегда останется в ее памяти, и она будет настолько хорошо ее помнить, что в любой момент сможет с легкостью нарисовать и ее, и карту всей этой местности. Джейн вдруг охватило мощное чувство свободы: «Ее жизнь только еще начинается, она вовсе не кончилась потому, что Пол собирается взять в жены другую. Впоследствии она так никогда и не сможет объяснить даже самой себе эту столь нелогичную и совершенно неожиданную перемену в собственном настроении, как если бы этот день вдруг взял и вывернулся наизнанку, как если бы то, что оставляла сейчас позади не было погребено в особняке Апли и утрачено для нее навсегда. Напротив, оно словно вырвалось оттуда, вынырнуло на поверхность, разлилось в воздухе, и она с наслаждением этот воздух вдыхала. Нет, этой перемены в себе она никогда объяснить не сможет, однако охватившее ее в тот момент чувство отнюдь не ослабевает, даже когда она узнает – а это произойдет достаточно скоро – до чего этот день и впрямь оказался вывернутым наизнанку» [2, с. 193].

«Она как бы оставляла позади все свое прошлое. Оказавшись на узкой проселочной дороге, она почувствовала, что может поехать сейчас куда угодно, просто беспечно крутить педали, ехать куда глаза глядят, любовясь божественным, почти летним полднем» [2, с. 197]. Она никогда так и не сможет объяснить охватившее ее в тот день ощущение абсолютной свободы и собственных растущих возможностей, которым еще только предстояло раскрыться.

Попросив разрешения у мистера Нивена пользоваться книгами в его домашней библиотеке, она безошибочно нашла те, которые читали его сыновья: Райдер Хаггарт, Р. М. Баллантайн, Стивенсон, Киплинг, Джозеф Конрад. Она замечает, книги «которые когда-то не просто читались, а про-

глатывались юными обитателями этого дома, точно некая позволительная доза баловства перед началом скучной, а то и страшной зрелости» [2, с. 169].

Эти же книги она обнаружила в поместье Апли, они были настольными для Дика и Фредди. Пол Фассел подчеркивает: «тогда читали Гарди, Киплинг и Конрада, переносились в миры традиционной нравственности, описанные языком традиционной нравственности» [1, с. 49].

Уже став известной писательницей, на вопросы интервьюера она отвечала, не желая быть слишком резкой и упрямой, что чтение книг «для мальчиков» было для нее тогда точно чтением вопреки всему: «Война, понимаете. Первая мировая война ведь только что закончилась, и хотелось чего-то совсем другого» [2, с. 170].

«Ну да, пиратов, рыцарей, закованных в латы, припрятанных сокровищ и великолепных парусных судов». Тогда она читала именно эти книги. В ее душу запала фраза из «похищенного» Стивенсона: «я начну историю своих приключений». Она придет к выводу, что сама жизнь может быть приключением, и приключение совсем необязательно должно быть связано с пиратами, бегством от опасности и спасением. Оно может заключаться в постоянном умственном напряжении. В предположениях. В попытках представить себе. Вообразить» [2, с. 206].

Будучи уже маститым автором, она обычно говорила, что родилась с врожденным чувством к слову: «ее постоянно мучили вопросы о непостоянстве и переменчивости слов... слова, точно невидимая кожа, окутывали весь мир, придавая ему видимость реально существующего [2, с. 232].

Она погружена в метафизику воспоминаний, однако, многие годы прошли как бы мимо нее, оставив, по ее словам, в ее душе лишь неясный свет. Для нее прошлое заключается в мгновении настоящего, а настоящее она рассматривает сквозь призму давно минувшего, поскольку, как она считает, юность в XX веке была выкошена войной.

В современной аксиологии принято рассматривать память как хранительницу смыслов и ценностей культуры, как основу поступательного движения истории и источник прозрения истины. Здравый смысл предполагает, что мы нуждаемся в прошлом и обязаны поддерживать живую связь с миром. Об этом предупреждает Грэм Свифт в своем романе «Материнское воскресенье».

Список литературы

1. Фассел П. Великая война и современная память [пер. с англ. А. Глебовской]. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. 470 с.
2. Свифт Г. Материнское воскресенье /пер. с англ. И. А. Тогоевой. М.: Изд-во «Э», 2017. 320 с.
3. Романова О. Грэм Свифт // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.И. Сарухания: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2005. 541 с.
4. Шмид В. Нарратология. 2 изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

MEMORY AND NARRATIVE IN GRAHAM SWIFT'S NOVEL «MOTHERING SUNDAY»

T.L. Selitrina

The chapter analyzes the latest novel entitled «Mothering Sunday» by a contemporary English writer Graham Swift. It is proved that the book, created on the eve of the centenary jubilee of the First World War's ending, is adjacent to the literature of the «Lost Generation». The author again turns to his favorite issue of historical memory. Moreover, in Great Britain the memory of the Great War is a rich, not dwindling cultural layer. The example of maid Jane Fairchild's fate shows a reproduction of the past in the present moment, and the present through the prism of the long gone. «The Metaphysics of Memory» is characteristic of all Swift's novels. What is left in the past turns into the eternal. Historical and literary retrospection is a necessary way of existence for the protagonist. The story of Jane Fairchild, in which the brightest and the most memorable would be the Mothering Sunday of the 24th of March, 1924, grows into a reflection on a life experience. The category of narrative makes it possible to reveal the process of the meaning formation at the level of the plot construction. It is revealed that one of the characteristic features of the narratology art in Swift's works is a plot event, the movement of a character across the border of the semantic field.

Keywords: Graham Swift, Mothering Sunday, Paul Fassel, the Great War, modern memory

5.5. «ПАМЯТЬ ЖАНРА» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ: «ГРААЛЬ ФИКЦИЯ» ЖАКА РУБО

© Н.В. Соболева

Предпринятое изыскание посвящено исследованию проблемы «памяти жанра» как основы для построения литературной стратегии в рамках задач экспериментальной литературы Франции второй половины XX века; специфике его проявления и функционирования в метаромане французского писателя Жака Рубо «Грааль Фикция» (1977). Эта цель определяет рассмотрение избранного объекта исследования в контексте дискуссионного поля вопросов, связанных с описанием разных типов чувствительности к феноменам Средних веков, концептуализацией, рецеп-

цией и репрезентацией этих феноменов в новой художественной парадигме («Новый медиевализм»). Вычлняются такие существенные для описания специфики новой художественности характеристики, как вариативность, релятивизм, установка на возобновление традиции, проблематизация новизны, подчеркивается и обосновывается их принципиальная значимость для авторской концепции Ж. Рубо.

Ключевые слова: память жанра, художественная стратегия, рецептивность, «Новый медиевализм», Жак Рубо, УЛИПО, принцип свободы в ограничении, метароман, Грааль, потенциальная литература.

Дефиниция «память жанра», предложенная М.М. Бахтиным в работе, посвященной проблемам поэтики Достоевского, изначально была связана с принципами исторической поэтики, выявлением и описанием взаимосвязи между жанровой синхронией и диахронией, эстетическим взаимодействием в исторической динамике старого и нового в аспекте проявленности формально-содержательных элементов. Согласно точке зрения М.Н. Липовецкого, «память жанра – это не готовая концепция действительности, окаменевшая в художественной структуре древнего жанра, а обобщенный аксиологический тип построения образной модели мира, который, обновленный взаимодействием со всей художественной картиной мира, созданной системой жанров рецептируемой эпохи, актуализируется в мирообразе «нового жанра», направляя художника прежде всего на осмысление определенных жанровой традицией ценностных отношений между человеком и действительностью» [1, с. 18].

Проблема «памяти жанра», ее аксиологичность приобретает дополнительные коннотации в контексте вопросов так называемой новой медиевистики, научной и художественной чувствительности к феноменам Средних веков, концептуализацией процесса рецепции и репрезентации как такового, в котором следует выделить следующие черты:

– Вариативность. Евгений Савицкий в своей работе, посвященной проблемам разграничения дефиниций «медиевистика» – «новый медиевализм», подчеркивает, что «в Средневековье именно вариативность текста делала его нестабильным, в том числе это касалось и написания слов на народных языках, что допускало различные прочтения, игру слов, когда слова могли по-разному располагаться на страницах, по-особому соотноситься с иллюстрациями, дополняться маргинальными пометками и т.д. Все это делало переписчиков и читателей соавторами произведения, не позволяя производить различия между копиями и оригиналами» [2]. Вариативность создает изначальную смысловую открытость текста, его потенциальную незавершенность, когда невозможность завершения становится константой.

– Релятивизм знания. Априорная невозможность однозначных и окончательных прочтений текста, новая чувствительность к его семантической открытости выявляет и маркирует парадигму «Нового медиевализма», ориентированного на ревизию знания, а также способа его интерпретации, связанного с установкой на отказ от стереотипов и четкости в построении модели описания, перенос акцента с дискурса на сферу феноменов, «Новый медиевализм» – «это иное присутствие Средневековья в современности, в некоторой мере возврат к средневековым практикам обращения с текстами после (модернистской) одержимости подлинным и аутентичным» [2].

– Возобновление традиции, как своего рода попытка воспроизвести средневековый идеологический конструкт «genovation», восстановления целостности, возврат к истокам и подлинности, сохранение стабильности и в то же время постоянное переосмысление всего существующего порядка вещей.

– Проблематизация новизны, концептуальная установка на подчеркнутую фиктивность и не-подлинность произведения, которое начинает мыслиться как некое псевдосредневековое «возобновление», характеризующееся смысловой текучестью, балансированием между старым и новым.

Согласно новым подходам в восприятии наследия средних веков, принципиально важным является дифференцировать в этом процессе рецепции и описания прошлого видение и узнавание, что бросает свет на перспективу интерпретации идентичности литературного произведения (проблема соотношений и баланса «коллективное авторство – дополнительное авторство переписчика», «авторитет – власть переписчика и адресата текста»). Так, например, изучение анонимного текста позволяет поставить вопросы, касающиеся как вариативности текстов и их возможных значений в Средние века, так и значения современного надления текста именем автора, различия оригинала и вариантов, что провоцирует в современной научной и художественной практике «Нового медиевализма» установку на «переосмысление» и отсылает к странному возвратному движению и повторению как проявлению чувствительности и одновременно способу осмыслить и отразить свое собственное время.

В круге вопросов, связанных с умозрительностью в построении авторской стратегии, находится творчество Жака Рубо (р. 1932г.) – французского поэта и писателя, чьи образование и последующая профессиональная деятельность изначально были связаны с математикой. Рубо приходит в литературу через математические опыты, которые нашли продолжение в его деятельности в рамках экспериментального сообщества математиков Франции «Бурбаки» (создано в 1935 году) (цель «Бурбаки» – создание

полностью самодостаточной интерпретации математики, основанной на теории множеств). Принципы «Бурбаки» – коллективный труд, борьба с субъективностью, построение аксиологических умозаключений – определяют диалектический принцип Рубо в построении художественного текста, основанный на свободе в ограничении. Средневековые становятся для Ж. Рубо отправной точкой для построения метаромана о Граале и одновременно полем для экспериментов в области знака и означаемого, теории потенциального числа, основанием для которых оказывается изначальная стабильность, регламентированность, рецептурность, «выверенность» средневекового текста: «Все здесь соизмеримо, каждая деталь есть составная часть уравновешенного целого, при этом, все подчинено принципиально а-центрической или поли-центрической композиции. Всякое начало в ней – продолжение, нельзя пренебречь ничем, что было раньше или может быть когда-либо добавлено впоследствии. Мы здесь имеем дело с языком столь же точным, столь же выразительным, сколь может быть язык циклической структуры, где каждое событие приобретает дополнительный смысл, благодаря тем связям, которые оно поддерживает с предшествующим и с возможным предстоящим» [5, с. 179]. Принцип свободы в ограничении найдет свое развитие в деятельности Рубо в рамках группы «Улипо» (*Ouvroir de Litterature Potentielle*) [3]. Группа «Улипо», основанная в 1960 Реймоном Кено и Франсуа ЛеЛионне, культивировала идею ограничения как определенную художественную стратегию. Подобие формальной автоцензуры утверждает здесь принцип концептуализации формы, ее изначальной семантической потенциальности (например, венки сонетов, жанры поэзии трубадуров, где канон и регламентированность – есть знак красоты и величия). «Ограничение как бы высвобождает дремлющие силы свободы, раскрывает заключенный в творчестве потенциал, отсюда установка на принципиальную «незавершаемость» проекта» [4, с. 281]. Так, «неосуществленный проект оказывается одной из главных форм литературной жизни Жака Рубо, проверка потенциальных возможностей и возможных продолжений – одним из главных методов, а остановка перед продолжением – одним из главных элементов его жизни в целом» [4, с. 279]. Отсюда возникает особая для авторефлексии Рубо метафора средневекового гобелена, но «в отличие от завершенного гобелена, ветвь романа в прозе не имеет, как правило, естественного предела; когда автор хочет ее завершить, он попросту отрезает нити в произвольно выбранных местах, и если кто-нибудь пожелает снова их протянуть и переплести, волен продолжить рукоделие, ни в чем себя не ограничивая. Отсюда и «множество членов» и поразительное разрастание артурианской традиции...» [5, с. 178–179].

Роман Жака Рубо «Грааль Фикция» (1977) – это роман-комментарий (в подзаголовке к роману сказано, что «оригинальный текст, составленный французской прозой, включает в себя элементы: Сказания, Повествования, Теории, Невиданных откровений, – относящиеся: К Глубинному Значению и Истинным обстоятельствам Сочинения Романов, повествующих о: Мерлине и Вивиане, Ланселоте и Гвиневере, Тристане и Изольде, Гавейне, Ивейне, Льве, Артуре, Моргане, Бране, Галахаде, Эксакалибуре, Иосифе Аримафейском, а также о: Рождении, Величии, Смешении и Разрушении Приключенческого Королевства» [5, с. 6]), воплощающий сам процесс рефлексии авторского/исследовательского пути, порой реального, порой потенциального, до конца не проявленного, вариативного («А что же Грааль? – спросите вы. Ну что ж, семья королей-рыбаков – семья постоянно возобновляющаяся, она восходит к началам Истории, и в каждом из поколений вновь разыгрывается драма генеалогического древа Троицы» [5, с. 171]). Нити структуры романа, напоминающие одновременно сеть, лабиринт, гобелен можно в любой момент продолжить и в любой момент оборвать. Роман Рубо мыслится автором как трехмерная конструкция, которая как бы только проецируется на плоскость страницы. Незавершенность, стилистическая пестрота и обрывочность проекта-романа Рубо органичны и закономерно встраиваются в мир Рубо-улиписта. Соотношение частей, возвраты к эпизодам, введение новых персонажей и обретение старых в самых неожиданных местах – есть отражение представлений Рубо о разветвленном рыцарском романе, о жанре рыцарского романа как идеальном конструкте, провоцирующем на возвращение и возобновление, построение новых алгоритмов «разгадывания» и интерпретаций, допускающих при этом авторефлексию и изначальную невозможность постижения.

Жак Рубо в художественной практике развивает постулаты о связи реальности с фикцией и фиктивностью, поэзией и разветвленным переплетенным повествованием. «Грааль» – в каждом новом разделе (5 реальный, бй – потенциален) – новая повествовательная техника, новая лексика, новая композиция. «При этом Рубо не только обильно цитирует стихотворные и прозаические романы Средневековья, но и сам генерирует самобытный стиль своего Грааля, основанный на ритмизации прозы и дискретном синтаксисе» [4, с. 283].

Указание на фикциональность природы текста в самом заголовке придает новую документальность абсолютно вымышленной истории и утверждает новую ветвь диалога между жизнью и ее воплощением в памяти текста и жанра в контексте поисков актуального художественного высказывания в рамках смены парадигмы от «медиевистики» к «Новому медиевализму».

Список литературы

1. Липовецкий М.Н. «Память жанра» как теоретическая проблема (к истории вопроса) / М. Н. Липовецкий // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сборник научных трудов. Свердловск: УрГУ, 1990. С. 5–18.
2. Савицкий Е. «Новый медиевализм» четверть века спустя// Новое литературное обозрение. М., 2015. №5 (135). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/novuyj-medievalizm-chetvert-veka-spustya.html> (дата обращения 18.10.2019)
3. Bloomfield C. Raconter l'Oulipo (1960–2000). Histoire et sociologie d'un groupe. Paris, 2017. P. 598.
4. Бунтман С. О Граале и ветвях./ Послесловие// В кн.: Рубо Ж. Грааль Фикция. Рыцарь молчание. Романы. Пер. с фр. С. Бунтмана. М., 2005. С. 279–286.
5. Рубо Ж. Грааль Фикция. Рыцарь молчание. Романы. Пер. с фр. С. Бунтмана. М., 2005. С. 286.

"MEMORY OF THE GENRE" AS AN ARTISTIC STRATEGY: «GRAAL FICTION» OF JACQUES ROUBAUD

N.V. Soboleva

The research is related to the study of the problem of «genre memory» as the basis for building a literary strategy in the framework of the issues of experimental French literature of the 2nd half of the XX century; the specifics of its revealing and functioning in the meta-novel of the French writer Jacques Roubaud «Graal Fiction» (1977). This goal determines the consideration of the chosen object of research in the context of the discussion field of questions related to the description of the different types of sensitivity to the phenomena of the Middle Ages, the conceptualization, reception and representation of these phenomena in a new artistic paradigm («New Medialism»). The essential characteristics for the new artistry specifics are revealed, such as variability, relativism, the attitude towards the renewal of traditions, the problematization of novelty, their fundamental importance for the author's concept of J. Roubaud is emphasized and substantiated.

Keywords: genre memory, artistic strategy, receptivity, «New Medialism», Jacques Roubaud, Oulipo, principle of freedom in limitation, meta-novel, Grail, eventual literature

5.6. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ПУСТЫНИ И САДА В РОМАНЕ МАРГАРЕТ ДРЭББЛ «МОЙ ЗОЛОТОЙ ИЕРУСАЛИМ»

© М.В. Мельникова

В главе исследуется оппозиция двух ключевых художественных пространств романа М. Дрэбл «Мой золотой Иерусалим»: пустыни и сада. Благодаря реализации в тексте библейских аллюзий, вскрывается символический план повествова-

ния. Анализируется образ главной героини, выросшей в городе-пустыне и стремящейся обрести свой «золотой Иерусалим». В ходе сравнительно-сопоставительного анализа выявляется непримиримое противостояние ценностных систем двух семей, оказывающих влияние на главную героиню. Так, Клара Моэм, скитающаяся в поисках своего города-мечты Иерусалима, лишь формально достигает желаемого. Она объединяет в себе плоды воздействия обоих пространств-миров (пустыни и сада), но не может всецело принадлежать к одному из них. Роль главной героини – копить протест, изнутри расшатывать свой социальный класс, чтобы достигнуть своей мечты и обрести лучшую жизнь.

Ключевые слова: библейские аллюзии, феминизм

В романе Маргарет Дрэббл «Мой золотой Иерусалим» действие разворачивается в Англии и Франции. Автор представляет становление личности главной героини, Клары Моэм, описывая её юношеские годы. Этапы взросления Клары связаны с Лондоном, Парижем и родным фабричным городком Нортэмом. Анализ художественного пространства в романе позволяет вскрыть символический план, содержащий большое число библейских аллюзий.

Ещё девочкой главная героиня полюбила псалом, в котором воспевался «лучезарный град», однако понимала текст по-своему: «при пении этого псалма ей представлялся не город на небесах... а самое что ни на есть земное воплощение рая, где в прекрасных домах жили прекрасные люди и беседовали о прекрасных вещах» [1, с. 266]. Примечателен тот факт, что сам город Иерусалим в качестве места действия не встречается на страницах романа, он фигурирует лишь метафорически, как цель или мечта. Линейное пространство романа отражает жизненный путь Клары до «золотого Иерусалима», который героиня находит в Лондоне. Отправной же точкой служит Нортэм.

Маргарет Дрэббл, описывая данный город, называет его «бесплодной пустыней», что сразу отсылает читателя к образу пустыни, по которой Моисей водил народ Израиля. Родной город Клары изображается автором негативно: «безжизненное пространство», «мерзкая дыра». По М.М. Бахтину, это место «циклического бытового времени» [2, с.396], из которого практически невозможно выбраться.

Словно по иронии, кто-то повесил в центре Нортэма рекламные щиты с обнадеживающими цитатами из Библии: «Я есмь путь, и истина, и жизнь», или: «Тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их», или же: «Не хлебом единым жив человек». Сама Клара не верила в содержание данных строк, но ощущала, что за ними стоит именно то, к чему она стремилась: «сами слова, казалось, принадлежали какому-то большому, совсем другому миру, состоявшему из совсем других вещей» [1, с. 265].

Героиня романа не была религиозна, и её привлекало не содержание, а то, что кто-то решил разместить вывески, уже этим поступком вырвавшись из бессобытийного бытия. Клара ценила в людях способность к инициативе.

Город-пустыня убивал в людях стремление к прекрасному. Погрязнув в безвременье, миссис Моэм буквально перестаёт жить. По мнению Г. Анджапаридзе, «миссис Моэм одновременно и жертва викторианского воспитания, и живое олицетворение квазивикторианских норм, их ревнительница и хранительница» [3, с. 186]. После замужества смысл её жизни не в стремлении к мечте, а в доживании своего века. Клара Моэм, попав в комнату умирающей матери, пока та была в больнице, отчаянно пытается найти «какие-нибудь... обветшалые останки – хотя бы призрак былой жизни» [1, с. 464]. Роясь в многочисленных банках, коробках и ящиках, героиня находит то, что искала, – несколько старых фотографий и пару тетрадей, в которых до замужества мать Клары пробовала себя в писательском мастерстве.

Скупая, сварливая и лицемерная миссис Моэм предстаёт перед своей дочерью беззаботной девушкой, на одной из фотографий она «улыбалась радостной, открытой улыбкой, исполненной надежды и доверия... тоненькая, хрупкая и нежная, с лицом, лишенным того сурового страдальческого выражения, которое появилось на свадебных фотографиях» [1, с. 464]. Она жаждет яркой жизни и также ищет свой золотой Иерусалим, задаваясь вопросом:

«О где ты, светлый мир,
Не ведающий тьмы?» [1, с. 465]

Очевидно сходство образов матери и дочери, страстно желающих лучшей жизни. Остро ощущая, что «жизнь может пройти, промелькнуть без радости и навсегда увянуть» [1, с. 465], Клара начинает отчаянные попытки порвать с родным городом и со своим социальным кругом. В то же время в ненавистном Нортэме ей суждено осознать свои истоки, свою родину. Засыпая в своей комнате, не в силах расстелить постель, а лишь укрывшись грубыми шерстяными одеялами (будто в пустыне), она понимает, что это «безжизненное пространство» и есть её дом. Впервые в жизни она ощущает связь с матерью, но не со взбалмошной умирающей женщиной, а с двадцатилетней девушкой, всё ещё живущей на страницах старых тетрадей, исписанных рукой миссис Моэм.

Таким образом, Маргарет Дрэбл реализует вечную тему жизни и смерти: даже в бесплодной пустыне может теплиться жизнь, которую надо оберегать и подпитывать. Именно «пустынная земля» породила Клару, страстно желающую свободы от Нортэма. Клара относится к тому типу героинь, которых, по словам советского исследователя Г. Анджапаридзе,

условно можно назвать «рассерженными молодыми женщинами». По аналогии с «рассерженными молодыми людьми», героини Дрэббл восстают против окружающей действительности, буржуазных ценностей и закостенелой квазивикторианской морали. Героини не хотят протеста ради протеста, их волнует жажда изменения окружающей обстановки. Они не столько стремятся выйти из своего привычного социального окружения, сколько «накапливают протест, постепенно расшатывая этот класс изнутри» [3, с. 186].

«Рассерженная» Клара окружена «пустыней» Нортэма, но стоит отметить, что данный образ в Библии далеко не всегда окрашен исключительно негативно. Пустыню можно справедливо считать местом, где свершается чудо. Там бог явил себя, дав свои заповеди, также вознаградил евреев, даровав манну небесную, но главное – это место, где бог избавляет свой народ от прежнего состояния. Топос пустыни в христианской культуре отождествляется с мотивом испытания, которое могут пройти далеко не все, но прошедшим будут дарованы блага. Миссис Моэм не выдерживает испытания «бесплодной пустыней», но у её дочери получается пройти данный путь.

Так, именно благодаря никчёмной жизни в Нортэме, Клара решительно движется к социальным верхам Лондона. Путь взросления героини сопряжён с постоянным преодолением внешних сложностей: отсутствием желаемой культурной среды и нехваткой близкого, тёплого общения со своей семьёй. Возможно, Клара чрезмерно увлекается результатом, не обращая внимания на средства достижения цели, «она... ребёнок, способный принимать, но не отдавать» [4, с. 362]. Как и скитающийся народ Израиля, Клара так или иначе вознаграждается за свой сложный путь: неожиданная поездка в Париж со своими одноклассниками, приятное знакомство с Денэмами. Эти изменившие судьбу события не случайная радость, а своего рода показатель, что героиня на правильном пути. Несомненно, Клару Моэм выделяет большая сила духа и вера, хоть и не в бога, но в свои силы. Однако, по словам Дрэббл, Клара является едва ли не самой её нелюбимой героиней. В данном романе тема эксплуатации ближнего ради достижения собственных целей поднимается, но не прорабатывается на глубоком уровне. Клара Моэм достигает желаемого, и это главное.

Вполне ясно, что испытание «бесплодной пустыней» необходимо, чтобы попасть в золотой Иерусалим, который материализуется в Лондоне, в доме Денэмов. Если Нортэм описывался Кларой как «безжизненное пространство» и «мерзкая дыра», то район Лондона Хайгейт, где располагался дом Денэмов, был одним из самых дорогих и уважаемых. При описании бытовой жизни семьи Денэмов возникает мотив сада. Во дворе дома

действительно располагался сад, в котором Денэмы любили проводить время. В метафорическом значении сад воплощает собой образы благополучия, красоты, плодородия.

Очевидно противопоставление «бесплодной пустыни» Нортэма и «райского сада» лондонского Хайгейта. Данный лондонский район утопает в зелени садов и парков, что ярко противопоставляется метафорической трактовке Нортэма как города-пустыни. В связи с Хайгейтом можно говорить о топосе сада, с которым тесно связан образ человеческой мечты. Именно в «саду» Денэмов Клара находит ту плодородную почву, которую искала всю жизнь, отождествляя себя с растением, погибающим в пустыне.

Говоря о реальном саде Денэмов в Хайгейте, верно ассоциировать его не непосредственно с райским, в котором есть божественное присутствие и уникальность, а с местом, в котором сохраняются черты первоначального райского сада, но отсутствует уникальный статус. Таким образом, сад вообще является идеальным местом для жизни и труда, что и видно из описания придомовой территории Денэмов.

Сад Денэмов органично дополнял дом, наполненный экзотическими предметами и интересными людьми. Маргарет Дрэбл в образе сада Денэмов успешно реализует не только мотив прекрасного места, но и мотив свободы. Всё в этом саду говорит о человеческом благоденствии.

Сад Денэмов противопоставляется убогой лужайке перед домом Моэмов, Клара называла её «скудной землёй». Данная территория выглядела весьма убого: «Это был прямоугольный клочок земли, на котором траву подстригали вместе с сорняками; посередине рос пыльный куст, который никогда не цвел» [1, с. 277]. Чахлая лужайка перед домом не являлась местом наслаждения и не была символом плодородия. Поддерживаемая в относительно приличном состоянии земля была лишь светской условностью, отражением квазивикторианских правил, о соблюдении которых чрезвычайно беспокоилась миссис Моэм.

Говоря о саде рядом со своим домом, Клара описывает не только чахлая лужайку, но и вспоминает несколько более примечательных растений: появляющиеся по весне нарциссы, покрытый пылью и копотью лавр и роскошный куст ракитника.

Если говорить о символическом значении нарциссов, то для христиан данный цветок означает возрождение жизни и победу Иисуса над смертью. На изображениях Девы Марии можно встретить нарциссы, поскольку они символизируют её чистоту. Таким образом, жизнь, как и нарциссы, лишь ненадолго появлялась в подчёркнуто безжизненном саду Моэмов. Мимолётное присутствие жизни в городе-пустыне можно трактовать как надеж-

ду на возрождение, возможное отречение от квазивикторинских норм морали.

Вероятно, появление именно нарциссов на лужайке Моэмов также можно трактовать через призму известного греческого мифа о юноше, влюбившемся в собственное отражение. Безусловно, главная героиня – самовлюбленная, стремящаяся к самопознанию и полной концентрации на своей личности. Жизненный путь Клары демонстрирует такую особенность героини, как чрезмерная сосредоточенность на себе, неспособность воспринять чужие чувства, проявлять эмпатию. Даже в отношениях с мужчиной, Габриэлем, она ищет не семейное счастье, а возможность прикнуться к кругу элиты общества. Клара Моэм действует с расчётом, добивается поставленных целей и любит себя, сумевшей перебороть судьбу, готовившую для неё роль домохозяйки в провинциальном городке.

Помимо нарциссов, перед домом Моэмов рос лавр. При его описании – растения победителей – в данном случае возникают такие эпитеты, как «загаженный», «противный». В христианстве данное растение является символом чистоты, но даже оно в саду Моэмов превращается в убогое и чахлое. Своим видом оно вводит в заблуждение юную Клару, поскольку та наивно полагает, что именно таким жалким растением венчали во времена Античности. Данный образ показывает, насколько всё снижено, деформировано и убого в доме Моэмов.

«Единственным украшением сада» [1, с. 359] являлся куст ракитника. Однако и он оценивался семьёй не как прекрасное растение, буйно цветущее, несмотря на гарь и пыль Нортэма, а как кустарник с ядовитыми плодами. Таким образом, даже цветущее растение превращалось в саду Моэмов в куст с «сухими, черными смертоносными стручками». Безусловно, пространство перед домом семьи Моэмов показывает общую убогость вкусов и нравов. Однако Маргарет Дрэббл всё-таки оставляет своим героям надежду на возрождение, упоминая цветущие нарциссы и описывая жаждущую жизни героиню.

Таким образом, данный сад, находясь в удручающем состоянии, несёт в себе символическое значение увядания, смерти, что ярко контрастирует с образом сада Денэмов. Отношение героев к саду и его состояние позволяет читателю лучше понять семейный уклад Моэмов и Денэмов. Первые – приверженцы квазивикторианской морали, в которой Клара видит не «жизнь во всей её полноте», а лишь внешнее соблюдение правил. Вторые – сторонники естественности и открытой любви, непринуждённо и радостно возделывающие свой сад.

Таким образом, в романе «Мой золотой Иерусалим» успешно реализована оппозиция города-пустыни и города-сада. Автор, называя простран-

ство Нортэма «бесплодной пустыней», обращается к теме песка. Несомненно, это позволяет вписать «Мой золотой Иерусалим» в литературную традицию изображения песка как символа власти обстоятельств над человеком, рутины, быстротечности и бессмысленности жизни, её безысходности и безнадежности, как в «Маленьком принце» А. де Сент-Экзюпери, «Женщине в песках» Кобо Абэ, «Книге песка» Х.Л. Борхеса и др.

Однако стоит отметить, что в анализируемом романе главную роль играет именно отсылка к Библии. «Бесплодная пустыня» – испытание, показывающее, что героиня на правильном пути, это своего рода инициация. Клара и её мать, выросшие в городе-пустыне, имеют разные жизненные пути. Связано это с тем, что мать Клары Моэм жила в рамках морали, лишившей человека многих свобод. Как и евреи-рабы, наказанные богом и скитавшиеся по пустыне, миссис Моэм обречена. Её же дочь, признавшая своей родиной пустыню, носителница иного, свободного мировоззрения.

Художественное пространство сада реализовано на территории дома семьи Денэмов. Всё в нём говорит о полноте жизни, благополучии, любви и счастье обитателей. Большой и свободный дом, счастливые люди, увлечённые своей работой, искренне любящие друг друга домочадцы – это и есть «золотой Иерусалим» для Клары Моэм. Однако может ли главная героиня считаться равноценным обитателем прекрасного сада? Маргарет Дрэбл не даёт однозначного ответа на этот вопрос, поскольку в финале романа Клара возвращается в родной город и воспринимает его уже без былой ненависти. Вероятно, это связано с тем, что героиня в полной мере не принадлежит ни к одному из пространств. Как только Клара оказывается в пространстве сада, её всё больше начинает тянуть обратно в пустыню. Девушка признаётся себе, что знакомство с Денэмами ей необходимо для корыстных целей. Сама она не способна на безусловную любовь к ближнему, которой как раз и отличались «домочадцы» прекрасного сада. Какой бы бесплодной ни была пустыня – она и есть родина Клары. С Нортэмом девушку связывает всё больше и больше: образ юной мечтательной матери и понимание «неслучайности» своего происхождения именно тут, в этом городе и этой семье.

Используя художественное пространство как способ характеристики литературных персонажей и среды их обитания, Дрэбл в романе «Мой золотой Иерусалим» создаёт оппозицию между ценностными системами двух семей посредством помещения одних в «пустыню», а других в прекрасный «сад». Благодаря реализации в тексте произведения библейских аллюзий, характеризующих эти топосы, противопоставление семейного уклада Моэмов и Денэмов представляется как непримиримое, поскольку одни мертвенны, а вторые – полны жизни. В то же время главная героиня

романа объединяет в себе плоды воздействия обоих этих пространств-миров. Так, стремящаяся к кругу социальных верхов, Клара не замечает, что достигает лишь внешнего благополучия. Главная героиня романа, скитающаяся в поисках своего города-мечты Иерусалима, как будто обретает его, но пока что на том уровне, который способна осознать.

Список литературы

1. Дрэббл М. Мой золотой Иерусалим. СПб.: Амфора, 2000. 478 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
3. Анджапаридзе Г. Один летний сезон / Анджапаридзе Г., Дрэббл М., Марецкая М. Один летний сезон – М.: Прогресс, 1972. 188 с.
4. Филимонова Т.В. Тема детства в английской литературе 1960-х годов: три романа Маргарет Дрэббл // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008, № 82. С. 361 – 363.

THE DESERT AND GARDEN ART SPACE IN MARGARET DRABBLE'S NOVEL "JERUSALEM THE GOLDEN"

M.V. Melnikova

The chapter explores the opposition of two key spaces of M. Drabble's novel "Jerusalem the Golden": the desert and the garden. The use of biblical allusions helps to reveal the symbolic side of the novel. The author analyzes the image of the main character, who grew up in a desert city and seeks to find her "Jerusalem the Golden". In the course of the comparative analysis the irreconcilable confrontation is revealed between the value systems of two families that influence the main character. So, Clara, wandering in search of her dream city, only formally achieves what she seeks. Clara combines the result of the influence of the desert and the garden, but cannot completely belong to any of them. The role of the heroine is to accumulate protest, to destroy her social class from the inside to achieve her dreams and find a better life.

Keywords: biblical allusions, feminism

5.7. ИДЕЯ ВРЕМЕНИ И ПАМЯТИ В БРИТАНСКОЙ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ

© *А.А. Липинская*

Глава посвящена анализу представлений о времени и исторической памяти в британской готической новеллистике. В качестве основного метода исследования применяется компаративный анализ. На примере так называемой антикварной готики показано, каким образом взаимодействуют историко-археологические концепции и мифологические представления об оживших мертвецах. В целом отношение к прошлому, отразившееся в литературной готике, амбивалентно, оно соче-

тает в себе интерес и страх. На исходе викторианской эпохи англичане пересматривали свои взгляды на историю, создавали и читали ученые труды, формировали музейные собрания – и одновременно боялись вторжения опасных реликтов прошлого в столь дорогое им цивилизованное настоящее. Готическая новелла во многом отразила эти представления, но сделала их материалом для эстетической переработки, поводом развлечься, пережить страхи в игровой форме.

Ключевые слова: готическая новелла, антикварная готика, историческая память, нарративный принцип, мифология

Британская готическая новелла, по-английски часто именуемая *ghost story*, тесно связана с категорией исторической памяти. Принято считать, что литературная готика в целом строится на проблематичном, неоднозначном отношении к прошлому, но в случае с новеллой, жанром достаточно поздним, имеется своя специфика.

Расцвет этого своеобразного жанра пришелся на вторую половину XIX–начало XX века, то есть период, далекий как от просветительского прогрессизма, так и от романтического любования стариной. Активно велись исследования в области антропологии и этнографии (не без связи с текущим положением Британской империи), бурно обсуждалась теория Дарвина, в корне изменившая представления о длительности и характере истории человечества. Общественное сознание испытывало как гордость за родную цивилизацию, так и страх перед вторжением: в пространственном измерении – дикарей с пограничных территорий, во временном – разного рода атавизмов: большой популярностью пользовались теории Ломброзо и Нордау, применявшиеся к анализу не только патологических проявлений психики, но и современных явлений культуры.

В этом контексте и сложилась разновидность готической новеллы, обычно именуемая антикварной готикой – истории, изобилующие историческими подробностями, ссылками на реальные и вымышленные источники, описаниями таинственных древних артефактов. Создавали их зачастую любители старины и даже люди, профессионально занимающиеся наукой. В числе последних – крупный специалист по средневековым рукописям М.Р. Джеймс. Рассмотрим некоторые примеры из его творческого наследия.

В новелле «Меццо-тинто» (*The Mezzotint*, 1904) [1, с. 30–39] герои наблюдают, как оживает старинная гравюра с изображением усадьбы и как на ней разыгрывается совершенное много лет назад преступление с участием поднявшегося из могилы мертвеца. Типовой сюжет готической новеллистики предполагает вторжение сверхъестественного, часто несущего в себе опасность, в жизнь обычных, как правило, современных людей. В данном случае вторжения как такового нет, герои лишь видят происходящее со стороны, из «своей» реальности.

Вся история подана как интерпретация загадочного памятника: персонажи подмечают обрывочные надписи, пока что не поддающиеся расшифровке инициалы, пытаются идентифицировать изображенное место, обсуждают качество и особенности исполнения. То есть они реконструируют, буквально читают прошлое, правда, с непредсказуемыми результатами. Вечером, при свечах, обнаруживается, что на гравюре присутствует некая движущаяся фигура, которую видит вся компания, то есть нельзя сказать, что кому-то одному померещилось. Коллеги обращаются к описаниям гравюры и фотографируют ее, то есть пытаются фиксировать и анализировать информацию привычными, рациональными способами, однако странная фигура не исчезает. Ответ приходит после привлечения дополнительного источника – книги по краеведению, где приведена история помещика, гравера-любителя, у которого загадочным образом пропал маленький сын. Оказывается, браконьер, повешенный по приказу хозяина поместья, поднялся из могилы и отомстил.

Таким образом, гравюра становится носителем исторической памяти в более широком смысле, нежели предполагали наши герои, и позволяет расследовать давнишнее преступление. Мотив этот восходит еще к фольклорным представлениям о зыбкой грани между изображением и предметом и о встающих из гроба покойниках. Мертвец, либо недолжным образом захороненный, либо не успевший решить какие-то свои проблемы, может вернуться в мир живых. В архаической картине мира эта идея выражала определенные представления о смерти и справедливости (нарушенное равновесие должно быть так или иначе восстановлено). У Джеймса мотив несколько видоизменен: загадочная гравюра становится предметом изучения средствами современной науки, но в итоге выводит героев за пределы научного дискурса. Прошлое не просто хранится в виде графического изображения, оно размыкается в настоящее, воспроизводится в режиме реального времени, впрочем, в данном случае – без опасных последствий для наблюдателей: ученые друзья просто решают загадку из прошлого. Решение, однако, расширяет их представления не только об исторических источниках, но и о границах возможного.

Сюжеты, в которых книга, изображение или зеркало раскрывают тайны прошлого, не редкость в антикварной готике. Есть, впрочем, специфическая разновидность, лишенная мотива тайны – такова новелла А. Квиллер-Куча «Темное зеркало» («*A Dark Mirror*, 1891) [2, с. 169–174], где герой видит в зеркале детей семейства Бронте, или «Серебряное зеркало» Конан-Дойла («*The Silver Mirror*, 1911) [3, с. 139–154] – здесь опять-таки в зеркале воспроизводится событие XVI столетия, убийство Риццио, итальянского секретаря королевы Марии. Судьба брата и сестер Бронте и обстоятельства

убийства секретаря известны и не несут в себе ничего нового, так что зеркало просто служит окном в прошлое, которое на самом деле всегда с нами – как историческая память, либо травматичная, либо вызывающая ностальгию.

Еще одна важная тема – любопытство. Большинство рассказов М.Р. Джеймса строится на том, что герой идет туда, куда запрещено ходить, и трогает то, что не надо бы трогать. За этим стоит унаследованный из фольклора нарративный принцип неизбежного нарушения запрета. Конечно, как и прочие архаичные представления, он не остается неизменным – как минимум, меняются мотивировки. Персонажи Джеймса движимы познавательным интересом, даже не любопытством, а любознательностью, часто профессионально мотивированной. В «Альбоме каноника Альберика» (*Canon Alberic's Scrap-book*, 1893) [1, с. 11–20] протагонист приезжает в старинный французский городок с целью приобретения средневековых рукописей и вызывает к жизни опасную тварь лишь тем, что полубессознательно пренебрегает правилами техники магической безопасности – снимает тяжелый и неудобный крест, выданный ему предыдущим владельцем манускрипта. Но здесь финал вполне благополучен, чего нельзя о новелле «Граф Магнус» (*Count Magnus*, 1904) [1, с. 64–74], в которой краеведа уничтожает вызванный им из могилы покойник. Вызванный, опять-таки, неосознанно, бездумно произнесенными словами – но в полном согласии с фольклорной логикой: троекратное призывание потусторонних сил действует, и современный ученый оказывается буквально заперт в страшной легенде, живет и умирает по ее законам.

У обеих персонажей были вполне благие мотивы, не окрашенные корыстью, зато дополненные роковой неосмотрительностью. Они соприкоснулись с миром, где действуют совершенно иные законы, и не учли этого. По замыслу автора (и по законам жанра) прошлое – страшное, архаичное – на самом деле не отделено от настоящего непроницаемой границей, оно может вторгнуться в наш мир, неся с собой совершенно иные принципы – даже не этику, а специфическую аксиоматику, правила игры.

Рассмотрим несколько подробнее новеллу, которая так и называется – «Предостережение любопытным» (*A Warning to the Curious*, 1925) [1, с. 314–327]. В ней идет речь о запретных артефактах – легендарных коронах англосаксонских королей, которые закрыты в разных местах и хранят страну, а потому неприкосновенны. Молодой антикварий Пакстон сталкивается с таинственной силой этих реликвий. Он слышит рассказ о них и называет его «интересным примером фольклора» [1, с. 317], то есть пытается осмыслить в привычных рациональных, научных категориях. В мистику он не верит, а сами короны страстно желает найти – такова роковая

любопытность ученого. Впрочем, у корон есть хранители – точнее, были: старинный род Эйджеров, последний представитель которого на момент описываемых событий умер. И вот, приступая к раскопкам, Пакстон замечает, что за ним все время наблюдает какой-то человек и подает ему знаки – например, закладывает страницу в пакстоновом молитвеннике бритвой.

Таким образом, герой сразу читает два текста – сохранившиеся сведения о местонахождении короны и систему предупреждений, очевидно намекающих, что трогать древний артефакт не стоит.

Корона найдена, счастливый ученый вытаскивает ее из земли и слышит отчаянный крик. Пакстон делает очень характерное замечание – «если бы не был таким дураком, бросил бы все и убежал» [1, с. 321]. То есть он считает, что проявил глупость – воспринял то, к чему был готов его рациональный ум, и с невероятным упорством игнорировал знаки, подаваемые призраком.

Находку возвращают на место, но призрак находит и губит Пакстона. Свидетели же видят нечто невразумительное и вспоминают, что покойный говорил об опасности, исходящей от какого-то Вильяма Эйджера. Уже читателю предстоит сделать вывод, что последний из рода хранителей корон настиг святотатца. Вообще роль читателя в готических новеллах очень велика – он переживает вместе с героем страшные и таинственные происшествия и часто быстрее его догадывается о сути происходящего. Но кто же те любопытные, кого предостерегает заглавие истории? Вероятно, читатели, но, учитывая ряд особенностей поэтики Джеймса, ясно, что это шуточное предостережение – ведь оно обращено к тем, кто прекрасно осознает фиктивность прочитанной истории (а в свое время писатель рассказывал ее, как и все остальные, своим студентам и коллегам под Рождество, следуя старинному обычаю и еще больше подчеркивая игровую природу текста [4, с. 291]).

То есть серьезная мораль отсутствует – а Джеймс, как известно, сам любил посмеяться над прямолинейно дидактическими текстами (см. его новеллы «Вечернее развлечение» и «Воющий колодец»). Вопрос о том, как оценивать поступок протагониста и является ли он дурным примером, попросту не стоит.

Интересно присутствующее в новелле представление о времени. Исходно есть историческое прошлое (очень давнее, легендарное, плохо реконструируемое по источникам) и настоящее, с позиций которого это прошлое вызывает интерес (академический, лишенный корысти или злых намерений). Но по ходу повествования выясняется, что прошлое как бы продлено в настоящее, вплоть до того, что корону стережет последний из

рода хранителей, не прерывая своей вахты и после смерти. Как бы ни хотел Пакстон видеть в короне исторический артефакт, та остается легендарным сакральным предметом, исполняющим магическую функцию, и современного ученого ждет участь, о которой он мог разве что слышать из древних преданий. Сталкиваются два мира, один из которых уже почти забыл о существовании другого, но тот вопреки ожиданиям продолжает существовать и активно вторгаться в современность.

Итак, старинные артефакты у Джеймса, да и в антикварной готике в целом, в известной степени изофункциональны мертвым телам: их нельзя тревожить, поскольку в противном случае может произойти вторжение архаичных грозных сил в мирное рациональное настоящее. Впрочем, Джеймс скорее играет со страхами своих современников, чем читает проповедь: вторжение может быть бессознательным или всего лишь следствием научного интереса, и – что также важно – оно является необходимым условием развития сюжета. Готическая новелла (в отличие от распространенных в то время якобы подлинных историй о призраках) – жанр сугубо развлекательный и не предполагает читательской веры в возможность описываемых событий. Оставляя за кадром отдельную важную проблему игры в достоверность, отметим, что прошлое в такого рода текстах амбивалентно по своей природе: оно вызывает любопытство и влечет к себе, но и таит опасность уже тем, что не отделено от настоящего непроницаемой стеной и существует по иным законам. В нем действует логика страшной легенды. Соответственно, страх перед возвращением прошлого и страх перед вторжением сверхъестественного накладываются друг на друга, но в данном жанре присутствуют сублимированно, как источник игры в страх и эстетического наслаждения.

Присутствует здесь и еще один интересный мотив, который можно условно назвать отказом от музеефикации. Герои антикварной готики периодически находят или получают во владение предметы, которым самое место в музейных собраниях, но целом ряде знаковых текстов они принимают решение не сдавать найденное в коллекцию, а положить туда, где нашли, или вообще уничтожить. Эта как будто парадоксальная по меркам просвещенного века позиция вполне понятна в рамках логики жанра. Она своеобразно воспроизводит мифологию неупокоенных мертвецов: потревоженное тело или предмет во избежание неприятностей возвращают на место или вовсе уничтожают. В рассказе об англосаксонских коронах уже звучал этот мотив, пусть и в несколько видоизмененном виде (новый владелец возвращает артефакт не по своей воле).

Такова и новелла Конан Дойла «Номер 249» (*Lot №249*, 1892) [5, с. 179–224]. Герои – студенты университета, один из них собирает причуд-

ливую коллекцию древностей, включающую мумию. Оказывается, мумия интересует его не с исторической точки зрения: некрасивый и замкнутый парень оживляет ее, чтобы уничтожить соперников. Этот памятник египетской культуры подлежит уничтожению, поскольку выведен за пределы сферы науки и образования и служит совершенно иным целям, как големы и прочие вызванные к жизни существа в старинных легендах – и участь его ждет соответствующая. Как раз в это время, на рубеже веков, и формируется по большей части мифология, и по сей день вдохновляющая создателей фильмов и литературы ужасов. Образ, порожденный определенной социокультурной ситуацией, зажил своей собственной жизнью, как то случилось и со многими другими персонажами готической литературы.

Еще один случай – комические и пародийные версии готической новеллы. Друг М.Р. Джеймса Эдмунд Гилл Суэйн создал своего рода дружеский трибьют – сборник рассказов о священнике мистере Батчеле, мирных и уютных вариаций на темы, развивавшиеся в новеллах собрата по перу. Очень показателен рассказ «Укромное место» (*A Place of Safety*, 1912) [6, с. 147–174]: в ходе ряда событий Батчел получает серебряные кадила, вещь «с историей», побывавшую в руках призраков и потому теоретически несущую в себе угрозу, но когда он хочет показать находку приятелю, оказывается, что кадила пропали. Вопрос об исходящей от них потенциальной опасности закрывается сам собой, в духе доброй истории про любопытного не обделенного фантазией человека. Акцент здесь не на страхе и даже не на прошлом, а на образе центрального персонажа, традиционного для английской литературы чудака.

Чуть позже, во время Первой мировой войны и сразу после нее распространилась мода на спиритизм – по вполне понятной причине: близкие погибших пытались хотя бы в такой форме вернуть их к жизни. Даже известный мастер не только детектива, но и поздней готики Конан Дойл претерпел подобную эволюцию мировоззрения. И не случайно этот момент совпал с падением популярности классических *ghost stories*. Иное время, время больших и трагических перемен, требовало иного отношения к прошлому, окрашенного более ностальгией, чем любопытством и ужасом.

Итак, память и прошлое действительно являются для готической новеллы чрезвычайно важной темой, причем весьма амбивалентной. Здесь сходятся интерес и страх. На исходе викторианской эпохи англичане пересматривали свои взгляды на историю, создавали и читали ученые труды, формировали музейные собрания – и одновременно боялись вторжения опасных реликтов прошлого в столь дорогое им цивилизованное настоящее. Готическая новелла во многом отразила эти представления, но сделала их материалом для эстетической переработки, поводом развлечься, пе-

режить страхи в игровой форме. Фигура восставшего мертвеца (труп, мумия, призрак) и разного рода необычные реликвии воплощали одну и ту же идею – прошлого, которое может быть вновь найдено, откопано и пережито - не без неожиданных и опасных последствий.

Список литературы

1. James M.R. Ghost Stories. Lnd.: Penguin Books, 1994. 362 p.
2. Quiller-Couch A. T. Noughts and Crosses. Stories, Studies and Sketches. Lnd., Paris and Melbourne: Cassell and Company, Limited, 1891. VIII, 263 p.
3. Conan Doyle A. The Great Keinplatz Experiment and other Tales of Twilight and the Unseen. New York: George H. Doran Company, 1925. 254 p.
4. Краснова М. Профессор в ночной рубашке, или Откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза // Новое литературное обозрение, 2002. № 58. С. 288–301.
5. Doyle A. C. The Last Galley. Impressions and Tales. Lnd.: Smith, Elder & Co., 1911, 298 p.
6. Swain E.G. Stoneground Ghost Tales. Cambridge: W. G. Heffer & Sons, 1912. 188 p.

IDEA OF TIME AND MEMORY IN BRITISH GOTHIC NOVELTY

A.A. Lipinskaya

The chapter discusses the idea of time and historical memory in British ghost stories with the help of comparative analysis. On the example of the so-called antiquarian gothic shows the interaction between historical and archeological concepts with the folk mythology of the undead is revealed. In general the attitude towards the past typical for gothic fiction was highly ambivalent. At the end of the Victorian era the British reviewed their ideas of history, wrote and read scholarly works, created important museums – and were simultaneously afraid that dangerous relics of the past could come back and disrupt the civilized rational present, which they cherished so much. Ghost stories became a reflection of those ideas, but transformed it aesthetically and made it some kind of entertainment that enabled it to recreate its fears playfully.

Keywords: ghost story, antiquarian gothic, historical memory, narrative principle, mythology

5.8. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ МИФ: ЭХО «КОРОЛЯ ЛИРА» В СЮЖЕТЕ, ПРОБЛЕМАТИКЕ И ОБРАЗНОСТИ РОМАНА Э. ЗОЛЯ «ЗЕМЛЯ»

© *Е.А. Шевченко*

Глава ставит целью определить отношение романа Э. Золя «Земля» к трагедии У. Шекспира «Король Лир». О том, что писатель при работе над романом держал в памяти текст драмы, достоверно известно из черновиков. Однако как схождения с

Шекспиром в построении сюжета и проблематике, так и расхождения с ним нуждаются в уточнении. Для решения поставленной задачи используется компаративно-исторический подход. В первой части главы мы сосредоточиваемся на расхождении, рассматривая замысел, интригу, характеры романа в контексте эпохи его создания и писательской теории Золя. Во второй части фокус смещается на образно-символический универсальный уровень: здесь трагедия и роман обнаруживают семантическую и интонационную близость в раскрытии проблематики природы и человека. В заключение предлагается вывод о том, что взаимоотношения двух текстов могут быть определены через понятие повторного эксперимента, в ходе которого «Лир полей» Золя обнаруживает себя в поле мифа.

Ключевые слова: «Земля», Золя, «Король Лир», Шекспир, экспериментальный роман, миф, натурализм, шекспиризм

Лир современности.

В 1889 году в Лионском университете на открытой публичной лекции, посвященной шекспировскому «Королю Лиру», критик Эмиль Легуи начал свое выступление с романа Эмиля Золя «Земля» («La Terre») [1]. Так ему показалось проще всего ввести неподготовленного слушателя в курс дела¹: роман вышел двумя годами ранее и сразу приобрел скандальную репутацию. Его главный герой, старый крестьянин Фуан, в начале романа делит землю на три части и передает её трем наследникам – поступок, который приводит его к скитаниям и гибели. Несмотря на то, что в тексте Золя нет прямых отсылок к Шекспиру, близость двух героев была очевидна уже первым читателям романа. В черновиках к роману на параллель неоднократно указывает и сам автор: «Однако нужно, чтобы в конце Бёгранд [ранний вариант имени отца] был ограблен детьми, король Лир»; «Король Лир полей» [2, Р. 594]; «Король Лир, отвергнутый всеми своими детьми»; «И наконец, хлеб, брошенный как собаке, король Лир, с покорностью перед смертью, совсем один»².

Сюжет трагедии Шекспира ясно проглядывает сквозь роман Золя. Он так же, как и пьеса, открывается разделом земли между тремя детьми – старшим сыном Гиацинтом по прозвищу Иисус Христос, дочерью Фанни и младшим сыном Бюто. Во второй сцене I акта Лир распределяет земли между тремя дочерьми и во второй главе 1 части у деревенского нотариуса собирается вся семья Фуана. Здесь готовится юридическое соглашение, по которому взамен передаваемой детям земли родители (у Фуана есть жена) должны получать ренту и некоторые продукты – аналог свиты и средств на содержание Лира. Хотя Фуан оказывается поначалу счастливее Лира в том, что вместе с женой продолжает жить у себя в доме, он лишён с самого начала и лировских иллюзий: уже в кабинете нотариуса дети, не стесняясь, яростно спорят из-за величины ренты, высчитывая и стараясь сократить

потребности родителей в пище и одежде, лишая в итоге мать кофе и урезывая отцу дневную порцию табака.

В отличие от Лира, Фуан формально защищён в своем материальном обеспечении, на которое, принимая землю, подписались его дети. Однако буква закона не соблюдается с самого начала: пьяница Гиацинт не обрабатывает землю, а отдаёт ее под залог, при этом отец с матерью не получают ни копейки. Кроме того, младший Бюто вовсе не принимает землю от отца, отказываясь ставить подпись – инверсированный мотив лишения наследства Корделии, тоже младшего ребёнка. Бюто, как и Корделия, сам, осознанно, своими действиями лишил себя наследства, но руководят им противоположные Корделии чувства. Он не принимает землю из-за алчности, эгоизма и гордости – ему кажется, что при жеребьёвке ему достался худший участок, а в тайне он и вовсе желал бы обладать всей землёй один. Хищное собственничество персонифицировано в Бюто, и именно оно, разрастаясь, доведёт его до убийства отца.

Главная сюжетная линия романа – линия Фуана, представляющая собой его постепенное обнищание, старение и человеческую деградацию. Когда он лишается жены, его забирают к себе в дом зять с дочерью – так Фуан теряет дом (хотя ещё пользуется деньгами от его продажи), а вместе с тем и выплат ренты – семья дочери не платит, так как и так кормит старика, Бюто же, к тому времени уже принявший землю и женившийся, перестаёт платить, чтобы сестра не пользовалась его деньгами. Но Фуана попрекают лишним куском, мелкие придирки дочери становятся слишком болезненны, и он уходит к Бюто. Но там жить оказывается невыносимо: из-за его постоянных безуспешных домогательств к младшей сестре жены здесь царит атмосфера злобы и ненависти. Фуан попытается заступиться за девушку, будет оскорблён сыном и съедет от него к Гиацинту. Не имеющий источников существования Гиацинт вместе с дочерью будут не стесняясь обыскивать старика по ночам, пытаясь найти «кубышку» – деньги, тайный дополнительный доход, который старик получает от ценных бумаг. Однажды Фуан упадёт в обморок, но быстро придет в себя и почувствует, как шарят по всему его телу. Он испугается, почувствовав их близость к преступлению – никто не считается с его правами, частной жизни и частной собственности для него не существует, он почти превратился в вещь. Тогда он совершит роковой шаг – переедет обратно к Бюто. И там, став свидетелем убийства Франсуазы, он будет обречён – сын и невестка избавятся от него, задушат и сожгут.

Фуан повторяет судьбу Лира в ключевых событиях: его семья после раздела разваливается, он скитается между домами своих детей, постепенно нищая; даже структура романа в пяти частях отсылает к пяти актам

пьесы. Однако говорить о том, что история Золя была подсказана «Королем Лиром» Шекспира, невозможно. Как пишет Лапалу, история, описанная в романе, представляет собой типичную ситуацию во французской деревне XIX века [4]. Закон, по которому земля при жизни могла быть передана наследникам в обмен на ренту, был принят при Наполеоне, подтверждён в эпоху Реставрации и способствовал умножению случаев отцеубийства. Упоминание Шекспира здесь естественная аналогия, голос-интерпретация критика, констатирующего случившееся за несколько веков разложение человечества, когда единичный случай трагедии становится обыденностью.

Закономерности детерминизма.

Роман «Земля» – пятнадцатый по счету в двадцатитомной эпопее Ругон-Маккаров – цикле, в котором, по замыслу Золя, за историей одного рода стоит история всего общества, а человек, его поступки детерминируются тремя факторами: семьёй (генеалогией), средой и обстоятельствами. В системе цикла «Земля» представляет конкретный социальный слой – крестьянство. Семейная история вписывается в историю французской деревни, переживающей во время Второй империи экономический закат – ручной семейный труд на небольших участках не выдерживает конкуренции с крупными фермерскими хозяйствами, крестьяне и заводские рабочие разоряют друг друга, в гонке за выживание стремясь повысить цены, а цены на зерно сбивает Америка. На протяжении романа в разговорах героев нагнетается чувство безысходности, обречённости на голодную смерть, гибели и неизбежности социальных потрясений (бунтов и войны с Германией) как единственного пути выхода из кризиса. Обречённость всех посвоему оттеняет фигуру Фуана: его жизнь уже кончена, в этом он счастливее более молодых. В то же время его судьба не волнует тех, кто занят своими трудностями.

Но мир деревни сплочён и другим не менее сильным чувством: любовью к земле, которая трактуется в образах вождения, физической страсти. Эту любовь рождает сама земля – она пробуждает её, влюбляет, привязывает к себе и обрекает человека на вечный труд с надеждой на отдачу. Так любил землю отец Фуана, так любил её он сам, так полюбит её его сын Бюто. Как мучительное вождение к женщине описана вековая любовь крестьянина к земле в брошюре, которую читает Жан. При этом физическая привязанность рождает духовную, облагораживает человека. Так, например, любит землю Урдкен: «О, эта земля! Как он её полюбил! Полюбил страстной любовью, любовью, которая питалась не одной лишь чёрствой мужицкой скупостью, но любовью сентиментальной, почти духовной! Он чувствовал в земле мать всего сущего, – она дала ему жизнь,

его плоть и кровь, в неё со временем он вернётся. <...> Позднее, сделавшись преемником отца, он полюбил землю, как женщину. Любовь стала более зрелой, точно земля была отныне его законной женой, которую он должен оплодотворить. Эта нежная привязанность к земле с течением времени всё усиливалась, по мере того как он отдавал ей своё время, свои деньги, самую жизнь, как хорошей и плодотворной жене, которой нельзя не простить ни капризов, ни даже измен. <...> он начинал сомневаться, винить самого себя, бессильного и неумелого самца, который не способен сделать её плодотворной» [5, с. 110]. Описываемая через метафору оплодотворения как человеческой связи любовь крестьянина к земле поэтизируется и универсализируется, в этой любви человек возвышается, приобщаясь к вечной жизни. Но эта же любовь вызывает борьбу за землю, провоцируя самые низменные желания и низкие поступки. Человеческие связи в романе находясь на стадии полного морального разложения, когда насилие, похоть, кровосмешение, ненависть – норма. Страстная, преданная любовь к земле на этом фоне выглядит пиком извращения, смещением ценностей в сознании целого класса людей.

Шекспировская проблема долга неблагодарных детей отцу в романе остаётся не проговоренной повествователем и такую точку зрения не разделяют герои, прежде всего, сам Фуан. Он отказывается от земли через силу, со страданием осознавая, что из-за старости уже не может обрабатывать землю (здесь также возникает метафора совокупления, а бессилие старого работника ассоциируется с половым: «потом обрабатывал с напряжением, как во время течки, <...> Он любил землю-женщину, которая убивает и ради которой идут на убийство»³). В отличие от Лира, он не нарушает установленного порядка, не создаёт провокативной ситуации, когда атрибуты власти отторгаются от живого монарха⁴ (Лир оставлял за собой титул короля, передавая земли и правление). Фуан хочет получать ренту по закону и сохранять независимость, не вмешиваясь в жизнь детей. После, ругая их за несоблюдение условий, терпя их попреки, он никогда не дойдет до лировского апокалиптического видения: понятия нравственного преступления для мира, описанного Золя, не существует, здесь царит закон животного мира, по которому выживает сильнейший, и Фуан внутренне, с болью, которую он не высказывает, согласен с ним, принимает его. Оппозиция Лира и Фуана – это оппозиция трансцендентности и детерминизма, считает Торел-Кайето [8]. Для Лира самой существенной была связь отцов и детей – она была неизменной, высшей связью и главной гарантией его старости при отказе от трона, именно к дочернему долгу как вневременному абсолюту он апеллировал в своих упрёках и стенаниях. Для Фуана же главным природным законом является закон материи, тела – его тело

дряхлает, земля по закону природы передана наследникам. «Впрочем, Фуан не жаловался: мысль о старой, отслужившей свой век лошади, которую убивают, чтобы зря не тратить на неё овёс, эта мысль была привычна для него. От старика никакой пользы, один убыток. Он сам желал когда-то смерти своему отцу. Теперь, видя, как его дети, в свою очередь, желают ему смерти, он не чувствовал ни удивления, ни горя: это было в порядке вещей» [5, с. 445]. Фуан не совершал лировских ошибок – тем не менее, он оказывается в той же ситуации. При этом, ограбленный Бюто, не получая ни копейки, он достигает степени деградации, невозможной для Лира, чьё достоинство фактически спасено пришедшим к нему сумасшествием. «Волы и власть умерли; наступило последнее падение, он превратился в старое, заброшенное животное, страдающее под гнётом прожитых лет» [5, с. 445]. Даже его насильственная смерть начинает выглядеть естественно, закономерно в контексте мироздания, поскольку убийцы остаются безнаказанными⁵.

«Человечество» Шекспира как модель Золя.

Эмиль Легуи назвал Фуана «Лиром без Корделии». Однако с трагедией роман Золя роднит, кроме истории отца, ряд второстепенных мотивов и линий, где среди героев обнаруживается вариация Корделии – младшая сестра жены Бюто Франсуаза. Хотя она не заступает за Фуана, сама находясь в роли притесняемой – оставшись после смерти отца жить с сестрой, которая выйдет за Бюто замуж, Франсуаза будет терпеть издевательства обоих. Франсуаза показана невинной душой девочкой – образ, который сохраняется за ней, даже когда она сама выходит замуж. Но Корделии она становится особенно близка, потому что умирает – ее, беременную, в пылу ссоры убивает косой сестра Лиза. Причиной убийства тоже становится наследство. И свидетелем убийства случайно оказывается Фуан.

Франсуаза составляет и другую линию переключек между Золя и Шекспиром: хотя всё время она спасается от домогательств Бюто, когда перед смертью он, с помощью жены и её сестры, её насилует, Франсуаза понимает, что любила его всё это время. Соперничество Лизы и Франсуазы за Бюто напоминает соперничество Гонерильи и Реганы за Эдмонда. Это соперничество тоже закончилось убийством одной сестрой другой (хотя умерли они почти одновременно – Гонерилья из ревности отравляет Регану и вскоре закалывается).

Ряд переключек на уровне семейных связей можно было бы продолжать, однако они вряд ли имеют смысл для понимания Золя. Так, история Лира оттенена конфликтом отца и сыновей в семье Глостера, и в романе Золя семья Фуана – лишь один из вариантов сложных семейных отношений, которые присутствуют в соседних домах.

Шекспир впервые привлёк внимание Золя в 1860 году, когда ему было 20 лет. Отношение Золя к Шекспиру складывалось в русле, проложенном В. Гюго: в 1827 году в предисловии к драме «Кромвель» он провозгласил Шекспира гением и образцом для современной литературы, который полно, правдиво отражает жизнь, представляя вместе высокое и низкое, ужасное и смешное. Ко времени знакомства с Шекспиром Золя авторитет автора «Короля Лира» во Франции необыкновенно высок.

В раннем комментарии к Шекспиру как главное его достоинство и главный объект изображения в пьесах Золя указывает чувства и страсти героев, которые, по его словам, «исторгнуты у реальных людей» [9, с. 410]. Золя восхищает смешение комического и трагического, слёз и смеха, величия и ничтожества – в этом правдоподобие Шекспира, «всё происходит, как в жизни» [9, с. 410]. Перечисляя страсти, о которых говорит каждая пьеса, составляющая главу «одной большой книги о Человеке», он пишет: «Отелло – не ревнивец, это ревность; <...> Гамлет – сомнения и нерешительность; Лир – отчаяние» [9, с. 412].

Позже, в статье «Бальзак», написанной в 1877 году, Золя просматривает в Шекспире модель, созвучную его собственному замыслу, уже реализуемому в публикующихся романах Ругон-Маккаров (к этому году вышли 7 романов). Так же полно изображали «целое человечество. <...> многочисленное и живое», по его словам, лишь Шекспир и Бальзак, они «оставили нам произведения, которые являются словно бы гигантскими складами человеческих документов» [10, с. 382]. Правдивость чувств, реалистичность воссоздания человеческих переживаний и желаний, обуславливающих поступки, слова, то есть творящих жизнь, механика взаимодействия внутреннего в человеке и внешнего мира – к этому стремится Золя, находя образец в Шекспире, который в такой трактовке сближается с теоретическими установками натурализма.

Ко времени работы над «Землёй» Золя мог читать «Короля Лира» в нескольких переводах, в том числе в переводе Ф.-В. Гюго (его полное собрание Шекспира, включающее 15 томов и 3 тома апокрифов, выходило с 1859 по 1866 годы), то есть в переводе, исключительно внимательном к оригиналу. Он вряд ли мог воспринять текст в оригинале, так как плохо владел английским. Однако перевода Гюго-сына для того, чтобы уловить образность и интонационные регистры трагедии вполне хватает. Так, например, в нем точно переданы страшные проклятия, которые Лир обрушивает на голову Гонерильи, желая ей иссохнуть и не иметь детей [11].

Хотя исторически роман Золя возникает в русле иной литературной традиции и иного мировоззрения, между «Землёй» и «Королём Лиром» прослеживается ряд переключек не только на уровне сюжета, но и на

уровне образности, символики, интонации, приёмов изображения, рождающих атмосферу, – поэтика Золя оказывается близкой Шекспиру. Настоячивое упоминание Лира в черновиках указывает не столько на сходство сюжетов, сколько на тождество стиля, считает Пьер-Гнасану [3, р. 185].

Понятие природы человека.

Пространство романа представляет собой микрокосм. Хотя некоторые герои в деревню приходят и из неё уходят, основные герои не знают иного мира – они произошли из земли и уйдут в эту же землю. По своей замкнутости бесконечного пространства «Земля» напоминает «Короля Лира» в трактовке У. Найта: «Пьеса – микрокосм человеческой расы ...» [13, р. 195], «Связь человечества со вселенной – тема Лира ...» [13, р. 195]. Как в трагедии Шекспира, деревня Золя – весь мир, и социальный, и природный в совокупности, герой романа – весь человек, человек, взятый целиком, человек универсальный.

Понятие природы и поиск отношений между человеческим и природным началом и в том, и в другом произведении возникают в качестве смысловых доминант. В сущности, природа изначально была включена в отношения власти: в виде земли ею владели, земля составляла силу человека – социальную силу. Эта социальная сила была в согласии с семейной властью – тоже природно обоснованной. Но собственность и владелец разъединяются, баланс сил рушится, и оказывается, что человеком управляют другие законы – какие? Алчность, властность, жестокость, хотя вызваны они социальными амбициями (стремлением властвовать и владеть), и в трагедии, и в романе показаны страшными через их связь с природным, в смысле естественным, закономерным, инстинктивным. Дочери Лира, став свободными и независимыми, изменились к отцу – открыли истинное лицо. Дети Фуана борются за собственное благополучие – и в том, и в другом произведении дети ощущают свое право, притесняя отца. Лир пытался восстановить закон природы, но пришёл к тому, что сам не знает его. Сначала он говорил, что дочери идут против неё, затем он терпел природную бурю, считая, что природа созвучна его страданиям, в конце же он пришёл к согласию с природой – символом становится его венок из трав. Природа дала ему умиротворение, смирение со своим человеческим «ничто», она же и забрала его в смерть. Слияние с природой для человека смертельно – человек, таким образом, при жизни с ней разъединён, он не может быть до конца «природен», пока он «социален».

Парабола Фуана тоже прочитывается как стремление к природе. Так, последней его отрадой становятся две вещи: прогулки с целью посмотреть на когда-то принадлежавшую ему землю и общение с внуком. Обоих он лишается от старости – Фуан уходит из мира естественно, в каждой детали

обосновывается «природность» этого ухода – притупление чувств, потеря интереса к миру, равнодушие к внешнему виду, неконтролируемый инстинктивный аппетит, его фигура, склоняющаяся к земле. Однако умирает он насильственной смертью – образ, в котором сталкиваются противостественность с моральной точки зрения и естественность инстинкта его убийц⁷.

И в трагедии, и в романе старик проходит путь освобождения от социума – от власти и возможности владеть, от контактов с людьми и своих представлений о жизни. «Dost thou call me fool, boy?» - Спрашивает Лир и получает от шута подтверждение: «All thy other titles thou hast given away;/that thou wast born with»⁸ (1.4.14-51) [15, p. 71]. Фуан, как Лир, тоже превращается в конце в ребёнка и сознанием, и физически: когда его хоронят, он «весил не больше, чем маленький ребёнок» [5, с. 525]. Старик возвращается в исходное человеческое состояние, в природу. Но возвращение это происходит насильственно, что рождает амбивалентное понимание пары социума и природы.

Образ вождения, животной похоти также связывает оба произведения. Вождение у Золя раскрывает изначальную оторванность человека от земли – и стремление с ней слиться через труд. Оно одновременно несёт смерть – Франсуазе, но оно же является и оплодотворением, законом природы и жизни. Так человек в трактовке Золя оказывается в центре трагически непреодолимого конфликта, его тело словно расщепляется в стремлении к жизни, вожделя, и к смерти, борясь и ненавидя другого. И та же амбивалентность страсти есть в «Короле Лире»: сёстры, получив власть, гибнут из-за соперничества в любви, что не оправдывает, но усложняет характеры. Вождение становится самым скрытым, самым природным, естественным их двигателем, оно толкает Гонерилью на отравление – шаг, который по своей инстинктивности очень близок поступкам Лизы, которая помогает мужу насилловать сестру, тут же ревнует, вступает с ней в драку и смертельно ранит косой.

И трагедия, и роман строятся как развёртывающаяся череда жестокостей, где пиком, как вспышкой перед развязкой, становится не смерть главного героя, а смерть девушки – молодой жены. Эта смерть и в том, и в другом случае опережает смерть старика – ещё одно нарушение закона природы. Образ умершей Корделии и умирающей Франсуазы воплощают несправедливость жизни в целом, её невозможность как утопию в мире, где смешаны высокое чувство и рождённые средой амбиции, власть и отношения внутри семьи. Отчаяние, которое Золя считает главным человеческим чувством «Короля Лира», воплощается максимально в романе именно здесь – старик должен пережить отчаяние от смерти молодого не-

винного существа. И Золя повторяет шекспировский ход, помещая Фуана в стог и делая его свидетелем убийства. О том, какое оно произвело на него впечатление, читатель узнает не сразу. Уже после её мучений и похорон он обронит Жану: «Беги прочь! Они убьют тебя так же, как убили крошку!» [5, с. 507]. Именно эти слова будут стоить ему жизни: сын и невестка испугаются, что он донесёт на них, и убьют его самого. На уровне сюжета, как и в трагедии, смерть девушки ускоряет смерть старика. На уровне исследуемой страсти первая смерть примиряет со второй, уход из такого мира выглядит уже освобождением.

Эксперимент и миф.

Экспериментальность «Земли» создаётся множественностью сплетаемых здесь экспериментов. С одной стороны, это эксперимент в том смысле, в каком его должен проводить «экспериментальный роман» – роман «приводит в движение действующие лица <...>, показывая, что последовательность событий в нём будет именно такая, какую требует логика изучаемых явлений» [16, с. 244]. С другой, учитывая настоятельность упоминаний короля Лира в планах и набросках, это эксперимент, в котором произвольно взятый современный человек будто попадает в капкан старого мифа. Детерминизм и реалистичность юридической ситуации в нем отступают перед предписанной закономерностью. Трагический прием предсказания звучит в начале романа: «Мне остаётся сообщить вам то, что полагается в таких случаях, <...>. Некоторые видные умы относятся к передаче имущества при жизни отрицательно, считая её безнравственной, так как она, по их мнению, разрушает семейные устои... И в самом деле, можно указать такие печальные случаи, когда дети ведут себя по отношению к родителям очень скверно. Родители отдают им всё, а они...» [5, с. 29]. Здесь возникает третье представление об эксперименте – эксперименте, уже проведённом самим Лиром. Ведь в поле трагедии сам поступок короля был экспериментом, вызовом, проверкой, доказавшей ошибочность гипотезы. «Король Лир» для Золя – задокументированное исследование отчаяния, роман – эксперимент, подтверждающий результаты предыдущего. Поэтому итог его будто известен заранее. «Земля» в конце не дает даже ложной надежды на умиротворение, как это происходит в трагедии, указывает Р. Праудфут [14, р. 146], однако «Земля» и не сходит с орбиты мифа. Роман движется по уже прочерченному пути и останавливается там, где иссякает материал его эксперимента.

Обречённость попавшего в миф героя согласуется с «непроговоренностью» его отчаяния и затушёвыванием темы сыновнего долга – судьба старика столь очевидна, предсказуема в каждом действии и слове его детей, что он, в отличие от Лира, и борется слабо. Он неоднократно возвращается

в памяти к глубоко ранившим его словам Фанни: «Папаша ещё на коленях будет просить нас взять его обратно!» [5, с. 323], на которые он не ответил, но которых не может простить, и поэтому не может вернуться в её дом. Он ничего не будет говорить непрерывно обыскивающему его Гиацинту – из страха. Фуан чувствует свою беспомощность. Он попробует заступиться перед Бюто за Франсуазу и единственный раз за весь роман скажет, как Лир: «Я хозяин, я отец!». И услышит ответ Бюто, эхо шекспировских слов: «Довольно паясничать, теперь вы ничто!» [5, с. 328]. В самые драматичные моменты – в описанной сцене, в сцене, когда его не пускает в дом согреться родная сестра Большуха, когда Бюто отбирает у него «кубышку» – Фуан тихо плачет. Если трагедия Лира заключалась в осознании значения своего поступка и выражалась громкогласно, то Фуан будто наделён знанием об этом опыте и молчит. Его путь – путь последовательной потери, и со всё более глубоким унижением как следствием этого ему с немим страданием приходится смиряться.

Фуан достигает состояния, почти невозможного для героя драмы – под конец жизни он молчит: «он замкнулся в абсолютном молчании, одиночество его стало ещё полнее, ещё совершеннее. Ни слова ни с кем, ни о чём» [5, с. 447]. Именно в звуке виден контраст двух сцен, которые с точки зрения сюжета представляют собой самое сильное сближение двух текстов. В конце жизни с Фуаном «случается» лировская сцена бури в степи – в ссоре Бюто выталкивает отца на улицу.

В романе Золя на самом деле нет бури – здесь ветрено, холодно и однообразно льёт дождь. Фуан проведёт на улице больше суток, и под конец почти бессознательно вернётся к Бюто. За это время он будет скитаться между домами детей и родных и подслушивать, подсматривать, принимать участие. Но, хотя ему и нужен кров, он одновременно и «отупел от горя» [5, с. 435], и «был счастлив, что спасся от людей, что он один и может околоть в одиночестве» [5, с. 433]. Воспоминания об обидах вызывают в нем мучительное чувство унижения и страха, поэтому он не просится к детям. Напротив, он всё больше мучается от стыда за это скитание, поэтому парадоксально боится того, что может его спасти: «был так запуган, что через каждые два часа менял убежище из страха, что его найдут» [5, с. 438]. Наедине с природой у человека Золя, как и у Шекспира, становятся максимально выраженными связи между людьми – связи в состоянии разрушения. Но в остальном «Лир полей» составляет контраст с прототипом: в этом эпизоде образ Фуана становится невероятно мал, он сжимается – и внешне, и внутренне, он замирает и теряется в абсолютном равнодушии к нему мира.

В «Земле», как мы уже упоминали, социальный мир, сложившийся за века уклад переживает свой закат. На этом фоне драматизм личной истории Фуана будто теряется. Однако это не вполне так: Фуан оказывается на заднем плане как миф, лежащий в основании повседневности. Если в драме Шекспира апокалиптическое звучание рождалось, главным образом, из внутренних переживаний героя, ментально-душевного процесса, изображаемого в словах, и трагическое распространялось в пространстве, как расширяется круг, то в романе апокалиптическое рассеяно в пространстве, и смерть Фуана – локальная смерть – лишь подчеркивает невозможность локализовать источник «заражения». Индивидуальность поглощается эпосом.

Диалог с шекспировским текстом участвует в формировании в романе образно-символического плана⁹. Эхо «Короля Лира» придаёт «вневременное измерение» документально правдоподобной истории, отмечает Торел-Кайето [8, р. 483]. Мифологический лировский план берёт на себя функцию комментария – роль, от которой отказывается автор: «Экспериментатору незачем делать заключения, сам эксперимент делает это за него» [16, с. 261]. История Фуана и повторяет, и комментирует, и дополняет и развивает «Короля Лира». Она обусловлена и «генетическим источником» – шекспировским текстом, и авторским замыслом, и исторической «средой» – аналогами трех составляющих экспериментальной теории Золя. Точной выглядит параллель, предложенная К. Гриффитс: по ее мнению, отношения между Шекспиром и Золя, как и сюжеты описанных ими историй, развиваются в русле понятия наследования [17]. В самом деле, наследник идёт по уже существующему пути, но каждый путь остаётся индивидуальным.

Примечания

1. Об этом см. подробнее [1].
2. Цит. по [3, р. 185].
3. Перевод наш – *Е.Ш.* В оригинале так: «cultivés plus tard avec un acharnement de rut, ... Il avait aimé la terre en femme qui tue et pour qui on assassine». [6, р. 383].
4. Однако на метафорическом уровне происходит нарушение табу на инцест – любовница-земля переходит к сыновьям, считает А. Каунтер. [7, р. 141].
5. Каунтер предлагает увидеть Фуана в сопоставлении с Сивиллой, с долгой жизнью забывшей попросить молодость: неестественна его долгая жизнь, его слишком длинная старость, убийцы, в таком случае, освобождают его. [7, р. 146–147].
6. Земля, как задумывал Золя, главный герой романа. Об этом он пишет в черновиках. См. [12].
7. Убийство супругами Фуана отсылает к сцене убийства Дункана в «Макбете», особую роль играет в сходстве упрек в трусости и попытке всё сделать женскими руками, который бросает Бюто Лиза. «Макбета» слышит в конце «Земли» Праудфут. [14, р. 146].

8. «Ты зовёшь меня дураком, мальчик?» – «Все остальные титулы ты роздал, а этот твой прирожденный». Перевод наш – *Е.Ш.*
9. Всё творчество Золя в целом стремится к двуплановости материально-достоверного и универсального, которое формируют символ, метафора и миф. Подробнее об этом см. исследование [18].

Список литературы

1. Legouis P. La Terre de Zola et le Roi Lear // *Revue de littérature comparée*, 27 (1953), 417–27 p.
2. Émile Zola, Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France, éd. Henri Mitterand, Paris: Plon, 1986. 686 p.
3. Lumbroso O., Mitterand H., Pierre-Gnassounou C. etc. Le signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste Zola. Ed. P. Hamon. Genève: Librairie Droz S. A. 2009.
4. Lapalus S. La Mort du vieux: Une histoire du parricide au XIXe siècle. Paris: Tallandier 2004. 638 p.
5. Золя Э. Земля // *Собрание сочинений в 26 тт.* Под ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова. Москва: Художественная литература, 1964. Т. 12. 549 с.
6. Zola É. La Terre // *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire.* 5 tomes. Paris: Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1960–67. Vol. IV.
7. Counter A. «Fallait pas me faire comme ça!» Fonctionnement et défaillances de l'héritage dans La Terre // *Les Cahiers naturalistes : bulletin officiel de la Société littéraire des amis d'Emile Zola.* Paris, 2009. 135–148 p.
8. Thorel-Cailleteau S. L'Ombre du Roi Lear: Une lecture de La Terre d'Émile Zola. *Revue de littérature comparée*, 64 (1990), 481–490 p.
9. Золя Э. Письмо Б. Байю // *Собрание сочинений в 26 тт.* Под ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова. Москва: Художественная литература, 1967. Т. 26.
10. Золя Э. Бальзак // *Собрание сочинений в 26 тт.* Под ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова. Москва: Художественная литература, 1966. Т. 25.
11. Shakespeare W. Le roi Lear. Traduction par F.-V. Hugo / *Œuvres complètes de Shakespeare*, Pagnerre, 1872, 9 (p. 231-383). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Roi_Lear/Traduction_Hugo,_1872 (дата обращения 31.10.2019)
12. Zola E. Ebauche, 10328 f°, 484.
13. The Lear Universe / Knight G. W. The Wheel of Fire. Essays in Interpretations of Shakespeare's Sombre Tragedies. London: Humphrey Milford, 1930.
14. Proudfoot R. Some Lears // *Shakespeare Survey: Vol. 55, King Lear and Its Afterlife, an Annual Survey of Shakespeare Studies and Production.* Edited by P. Holland. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 139–152 p.
15. Shakespeare W. King Lear. London and Basingstoke: Macmillan Educated Ltd, 1975.

16. Золя Э. Экспериментальный роман // Собрание сочинений в 26 тт. Под ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова. Москва: Художественная литература, 1966. Т. 24.

17. Seassau C. Émile Zola. Le réalisme symbolique. Paris: José Corti, 1889.

18. La Terre and the Art of Inheritance / Griffiths K. Emile Zola and the Artistry of Adaptation. Oxford: Legenda, 2009.

EXPERIMENTAL MYTH: ECHO OF THE «KING LEAR» IN THE PLOT, PROBLEM, AND IMAGES OF THE NOVEL «THE EARTH» BY E. ZOLA

E.A. Shevchenko

The chapter aims to determine relationship between Emile Zola's novel «The Earth» («La Terre») and Shakespeare's tragedy «King Lear». His drafts approve, that while working on the novel, he kept in mind the drama's text. However the convergence with Shakespeare in plot's construction and topic, as well as the discrepancies needed to be clarified. To examine this a comparative method is used. In the first part of the chapter we focus on discrepancies, taking the novel's conception, intrigue and characters in historical context and Zola's theory. In the second part we work on symbolical and universal level. Here dealing with the problem of nature and a man, an affinity in semantics and intonation between the tragedy and novel is revealed. In conclusion it is suggested a notion of repeated experiment through which the relationship of two texts could be described. In course of repeated experiment Zola's hero «Lear of fields» finds himself in literary myth's field.

Keywords: «The Earth», «La Terre», Zola, «King Lear», Shakespeare, experimental novel, myth, naturalism, Shakespeare's influence

5.9. МЕХАНИЗМЫ ПАМЯТИ В РОМАНЕ ВИНФРИДА ЗЕБАЛЬДА «КОЛЬЦА САТУРНА»

© Е.Г. Нефедова

В главе на материале романа Винфрида Зебальда «Кольца Сатурна. Английское паломничество» исследуются формы культурной памяти, которые в представлении автора связаны с синтезом вербального и визуального. Культурная память реализуется в механизмах воспоминания, цитирования, освоения своего и чужого прошлого, в пристальном взглядывании в окружающий предметный мир, несущий на себе печать безвозвратно ушедшего. Старые фотографии, картины, вещи становятся своеобразной формой цитирования прошлого и отражают идею взаимопроникновения эпох. Тема памяти в романе окрашена меланхолией героя, трагически переживающего энтропию окружающего мира.

Ключевые слова: современная немецкая литература, немецкий роман рубежа XX–XXI веков, культурная память, W.G. Sebald, «Кольца Сатурна», сатурнический, меланхолия

Творчество немецкого писателя Винфрида Зебальда не так давно вошло в круг исследований академического литературоведения. Между тем в современной немецкой литературе он, безусловно, является фигурой первой величины. Так, Сюзен Зонтаг на вопрос о том, возможна ли сегодня серьезная литература, ответила утвердительно, приведя в пример Винфрида Зебальда [1, с. 108]. Его проза сразу была воспринята как новый тип художественного письма, и о феномене Зебальда заговорили прежде всего в англоязычной среде. Это не случайно: родившись в Германии, получив немецкое образование, Зебальд эмигрировал в Англию и прожил там большую часть своей жизни, хотя все свои произведения писал только по-немецки. Зебальд был филологом по образованию, преподавал в университете в Восточной Англии и очень поздно, будучи сорокалетним, вошел в литературу. Уже в его первом художественном произведении – нерифмованной философической поэме «Nach der Natur: Ein Elementargedicht» (1988) – звучит магистральная для писателя тема энтропии, разрушения, забвения, смерти. Сквозной во творчестве Зебальда будет и тема памяти, пытающейся этой энтропии противостоять. Интерес к миру ушедшего и прожитого продиктован самой сферой профессионального интереса Зебальда: по его собственным словам, будучи филологом, он всю свою жизнь занимался «памятью прошлого».

Зебальд успел написать четыре больших романа – «Головокружение» (Schwindel. Gefühle, 1990), «Изгнанники» (Die Ausgewanderten, 1992), «Кольца Сатурна» (Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt, 1995), «Аустерлиц» (Austerlitz, 2001) [2]. В 2001 году на вершине своей стремительной развернувшейся писательской карьеры и громкой славы он трагически погиб. Всего чуть больше десятилетия творческого пути – срок совсем небольшой, но Зебальд смог, и это отмечают многие исследователи, представить новую повествовательную технику, создать «фарватер», в русле которого движется уже новый ряд писателей.

Тексты Зебальда – это философическая проза, которой трудно дать традиционное жанровое определение (поскольку она представляет весьма причудливый синтез травелога, биографии, автобиографии и др.) и в которой он, по словам самого писателя, пытается путем «чистого» зрения и «чистого разума» проникнуть за поверхность того, что окружает нас, пытается поймать неуловимый дух времени и возможность удержать его тексте. Предваряя разговор о механизмах культурной памяти, позволяющих осуществить это проникновение, следует сказать, что художественная проза Зебальда, представляет собой удивительный синтез вербального и визуального, что напрямую связано с функционированием самого механизма памяти в представлении Зебальда. Повествование в его романах всегда

сопровождается фотографиями – пейзажей, людей, картин, старых документов, вещей. И это не просто иллюстрации к тексту, функция таких инкорпорированных визуальных элементов состоит в том, чтобы приумножать значения слов, привносить дополнительные оттенки смысла, сообщать то, что не высказано словами.

В романе «Кольца Сатурна. Английское паломничество» визуальными компонентами текста являются культурно-исторические и природные ландшафты побережья Северо-Восточной Англии, по которым перемещается рассказчик – одинокий, хорошо образованный, меланхолически настроенный, болезненный интраверт, постоянно пребывающий в «поисках утраченного времени». Со знаковыми романами Марселя Пруста, безусловно, тесно связана и сама техника зебальдовского письма, и, так сказать, идейный посыл всего произведения. Безлюдные пустынные пейзажи, которые наблюдает путешествующий рассказчик, – это ландшафты, которые содержат еде уловимые следы былого присутствия людей. Они являются своеобразной метафорой человеческого прошлого. Функция фотографии в художественном мире романа Зебальда заключается в том, чтобы удержать преходящее, зафиксировав ускользающий момент времени, спасти его от тьмы забвения. Фиксация мимолетного и эфемерного связана с темой «спасения» вещей, спасением исчезающего. С другой стороны, фотография, если воспользоваться замечательной словесной формулой С. Зонтаг, – это всегда «тончайший знак того, что прошлое прошло» [1, с. 109]. В силу этого фотография подчеркивает принципиальную «ненадежность» всех наших попыток удержать и воскресить прошлое. И хотя в сознании героя, созерцающего старые снимки, происходит своеобразное оживление теней былого, он вынужден признать призрачность и недостоверность такого прочтения прошлого.

С другой стороны взгляд, обращенный к миру исчезнувшего, возвращается к нам отраженным. Мы смотрим на прошлое, но и прошлое тоже смотрит на нас со старых снимков. «Unerzhalt» – так назывался поэтический сборник, изданный после смерти Зебальда его близким другом и талантливим художником Яном Триппом, в котором каждое из 33 коротких стихотворений сопровождается графическим изображением глаз разных людей, в основном известных писателей. Эти глаза, смотрящие на нас из пространства, глаза ушедших людей, смотрящие на нас и сквозь время, как бы отражают принципиально невербализируемую метафизическую тайну мира – потустороннее, запредельное знание.

Отражение взгляда, направленного в прошлое, связано у Зебальда с идеей взаимопроникновения времен, пространств, сознаний. «Мы движемся друг за другом одними орбитами, – пишет Зебальд, – сталкиваемся

с фантомами повтора» [3, с. 187]. Размышляя о работе памяти, Зебальд пишет: «Не думаю, что нашему пониманию доступны те законы, по которым происходит возвращение прошлого, однако мне все больше кажется, что время вообще отсутствует как таковое и что в действительности существуют лишь различные пространства, которые входят одно в другое в соответствии с какой-нибудь высшей стереометрией и между которыми живые и мертвые, смотря по состоянию духа, свободно перемещаются» [3, с. 214]. Характерным примером такого иллюзорного проникновения является сцена из романа «Аустерлиц», где герой, разглядывающий предметы прошлого в витрине антикварного магазина (а это возможно вещи репрессированных евреев, узников концлагеря), вдруг видит себя самого, превратившегося в тень, принадлежащую прошлому.

«Отраженный взгляд – ответный взгляд прошлого – пересоздает смотрящего, конституирует его заново, и прежде всего – мучительной необходимостью и невозможностью ответить на этот настойчивый, испытующий взгляд», – резюмирует размышления писателя о взгляде мальчика со старой фотографии М. Маликова [4, с. 99]. Это *ожидающий* взгляд, и он *ждет*, пишет Зебальд, «несмотря на то что в прошлом все уже свершилось», «когда же я отведу от него надвигающуюся беду».

Визуальными аллегориями прошлого служат также предметы, вещи, пристально созерцаемые рассказчиком и всегда отмеченные печатью времени. Настойчивая попытка Зебальда проникнуть во внутренний, истинный смысл вещей, заставляет вспомнить в его связи жанр аллегорического натюрморта *vanitas*, который через символические образы (череп, засохшие цветы, песочные часы и т. п.) выражал идею быстротечности жизни, то есть тоже показывал оборотную сторону вещей. «Зебальд устраивает свой концептуальный музей под знаком Сатурна, <...> щедро представляет погребальные урны, предметы упадка, знаки гибели», – замечает В.Н. Ахтырская в статье об особенностях экфрасиса в романах Зебальда [5, с. 5]. Вещи – это немые свидетели прошлого, и пристальный взгляд на них обнажает метафизическую сущность всех вещей – идею смерти. Вещи, которые нас переживают, «раскрывают перед зрителем прошлое»; они «становятся разрозненными цитатами из прошлого, составляющими *nature morte*» [4, с. 101].

Основным механизмом культурной памяти, по Зебальду, является цитирование, освоение чужого, прошлого, сказанного, забытого. Представления о памяти как «цитировании» прошлого в настоящем дополняется еще одним немаловажным аспектом: оно пронизано чувством глубокой меланхолии, определяющей мироощущение рассказчика. Не случайно в романе упоминается знаменитая гравюра Дюрера «Меланхолия» – визу-

альное воплощение пессимистического итога познания. «Самый тяжкий камень меланхолии – страх перед бесперспективным концом нашей природы, поэтому нас так тянет к вещам, избежавшим уничтожения» [3, с. 127]. Герою Зебальда присуща патологическая меланхолия: он вглядывается в прошлое, пытается его удержать, но видит одни руины. М. Маликова [4, с. 100] закономерно сравнивает героя Зебальда с «ангелом истории» – образом, фигурирующим в знаменитом размышлении Вальтера Беньямина о картине Пауля Клее: «Глаза его широко раскрыты... Его лик обращен к прошлому... Там, где для нас – цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам» [6, с. 84]. Мироощущение рассказчика Зебальда пропитано этой беньяминовской меланхолией. Он созерцает вокруг себя упадок мира, погруженного в энтропию, разрушение и хаос: уничтожение могучих прежде деревьев, запустение многолюдных некогда городов, уход целых укладов жизни – все стерто неутолимим движением времени.

Погружаясь в память об утраченном, герой делает пространство своего сознания хрупким *театром* воспоминаний – как сугубо личных, так и общечеловеческих. Причем повествователь у Зебальда – человек определенного психологического склада: он подвержен депрессиям, бессоннице, душевной тревоге и внутреннему беспокойству, то есть носит в своей душе ростки меланхолии. Известно, что согласно средневековым мистическим и астрологическим воззрениям, люди, рожденные под знаком Сатурна – угрюмые, болезненные меланхолики [7]. Именно в этом смысле Ш. Бодлер характеризовал «Цветы зла» как книгу сатурническую, Верлен один из своих сборников назвал «Сатурнийские стихотворения», а Сьюзен Зонтаг эссе о Вальтере Беньямине обозначила так: «Под знаком Сатурна». Выбор Зебальда в пользу сатурнического персонажа, З. Лёффлер объясняет тем, что сам темперамент позволяет меланхолику стать исследователем прошлого. В своей самоуглубленной медлительности они постигают «природу вещей» удивительно глубоко [8, с. 109].

Меланхолический рассказчик у Зебальда стремится, вглядываясь в настоящее, увидеть следы прошлого, восстановить прошлое, воскресить его. Его личной миссией становится эта борьба с забвением, он блуждает, ведомый болезненным беспокойством, отголоском романтического томления, его единственной целью является желание спасти те кусочки прошлого, которые еще можно спасти. Вместе с тем рассказчик – во многом автобиографический фигура, поскольку Зебальд и себя причислял себя к «меланхоликам от литературы».

Роман «Кольца Сатурна» имеет характерный эпитет, описывающий астрономический феномен – кольца Сатурна – систему множества плоских

колец в экваториальной части планеты, стоящие из кусочков льда и пыли. Этот эпитет по прочтении романа начинает осмысляться читателем как метафора памяти – ментального пространства, вмещающего в себя разрозненные осколки времени.

Тема памяти – частной и общечеловеческой – сквозная как для романа «Кольца Сатурна», так и для всего творчества Зебальда. Культурная память реализуется в механизмах воспоминания, цитирования, освоения в том числе и чужого прошлого, пристального взглядывания в окружающее, в предметный мир, несущий на себе печать прошлого. Тема памяти в романе окрашена меланхолией, что придает ей трагическое звучание индивидуально проживаемой эсхатологии, энтропии, исчезновения, смерти.

Список литературы

1. Зонтаг С. Разум в трауре // Критическая Масса. 2006. №2. С.101–108.
2. Sebald W.G. Die Schwindel. Gefühle. Frankfurt am Main: Eichborn, 1990. 298 S.; Sebald W.G. Die Ausgewanderten. Frankfurt am Main: Eichborn, 1992. 354 S.; Sebald W.G. Die Rige des Saturn. Frankfurt am Main: Eichborn 1995. 371 S.; Sebald W.G. Austerlitz. Frankfurt am Main: Büchergilde. 2001. 416 S.
3. Зебальд В. Кольца Сатурна. Английское паломничество / Пер. Венгерова Э.В. М.: Новое издательство, 2019. 312 с.
4. Маликова М. Э. Увидеть прошлое: изображение и взгляд. Творчество В.Г. Зебальда // Отечественные записки. 2008. № 4 (43). С. 95–102.
5. Ахтырская В.Н. Морфология экфразиса в произведениях В.Г. Зебальда // Новые российские гуманитарные исследования. 2011. № 6. С. 5.
6. Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81–90.
7. Старобинский Ж. Чернила меланхолии. М: Новое литературное обозрение. 2016. С. 616.
8. Löffler S. Melancholie ist eine Form des Widerstands: Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift // Text+Kritik. München, 2003. № 158. S. 103–111.

MECHANISMS OF MEMORY IN THE NOVEL «THE RINGS OF SATURN» BY WINFRIED SEBALD

E.G. Nefedova

In the section on the material of Winfried Sebald's novel «The Rings of Saturn. English pilgrimage» the author explores the forms of cultural memory. W. Sebald associates them with a synthesis of the verbal and the visual. Cultural memory is realized in the mechanisms of recollection, citation, mastering of his own and others' past, in paying attention to the surrounding objective world bearing the imprint of the irrevocably gone. Old photographs, paintings and other things become some kind of citation of the past and reflect the idea of the interaction of eras. The theme of memory in the novel is colored by the melancholy of a hero tragically experiencing the entropy of the world around him.

Keywords: modern German literature, German novel of the XX-XXI centuries, cultural memory, W.G. Sebald, «The Rings of Saturn», Saturnic, melancholy

5.10. ПАМЯТЬ ЛИЧНАЯ И ПАМЯТЬ КУЛЬТУРНАЯ: ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ»

© *М.В. Мясникова*

Цель главы – анализ особенностей соотношения и презентации в тексте романа Дж. Барнса «Шум времени» культурной памяти о Д. Д. Шостаковиче и «версии» его личных воспоминаний. В качестве культурной памяти выступают как восприятие композитора обществом и стереотипы о нем, данные непосредственно в тексте романа, так и «внетекстовые» документальные источники о его биографии, на основе которых выстроены образ главного героя и фабула произведения. Сделан вывод о том, что «личное» в контексте романа противопоставлено «культурному»; культурное поверхностно, ненадежно и неправдиво, в то время как личное – то, что действительно важно, то, что формирует идентичность, однако в то же время показано, как личное может разрушаться под многолетним угнетением со стороны культурного (коллективного).

Ключевые слова: личная память, культурная память, идентичность, биографический роман

Соотношение персонального и коллективного, личного и общего, частного и исторического – одна из активно разрабатываемых проблем современной гуманитарной науки. Идеологическая установка постмодернизма, связанная с невозможностью установления объективной, «всеобщей» истины, заставила писателей второй половины XX – начала XXI вв. обратиться к истинам «частным», персональным, стараться вписать их в известные культурные и исторические константы и тем самым попытаться, согласно замечанию В.Г. Новиковой, «понять взаимозависимость объективной истины и множественности интерпретаций» [1, с. 292]. Наиболее показательным и характерным жанром в этой связи оказывается жанр романа, и в частности, – романа биографического.

Так, «Шум времени» Дж. Барнса, посвященный биографии Д.Д. Шостаковича, оказывается напрямую связан с проблемой соотношения и презентации культурной памяти о композиторе и его личных воспоминаниях (точнее, их версии).

Культурная память, согласно определению Ю. М. Лотмана, есть «пространство некоторой общей памяти» [2, с. 200], тесно связанное с «коллективом» как носителем этой памяти и соответственно определяющим куль-

турную парадигму, а именно: что следует помнить/сохранять, а что под-лежит «забыванию». Последнее вычеркивается из коллективной памяти и на какое-то время перестает существовать, ожидая своей возможной бу-дущей актуализации. Память *личная* в свою очередь оказывается тесно связана с коллективной, поскольку, как утверждал М. Хальбвакс: «каждая индивидуальная память является точкой зрения на память коллективную» [Цит. по: 3, с. 173].

Тема памяти является одной из ключевых в творчестве Дж. Барнса, к ней он обращается почти во всех своих произведениях. Писатель постоянно акцентирует внимание на том, что память субъективна и ненадежна и полагаться на неё полностью нельзя. Однако вместе с тем: «Память – это идентичность» [4, с. 77], – утверждает писатель в своей автобиографии «Нечего бояться». Таким образом, внешняя, культурная/историческая па-мять о композиторе не может дать исчерпывающей информации, во-первых, потому что её объективность находится под большим сомнением, и во-вторых, потому что не позволяет проникнуть «внутрь» личности, по-нять её полностью.

Примечателен уже сам выбор главного героя: Шостакович – персона-лия для культуры и искусства XX века, несомненно, столь же значимая, сколь неоднозначная. В то время, как в отечественной культуре (культур-ной памяти) имя Шостаковича связано в первую очередь с Седьмой «Ле-нинградской» симфонией и званием «главного советского классика», за рубежом с 80-х гг. ведутся «шостаковичские войны» (“Shostakovich’s wars”), суть которых достаточно точно сформулировал американский му-зыковед и исследователь творчества композитора Р. Тарускин в заглавии своей рецензии на роман Барнса: «Был ли Шостакович мучеником?» [5]. Западные искусствоведы и музыканты разделились на тех, кто считает Шостаковича верным идеологии советским функционером, и тех, кто ви-дит в нем жертву сталинского режима, человека, музыка которого полна «антисоветских аллюзий» [6, с. 8] и сводима исключительно к ним. Опира-ясь на эти две известные культурные константы, Барнс создает в романе своего Шостаковича – связанного с ними, но не соответствующего в пол-ной мере ни одной из них.

Важно отметить также документальные источники, являющиеся той самой культурной памятью, с опорой, и иногда в противоречии с которы-ми Барнс создает свой роман. Во-первых, это «“Свидетельство”: воспоми-нания Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым» (“Testimony: The Memoirs of Shostakovich as Related to Solomon Volkov”, 1979) – мемуары, положившие начало вышеозначенным «войнам», досто-верность данного текста вызывает большие сомнения и споры с момента

публикации до сих пор. Сам Барнс объясняет выбор «Свидетельства» и свое к нему отношение в послесловии к роману следующим образом: «Я рассматривал его [Волкова – М. М.] книгу как дневниковые записи, которые, казалось бы, не отступают от истины, однако сделаны, как водится, непосредственно после описанных событий, в соответствующем настроении через призму заблуждений и упущений тех лет» [7, с. 231–232]. Вторым источником указана «Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками» (“Shostakovich: A Life Remembered”) – обширный и многогранный документальный труд Э. Уилсон, составленный из воспоминаний, писем, статей и интервью современников композитора.

Повествование в романе ведется от третьего лица, однако вместе с тем представляет не строго хронологическую реализацию сюжетной линии биографии композитора, изложенную объективным повествователем, а воплощается посредством воспоминаний Шостаковича о некоторых эпизодах биографии, которые ассоциативно «перетекают» одно в другое. Условная хронология сохраняется в делении частей романа: 1936 – 1948 – 1960-е гг. соответственно, однако внутри каждой отдельной части течение времени нелинейно и подчинено ассоциативному принципу работы памяти. Находясь в ситуации настоящего, герой, размышляя, постоянно обращается к прошлому, стараясь понять, как именно прошлое привело его туда, где он оказался сейчас и что из этого прошлого действительно значимо? Что значимо в нём для композитора, а что – для истории?

Так, например, в первой части романа опера «Леди Макбет» для Шостаковича связана с композиторским успехом и мировой известностью, однако в коллективном сознании, прежде всего, со статьей «Сумбур вместо музыки», ярким доказательством чего явились сначала письма «от рядовых граждан, непонятно как заполучивших его домашний адрес. Многие советовали ему отрубить себе ухо, на которое медведь наступил, и желательно вместе с головой» [7, с. 59], а затем и ярлык «врага народа», неизменно сопровождающий его во всех газетных публикациях [7, с. 59]. Размышляя о том, какая память останется после него, композитор, ожидающий скорого ареста и расстрела, понимает: «Чем он запомнится? Оперой, которая принесла ему позор, симфонией, которую осмотрительно отозвал сам?» [7, с. 69].

Со второй части романа этот разрыв «внешнего», того, что останется о Шостаковиче, и внутреннего, того, что останется с ним, становится ярче, глубже и трагичнее. Сначала он, поддавшись давлению власти, самостоятельно отрекается от «Леди Макбет» и встает на путь «исправления» под неусыпным руководством партии. Однако позже герой совершает куда большее предательство. Отправившись на конгресс в США и читая там

подготовленные для него речи, он публично осуждает и отрекается от Стравинского, перед которым благоговел. «...он по недомыслию решил, что равнодушие к собственным словам укажет на его идеологическую не-предвзятость. Неизвестно, чего в этом было больше: глупости или наивности» [7, с. 135–136] – эта трагическая ошибка затем вынуждена будет утвердиться в ответах на вопросы Н. Набокова, после чего окончательно укоренится как факт. «Свершилось предательство. Он предал Стравинского и тем самым предал его музыку» [7, с. 147]. Он снова думает о смерти – на этот раз о самоубийстве – и останавливается отчасти потому, что понимает: после его смерти ему придумают лживую историю «... о том, как ты по уши увяз в преступном заговоре Тухачевского, как десятилетиями саботировал отечественную музыку, <...> как возглавил заговор музыковедов, о котором теперь узнает вся мировая общественность. И эти сведения подтвердит твоя предсмертная записка» [7, с. 130-131]. Это не устраивает героя: «у него была потребность, пусть безнадежная, истерическая, хоть сколько-нибудь самостоятельно распоряжаться своей жизнью» [7, с. 131].

Шостакович в третьей части романа – шестидесятилетний, тяжелобольной человек, перманентно мучимый собственной совестью. У него есть личный автомобиль и водитель, он председатель Союза композиторов, внешне обласкан властью, одарен почестями, однако внутренне «расколот на сотню обломков и тщетно пытается вспомнить, каким образом из них... из него... когда-то складывалось единое целое» [7, с. 199]. Воспоминания пожилого Шостаковича путаются, он сам уже не может порой отличить действительную свою биографию от «официальной». Так, вспоминая знаменитый на всю страну эпизод своего присутствия на Финляндском вокзале во время прибытия Ленина, Шостакович излагает сразу три версии события: «официальную», согласно которой вместе с одноклассниками после школы побежал на вокзал; ту, в которой он отправился на вокзал с дядей; и наименее «достойную» – на вокзале он не был, Ленина не видел и выдавал рассказ одноклассника за свой. «Сейчас уже не вспомнить. Был ли он на самом деле на Финляндском? Или, так сказать, врет, как очевидец?» [7, с. 152], – подытоживает композитор, так и не давая конечного ответа. Он так часто говорил то, что от него ждали, что забыл правду, фактически, забыл самого себя.

Герой размышляет также о том, как создаются те культурно-исторические константы, которые затем останутся в памяти общества и насколько они достоверны. Так описывается его встреча с Анной Ахматовой: «Она приехала. Он сидел и молчал, она тоже; минут через двадцать она встала и уехала. А впоследствии говорила: “Это было прекрасно”» (С. 174). Можно предположить, что Ахматова посчитала прекрасным сам факт

их встречи, однако у ее рассказа имелся другой вариант: «По этой версии, Ахматова якобы сказала: “Мы беседовали двадцать минут. Это было прекрасно”» [7, с. 174], – что является чистым вымыслом, однако вымысел этот уже почти приобрел статус факта. Итогом этих воспоминаний становится горький вывод: «Подчас ему кажется, что у любого события есть иная версия» [7, с. 175]

Шостакович же третьей части убеждает себя в подписании письма против Солженицына: здесь Барнс, ранее вполне строго следовавший достоверным фактам биографии композитора, включает в повествование вымысел – поскольку такое письмо композитор никогда не подписывал. Однако, строго говоря, подписывал ли Шостакович письмо против Солженицына или нет, – не важно. Факт подписания/неподписания *этого* письма качественно не изменит ситуацию и не исправит действительный факт предательства самого себя. Композитор лишает сам себя права быть незапятнанным хоть в чем-то. Письма против Солженицына и Сахарова (под этим письмом Шостакович действительно подписался) герой называет «грязными» и с ними не согласен. Он выражает надежду на то, что люди, знающие его, это поймут: «В глубине души он надеялся, что никто не поверит – не сможет поверить, – что он и в самом деле согласен с содержанием письма» [7, с. 211–212].

Примечательно, что авторская трактовка в этом аспекте биографии вступает в очевидное противоречие со «Свидетельством», где Шостакович о Солженицыне отзывается достаточно резко и едко, а относительно Сахарова высказывается так категорично, что никаких сомнений по поводу «искренности» его подписи в письме против ученого не возникает: «Сначала они изобретают смертоносное оружие и вручают его тиранам, а потом пишут лицемерные памфлеты» [8]. Подобное отношение к двум ключевым фигурам диссидентского круга 60-х гг. в «Свидетельстве» обусловлено общим тоном мемуаров и создаваемым в них образом Шостаковича как человека достаточно желчного, едкого и глубоко обиженного на жизнь. Шостакович из «Свидетельства» судит всех вокруг, в то время как Шостакович из «Шума времени» судит только себя. Подобного эффекта Барнс снова добивается при помощи особенностей повествовательной точки зрения – все обвинения, высказываемые обычно против Шостаковича, все «грязные» факты его биографии, в романе высказаны самим Шостаковичем, что превращает их в строгий и беспощадный самоанализ.

На протяжении всего романа Барнс показывает, как сталкиваются отношение и презентация культурной памяти коллектива/общества, и личная память композитора. Шостакович в «Шуме времени» вынужден наблюдать, как формируется определенный культурный стереотип о нем и его твор-

честве и ничего не может с этим сделать: из-за заботы о близких, а порой из-за собственной слабости. Композитор оказывается заложником ситуации: разрыв между его личным восприятием собственной жизни и персоналии и общественным катастрофичен. И все же в конце герой высказывает надежду, что он останется в памяти не своей биографией, но музыкой, которая является единственно важной, подлинной и честной: «События, равно как и жизнеописание, постепенно уйдут в прошлое: возможно, когда-нибудь фашизм и коммунизм останутся только в учебниках. Вот тогда его музыка, если сохранится в ней хоть какая-то ценность <...> тогда его музыка будет... просто музыкой. А композитору ничего другого и не нужно» [7, с. 227].

Таким образом, действительно важной для «Шума времени» становится попытка проникновения через «внешнее» и «общеизвестное» во внутренний мир композитора, понимания мотивации его действий, эволюции душевного состояния под многолетним давлением со стороны аппарата власти. Это своего рода попытка понять Шостаковича, дать ему «собственный голос» и позволить реабилитироваться в культурном сознании общества.

Список литературы

1. Новикова В. Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма: монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. 369 с.
2. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. / Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 200–202
3. Рикёр П. Память, история, забвение; пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
4. Барнс Д. П. Нечего бояться. М.: Азбука-Аттикус, 2008. 133 с.
5. Taruskin R. Was Shostakovich a Martyr? Or Is That Just Fiction? [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2016/08/28/arts/music/julian-barnes-the-noise-of-time-shostakovich.html>. (дата обращения: 10.10.2019)
6. Акопян Л. Шостакович и советская власть: история отношений // Д. Д. Шостакович: pro et contra, антология. Сост., вступ. статья, комментарии Л. О. Акопяна. СПб.: РХГА, 2016. С. 7–50.
7. Барнс Дж. Шум времени: роман; пер. с англ. Е. Петровой. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. 288 с.
8. “Свидетельство”: воспоминания Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым. Обратный пер. с англ. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://testimony-rus.narod.ru/Testimony.pdf>. (дата обращения: 19.10.2019)

PERSONAL MEMORY AND CULTURAL MEMORY: THE SPECIFICS OF ITS BEING IN THE NOVEL “THE NOISE OF TIME” BY J. BARNES

M.V. Myasnikova

This chapter is aimed at analyzing the specifics of the relation between cultural memory of D.D. Shostakovich and the “version” of his personal memories and their representation in J. Barnes’ novel “The Noise of Time”. Cultural memory is represented

both in the text of the novel – in the perception of the composer by society and some cultural stereotypes about him – and in the extra-textual documents serving as the basis for constructing the plot and the main character's figure. In the context of the novel, therefore, the concept of 'personal' is opposed to the concept of 'cultural'. The latter concept denotes something superficial, unreliable and untruthful, whereas everything linked to the former concept helps a person to form their self-identity and to understand what really matters. Still, the concept of 'personal' can be easily destroyed by the long-time oppression from the 'cultural' (or collective) entourage.

Keywords: personal memory, cultural memory, self-identity, biographical novel

5.11. «ПАМЯТЬ ЖАНРА» ВО ФРАНЦУЗСКОМ ДЕТЕКТИВЕ 50–60-х ГОДОВ XX ВЕКА

© *И.О. Бельский*

В главе рассматривается категория «Память жанра» в контексте французского детективного романа 50-60-ых годов XX века. Анализируются романы П. Буало и Т. Нарсежака «Инженер слишком любил цифры...» (1958), П. Александра и М. Ролана «Увидеть Лондон и умереть» (1956) и С. Жапризо «Дама в очках и с ружьем в автомобиле» (1966). Прослеживается связь авторов с традициями классического детектива, выявляется сходство в организации и построении сюжета. При этом отмечается, что происходит трансформация внутренних законов и приоритетов жанра. Социально-психологическая ориентация текстов, раскрытие внутренних противоречий героев, личностный тон повествования становятся ведущими чертами детективного романа. Устанавливается, что утрата нравственных ценностей вследствие второй мировой войны преодолевается с трудом.

Ключевые слова: французский детектив, «память жанра», роман о жертве, социально-психологическая модель

С начала XIX века формируется художественный мир детектива. Жанр детективного рассказа, а затем романа складывается в рамках национальных литератур. Традиционно в литературоведении выделяют модели английского, французского, американского детектива. Зародившийся с целью показать тожество научного метода и рационалистического подхода детектив претерпевает изменения. Трансформация обусловлена различными факторами: эстетическими, этическими, социальными, политическими. Но детективная литература всегда отличалась строгой схематичностью построения сюжета, организации пространства и времени, выбора персонажей. Б. Брехт отмечал, что специфика детектива заключается в его вариативности в пределах жестких правил [1]. В то же время, несмотря на свою шаблонность, схематичность и искусственность, детектив является продуктом реальной жизни, жанром, порожденным самой действительностью.

В этой связи можно отметить мемуары Эжена Видока, изданные в 1828–1829 гг. и сделавшие их автора одним из родоначальников жанра [2].

Образная модель мира детективного романа непостоянна. Она обновляется и модифицируется под влиянием исторической ситуации, социально-политических факторов. Говоря о «памяти жанра» во французском детективе 50–60-х годов, мы не можем игнорировать ни синхронический аспект, ни диахронический. М.Н. Липовецкий в статье «Память жанра как теоретическая проблема (к истории вопроса)» определяет эту категорию как «не готовую концепцию действительности, окаменевшую в художественной структуре древнего жанра, а обобщенный аксиологический тип построения образа мира, который в обновленном виде актуализируется в образной миромодели «нового жанра», направляя художника на осмысление прежде всего определенных ценностных отношений между человеком и целым миром» [3, с. 18].

Структура детективного романа после второй мировой войны меняется. Особенно во Франции широко начинают распространяться произведения «массовой культуры»: авантурные романы, сентиментальные и псевдоисторические произведения, комиксы, низкопробные детективы. Большую популярность приобретает созданная в 1947 году предпринимателем Марселем Дюамелем «Черная серия». Сюда входили оригинальные и переводные тексты о гангстерах, частных детективах, преступниках. Общество привлекало обилие насилия, погонь, драк. Авантурный сюжет и простота изложения также способствовали популяризации данной продукции. Создатели спекулировали на тяге аудитории к литературе, наделенной приметами реальной жизни. В кратчайшее время появляется множество аналогичных изданий: «Черная река», «Напряжение», «Атмосфера», «Шпионаж» и т.д.

Наряду с этими дешевыми изданиями рождается во Франции новый тип детективного романа. В целом схема произведений не претерпевает изменения. Традиционные элементы (преступление, расследование, разгадка, сбор улик) и персонажи (жертва, сыщик, преступник, свидетели) сохраняются. Но меняются акценты, и происходит более глубокое изменение – переосмысление идеи детектива как игры и торжества рационального начала. Личностное начало становится в центр детективного романа. Эта идея характерна и для других направлений французской прозы 50-60-ых годов. Беззащитная, трагически одинокая, потерявшаяся личность – тема множества произведений данного периода. Корни этой человеческой трагедии, по мнению большинства авторов, – социальное буржуазное общество.

В классическую схему детективного произведения вкладывают актуальное содержание, и в результате можно говорить о типе социально-

психологического детектива, тенденции к которому мы находим в творчестве Ж. Сименона, П. Буало и Т. Нарсежака, П. Александра и М. Ролана, С. Жапризо. В качестве примера можно рассмотреть концепцию «романа о жертве», созданную дуэтом авторов П. Буало и Т. Нарсежаком [4].

Задача при написании такого романа заключается в том, чтобы сохранить баланс между детективным расследованием, мотивом тайны и героем-жертвой, который находится в центре истории. Ядром повествования становится история героя-жертвы. Отталкиваясь от классического детектива, авторы начинают разрушать его структуру изнутри. По их мнению, чтобы воссоздать загадку, необходимо изменить роль ряда традиционных элементов: образов полицейских, подозреваемых, улик. Они отходят на периферию, а главной становится категория *caspenc*. В своем творчестве французские авторы стремятся совместить классический детектив (роман-загадка) с техникой триллера, поэтому в их текстах особое значение имеет мистическая линия сюжета. С помощью этой линии в романе создается *caspenс*. Ожидание должно быть на уровне сюжета, а не эпизода. Ожидание связано с потусторонними явлениями. Торжество логики и разума отрицается, но при этом сохраняется желание проникнуть в потустороннюю тайну. Повседневность героя нарушается, обыденная жизнь трансформируется.

В результате возникает двойственность в ключевом для детективной схемы элементе – мотиве тайны. Ориентируясь на фантастическую новеллистику Э.А. По («Падение дома Ашеров»), Буало и Нарсежак утверждают, что «в детективе должно существовать два одинаково возможных варианта разгадки: «логическая» (рациональная) и «поэтическая» (фантастическая, метафизическая)». И каждая из них должна быть неточной, что подчеркивает двойственность мира реального и магического. Ожидание становится не приемом, а способом восприятия мира, который находит воплощение в детективе.

Создать подобный тип романа, связать тайну и разгадку, по мнению Буало и Нарсежака, можно только в **романе о жертве** (*le roman de la victime*). В понимании писателей жертвой является не тот, за кем гонятся, а тот, кто тщетно пытается проникнуть в смысл происходящих событий. При этом роль загадки, которая в классическом детективе является главным элементом схемы, для Буало-Нарсежака снижается. Центром повествования становится характер, вокруг которого выстраивается каркас сюжета, интрига, основные мотивы. Герой-жертва утрачивает чувство реальности, привычный мир превращается в ловушку. Действия героя направлены на поиск правды, которая всегда ускользает от него.

Таким образом, происходит переосмысление классической формы детектива, где в финале показано торжество сыщика, олицетворяющего ра-

зум. Роман о жертве показывает бессилие разума в мире жестокости и безумия. Тайна поглощает героя. Логика жертвы оказывается бессильной перед глубинной логикой действия (логика служит для создания драмы). Особо стоит рассмотреть такой элемент схемы как «преступление».

В классических детективах преступник стремился совершить идеальное преступление, тщательно продуманное и исполненное. Отсюда и интеллектуальное соревнование между сыщиком и преступником. В связи с этим в детективах стали появляться интересные образы гениальных преступников (профессор Мориарти, благородный грабитель Арсен Люпен и т.д.). В основу сюжета ложилась борьба-соревнование героев. Такое произведение уходило от реальной действительности. Буало и Нарсежак отказываются от образцовых преступлений.

Для сохранения интриги приходится идти на серьезную трансформацию структуры романа. Они меняют время действия: не после, а до преступления. Жертва получает свободу, и, таким образом, становится возможно преодоление механистичности классического детектива. Необходимость в то же время сохранить целостность повествования приводит Буало и Нарсежак к идее о том, что не нужно приспособлять готовый характер к имеющейся интриге, а следует выстраивать каркас сюжета вокруг персонажа, переживающего кризис, то есть тайна должна соединиться с конкретной судьбой, она не может существовать как абстракция, отдельно от персонажа.

Данная концепция реализовывалась авторами в собственных произведениях. Здесь стоит отметить прежде всего романы «Из мира мертвых» и «Та, которой не стало». В этой статье мы коснемся другого текста Буало и Нарсежака. Роман «Инженер слишком любил цифры» (1958) в большей степени тяготеет и наследует традиции классического детектива.

Произведение является нетипичным для манеры французских писателей. Преступление – убийство инженера Сорбье – совершается на закрытом и сверхсекретном предприятии. Авторы используют модель герметичного детектива. Но предметом исследования писателей становится не столько мотивы и причины преступления, сколько фигура самой жертвы и в целом общества. Поглощающая человеческую личность атмосфера современного предприятия по работе с ядерным топливом превращает инженера Сорбье в «механическое устройство». Персонаж существует в мире, оторванном от реальности. Утрачивается связь с действительностью, подавляются чувства. Расплатой становится гибель персонажа.

Критической оценке со стороны авторов подвергается сама идея «технократической цивилизации». 50-60-ые годы – бурный рост промышленности, развития технологий, производств, в том числе и производства

атомного топлива. Неслучайно на периферии звучат отголоски «холодной» войны, мотив шпионажа. Сюжет строится вокруг поиска похищенного цилиндра, над которым работал Сорбье. Неподвластная человеку ядерная реакция способна привести к трагическим последствиям: «Взрыв уничтожит целый квартал, и половина Парижа будет заражена радиоактивностью по меньшей мере лет на десять»[5, с. 41]. Буало и Нарсежак показывают, что общество, утратившее нравственные ориентиры, опустошенное духовно, подавляющее сильные и незаурядные личности, порождает трагедию.

Функцию сыщика авторы отводят комиссару Марей, который представляет тип классического детектива. В самом начале отмечается, что при внешней простоте комиссар обладает внутренней стойкостью: «его тонкий насмешливый рот, складка, идущая от носа, вдруг выдавали его истинную натуру, без сомнения страстную и сильную, скрывающуюся под этой приветливой маской»[5, с. 36]. Образ внешне и внутренне близок комиссару Мэрге Жоржа Сименона. Именно Марей еще несет в себе истинный гуманизм, верен идеалам, сложившимся в годы Сопротивления. Честность и благородство – вот принципы, лежащие в основе характера. При этом Марей не лишен проницательности, прекрасных аналитических способностей. Высокий профессионализм отличают героя от противостоящих ему сил «технократического общества», представленных крупными министерскими чиновниками, молодыми бюрократами.

В результате Марей раскрывает тайны и находит преступника, которым оказывается его близкий друг, сослуживец Роже Бельяр. Формально Буало и Нарсежак следуют канонам классического детектива. В ходе расследования находят убийцу, вскрывают причины (личный мотив традиционно движет преступником), и в финале читатель видит сцену срывания масок. Однако есть одно принципиально значимое отличие от классического канона – никакого торжества сыщика после разгадки тайны не наступает, так как обнаруженное Мареем противоречит его жизненному кредо, его представлениям о человечности.

Подобное формальное следование традициям классического детектива требуется авторам, чтобы подчеркнуть глубинное различие. В произведении показывается противоречие между рационально-аналитическим, основанном на логике методом, и иррациональным, жестоким обществом. Страшен мир, в котором благородный и достойный человек силою обстоятельств становится преступником, в то время как настоящие преступники остаются на свободе. Таким образом, мы видим, что Буало и Нарсежак наследуют форму классического детектива, меняя при этом глубинное содержание.

Детективный роман Поля Александра и Мориса Ролана «Увидеть Лондон и умереть...» (1956) является примером психологической прозы.

Авантюрный сюжет со множеством загадок, построенный по принципу лабиринта, служит средством для раскрытия внутреннего мира героя. В этом произведении можно увидеть влияние концепции «романа о жертве» Буало и Нарсежака.

Дэвид Тейлор – успешный предприниматель, семьянин в одночасье теряет опору, узнав об исчезновении жены в Лондоне. Тейлор, защищенный от реальной жизни своим материальным положением, устойчивыми моральными принципами, уверенностью в семье и любви, оказывается беззащитным, когда сталкивается с цепочкой необъяснимых событий.

Функции героя-сыщика и героя-жертвы воплощаются именно в образе Дэвида. В загадочном Лондоне происходит столкновение с суровой социальной действительностью, где обесцениваются все этические нормы. Это мир, в котором процветает абсолютно циничный и безжалостный тип хищника.

Авторы подчеркивают беспомощность героя, который погружается в мир лжи и обмана. Постепенно Дэвид выстраивает цепочку событий, связанных с прошлым жены. Символическое значение приобретает сам Лондон. Таинственность и загадочность происходящего, лабиринт улиц, густой туман, непонимание происходящего – все это усиливает смятенность персонажа и осознание полноты одиночества, потерю опоры. Неслучайно герой постоянно отмечает: «Взгляд мой ничего не мог различить в плотной стене окружавшего меня тумана» [5, с. 265].

Усиливает беспомощность и безвыходность положения героя равнодушные внешнего мира. Формальное отношение к делу Скотланд-Ярда буквально вынуждает Дэвида вести расследование самостоятельно. Нет опоры в действительности. Мир жесток и безжалостен к человеку. В ходе расследования событий преступление Тейлор открывает для себя мир, построенный на обманах и иллюзиях. Авторы обнажают ужас повседневного существования, реальность без прикрас.

Утверждается идея беззащитности и слабости человека. Поэтому становится логичным и гибель главного персонажа в финале, когда он распутывает паутины тайны. Увеличивает трагизм форма повествования от первого лица. Часть романа написана в виде письма, которые Дэвид отправляет своему другу Томасу Брэдли. В данном произведении преступление жены Дэвида Патриции основывается на личных мотивах (наследство), что также характерно для классического детектива. Но идея гибели старой морали, гуманизма, веры в нравственные ценности становится центральной в романе.

Себастьян Жапризо по праву считается одним из выдающихся мастеров психологического детективного романа. Ярким примером может по-

служить роман «Дама в очках и с ружьем в автомобиле» (1966). Создавая напряженный сюжет с обилием тайн и загадок, которые постоянно множатся, Жапризо выстраивает целостную композицию и логически объясняет все подробности.

В данном произведении автор поднимает проблему влияния на личность призыва к «красивой жизни», типичного для французского общества. Главная героиня романа Дани Лонго работает в рекламном агентстве. В романе подчеркиваются популяризации рекламы и её воздействие на сознание человека. Идеологическая направленность очевидна. Реклама способствует формированию определенного образа жизни, но она призвана не столько предложить товар, сколько предложить рецепты «счастья». Эталоны счастья и красоты, созданные элегантными журналами «Мари-Клер», телевидением, воздействуют на человека, у которого складываются мечты и желания, не подвластные ему. В результате антитеза мечта/реальность приводит к преступлению.

Дани – жертва общества потребления. Желание прикоснуться к красивой жизни толкнуло её на то, чтобы поехать к морю, угнав белый лимузин начальника. За внешней красотой предпринятого путешествия скрывается внутренняя пустота. Героиня занимается самообманом, когда стремится утроить свою жизнь наподобие моделям с обложек журналов. При этом Жапризо усложняет конструкцию романа. Самообман Дани становится лишь одним из уровней смыслов произведения.

Детективный сюжет, инсценировка, придуманная Караваем, владельцем рекламного агенства, создает второй уровень обмана. Доведенная запутанными, нелогичными и загадочными обстоятельствами до отчаяния, Дани начинает верить в собственное безумие. Первая часть романа, где она является повествователем, показывает глубину отчаяния Дани, которая тщетно пытается найти разгадку в сложной перипетии событий. Самоанализ практически сводит с ума героиню. Это становится третьим уровнем обмана. Такая концентрация лжи органически влетает детективный сюжет в общую систему обманов. Именно это и придает роману социально-критический смысл.

Жапризо создает такой роман, в котором функции сыщика и жертвы объединяются в образе Дани. Но преступление героини во многом обусловлено социумом. Преступником в высшем смысле становится начальник Дани – месье Каравай. Судьба «маленького человека» не интересует преуспевающих магнатов, крупных промышленников. Поэтому Дани хотят свести с ума и обвинить в преступлении, которого она не совершала. Но в героине пробуждается личность, способная разорвать сеть опутавших её обманов. Она начинает вести расследование. Обрести веру в собствен-

ную правоту, в свои силы ей помогает дружеская поддержка простых людей. Благородство и человечность сохраняют простые люди, рабочие, шоферы грузовиков. Именно они противопоставлены миру лжи, подлости, жестокости и равнодушия, который способен уничтожить душу и жизнь человека. Именно в этом заключается демократизм романа, направленный на разоблачение самой идеи буржуазного, мёртвого мира. Здесь вновь можно увидеть, как традиционная детективная форма наполняется актуальным содержанием. Каркас сюжета, имеющий все элементы классического детективного романа, используется авторами для раскрытия глубинных социально-психологических проблем.

В заключение следует отметить, что рассмотренные романы имеют определенное сходство. Авторы наследуют модели и схемы, разработанные родоначальниками детективного жанра, переосмысляя их с учетом современной реальности. Происходит смена акцентов и приоритетов. Игровой элемент, показывающий торжество разума в финале, исчезает вовсе или уходит на второй план. Авторы ориентированы на изображение социально-психологических проблем человека. Определяющим становится личностный тон повествования. Размываются границы в триаде жертва-сыщик-преступник, и невозможно однозначно распределить их роли. Даже если загадку удастся разрешить, то это может не уберечь героя от гибели, поскольку окончание войны не привело к полному восстановлению нравственно-этических ориентиров общества. Кризис послевоенного общественного самосознания ощущается писателями. Однако в первые послевоенные десятилетия единственный выход авторы, оставаясь верными классическим духовным ценностям, видят в верном служении своему делу, соблюдении принципов гуманизма.

Список литературы

1. Брехт Б. О литературе. М.: Художественная литература, 1988. 525 с.
2. Видок Э.-Ф. Записки Видока, начальника Парижской тайной полиции. М.: Книгогек, 2016. 768 с.
3. Липовецкий М.Н. «Память жанра» как теоретическая проблема (к истории вопроса). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elar.ufrfu.ru/bitstream/10995/47273/1/mhs_1990_02.pdf (дата обращения 28.10.2019)
4. Boileau-Narcejac. Le roman policie. Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. 1975. 122 p.
5. Современный французский детектив. М.: Прогресс, 1977. 512 с.

«MEMORY OF GENRE» IN THE FRENCH DETECTIVE OF THE 50–60s OF THE XX CENTURY

I.O. Belsky

The chapter presents the category «Memory of genre» in the context of the French detective novel of the 50-60s of the XX century. The novels of P. Boileau and T. Narcejac «The Tube» (1958), P. Alexandre and M. Roland «Voir Londres et mourir» (1956) and S. Japrisot «The Lady in the Car with Glasses and a Gun» (1966) are analyzed. The authors traced the connection with the tradition of the classic detective story, revealed similarities in the organization and construction of the plot. It is noted that there is a transformation of internal laws and priorities of the genre. The socio-psychological orientation of the texts, the disclosure of internal conflicting characters, the personal traits of the narrative are the leading features of a detective novel. It is established that the loss of moral values due to the Second World War is being overcome with much difficulty.

Keywords: French detective, “memory of the genre”, novel about the victim, socio-psychological model

5.12. ПАМЯТЬ ЖАНРА: ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН В ПРОЗЕ Ю. МАМЛЕЕВА («ШАТУНЫ»)

© А.П. Трушкина

В главе рассматривается трансформация готического канона в прозе Ю. Мамлеева. Цель главы – выявить в романе «Шатуны» традиционные готические элементы, а также новаторские черты автора. В ходе работы был использован целостный метод анализа литературного произведения. Установлено, что прозаик синтезирует готику (создание атмосферы ужаса, хронотоп готического замка, мотив убийства, наличие героя-злодея) с традицией метафизического реализма и сюрреализма (обращение к бессознательному, мотив сна), включает элементы фантастики (мотив превращения).

Ключевые слова: готика, Мамлеев, готический роман, литература ужасов, метафизический реализм, сюрреализм

Общеизвестно, что в отечественной словесности обращение к готике начинается еще в конце XVIII века Н. М. Карамзиным (повесть «Остров Борнгольм») и продолжается в настоящее время, о чем свидетельствует массивный пласт произведений А. Старобинец, Л. Петрушевской, Ю. Мамлеева и т.д. При этом каждая эпоха по-своему трансформирует готический канон, особенно это касается литературы современной, для которой характерны разнообразные жанровые трансформации и синтетические жанровые формы.

Русской готической литературе посвящено большое количество работ отечественных ученых (О.А. Лиденковой, В.Я. Малкиной, Н.Д. Тамарчен-

ко, А.А. Полякова, В.Я. Вацура и др.), в которых готический канон определяется как классическая форма готического романа и совокупность признаков, по которым «эта форма отличалась как от самых первых произведений этого жанра, так и от последующих его вариаций» [1, с. 15]. Однако уже в конце XX столетия в отечественной словесности, прежде всего в прозе Ю. Мамлеева, А. Биргера, В. Точинова, О. Дивова, А. Дашкова переосмысливается традиционное представление о готике.

Наиболее примечательно в свете заявленной проблематики творчество Ю. Мамлеева, создателя метафизического реализма. Спецификой этого направления являются реалистичные по форме произведения, в поле которых вводится метафизическая проблематика [2]. «Сверхзадача метафизики – раскрытие внутренних бездн, которые таятся в душе человека» [3, с. 3], – утверждает сам писатель. Автор стремится не столько развлечь читателя, сколько запугать его, вызвать чувство страха и ужаса перед непознанным. Характерными чертами литературы метафизического реализма являются сакральная фантастика, фантазмы, апокалиптические мотивы, философская и религиозная проблематика, затрагивающая вопросы жизни и смерти [4]. В своих произведениях Мамлеев использует прием, характерный для прозы конца XX столетия: создание шок-эстетики, когда чувство ужаса растворяется в чувстве отвращения, порождаемого самим текстом. Готический канон в его прозе расширяется, синтезируется с фантастическими и сюрреалистическими элементами (романы «Крылья ужаса», «Мир и хохот», «После конца», «Шатуны», рассказы «Счастье», «Макромир» и др.).

Роман Ю. Мамлеева «Шатуны» представляет собой весьма показательный пример не просто метафизической литературы, но синтез психологического, сюрреалистического и готического повествования. Так, с самого начала сюжетного развертывания читатели погружаются в атмосферу таинственности и неопределенности: «Весной 196... года вечерняя электричка разрежала тьму подмосковных городков и лесов...» [5, с. 11]. С первых строк произведения ничего не известно ни о главном герое, ни о том, откуда он возвращается. Большую тайну и напряжение создают непринужденное и необоснованное маргинальное поведение героя и убийство невинного молодого человека. Только в беседе с убитым Григорием Федор Соннов рассказывает историю своей жизни и причину своих преступлений.

М. Саммерс, проведя сравнения готического романа с классическим, вывел определенную знаковую символику первого [6]. Соответственно в романе «Шатуны» можно выделить такие символы, как пещера, роль которой выполняет подпол в доме Сонновых («Подпол, куда уполз Федор, был дик и неправдоподобно глубок... Через три маленьких окошечка в кир-

пичной стене лился узкий, извращенный дневной свет – сюда в полутьму, словно в живое, пыльное, состоящее из поломанных предметов чудовище») [5, с. 34], завывание ветра, монах, в роли которого выступает скопец Михей, свеча. Эти, казалось бы, незначительные детали выступают своего рода изобразительно-выразительными средствами, играют сюжетообразующую роль в романе, создавая атмосферу мистики и ужаса.

Наличие страшного готического замка – ключевой признак литературы ужасов. Как справедливо отмечает В. Вацура, «Замок – есть средоточие посмертной жизни. Отсюда потенциальное, а иногда и реальное присутствие в нем сверхъестественного начала, обычно духа, призрака преступника или жертвы» [7, с. 86]. У Мамлеева функциональную роль замка выполняет дом Сонновых, являющийся материализованным символом преступлений и грехов. Описание дома уже в начале романа погружает в мрачную, устрашающую атмосферу, воздействуя на читательское восприятие: «Дом, к которому подошел Федор, стоял на окраине, в стороне, отгороженный от остального высоким забором, а от неба плотную железную крышею. Он делился на две большие половины; в каждой из них жила семья из простонародья; в доме было множество пристроек, закутков, полутемных закоулков и человеческих нор; кроме того – огромный, уходящий вглубь, в землю, подпол» [5, с. 20]. То же самое можно сказать не только о внешнем облике дома, но и об интерьере: «Они очутились в комнате, простой, довольно мещанской: горшочки с белыми цветами на подоконнике, акварельки, большая нелепая “мебель”, пропитые потом стулья... Но все это носило на себе какой-то занырливо-символический след, след какого-то угла, точно тайный дух отъединённости прошелся по этим простым, аляповатым вещам» [5, с. 21]. Это обычное, казалось бы, убранство оказывается суггестирующим: даже от мелких деталей интерьера исходит таинственная угроза, создается общая атмосфера разрушения и опустошения. Помещения, описываемые в романе, темные, с грязными стенами, комната всегда освещается не лампой, а свечами («Аннушка зажгла свечку. Осветился верхний угол комнаты, где опять был Достоевский» [5, с. 86]), на что особенно обращает внимание прозаик, воссоздавая типичную атмосферу полумрака в средневековом замке, кишашем духами и привидениями.

Принципиальную роль в развитии сюжета играет пейзаж. С одной стороны, он является непосредственным фоном изображаемых событий, того зла, которое совершают герои, с другой – олицетворением общества, человеческого ада: «Наконец свернул он в глухой лес. Деревья уже давно здесь росли без прежней стихии, одухотворенные: не то что они были обгажены блевотиной или бумагой, а просто изнутри светились мутным челове-

ским разложением и скорбию. Не травы уже это были, а обрезанные человеческие души» [5, с. 13].

Мотив вещего сна является ключевым в литературе ужасов (достаточно вспомнить произведения Э. Рэдклиф, Э.Т.А. Гофмана, М. Льюиса и др.). М.М. Бахтин рассматривает сон как один из художественных способов испытания так называемых «последних вопросов» человеческого бытия, философских позиций. Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он перестает совпадать с самим собой [8, с. 68]. В романе Ю. Мамлеева функциональную роль сновидений выполняют галлюцинации и видения, что вполне соответствует традиции не только литературной готики, но и сюрреализма, в контексте которой психика личности, ее подсознание, бессознательное оказывает весьма существенное воздействие на поведение личности, ее поступки и мотивацию: «Извицкий <...> вдруг увидел себя, себя, идущего прямо из-за угла навстречу, чуть сгорбленного, с дрожащими руками, с распростертыми объятиями. Он ринулся, но понял, что он уже у себя. Видение исчезло, но мир словно был залит ясностью» [5, с. 83].

Мотив убийства, также характерный для готического романа, пронизывает все произведение Ю. Мамлеева. Убийство здесь рассматривается на нескольких уровнях. Во-первых, непосредственные жестокие убийства людей, исполняемые главным героем – Федором Сонновым: «И так меня все тянуло, тянуло, словно с каждым убийством загадку я разгадываю: кого убиваю, кого?... Может, я сказку убиваю, а суть ускользает?! ... Ну вот и стал я бродить по свету. Да так и не знаю, что делаю, до кого дотрагиваюсь, с кем говорю...» [5, с. 19]. Во-вторых, зверства, творящиеся группой московских интеллигентов, наслаждающихся своими деяниями: «– Для чего вы убиваете?! Чего ищете?! – крикнув, спросил Федор. – Ничего не ищем. – Как ничего не ищете?! – Мы получаем удовольствие... И ничего больше... Наслаждение» [5, с. 59]. В-третьих, духовное и психическое уничтожение персонажа: Андрей Никитич Христофоров как человек умирает от воздействия монстров, окружающих его. И, наконец, самоубийство Петеньки, который занимался самопоеданием и не признавал другую пищу. Примечательно, что все убийства в романе имеют мотивацию – постижение потустороннего, проникновение в тайну души убиваемого.

Главный герой готической литературы – имморалист, герой-злодей. Именно таким представлен в «Шатунах» Федор Соннов: «Это был грузный мужчина около сорока лет, со странным, уходящим внутрь, тупососредоточенным лицом. Выражение этого огромного, в извилинах и

морщинах лица было зверско-отчужденное, погруженное в себя и тоже направленное на мир. Но направленное только в том смысле, что мира для обладателя этого лица словно не существовало» [5, с. 11]. Он совершает серию немотивированных убийств, оправдывая свои поступки желанием познать извечную тайну смерти «эмпирическим» путем. Однако это стремление, зародившееся в его больном сознании с раннего детства, уничтожает в герое человека, превращая в настоящего монстра: «Но смерть, и все, что ее окружало, по-прежнему царили в его душе. Вернее, смерть и была его душой» [5, с. 23].

Одним из признаков готического романа, присущих также жанру фантастики, является мотив превращения. В «Шатунах» он перемещен в сферу «психического», нежели «физического». Андрей Никитич Христофоров – христианин, проповедующий нормы морали и пытающийся привести всех окружающих к истине, под воздействием «монстров» сошел с ума и превратился в курицу: «А наутро, после сна, произошло что-то совсем несусветное и дикое; соскочил с постели в одном нижнем белье, Андрей Никитич заявил, что он умер и превратился в курицу...» [5, с. 72]. Единственный здравомыслящий персонаж, старающийся вырваться из ада, погибает.

Таким образом, Ю. Мамлеев в «Шатунах» трансформирует готическую традицию, переосмысливая её классические признаки. Он обращается к принципам сюрреализма и метафизического реализма, перемещая своих персонажей из реального мира в мир ирреальный, выходит за рамки человеческого сознания, пытается понять природу бессознательных поступков человека. Однако наряду с новаторскими чертами, обновляющими роман готический, писатель сохраняет традиционные элементы, характерные для классических готических романов: наличие героя-злодея, имморалиста, а также традиционной готической атрибутике, способствующей воссозданию атмосферы ужаса и тайны: мертвец, убийство, специфический пейзаж, злое здание, выполняющий функцию средневекового замка и являющийся главным сосредоточением преступлений и грехов.

Список литературы

1. Полякова А.А. Готический канон и его трансформация в русской литературе второй половины XIX века: На материале произведений А.К. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова. Дисс. ...к.филол.н. М., 2006. 189 с.
2. Слободжанин А.В. Ранние рассказы Ю. В. Мамлеева: зарождение «метафизического реализма». Тула: ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2014. 18 с.
3. Мамлеев Ю.В. Собрание сочинений. В 2 т. М.: Издательство «Э», 2017. Т. 2. 640 с.
4. Тмарченко Н.Д. Готическая традиция в русской литературе. М.: РГГУ, 2008. 345 с.

5. Мамлеев Ю. Шатуны. М.: АСТ: ХРАНИТЕЛЬ: Зебра Е, 2008. 255 с.
6. Summers A.M. A Gothic Bibliograph. Michigan: Fortune Press, 1940. 621 p.
7. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: НЛЮ, 2002. 544 с.
8. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 2002. 416 с.
9. Ковалькова Т.М. Готическая традиция в американской прозе: новеллистика Х.Ф. Лавкрафта. Автореф. дисс. ... к.филол.н. Н. Новгород, 2001. 20 с.
10. Чупринин С. Литература сегодня. Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. 916 с.

**MEMORY OF GENRE: GOTHIC NOVEL
IN PROSE BY Yu. MAMLEYEV ("SHATUNY")**

A.P. Trushkina

The chapter provides the transformation of the Gothic canon in the prose by Yu. Mamleev. The purpose of the chapter is to reveal typical Gothic elements in the novel "Shatuny", as well as the author's innovative features. In the course of the work a systematic method of analysis was used. It has been established that the writer synthesizes Gothic elements (creation of an atmosphere of horror, chronotope of the Gothic castle, motive of murder, presence of a villain) with the tradition of metaphysical realism and surrealism (appeal to the unconscious, motive of dream), whilst including the elements of fiction (motive of transformation).

Keywords: Gothic, Mamleyev, Gothic novel, horror literature, metaphysical realism, surrealism

**5.13. ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В РОМАНЕ
М. МАЛЬЗЬЁ «МЕХАНИКА СЕРДЦА»**

© *A.B. Попова*

Глава посвящена изучению особенностей жанровой организации романа М. Мальзьё «Механика сердца». Цель работы состоит в выявлении элементов жанровых моделей и исследовании их взаимодействия в тексте. Показана преемственность фольклорной традиции и ее трансформация в постмодернистском дискурсе. Обнаружено сходство сюжетно-композиционной организации произведения со структурой волшебной сказки, а также соответствие поступков героев функциям сказочных персонажей. Вместе с тем отмечается влияние на выбор повествовательной стратегии французской литературной традиции (автобиография, личный роман), а также жанровых моделей, генетически связанных с волшебной сказкой, в частности, романа-инициации. Сделан вывод о природе жанрового синтеза в романе, обусловленного расширением границ литературы в эпоху постмодернизма и вовлечением в ее сферу других видов искусства. В исследуемом романе эта тенденция проявилась в создании автором взаимодополняющих версий одного сюжета – литературной, музыкальной и анимационной.

Ключевые слова: М. Мальзьё, волшебная сказка, роман воспитания, роман инициации, личный роман

Синтетичность – одно из базовых свойств искусства, восходящее к первобытному синкретизму и в той или иной мере присущее художественному творчеству на всех стадиях развития. Тенденция к синтезу жанров, существующая в современной литературе, может быть рассмотрена как результат целенаправленной «художественной гибридизации», ориентированной, по мнению М.С. Кагана, на «"выведение" оригинальных, неизвестных ранее образований» [1, с. 239]. Постмодернизм с его игровым отношением к действительности, эклектизмом, коллажностью мышления, идеей полифонии культурных миров, ориентацией на «чужое слово» открывает новые возможности жанрового синтеза. Соединение разножанровых элементов в пространстве отдельного текста становится одной из форм реализации постмодернистской интертекстуальной игры.

На рубеже XX–XXI вв. особую популярность приобретают жанры, которым изначально присущ высокий потенциал интертекстуальности, в частности, литературная сказка, обладающая генетической способностью ассимилировать элементы предшествующей культурной традиции. При том, что в литературоведении отсутствует единое определение этого жанра, к его основным типологическим признакам исследователи неизменно относят синтетичность и игровое начало. Так, Т.Г. Леонова отмечает, что в литературной сказке соединяются «компоненты разных жанров (собственно фольклорной сказки и разных литературных и нелитературных жанров)» [2, с. 84], а Л.В. Овчинникова в идее жанрового синтеза видит основу «формирования художественного мира литературной сказки» [3, с. 139]. Своеобразную «игру жанром» усматривают в обращении к фольклорному началу В.Г. Зусман и С.В. Сапожков [4, с. 228], о развитии в сказке традиций карнавальской игры упоминает Т.А. Чернышева [5, с. 219], на пересечении «фантастической картины мира и игрового начала» предлагает рассматривать этот жанр М.Н. Липовецкий [6, с. 7]. Французские литературоведы также констатируют размытость жанровых границ современной сказки, возникающую вследствие контаминации с другими жанровыми моделями и затрудняющую жанровую атрибуцию текстов [7, с. 48].

Примером такой гибридизации является творчество французского писателя, певца и музыканта, руководителя группы «Дионисос» (Dionysos) Матиаса Мальзьё. В 2003-м году он дебютировал автобиографическим романом «Теперь, когда над тобой вечная ночь» (*Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi*), герой которого, потеряв мать, находит утешение в общении со сказочным существом – Великаном Джеком, открывающим ему вход в потусторонний мир. Этот персонаж станет сквозным, в том или ином качестве появляясь в последующих произведениях писателя – «Механика сердца» (*La Mécanique du Cœur*, 2007), «Метаморфоза на краю

неба» (*Métamorphose en bord de ciel*, 2011) и «Дневник вампира в пижаме» (*Journal d'un vampire en pyjama*, 2016). Примечательно, что публикации этих книг Мальзё сопровождал выпуск музыкальных альбомов своей группы – «Monsters in Love» (2005), «La Mécanique du cœur» (2007), «Bird'n'Roll» (2012) и «Vampire en pyjama» (2016) – соответственно. Писатель экспериментирует не только с аудиосопровождением текстов, но и с их визуализацией. Его фантастическая новелла «Человек-вулкан» (*L'homme Volcan*, 2011) вышла в виде приложения для iPad и iPhone с музыкой Мальзё и интерактивными иллюстрациями Фредерика Перрена, а по роману «Механика сердца» в 2014-м году был снят анимационный фильм «Джек, или Механика сердца», в котором главного героя озвучил сам автор. Результатом таких экспериментов становится создание художественного мира, органично сочетающего обыденность со сверхъестественными допущениями, не исключающего существование параллельной реальности.

В романе «Механика сердца» Мальзё разрабатывает магистральную тему своего творчества – взросление, сопровождающееся переживанием одиночества, инаковости и поисками любви. В основе сюжета здесь угадываются черты архаического мифа, выросшего из обряда инициации и впоследствии давшего начало волшебной сказке. Сквозь рассказ о зловещих махинациях маленького Джека с ходиками вместо сердца, отправившегося на поиски юной уличной певицы, в которую он влюбился с первого взгляда, просвечивает волшебно-сказочная структура, описанная В.Я. Проппом в «Морфологии волшебной сказки» [8].

Историко-типологические параллели обнаруживаются уже на первых страницах романа, который начинается эпитафией, содержащей три заповеди-запрета: не прикасаться к стрелкам, не поддаваться гневу и не влюбляться. Нарушение этого тройственного запрета влечет за собой дальнейшее развитие сюжета, ключевые моменты которого соответствуют основным функциям, выделенным В.Я. Проппом. Так, после чудесного рождения в «самый холодный день на свете»¹ («le jour le plus froid du monde» [10, р. 12]), мать Джека – похожая на фарфоровую куклу юная проститутка – навсегда оставляет сына у акушерки Мадлен, что, фактически, соответствует усиленной форме отлучки (e^2) в структуре волшебной сказки. Это обстоятельство сближает образ героя с описанным Е.М. Мелетинским архетипом «сироты» [11], с той лишь разницей, что он, вопреки фольклорной модели, в финале не обнаруживает своей героической сущности. Сказочный компонент актуализирован также традиционным для английской сказки именем Джек [12, с. 31, 32]. Заледеневшее при рождении сердце героя, неспособное функционировать без протеза в виде часов с кукушкой,

становится причиной запрета на любовь: «Любовь кажется тебе приятной игрой, но это игра с огнем – гибельная игра, особенно для человека с деревянным сердцем» («tu prends ça comme un jeu. Mais c'est un jeu avec le feu, un jeu dangereux, surtout quand on a un coeur en bois» [10, p. 29]), а нарушение запрета (b^1) заставляет героя покинуть уютный дом и отправиться в мир людей, полный опасностей и испытаний. В школе происходит встреча с антагонистом – Джо, который выведывает о механическом сердце героя и о его любви к Мисс Акации (e^1 и w^1) и затем на протяжении трех школьных лет подвергает мальчика всевозможным издевательствам. Во время драки, соответствующей по классификации В.Я. Проппа предварительной беде – X, Джек вынужден бежать из города, подгоняемый непреодолимым желанием найти свой предмет обожания и таким образом ликвидировать недостачу (a^1): «Мечты, дремавшие там долгими годами, укрошенный гнев, обиды – все это вдруг устремляется наружу, и плотина вот-вот рухнет. Я уже не могу ничего сдерживать. – Где Мисс Акация?» («Les rêves anesthésiés depuis des années, la rage contenue, les humiliations, tout ça se pointe au portillon. Le barrage est en train céder. Je ne peux plus rien retenir. – Où est Miss Acacia?» [10, p. 45]). Преследуемый полицией за увечье, нанесенное антагонисту – Джо, герой вынужден тайком бежать из города при содействии своей приемной матери Мадлен (B^6), реализуя таким образом функцию отправки (\uparrow). В Париже, блуждая в поисках часовщика, способного отладить его ходики, Джек с третьей попытки находит дарителя, который предлагает ему помощь – совместное путешествие в Андалузию, где, по слухам, живет Мисс Акация ($D^2 \Gamma^2 Z^9$). Этим дарителем/помощником оказывается исторический персонаж – Жорж Мельес, один из основоположников кинематографа, изобретатель спецэффектов. Герой доставляется к месту нахождения предмета поисков (R^2) – в Альгамбру и там обретает свою любовь, ликвидируя тем самым недостачу. Появление Джо приводит к открытому противостоянию, которое выражается сначала в психологической дуэли, потом в конкуренции за место «страшили» в «Поезде призраков» и, наконец, в соперничестве за возможность первым прийти на помощь возлюбленной (B^2). Джек проигрывает все три состязания и в отчаянии пытается лишиться себя жизни, вырвав часы из груди. Его спасает Мельес, заменив деревянные ходики на бесшумные часы с металлическим циферблатом и стрелками под стеклом (Sp^9). После трех лет комы, повзрослевший и заросший густой бородой герой снова встречается с Мисс Акацией, которая его не узнает (X). Последовавшее за этим узнавание (У) после предъявления сломанных ходиков не приносит Джеку счастья, он навсегда теряет любимую, успевшую свыкнуться с его мнимой смертью («отныне ты для меня не существуешь...») («désormais, pour moi,

tu n'existes plus...» [10, p. 151]), и спустя какое-то время возвращается в дом на холме (↓), где после смерти Мадлен две немолодые проститутки, Анна и Луна, устроили сиротский приют.

При очевидной структурной близости романа волшебной сказке заметны и явные различия на уровне организации повествования и системы образов. Прежде всего, это свойственное авторской сказке наличие историко-литературных реалий и редуцирование волшебного начала до уровня исходного фантастического допущения – возможности «чинить» (géraçer) людей путем вживления им причудливых механических протезов (ходиков с кукушкой вместо сердца, клавиатуры фисгармонии вместо позвонков, кварцевого кристалла вместо глаза). Текст изобилует точными датами (время рождения героя, его возраст на разных этапах развития сюжета, временные промежутки между событиями, время суток) и географическими названиями (Эдинбург, Лондон, Ла-Манш, Париж, Сена, Андалузия). Стремительное путешествие Джека из Парижа в Альгамбру словно пунктиром на карте отмечено названиями городов – Осер, Лион, Валанс, Оранж, Перпиньян, Гранада. Реальность хронотопа подкрепляется введением исторических и легендарных персонажей, живших в описываемую эпоху (Мельес, Джек Потрошитель), а также отсылками к реалиям современной жизни. Мельес и Джек ездят на скейтах, объектами для сравнений становятся Далида (1933–1987), Чарльз Бронсон (1921–2003), персонажи песни группы «Кисс» «Calling Dr. Love» (1976) и мюзикла «Дон Жуан» (2003) Феликса Грея. Учитывая дату рождения героя, указанную в самом начале романа – 16 апреля 1874 года, упомянутые реалии выглядят анахронизмами, необъяснимыми без обращения к паратексту (термин Ж. Женетта). В интервью М. Мальзьё, поясняет, что «Механика сердца» – это так называемый «приквелл» к его первому роману «Теперь, когда над тобой вечная ночь». Таким образом, маленький Джек – это будущий великан Джек, который спустя сто тридцать лет рассказывает историю своей несчастной любви.

Повествование от первого лица роднит роман с автобиографической традицией, имеющей во Франции богатую историю, в частности, с жанром «личного» романа. Среди устойчивых элементов этой жанровой модели – рассказ от первого лица, самоанализ, автобиографизм. В романе Мальзьё помимо отчетливой исповедальной интонации акцентировано субъективное начало. Все события, включая обстоятельства рождения героя, показаны с точки зрения Джека, в его интерпретации представлены также действия всех персонажей. Фокализация меняется только в эпилоге романа, где скупо сообщается о дальнейшей судьбе основных действующих лиц. С одной стороны, это меняет модальность повествования, оно объективиру-

ется, с другой же, появление рассказчика намекает на печальный финал романа, переход маленького Джека из мира живых в мир теней, где он превратится в четырех с половиной метрового Великана Джека, доктора омбрологии, врачующего людей, объятых скорбью («docteur en ombrologie <...> Je soigne les gens atteints de deuil» [13]). В анимационном фильме эта неопределенность снимается, и герой совершенно недвусмысленно поднимается по снежным хлопьям в небо.

Сходство с «личным» романом в «Механике сердца» подкрепляется также синтезом автора и героя. Юный Джек напоминает самого Мальзьё: он мал ростом, рыжеволос, ловко управляется со скейтбордом. Наличие биографической составляющей в своем творчестве подтверждает и сам автор, в частности, в интервью, опубликованном в газете «Монд» (Le Monde): «Il y a une dimension biographique dans tout ce que je fais» [14]. Эта связь не только не скрывается, но намеренно усиливается благодаря тому, что и в анимационной версии, и в музыкальном альбоме Джек говорит голосом Мальзьё. Вместе с тем автобиографический опыт служит писателю материалом для рассуждения о проблемах взросления в современных условиях. Все его герои так или иначе оказываются перед необходимостью перехода из мира детства во взрослую жизнь, и совершить его им помогают фантастические или полупоупендарные существа (Великан Джек, Жорж Мельес, женщина-птица и др.). Образ Джека, беззаветно влюбленного в капризную уличную певицу с «древесным» именем Акация, может быть прочитан и как современная инкарнация Маленького принца. В фильме эта аллюзия получает визуальное подкрепление – в страхе или гневе маленькая хрупкая Мисс Акация ошетиливается шипами.

Тема становления личности, лежащая в основе сюжета, сближает этот роман с такой инвариантной моделью романа воспитания, как роман-инициация, структура которого в общих чертах повторяет схему мономифа, воплощенного в сюжете волшебной сказки. Сюжетно-композиционная схема романа Мальзьё включает три основных элемента – расставание (бегство Джека из дома Мадлен), символическую смерть (трехлетняя кома после попытки самоубийства) и возрождение в новом статусе (подразумеваемое в финале превращение в Великана Джека). При этом традиционный фольклорный мотив испытания трансформируется в проблему морального выбора. Фактически Джек проигрывает своему антагонисту Джо из-за беспочвенной ревности, вызванной неуверенностью в себе, глубинным нежеланием взрослеть и брать ответственность за свою жизнь.

Действие развивается линейно, при этом повествование лишено обстоятельности классического романа воспитания. Показаны только ключевые моменты становления, соответствующие функциям волшебной сказки. В

анимационной версии прерывистость хронотопа визуализируется при помощи поезда, мчащегося сквозь условное время и пространство мимо встающих на пути картонных силуэтов гор, лесов и гордов.

Значимые для сказочного дискурса топосы леса и сада также трансформируются. В качестве места испытания у Мальзьё предстает город, куда герой впервые попадает в возрасте десяти лет, покинув уютный дом своей приемной матери Мадлен, расположенный на самом высоком эдинбургском холме («au sommet de la plus haute colline d'Édimbourg» [10, p. 12]), а в роли волшебного сада или дворца выступает парк аттракционов «Экстраординариум» в Альгамбре. Именно город становится местом судьбоносных встреч (с Мисс Акацией и Джо в Эдинбурге, с Мельесом в Париже), там же происходит инициация героя. Город замещает лес в традиционной пространственной оппозиции «дом/лес». Дом показан в романе как противоположность урбанистической цивилизации, как островок естественности в мире условностей. Здесь находят приют обездоленные и рождаются дети, чье появление на свет противоречит законам общественной морали: «Докторша Мадлен помогает являться на свет детям проституток, да и прочих женщин – брошенных, слишком юных или слишком легкомысленных, чтобы дать жизнь младенцу в приличных условиях» («Docteur Madeleine met au monde les enfants des prostituées, des femmes délaissées, trop jeunes ou trop infidèles pour donner la vie dans le circuit classique» [10, p. 12]). Сам дом надежно отгорожен от внешнего мира и напоминает птичье гнездо («une atmosphère de nid» [10, p. 12]) или дупло в стволе дерева: «внутри дома все сплошь деревянное, словно он вытесан из цельного елового ствола. Войдешь, и чудится, будто попал в сельскую лачугу» («A l'intérieur, tout est fait de bois, comme si la maison avait été sculptée dans un énorme sapin. On croirait presque entrer dans une cabane» [10, p. 12]).

Вместе с тем эта оппозиция у Мальзьё переосмысливается, так как именно Мадлен, выступающая здесь в роли феи-крестной, наделяет Джека механическим сердцем, которое мешает ему любить. Наставником же героя становится горячий поклонник знаменитого создателя кукол-автоматов Робер-Удена, иллюзионист и изобретатель комбинированных съемок Жорж Мельес. Ему отведена роль «феи с голубыми волосами», которая пытается помочь новому Пинокио повзрослеть и стать полноценным человеком («un homme sans trucages» [10, p. 117]). Тема трансформации, заявленная в романе, получает развитие в песне «L'Homme sans trucage», вошедшей в одноименный с романом альбом группы «Дионисос». В ней рефреном звучит строчка из книги, в которой выражено желание героя «выглядеть настоящим (un vrai), живым, взрослым (un grand) человеком» [10, p. 117].

В паре Джек–Мисс Акация инверсии подвергается еще один сказочный архетип – «красавица и чудовище»: если в традиционном варианте Чудовище представляло собой воплощение природной стихии, познать и приручить которую должна была Красавица, то в современной интерпретации персонажи меняются ролями. Огненный темперамент Мисс Акации, предстающей в романе то цветущим деревцем, то голосистой птичкой («Девочка крошечного роста, нарядная, точно деревце в цвету <...>. Ее голосок похож на соловьиные трели <...>. Ее руки вздымаются, словно ветви («Une fille minuscule avec des airs d'arbre en fleur <...>. Le son de sa voix rappelle le chant d'un rossignol <...>. Ses bras ressemblent à des branches» [10, p. 26])), оказывается губительным для Джека – хрупкого порождения механистической цивилизации. В результате инверсии архетипической дихотомии фольклорный сюжет наполняется актуальным содержанием, приобретает социальную окраску.

Основным аргументом в споре за Мисс Акацию становится неспособность Джека взять на себя ответственность за благополучие любимой: «Я говорил о других, настоящих вещах, что касаются нормальных людей. Например, в каком городе ей хотелось бы жить, в каком доме, собирается ли она иметь детей и все такое, ясно?» («Je lui ai parlé de choses vraies, qui concernent tout le monde. Est-ce qu'elle comptait s'installer dans le coin, quel genre de maison elle aimerait habiter, est-ce qu'elle voulait des enfants, tout ça, tu vois?» [10, p. 121]). В противоборстве с Джо, которому он последовательно уступает сначала свою комнату, потом свое место работы, а потом и свою любимую становится очевидной гендерная некомпетентность Джека. Несчастливый финал психологически мотивирован – герой так и не становится взрослым. Он выбирает смерть как средство ухода от реальности, и его восхождение на родной холм сквозь снежную круговерть, когда сырые снежные хлопья ложатся ему на плечи «тяжело, словно мертвецы» («lourds comme des cadavres» [10, p. 121]), сродни пути на Голгофу.

Роман «Механика сердца» представляет собой пример постмодернистской жанровой игры, когда, в результате «ослабления» первичного жанрового кода в структуру литературной сказки внедряются инородные жанровые элементы, образуя межжанровую конструкцию, в которой элементы «волшебного» дискурса редуцированы и сочетаются с реалистическим хронотопом. Следствием деканонизации жанров становится возврат к первоначальному синкретизму, который у Мальзьё выражается в создании музыкальных альбомов на сюжеты своих книг и в экранизации своих текстов. Присущая его роману интертекстуальность, инверсия архетипов и трансформация традиционных сказочных топосов свидетельствует об изменении системы ценностей и жизненных смыслов. Герой Мальзьё – это

современное «дитя века», в образе которого воплощена новая модель маскулинности со свойственной ей инфантилизацией и стремлением к эскапизму. Сущность глубинного социального конфликта, отраженного в романе, связана уже не с «превращением равноправного члена общины в обездоленного» [11, с. 220] в результате распада патриархальной общины, как это было в фольклорной сказке, а с кризисом социализации личности в эпоху постмодернизма.

Примечания

1. Здесь и далее русский текст романа приводится по изданию М. Мальзье «Механика сердца» (Астрель, 2010) [9].

Список литературы

1. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
2. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск: Изд-во ТГУ, 1982. 195 с.
3. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (История, классификация, поэтика). Дисс. ... д.ф.н. М.: МГОПИ, 2001. 387 с.
4. Зусман В., Сапожков С. Литературная сказка // Литературная учеба, 1987. № 1. С. 228–230.
5. Чернышева Т.А. Потребность в удивительном и природа фантастики // Вопросы литературы, 1979. № 5. С. 211–232.
6. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1992. 184 с.
7. Tchaikivska, G. Les frontières de genre du conte français contemporain // Studia Philologica., 2016. № 1. С. 45–48. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/chapter/view/108> (дата обращения 23.10.2019).
8. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2003. 144 с.
9. Мальзье М. Механика сердца. М. Астрель, 2010. 256 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.libfox.ru/220785-matias-malze-mehanika-serdtsa.html> (дата обращения 23.10.2019).
10. Malzieu M. La mécanique du cœur. P. : Flammarion, 2007. 156 p.
11. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М.–СПб.: Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. 240 с.
12. Галковская Ю.М. Имена персонажей британских народных сказок и их использование в учебном процессе // Современное образование Витебщины, 2017. 2. С. 30–32.
13. Malzieu M. Maintenant qu'il fait tout le temps nuit sur toi. P.: Flammarion, 2005. 176 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/stream/MaintenantQuilFaitToutLeTempsNuitSurToi/Maintenant%20>

Qu%27i%20Fait%20Tout%20Le%20Temps%20Nuit%20Sur%20Toi_djvu.txt (дата обращения 23.10.2019).

14. Stéphane Davet «Mathias Malzieu, la création dans le sang» // Le Monde, 2016. 22 janvier. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.lemonde.fr/moyen-format/chapter/2016/01/22/mathias-malzieu-la-creation-dans-le-sang_4851636_4497271.html (дата обращения 23.10.2019).

GENRE SYNTHESIS IN THE NOVEL *LA MECANIQUE DU CŒUR* BY M. MALZIEU

A.V. Popova

The chapter is devoted to the study of the genre organization peculiarities in the novel *La Mécanique du Cœur* by M. Malzieu. The work is aimed at identifying the elements of various genre models and at studying their interaction in the text. The folklore tradition continuity and its transformation in the postmodern discourse are shown. It is found that the plot and the composition of the work under study are similar to the fairy-tale structure, while the actions of the novel's characters correlate with the functions of the fairy-tale ones. At the same time, it is noted that the choice of the narrative strategy is influenced by the French literary tradition (autobiography, personal novel), as well as by the genre models genetically associated with a fairy-tale, in particular, with an initiation story. The conclusion is drawn about the nature of the genre synthesis in the novel: the synthesis is realized due to the expansion of the literary boundaries in the postmodern era and the involvement of other forms of art into its sphere. In the novel under study this tendency has been manifested in the author's creation of mutually complementary – literary, musical, and animated – versions of one plot.

Keywords: M. Malzieu, genre synthesis, fairy-tale, Bildungsroman, initiation story

АРХЕТИПЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

6.1. СОМАТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА (VISAGE, TÊTE И ПРОЧИЕ) В ОСНОВЕ ФРАНЦУЗСКИХ БИБЛЕЙСКИХ ВЫРАЖЕНИЙ И ИХ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ ИСТОКИ

© *А.В. Верещагина*

В данной главе исследуются библеизмы, содержащие лексемы *visage* «лицо», *tête* «голова», *front* «лоб, лицо» и *joue* «щека» во французском языке. Целью исследования является анализ ключевых моментов текста Священного Писания, или контекстов, послуживших основой французских библеизмов, содержащих данные лексемы. В качестве приемов для проведения исследования нами избраны сравнительно-исторический метод, системный подход, а также приемы лингвостилистического анализа. Выявлена продуктивность и частотность этих библеизмов и дан их более подробный анализ на уровне библейского текста. Предпринята попытка объяснить истоки различий в представленности библеизмов, содержащих *visage* «лицо», *tête* «голова», *front* «лоб, лицо» и *joue* «щека», во французском и русском языках. В качестве вывода можно отметить, что французский язык в достаточно полном объеме сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии.

Ключевые слова: библеизм, французский язык, древнегреческий язык, лицо, голова, щека, греко-латино-еврейский код Библии

Ранее нами уже исследовалась проблема функционирования библейских выражений, составляющих особый пласт лексики и отражающих греко-латино-еврейский код Библии во французском языке, в частности библеизмы, содержащие соматическую лексику. Несмотря на это, на данный момент остаются лакуны, которые требуют отдельного исследования.

В качестве объекта для настоящего исследования из 20 лексем, относящихся к соматической лексике, нами были избраны лексемы *visage* «лицо», *tête* «голова», *front* «лоб, лицо» и *joue* «щека». Обратимся к специфике данных лексем, используя материал словаря библеизмов французского языка [1].

1. Обратимся к лексеме **tête «голова»**. Что касается продуктивности данной лексемы, можно выделить как минимум 2 библейских выражения во французском языке, связанных с событиями Ветхого Завета. Выражение

faute qui retombe sur la tête означает, что ошибки, точнее их последствия вернутся человеку. Так, в Третьей книге Царств (2, 44–45) говорится о воздаянии Господа за грехи:

καὶ εἶπεν ὁ βασιλεὺς πρὸς Σεμεὶ Σὺ οἶδας πᾶσαν τὴν κακίαν σου, ἦν ἔγνω ἡ καρδία σου, ἃ ἐποίησας τῷ Δαυιδ τῷ πατρί μου, καὶ ἀνταπέδωκεν κύριος τὴν κακίαν σου εἰς κεφαλὴν σου, καὶ ὁ βασιλεὺς Σαλωμων ἠὲλογημένος, καὶ ὁ θρόνος Δαυιδ ἔσται ἕτοιμος

ἐνώπιον κυρίου εἰς τὸν αἰῶνα [2, с. 631]. В переводе: «И сказал царь Семен: ты знаешь, и знает сердце твое все зло, какое ты сделал отцу моему Давиду; да обратит же Господь злобу твою на голову твою! А царь Соломон да будет благословен, и престол Давида да будет непоколебим пред Господом вовеки!» [3, с. 373].

Ведь согласно древнееврейскому праву, Бог, который дал закон людям, и производит суд и воздает соответственно и за хорошие, и за плохие поступки. Так, в Псалме (7, 9–17):

κύριος κρινεῖ λαούς, κρίνον με, κύριε, κατὰ τὴν δικαιοσύνην μου καὶ κατὰ τὴν ἀκακίαν μου ἐπ' ἐμοί. συντελεσθήτω δὴ ποινηρία ἀμαρτωλῶν, καὶ κατευθυνεῖς δίκαιον, ἐτάζων καρδίας καὶ νεφρούς ὁ θεός. δικαία ἡ βοήθειά μου παρὰ τοῦ θεοῦ τοῦ σώζοντος τοὺς εὐθεῖς τῇ καρδίᾳ. ὁ θεὸς κριτὴς δίκαιος καὶ ἰσχυρὸς καὶ μακρόθυμος μὴ ὀργὴν ἐπάγων καθ' ἐκάστην ἡμέραν. ἐὰν μὴ ἐπιστραφήτε, τὴν ῥομφαίαν αὐτοῦ στιλβώσει, τὸ τόξον αὐτοῦ ἐνέτεινεν καὶ ἠτοίμασεν σκευὴ θανάτου, τὰ βέλη αὐτοῦ τοῖς καιομένοις

ἐξεργάσατο. ἰδοὺ ὠδίνησεν ἀδικίαν, συνέλαβεν πόνον καὶ ἔτεκεν ἀνομίαν, λάκκον ὤρυξεν

καὶ ἀνέσκαψεν αὐτὸν καὶ ἐμπεσεῖται εἰς βόθρον, ὃν εἰργάσατο, ἐπιστρέψει ὁ πόνος

αὐτοῦ εἰς κεφαλὴν αὐτοῦ, καὶ ἐπὶ κορυφὴν αὐτοῦ ἡ ἀδικία αὐτοῦ καταβήσεται [4, с. 5–6]. В переводе: «Господь судит народы. Суди меня, Господи, по правде моей и по непорочности моей во мне. Да прекратится злоба нечестивых, а праведника подкрепи, ибо Ты испытуешь сердца и утробы, праведный Боже! Щит мой в Боге, спасающем правых сердцем. Бог – судия праведный, и Бог, всякий день строго взыскивающий, если кто не обращается. Он изощряет Свой меч, напрягает лук Свой и направляет его, приготовляет для него сосуда смерти, стрелы Свои делает палящими. Вот, нечестивый зачал неправду, был чреват злобою и родил себе ложь; рыл ров, и выкопал его, и упал в яму, которую приготовил: злоба его обратится на его голову, и злодейство упадет на его темя» [3, с. 581].

Что касается данного библеизма – *faute qui retombe sur la tête*, можно провести параллель с русской традицией. В русском языке зафиксировано выражение «сделать что-либо на свою голову», имеющее сходное значение, т.е. «совершить опрометчивый поступок».

Кроме того, с лексемой *tête* «голова» связано во французском языке выражение *prendre une chose sur la tête* «взять на себя ответственность за какое-либо дело», имеющее те же истоки, что и библеизм – *faute qui retombe sur la tête*.

2. С лексемой **visage** «лицо» связано во французском языке, во-первых, библейское выражение *donner de l'encensoir à travers le visage* «нагло льстить», т.е. досл. «дать фимиам (кадить) на лицо». В русском языке можно встретить библеизм «курить (лить) фимиам (ладан) кому-либо», часто без конкретизации органа.

Дело в том, что возжигание фимиама или ладана еще в ветхозаветные времена было символом почитания Бога. Производилось оно в соответствии с определенными правилами, которые были установлены Богом. Например, в Книге Исход (30, 34–38) описывается данная процедура следующим образом:

καὶ εἶπεν κύριος πρὸς Μωυσῆν λαβὲ σεαυτῷ ἡδύσματα, στακτὴν, ὄνουχα, χαλβάνην, ἡδυσμοῦ καὶ λίβανον διαφανῆ, ἴσον ἴσω ἔσται, καὶ ποιήσουσιν ἐν αὐτῷ θυμίαμα, μυρεψικὸν ἔργον μυρεψοῦ, μεμιγμένον, καθαρὸν, ἔργον ἅγιον. καὶ συγκόψεις ἐκ τούτων λεπτὸν καὶ θήσεις ἀπέναντι τῶν μαρτυρίων ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ μαρτυρίου, ὅθεν γνωσθήσομαί σοι ἐκεῖθεν, ἅγιον τῶν ἁγίων ἔσται ὑμῖν. θυμίαμα κατὰ τὴν σύνθεσιν ταύτην οὐ ποιήσετε ὑμῖν αὐτοῖς, ἅγιασμα ἔσται ὑμῖν κυρίῳ, ὃς ἂν ποιήσῃ ὡσαύτως

ὥστε ὀσφραίνεσθαι ἐν αὐτῷ, ἀπολείται ἐκ τοῦ λαοῦ αὐτοῦ [2, с. 140]. В переводе: «И сказал Господь Моисею: возьми себе благовонных веществ: стакти, ониха, халвана душистого и чистого ливана, всего поровну, и сделай из них искусством составляющего масти курительный состав, стертый, чистый, святой, и истолкни его мелко, и полагай его пред ковчегом откровения в скинии сделанного по сему составу, не делайте себе: святынею да будет оно у тебя для Господа; кто сделает подобное, чтобы курить им, истребится из народа своего» [3, с. 102].

Христианское богослужение также сопровождается каждением, так как оно является символом восхождения молитвы к Богу.

Следует отметить также еще одно выражение с лексемой *visage* – *visage rayonnant* «сияющее лицо», связанное с Моисеем, который осмелился по-

просить Бога, чтобы он явил свою славу. Получилось так, что лицо Моисея сохранило отблеск этой славы, так что его сияющее лицо не могло (лицезреться) наблюдаться людьми. Об этом говорится в Исходе (34, 29–35):

ὡς δὲ κατέβαινον Μωυσῆς ἐκ τοῦ ὄρους, καὶ αἱ δύο πλάκες ἐπὶ τῶν χειρῶν Μωυσῆ,

καταβαίνοντος δὲ αὐτοῦ ἐκ τοῦ ὄρους Μωυσῆς οὐκ ᾔδει ὅτι δεδόξασται ἡ ὄψις τοῦ

χρώματος τοῦ προσώπου αὐτοῦ ἐν τῷ λαλεῖν αὐτὸν αὐτῷ. καὶ εἶδεν Ααρων καὶ πάντες

οἱ πρεσβύτεροι Ἰσραηλ τὸν Μωυσῆν καὶ ἦν δεδοξασμένη ἡ ὄψις τοῦ χρώματος τοῦ

προσώπου αὐτοῦ, καὶ ἐφοβήθησαν ἐγγίσει αὐτοῦ. καὶ ἐκάλεσεν αὐτοὺς Μωυσῆς, καὶ

ἐπεστράφησαν πρὸς αὐτὸν Ααρων καὶ πάντες οἱ ἄρχοντες τῆς συναγωγῆς, καὶ ἐλάλησεν αὐτοῖς Μωυσῆς. καὶ μετὰ ταῦτα προσῆλθον πρὸς αὐτὸν πάντες οἱ υἱοὶ Ἰσραηλ, καὶ

ἐνετείλατο αὐτοῖς πάντα, ὅσα ἐλάλησεν κύριος πρὸς αὐτὸν ἐν τῷ ὄρει Σινα. καὶ ἐπειδὴ κατέπαυσεν λαλῶν πρὸς αὐτούς, ἐπέθηκεν ἐπὶ τὸ πρόσωπον αὐτοῦ κάλυμμα. ἡνίκα δ' ἂν εἰσπορεύετο Μωυσῆς ἔναντι κυρίου λαλεῖν αὐτῷ, περιηρεῖτο τὸ κάλυμμα ἕως τοῦ

ἐκπορεύεσθαι. καὶ ἐξεληθῶν ἐλάλει πᾶσιν τοῖς υἱοῖς Ἰσραηλ ὅσα ἐνετείλατο αὐτῷ κύριος, καὶ εἶδον οἱ υἱοὶ Ἰσραηλ τὸ πρόσωπον Μωυσῆ ὅτι δεδόξασται, καὶ περιέθηκεν Μωυσῆς

κάλυμμα ἐπὶ τὸ πρόσωπον ἑαυτοῦ, ἕως ἂν εἰσέλθῃ συλλαλεῖν αὐτῷ

[2, с. 147]. В переводе: «Когда сходил Моисей с горы Синая, и две скрижали откровения были в руке у Моисея при сошествии его с горы, то Моисей не знал, что лицо его стало сиять лучами оттого, что Бог говорил с ним. И увидел Моисея Аарон и все сыны Израилевы, и вот, лицо его сияет, и боялись подойти к нему. И призвал их Моисей, и пришли к нему Аарон и все начальники общества, и разговаривал Моисей с ними. После сего приблизились все сыны Израилевы, и он заповедал им все, что говорил ему Господь на горе Синае. И когда Моисей перестал разговаривать с ними, то положил на лицо свое покрывало. Когда же входил Моисей пред лицо Господа, чтобы говорить с Ним, тогда снимал покрывало, доколе не выходил; а выйдя, пересказывал сынам Израилевым все, что заповедано было. И видели сыны Израилевы, что сияет лицо Моисеево, и Моисей опять полагал покрывало на лицо свое, доколе не входил говорить с Ним» [2, с. 107].

3. Лексема **front** «**лоб, лицо**» фигурирует, во-первых, в библейском выражении *à la sueur de son front* «в поте лица (трудиться, добывать хлеб)», которое обозначает «прикладывать большие усилия для каждодневного существования» и «чем-то напряженно заниматься». Данный библеизм связан с грехопадением прародителей и катастрофе вселенского масштаба, о которых говорится в Бытии (3, 17–19):

τῷ δὲ Ἀδὰμ εἶπεν "Ὅτι ἤκουσας τῆς φωνῆς τῆς γυναικός σου καὶ ἔφαγεν ἀπὸ τοῦ

ξύλου, οὗ ἐνετειλάμην σοι τούτου μόνου μὴ φαγεῖν ἀπ' αὐτοῦ, ἐπικατάρατος ἡ γῆ ἐν

τοῖς ἔργοις σου, ἐν λύπαις φάγη αὐτὴν πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς σου, ἀκάνθας καὶ τριβόλους ἀνατελεῖ σοι, καὶ φάγη τὸν χόρτον τοῦ ἀγροῦ. ἐν ἰδρώτι τοῦ προσώπου σου

φάγη τὸν ἄρτον σου ἕως τοῦ ἀποστρέψαι σε εἰς τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἐλήμφθης, ὅτι γῆ εἰς

γῆν ἀπελεύση [2, с. 5]. В переводе: «(Бог) Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, сказав: «не ешь от него», проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей; терние и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевою травою; в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой взят, ибо прах и в прах возвратишься» [3, с. 13].

Во-вторых, лексема front зафиксирована в библейском выражении *la marque au front (le signe) de Caïn* «Каинова печать на лице (на лбу)», которое связано с событиями, описанными в Бытии (4, 11–15), где Каин убивает своего брата Авеля и Бог наказывает его:

καὶ νῦν ἐπικατάρατος σὺ ἀπὸ τῆς γῆς, ἣ ἔχανε τὸ στόμα αὐτῆς δεξασθαι τὸ αἷμα τοῦ ἀδελφοῦ σου ἐκ τῆς χειρός σου, ὅτι ἐργᾶ τὴν γῆν, καὶ οὐ προσθήσει τὴν ἰσχὺν αὐτῆς

δοῦναί σοι, στένων καὶ τρέμων ἔσῃ ἐπὶ τῆς γῆς. καὶ εἶπεν Καὶν πρὸς τὸν κύριον

Μεῖζων ἡ αἰτία μου τοῦ ἀφεθῆναί με, εἰ ἐκβάλλεις με σήμερον ἀπὸ προσώπου τῆς γῆς καὶ ἀπὸ τοῦ προσώπου σου κρυβήσομαι, καὶ ἔσομαι στένων καὶ τρέμων ἐπὶ τῆς γῆς, καὶ ἔσται πᾶς ὁ εὐρίσκων με ἀποκτενεῖ με. καὶ εἶπεν αὐτῷ κύριος ὁ θεός Οὐχ οὕτως, πᾶς ὁ ἀποκτείνῃς Καὶν ἐπτά ἐκδικούμενα παραλύσει. καὶ ἔθετο κύριος ὁ θεὸς σημεῖον τῷ

Καὶν μὴ ανελεῖν αὐτὸν πάντα τὸν εὐρίσκοντα αὐτόν [2, с. 6]. В переводе: «И ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей; когда ты будешь возделывать землю, она не станет более давать силы своей для тебя; ты будешь изгнанником и скитальцем на земле. И сказал Каин Господу: наказание мое больше, нежели снести можно; вот, Ты теперь сгоняешь меня с лица земли, и от лица Твоего я скроюсь, и буду изгнанником и скитальцем на земле; и всякий, кто встретится со мною, убьет меня. И сказал ему Господь: за то всякому, кто убьет Каина, отмстится всемеро. И сделал Господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его» [3, с. 14].

В русской традиции также употребляется «Каинова печать» в значении «отличительного знака преступника».

4. Рассмотрим также лексему **joue** «щека», которая, употребляется в устойчивом выражении *tender (présenter) la joue gauche* «подставить левую щеку (ланиту)». Употребляется данное выражение по отношению к великодушному поведению человека, который не отвечает агрессией на причиненное зло, или же по отношению к нерешительному человеку, не способному защитить себя. Восходит оно еще к Ветхому Завету, где, несмотря на то, что в эти времена закон требовал «ока за ока», существовал принцип, описанный в Притчах Соломоновых (20, 22):

μη εἴπῃς Τείσομαι τὸν ἐχθρόν, ἀλλὰ ὑπόμεινον τὸν κύριον, ἵνα σοι βοηθήσῃ [4, с. 216–217]. В переводе: «Не говори: «я отплачу за зло»; предасть Господу, и Он сохранит тебя» [3, с. 663].

В качестве параллели можно привести выражение из Нагорной проповеди – *que ta gauche ignore ce que fait droite* «пусть левая рука твоя не знает, что делает правая». Имеется в виду приглашение великодушному человеку действовать тайно. Происходит данное библейское выражение из Евангелия от Матфея (6, 2–4):

Ὅτ᾽ αὖν ποιῆς ἐλεμοσύνην, μὴ σαλπίσσης ἔμπροσθέν σου, ὥσπερ οἱ ὑποκριταὶ ποιοῦσι ἐν ταῖς συναγωγαῖς καὶ ἐν ταῖς ῥυμαῖς, ὅπως δοξασθῶσαν ὑπὸ τῶν ἀνθρώπων, ἀμὴν λέγω

ὑμῖν, ἀπέχουσιν τὸν μισθὸν αὐτῶν. σοῦ δὲ ποιοῦντος ἐλεμοσύνην μὴ γνώτω ἡ ἀριστερά σου τί ποιεῖ ἡ δεξιὰ σου, ὅπως ἡ σου ἡ ἐλεμοσύνη ἐν τῷ κρυπτῷ, καὶ ὁ πατήρ σου ὁ

βλέπων ἐν τῷ κρυπτῷ ἀποδώσει σοι [5, с. 24–25]. То есть: «Поэтому, когда творишь милостыню, не труби перед собой, как делают лицемеры в синагогах и на улицах, чтобы прославили их люди. Истинно говорю вам: они получили награду свою. Когда же ты творишь милостыню, пусть левая рука не знает, что творит правая, чтобы милостыня твоя была втайне; и Отец твой, видящий втайне, воздаст тебе» [5, с. 24–25].

Подводя итоги относительно четырех французских лексем – *tête* «голова», *visage* «лицо», *front* «лоб, лицо» и *joue* «щека», следует отметить следующее. Все они являются в равной степени частотны и продуктивны и являются базой для образования различных библейских сочетаний и фразеологизмов как во французском, так и в русском языках, а также и в других европейских языках, имеющих отношение к христианской религии.

На основе изученного нами французского материала в очередной раз удалось проследить, что французский язык удивительным образом сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии. Следует отметить, что вместе с этим данный материал имеет как сходства, так и различия с русской традицией, что объясняется отличающимися друг от друга историческими и языковыми судьбами французского и русского народов.

Список литературы

1. Жуковская Н.П. Библизмы французского языка. Заимствования, фразеологизмы, цитаты, персонажи, аллюзии. Опыт французско-русского комментированного словаря терминов и выражений, имеющих библейский источник. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2006. 384 с.

2. Septuaginta. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera Robert Hanhart. Duo volumina in uno. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006. 1–1184 S.

3. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. В русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское Библейское Общество, 2002. Ветхий Завет. 936 с.

4. Septuaginta. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera Robert Hanhart. Duo volumina in uno. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006. 2–942 S.

5. Новый Завет на греческом и русском языках. М.: Российское библейское общество, 2002. 800 с.

ON THE QUESTION OF SOMATIC VOCABULARY (VISAGE, TÊTE ETC.) AT THE HEART OF THE FRENCH BIBLICAL EXPRESSIONS AND ITS ANCIENT GREEK ORIGINS

A.V. Vereschagina

In this chapter, we examine biblicisms, containing lexemes visage «face», tête «head», front «forehead, face» and joue «cheek» in French. The aim of the study is to analyze the key points of the text of Bible or contexts that served as the basis of the French biblical texts containing these lexemes. The comparative-historical method, systematic approach, as well as the methods of linguistic and stylistic analysis are chosen as the methods for conducting the research. Productivity and the frequency of these biblicisms were identified by analyzing it at the level of the biblical text. An attempt is made to explain the origins of the differences in the representation of the biblical words containing visage «face», tête «head», front «forehead, face» and joue «cheek» in French and Russian. As a conclusion, we can note that the French language fully preserved the national Greek-Latin-Jewish code of the Bible.

Keywords: biblicism, French, ancient Greek, face, head, cheek, Greek-Latin-Jewish code

6.2. АКТУАЛИЗАЦИЯ АВГУСТИАНСКОГО МИФА В АНГЛИЙСКОЙ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ НАЧАЛА XVIII ВЕКА

© **О.Ю. Поляков**

В главе рассматриваются особенности восприятия образа Древнего Рима в трагедии раннепросветительского английского классицизма. Цель данной работы – охарактеризовать на основе имагологического подхода истоки и идеологические параметры августианского мифа, причины и способы его актуализации, его функции в английской драме и роль в формировании национальной идентичности. В результате анализа выявлено, что предпосылкой формирования данного мифа ста-

ла валоризация образа Древнего Рима в английском национальном сознании конца XVII – начала XVIII вв., позволившая экстраполировать черты античной цивилизации на конструируемый автообраз англичан. Художественная репрезентация августианского мифа в английской классицистической трагедии определялась сложным взаимодействием различных дискурсов, включая имперский и цивилизаторский, а также социокультурной спецификой английского Просвещения. Рассмотренные произведения Дж. Аддисона и Дж. Денниса свидетельствуют о том, что в начале XVIII в. в гетерообразе Древнего Рима на первый план выходила имагема, закреплявшая в национальном сознании англичан представления о нём как идеальном государстве, в то время как контрастная ей имагема (агрессивность, имперские амбиции) заглушалась. Моделирование национального автообраза по августианскому образцу при этом становилось проблематичным в связи с тем, что основу английской идентичности составляла идентификация с протестантизмом, которая неизбежно вела к отторжению иных духовных направлений.

Ключевые слова: английский классицизм, трагедия, августианство, национальный миф, имагология, автообраз, гетерообраз, имагема, Дж. Аддисон, Дж. Деннис

Восемнадцатое столетие стало для Англии эпохой, в которую происходило формирование национальной идентичности через сопоставление с этническими другими. Этот процесс «партикуляризации» национального самосознания определялся множеством оппозиций, в частности бинарными противопоставлениями английского и таких культурных «иных», как французское, шотландское, ирландское, восточное (включая дискурсы о Китае, Персии, Турции, арабо-османском Востоке), воплощавшихся в художественных, публицистических, исторических нарративах. Формы данной рецепции, если следовать типологии Д.-А. Пажо, включали «мании», «фобии», «филии», которые предпочтительнее изучать в долгом историческом времени для того, чтобы определить историческую динамику соотношения автообраза англичан и гетерообразов референтных наций, среди которых особо выделялась французская в её известной соотнесённости с римской цивилизацией. Однако возможно сделать некоторые значимые обобщения и на сравнительно небольшом временном промежутке, если для него характерна повышенная интенсивность имагологической рецепции, – таким периодом был конец XVII – начало XVIII вв.

Одним из способов формирования национального автообраза англичан послужила мифологизация, в ходе которой в качестве конструктивной основы национального мифа стали представлять оппозицию «готических» (германских) свобод и норманнского «рабства», а англо-саксов начали воспринимать как «ролевую модель» современной нации, в то время как в качестве враждебного «другого», через отталкивание от которого укреплялась национальная идентичность, выступала внешняя сила, репрезентирова-

емая как «реинкарнация военного империализма Древнего Рима» [1, с. 48, 50], – такой силой представляла Франция (галлофобией проникнута в XVIII в. значительная часть английской литературной продукции, включая памфлетное творчество, поэтические и драматические жанры).

При этом отношение к образу Древнего Рима не было однозначным: имагологи фиксируют утверждения о Британии как его наследнице уже в Средние века («История бриттов» Гальфрида Монмаутского), а в дальнейшем Британия противопоставляется Риму с позиций национального превосходства («Смерть Артура» Т. Мэлори, «Цимбелин» У. Шекспира и др.) [2, с. 31–36]. В конце XVII в. базовой становится валоризация образа Рима, которая привела к формированию августианского мифа и августианства как широкого идейного движения, уподоблявшего годы правления королевы Анны (1702–1714) периоду царствования древнеримского императора Августа и равнявшего на античные гражданские, этические, художественные идеалы. В последние десятилетия XVII в. художественная рецепция Древнего Рима моделировалась цивилизаторским дискурсом, в рамках которого он представлялся моделью для европейских народов, в частности Англии. Как писал А. Каули в одной из своих од, Рим «взрастил на нашей неокультуренной земле искусства и прекрасные нравы» [цит. по: 3, с. 26].

Августианство было существенным фактором укрепления классицистических ценностей в художественном творчестве. В английской литературе «римское» влияние было очевидно уже в эпоху Ренессанса (У. Шекспир, Б. Джонсон), в XVII столетии оно проявилось в творчестве Дж. Драйдена («Всё за любовь», 1678), Т. Отвея («История падения Кая Мария», 1679), Н. Ли («Луций Юний Брут», 1680), Н. Тейта («Неблагодарность республики, или Падение Кая Марция Кориолана» (опубл. в 1682). В начале XVIII в. обращение к древнеримским сюжетам в какой-то мере было обусловлено авторитетом трагедий П. Корнеля. Кроме того, рост интереса к истории, концепциям циклического развития общества позволил художникам той поры соотносить события современной им английской жизни и античного Рима.

Период раннего Просвещения, помимо новых адаптаций античных произведений, открывает также и острые дискуссии, связанные с древнеримскими и английскими параллелями. При этом античная литература изучалась не только для подражания, но и для того, чтобы раскрыть закономерности современной английской жизни. «Древнеримское наследие использовалось как стандарт достижений, образец и предупреждение тем более эффективное, что оно было отдаленным, цельным и исчерпывающим» [4, с. 68]. В этих дискуссиях самое активное участие принимали

Д. Дефо и Дж. Свифт, Дж. Аддисон и А. Поуп. Известный классицист, критик и драматург Джон Деннис, полагавший, что роскошь привела к ослаблению и упадку Рима, был против введения в Англии французских вкусов, ошибочно видел «ощутимое доказательство роста британской роскоши» в росте городов («Очерк о духе нации», 1711). Против материальных излишеств выступали Дефо и Аддисон, скриблерианцы. Расцвет или упадок любой нации связывали, как правило, с тем, насколько она патриотична, свободолюбива и религиозна (Дж. Арбетнот и др.). Поэтому чаще всего и в литературе, и в социально-политических произведениях прославлялись эти благородные качества, считавшиеся «римскими». Не случайно пафос «Катона» Дж. Аддисона (1713) был направлен на воспевание «чести, добродетели, свободы и Рима» («Honour, Virtue, Liberty and Rome» [1]).

В то же время некоторые английские литераторы выступали против чрезмерного возвеличивания добродетелей древних, считая, что следует равняться на христианскую духовную культуру. Р. Стил в трактате «Герой-христианин» (1701) писал: «Как вышло, что когда мы говорим о чем-либо «это по-римски», то в наших душах возникает благородное и возвышенное чувство, которое согревает и воспламеняет нас, и вместе с тем мы испытываем презрение к самим себе и желание подражать; если же, напротив, сказать «это в духе первых христиан», то мы приходим в уныние, которое чаще всего сопровождается холодным одобрением долга, которым мы, скорее всего, не желаем быть связанными» [5, с. 2–3].

Сетования Стила отразили одну из важных проблем английской литературы периода раннего Просвещения: освоение художественного опыта античности осложнялось тем, что его основой была «ложная» политеистическая религия, а этические учения древности, в частности стоицизм, подрывали положение Аристотеля о «нейтральном» герое. В начале XVIII века в английской литературе «существовала тенденция выбирать модели героического поведения скорее из истории Древнего Рима, чем из Библии. Римская добродетель делала людей богу подобными» [6, с. 162].

Использование античных сюжетов английским драматургам приходилось оправдывать с позиций климата. В частности, Джон Деннис заявлял в трактате «Беспристрастный критик» (1709), что педантичное возрождение моделей древних невозможно, поскольку невозможно восстановить политическое устройство и обычаи Афин или Древнего Рима, природные условия, в которых творили Софокл и Еврипид. Однако он адаптировал древнеримский сюжет для своей «грубой, мужественной» трагедии «Аппий и Виргиния», полагая, что твердый римский дух живет в англичанах, несмотря на влияние роскоши и новомодных искусств (оперы) [7, с. 208].

Сюжет трагедии «Аппий и Виргиния» (1709) основывается на повествовании Ливия о гибели Виргинии, дочери центуриона Лупия Виргиния, невесты бывшего трибуна Луция Ицилия, которой домогался Аппий Клавдий, захвативший власть в Риме. В пьесе Денниса Виргиния больше не играет роль пассивной жертвы произвола Аппия, она осознает себя «обязанной по воле неба / Освободить Рим от тирана злого, / Восстановить свободу в нем навек» [7, с. 224–225].

При этом Деннис не идеализирует героиню: она способна ошибаться и упорствовать в заблуждениях, может быть наивной и слабой. Драматург вводит в трагедию ценный психологический мотив. Виргиния до конца надеется на исправление Аппия, просит перед свиданием, которое должно стать роковым для диктатора (в доме Виргинии с ее ведома устроили засаду Луций Ицилий и его друзья), чтобы боги помогли ей заставить его раскаяться,

«(to) flash such Lightning in this Tyrant's Face,
Such Horror and Amazement in his Soul,
That he may have a Sense of all his Crimes,
And may repent, and live» [7, с. 226].

Впечатлительная и наивная Виргиния, поверив покаянным клятвам Аппия, помогает ему избежать смерти и при этом губит себя и своих близких: Луций и его друзья оказываются в темнице, а сама она объявлена Аппием рабыней преданного ему Фульвия.

Повсюду в трагедии Виргиния отождествляет себя с Римом: её государство в беде, и она не знает радостных дней; она рабыня по происхождению, но и страна её – в рабстве у тирана Аппия; сохранив свою честь, она тем самым спасет и достоинство Рима. Образ Виргинии воплощает представления Дж. Денниса об идеале гражданственности, который заключается в «усердном служении родине, благородном презрении к смерти в дни опасности, ей угрожающей» [7, с. 389].

Всецело подчиняя свою жизнь интересам государства, Виргиния была бы неправдоподобным персонажем. Очевидно, Деннис понимал это и более подробно мотивировал причины ее, по сути дела, самоубийства (в трагедии Денниса, в отличие от рассказа Ливия, она сама принимает решение умереть, отец Виргинии лишь исполняет её волю): её возлюбленный мертв, а отца ждет гибель, если он не уговорит Виргинию стать женой Аппия, но и она не имеет права поступаться своей честью. Жизнь стала бессмысленной, «Death as robb'd Life of all that it had sweet, / to make himself inviting» [7, с. 275]. Честь Виргинии была сохранена ценой гибели героини.

В повествовании Ливия наиболее значительными являются импульсивность поступка Виргиния, описание его отчаяния, напряженность реакций

толпы, собравшейся на суд. Классцист Деннис исключает простолудинов из действия трагедии, а судьбу Виргинии решают отец и дочь в уединенном неторопливом диспуте, где Виргиния доказывает, что она должна умереть. Это дает возможность через самохарактеристики героини гиперболизировать ее добродетельность, преданность идеалам свободы.

«Римскую» добродетель Деннис прославляет, помимо Виргинии, также в образах Луция Ицилия и его соратников Горация и Валерия, дяди Аппия Клавдия, дяди Виргинии Нумитория. Среди них можно выделить Клавдия. В рассказе Ливия он просит своего племянника не изменять гражданским идеалам, но затем «бежит от пороков» Аппия на свою старую родину, в Регилл. В трагедии Денниса он играет более важную роль. Его реплики выполняют функцию патетического комментария, в них восславляется мужество Виргинии, Луция и его друзей; Клавдий многократно предупреждает Аппия о последствиях его поступков, предрекая ему крах и смерть. Английский Клавдий проклял своего племянника, в то время как римлянин, заботясь о чести рода, «в лохмотьях ходил по форуму, обращаясь к каждому, кого встречал, с заклинаниями не пятнать позором род Клавдиев», не предавать Аппия суду [8, с. 165]. Остальные защитники свободы, подобно Клавдию, деиндивидуализированы. Все, как один, горят ненавистью к диктатору и готовы «вонзить двадцать кинжалов его сердце».

В развязке действия Луций Ицилий сначала развенчивает тирана, объявив, что его войска перешли на сторону восставшего народа, возмущенного гибелью Виргинии, а затем убивает Аппия в честном поединке (у Ливия Аппий, убедившись в том, что будет привлечен к суду, кончает с собой). В финале торжествуют свобода и справедливость. Марк Ицилий рассказывает о том, что народ избрал трибунами Луция Ицилия и отца Виргинии.

Таким образом, в трагедии «Аппий и Виргиния» на уровне конфликта, в сюжетных структурах и образах персонажей воплощаются традиционные константы августианского мифа, стереотипные представления о римском свободолобии и патриотизме, с которыми, по мысли драматурга, должны были идентифицировать себя его соотечественники.

«Римский текст» творчества Джона Денниса включает также опосредованное обращение к античному материалу, «интерпретацию интерпретации» сюжета о Кориолане, сделанной Шекспиром, – трагедию «Враг своей родины», или Роковая мстительность» (написана в 1710 г., поставлена в 1720 г.). Эта переработка, с одной стороны, представляет собой политическую актуализацию (тори как «враги своей родины»), с другой – вновь прославляет образ Древнего Рима.

Картина жизни Рима, изображённая в экспозиции трагедии Шекспира, представляя разительный контраст между патрициями и чернью, чьи «худоба и нищенский вид – вывеска их благоденствия» [9, с. 604], плохо согласовывалась с духом августианского преклонения перед идеализированной римской республикой, характерного для английской литературы начала XVIII в. Во «Враге своей родины» акценты меняются кардинально. Рим предстает как «a free state, a state / That's so much founded on equality» [цит. по: 10, с. 58].

Менений Денниса утверждает:

«The gods who made us, no such difference see
Between patricians and th'ignoble vulgar» [цит. по: 10, с. 58].

Гневные обличения шекспировским Марцием «мятежного сброда», «дворняг», «охвостья» снижали тот образ Кориолана, который намеревался создать Дж. Деннис, – образ идеального сверхгероя, вызывающего восхищение, – а потому были исключены из классицистической версии.

Как и героев героической драмы, Кориолана отличают честолюбие, храбрость, доблесть. Персонаж Шекспира под пером Денниса превращается во «второго Юпитера», «Богочеловека», «Бога». Однако он повинен в том, что позволил непомерной гордости возобладать над собой, «роковая мстительность» приводит его к измене родине, и автор сурово судит его. При этом, сконцентрировав внимание на идее возмездия, Деннис не сумел раскрыть глубокий философский смысл оригинала, диалектику конфликта противоречивого героя и времени. Его «вторжение» в оригинал Шекспира сделало «Кориолана» разительно иным, лишив характеры героев сложности, превратив протагониста в «одномерного и неинтересного сверхгероя, соответствовавшего типу благородного римского солдата» [11, с. 15].

Кульминацией драматургического воплощения августианского мифа в классицистической трагедии Англии начала XVIII в. стала пьеса Джозефа Аддисона «Катон» (1712), основанная на «Жизнеописании Катона младшего», принадлежащем перу Плутарха. Для Аддисона первостепенное значение имела возможность просветительской интерпретации сюжета о Катоне, призванного прививать публике гражданские добродетели, чувство патриотизма. Августианская Англия, ассоциировавшая конфессиональные споры с социальными потрясениями периода гражданской войны, «стремилась заменить христианские идеалы языческими и светскими, а также конституционными, а не теократическими принципами политической стабильности» [12, с. 144]. В связи с этим сюжет о Катоне приобретал особую актуальность.

В трагедии Аддисона изображён наиболее напряжённый момент исторической коллизии, протагонист представлен в критический для него и для Рима день. Римский сенатор Катон, окруженный в Утике войсками Цезаря, отказывается признать власть диктатора Цезаря, предавшего идеалы свободы и республики. Воины Катона готовы к мятежу, его союзники могут отказаться его поддерживать, а сам он мучительно размышляет о том, следует ли принять бой или же отправиться на поиски подкрепления, сдаться на милость победителя или совершить самоубийство, утвердив тем самым независимость от Цезаря.

Характер Катона выписан Аддисоном с подчёркнутым гиперболизмом, идеализирован. По мере нарастания напряженности действия (заговор и предательство сенатора Семпрония, гибель сына Катона в схватке с мятежниками, приближающееся начало решающей, но безнадежной битвы) сила духа Катона только укрепляется, и повсеместно он утверждает служение родине как высшую добродетель.

Вершиной его самоотречения становится шокировавший классицистическую критику эпизод, в котором Катон, узнав о гибели сына Марка, который совершил подвиг во имя Рима, ценой своей жизни остановив мятежного генерала Сифакса, вовсе не оплакивает его:

«How beautiful is death, when earn'd by virtue!
Who would not be that youth? What pity is it
That we can die but once to serve our country».

Напротив, слова отцовской нежности он обращает к Риму:

«'Tis Rome requires our tears,
The mistress of the world, the seat of empire,
The nurse of heroes, the delight of gods,
<...> Rome is no more.

O liberty! O virtue! O my country!» (IV, 4) [13, с. 58].

Имагологическая репрезентация Рима осуществляется также через образ принца Юбы, наследника престола одной из африканских стран, поддерживающей свободолобивую Утику. Аддисон использует прием сюжетно-композиционного удвоения и выводит образ его соперника, римского сенатора Семпрония, контрастно противопоставленного Юбе. Вероломство, лицемерие Семпрония, проявившееся в организации заговора против Катона, оттеняется подлинным величием облагороженного стойком Катонем «дикаря», его искренностью, преданностью идеалам свободы. В репликах Юбы Рим характеризуется как сила, которой предназначено «привносить цивилизованные отношения в грубый, примитивный мир», «смягчать нравы и учить человечности», «прививать дикарям мудрость, органи-

зованность, любовь к искусствам», «облагораживать душу и превращать свирепых варваров в людей» (I, 4) [13, с. 21–22].

Таким образом, интерпретация августианского мифа в трагедии «Катон» неоднородна и полифункциональна. С одной стороны, она имеет характер просветительской актуализации античного сюжета, выполняющей дидактические задачи, с другой – служит примером наложения гетерообраза на автообраз: просвещённая Англия, в чьём коллективном бессознательном постоянно воспроизводятся конституирующие черты имперского мифа, должна, подобно Риму, выполнить своё цивилизаторское предназначение в отношении тех народов, которые окажутся под её влиянием в ходе нового передела мира (Война за испанское наследство).

Рассмотренные образцы английской классицистической трагедии, представленные на примере творчества Дж. Денниса и Дж. Аддисона, свидетельствуют о том, что в период раннего Просвещения на первый план в художественном дискурсе о Древнем Риме выходила имагема, закреплявшая в национальном сознании англичан его образ как идеального государства, средоточия свобод и цивилизации, в то время как контрастная ей имагема (агрессивность, имперские амбиции) заглашалась. Моделирование национального автообраза по августианскому образцу при этом становилось проблематичным в связи с тем, что основу английской идентичности составляла идентификация с протестантизмом, которая неизбежно вела к отторжению иных духовных направлений, таких как стоицизм (не случайно постановка «Катона» вызвала серьёзные дискуссии в английском обществе). В дальнейшем в английской литературе августианский миф утрачивает свой авторитет, во второй половине XVIII в. всё чаще звучит тема упадка римской цивилизации, «римская история становится парадигмой тщеты желаний человеческих» [3, с. 33] в творчестве Дж. Дайера, М. Эйкенсайда, Дж. Данкома и других писателей.

Список литературы

1. Leerssen J. National Thought in Europe: A Cultural History. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. 312 p.
2. Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в русской и английской литературе. Казань: РИЦ «Школа», 2009. 612 с.
3. Weinbrot H. D. Britannia's Issue: The Rise of British Literature from Dryden to Ossian. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 625 p.
4. Johnson J.W. The Formation of English Neo-Classical Thought. Princeton: Princeton University Press, 1967. 384 p.
5. Steele R. The Christian Hero: An Argument Proving that No Principles But Those of Religion are Sufficient to Make a Great Man. London: Jacob Tonson, 1712. 68 p.
6. Kelsall M. The Meaning of Addison's «Cato» // Review of English Studies. 1966. Vol. 17. N. 66. P. 149-162.

7. Dennis J. The Select Works of John Dennis. London: J. Darby, 1718. Vol. 2. 543 p.
8. Ливий Т. История Рима от основания города. Т.1. М.: Наука, 1989. 576 с.
9. Шекспир. Исторические драмы. Л.: Лениздат, 1990.768 с.
10. Desai A. «Coriolanus» from Shakespeare to Osborne // Shakespeare in India. New Delhi: Oxford University Press, 1987. P. 53–78.
11. Murphy A.J. John Dennis. Boston: Twayne, 1984. 158 p.
12. Otten R. Joseph Addison. Boston: Twayne, 1982. 182 p.
13. Addison J. Cato. A Tragedy. Written by Mr. Addison. London: J. Wenman, 1777. 68 p.

ACTUALIZATION OF AUGUSTAN MYTH IN THE EARLY EIGHTEENTH-CENTURY ENGLISH TRAGEDY

O.Yu. Polyakov

The paper is aimed at the analysis of the peculiarities of ancient Rome representation in the early Enlightenment English neo-classical tragedy. Its objective is to reveal the sources and ideological traits of the Augustan myth, the causes and ways of its actualization, its functions in English drama and its role in the formation of the national identity. We conclude that the emergence of the Augustan myth was caused by valorization of the image of ancient Rome that led to extrapolation of the traits of ancient civilization on English auto-image. The representation of this myth in English neo-classical tragedy was modified by the complex interrelations of imperial and civilizatory discourses and specific socio-cultural traits of English Enlightenment. The tragedies of J. Addison and J. Dennis, considered in the chapter, witness that in the early eighteenth century, an image that shaped idealized reception of Rome, was foregrounded. Meanwhile, the contrasted image, which associated Rome with aggression and imperial ambitions, was suppressed. Modelling of the national auto-image after Roman example turned to be problematic as the Protestant basis of English identity inevitably led to a conflict with foreign spiritual doctrines.

Keywords: English neo-classicism, tragedy, Augustanism, national myth, imagology, auto-image, hetero-image, image, J. Addison, J. Dennis

6.3. КОД ДОМА ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ Р. ПИЛЧЕР «СОБИРАТЕЛИ РАКУШЕК»

© *О.А. Королева*

В главе на материале романа Р. Пилчер рассматривается один из ключевых для английской культуры феноменов, феномен дома. Образ дома является значимой частью характеристики героя, его подробное описание сопровождает каждого из персонажей. В романе представлено два типа пространства, что является отражением оппозиции двух типов сознания: подлинного и ложного понимания артистизма. Пространство творческого, созидательного типа личности характеризуется совокупностью таких черт, как простор, свет, красота, тепло, уют, близость к при-

роде. Им противопоставлены: неуютность, темные тона, холод, антиэстетичность, характеризующие пространство героя с тривиальным, стандартным, стереотипным сознанием.

Ключевые слова: Р. Пилчер, национальные коды, образ дома, артистизм бытия, художник, английская культура

Дом, жилище – один из наиболее древних и важных феноменов культуры повседневности и один из ключевых культурных символов. С одной стороны, это место постоянного проживания человека, обладающее объектно–пространственными характеристиками, с другой стороны – функционально–субъектными характеристиками, обусловленными связью с человеком, освоенностью его человеком, ведением в нем хозяйства, характеристиками обитателей дома, укладом их жизни. Поэтому дом является неотъемлемой частью культуры, отражающей требования стиля, тенденции моды, развитие техники, научные достижения того или иного исторического периода и региона. Безусловно, образ дома свой, неповторимый в каждой национальной культуре, но для англичан этот образ является одним из репрезентирующих. Как отмечает Б.М. Проскурнин в своей работе, посвященной исследованию викторианства, дом наряду с садом, здравым смыслом, практицизмом, монархией, долгом выступает одним из доминантных концептов национальной концептосферы английской национальной культуры [1, с.7].

О значимости феномена дома для англичан свидетельствуют многочисленные современные научные труды в гуманитарной сфере, в том числе и в области филологии на материале произведений зарубежных писателей. Материалом для нашего исследования стал роман современной английской писательницы Розамунды Пилчер (1924–2019) «Собиратели раковин» («The Shell Seekers», 1987). Этот роман написан в жанре семейной саги, рассказывающей о жизни трех поколений одной семьи: художник Лоренс Стерн, англичанин, и его жена француженка Софи, их дочь Пенелопа Стерн и её муж Амброз Килинг и третье поколение – это дети Пенелопы и Амброза: Нэнси, Оливия и Ноэль. Традиционным элементом романов такого жанра является образ дома как символа семьи, ее единства, крепости или напротив упадка. Но в данном случае автор идет по другому пути. Жизнь трех поколений представлена в ретроспекции, начиная с современных событий и характеристики представителей младшего поколения, а затем Пенелопы и её родителей. Образ дома является значимой частью характеристики героя, его подробное описание сопровождает каждого из персонажей. При этом в романе прослеживается четкое разделение жилого пространства героев на два типа: пространство для творчества, где

жизнь становится искусством, и пространство антиэстетичное, противостоящее творческому процессу.

Первый тип пространства связан с жизнью старшего поколения – это Лоренс Стерн, его жена Софи, а также их дочери Пенелопы и одной из её дочерей Оливии. Лоренс Стерн – художник, прерафаэлит, что сразу указывает на определенный тип мировоззрения, для которого жизнеопределяющим является тезис «искусство – это жизнь, а жизнь – это искусство», он обладает способностью видеть и творить красоту, но также показан как герой искренний, человечный, высоких нравственных качеств. Создавая свою эстетическую концепцию, один из выдающихся художников–прерафаэлитов У. Моррис основными её категориями считал «идеальный дом», «идеальную книгу» и «идеальную личность» [2, с. 190]. С точки зрения Морриса, человек, живущий в доме, подобен душе, обитающей в теле: нет дома, нет души. «Следовательно, надо создать эстетичный, красивый и уютный дом, где бы обитала душа, не было бы ничего лишнего и уродливого» [2, с. 191]. Именно таким является дом Лоренса и Софи в Лондоне на Оукли–стрит, в доме три этажа, но верхние сдаются жильцам, а семья Стернов живет на нижнем, полуподвальном этаже, однако он разительно отличается от традиционных помещений такого рода: «полуподвальный этаж занимает все пространство дома: в дальнем конце двери балкона выходят в зеленеющий сад. Однако пространство было как бы разделено на две части широкой аркой, завешенной тяжелыми занавесями с сюжетами Уильяма Морриса...– Конечно, – говорила Пенелопа, когда дом построили, здесь было множество кладовых и чуланов, но дедушка все их сломал и сделал зимний сад – так он это помещение назвал. А мы превратили его в гостиную» [3]. Несмотря на то что в доме далеко не новая мебель и недорогая обстановка, дом пленяет своим простором, уютом, особой атмосферой, особенно тех, кто оказывается в нем впервые. Так дом Стернов показан читателю через восприятие Амброза Килинга, будущего мужа Пенелопы «Он снял шляпу и пошел за ней. Уже в арке он увидел камин, выложенный яркими итальянскими изразцами, пианино, старинный граммофон. Были уютно сгруппированы широкие вытертые кушетки и кресла, на них наброшены драпировки из выцветшего ситца или шелковые шали, всюду множество красивых гобеленовых подушек. Стены были белые – выигрышный фон для книг, украшений, фотографий... реликвии прошлого, догадался он. Оставшееся место было увешано картинами. Из дверей балкона был виден сад... Сад и в самом деле был очень большой, с зелеными лужайками, клумбами, цветочными бордюрами по краям дорожек и покосившейся беседкой, увитой зеленью... Открыв еще одну дверь, они оказались в парадном холле дома, просторном и изысканном, с

прекрасным веерообразным окном над парадной дверью и широкой винтовой лестницей с низкими ступенями на второй этаж. Он с изумлением озирался, потрясенный неожиданно открывшимся великолепием» [3].

Дочь Лоренса и Софи Пенелопа, героиня неординарная, это качество прививается и семьей, в которой принято уважительное отношение ко всем безотносительно возраста, она живет подобно вольной птице, воспитываясь родителями без излишнего морализаторства, а скорее на примере их жизни и поступков. И хотя ее молодость приходится на тяжелые военные и послевоенные годы, и она вынуждена ходить в старой неоднократно перешитой одежде, Пенелопа всегда элегантно выглядит, со вкусом сочетая далеко не новые и недорогие вещи. Несмотря на то, что она не стала художником, как отец, ей передалось его умение видеть и творить красоту в окружающей ее жизни, стать творческой личностью, об этом на склоне лет думает сама героиня, восхищаясь пейзажем, знакомым ей с детства: «Она не стала художницей, не умела даже рисовать, но влияние отца на нее было так велико и она жила рядом с ним так долго, что в конце концов научилась видеть окружающий мир его острым, все подмечающим взглядом художника» [3], таким образом и Пенелопа воспринимает жизнь как произведение искусства. Дом родителей, в котором она живет после их смерти, сохранил прежние черты, он просторный, но и уютный, теплый, открыт для гостей, украшен картинами, открытками, елкой перед рождеством, наполнен ароматами букетов, пряностей, готовящейся еды, садовых цветов, чей запах, доносится из открытых дверей. Подобные черты характерны и для её дома, в котором она живет уже в преклонном возрасте. Он называется «Подмор Тэтч» то есть «Соломенная крыша», и воспринимается Пенелопой как живое и близкое существо: «он стоял залитый солнечным светом, перед ним раскинулась широкая зеленая лужайка, а позади темнели голые кроны дубов и синело чистое, прозрачное небо. Пролонговатое, приземистое строение, белые стены, перекрещенные бревнами, под серой камышовой кровлей, нависающей над верхними окнами, точно густые, лохматые брови» [3]. В наибольшей степени характеризует хозяйку её гостинная: «Старый диван и кресла с полосатой обивкой, прикрытые яркими индийскими паласами и декоративными подушечками. Бюро, как всегда с поднятым верхом, заваленное письмами и счетами. Рабочий столик, лампы, драгоценные половички поверх машинного ковра. Книги, картины, высушенные букеты в фарфоровых кувшинчиках. На всех свободных горизонтальных поверхностях – фотографии в рамках, фигурки, серебряные безделушки. Здесь были собраны в четырех стенах все увлечения её деятельной жизни» [3]. Но конечно важнейшее место занимают в обоих домах картины, в доме Лоренса на Оукли-стрит это картины его

друга, французского художника, они показаны через восприятие жениха Пенелопы «Оставшееся место было увешано картинами. Они были так насыщены солнцем, что Амброз физически ощутил зной, которым дышали раскаленные каменные плиты террасного сада, увидел дрожащее в воздухе марево, черные тени деревьев» [3]. В доме Пенелопы – это картины её отца: два панно в аллегорическом стиле, написанные Стерном в русле пре-рафаэлитизма, и картина «Собиратели раковин», близкая к импрессионистической живописи: «Смотришь – и прямо чувствуешь на лице соленый морской ветер. По бурному небу бегут облака; море все в пляшущих белых бурунах, волны прибоя с шипением разбиваются о береговую отмель. Нежные розовато-серые оттенки песка; мелкие лужи, оставленные отливом, прозрачно отвечивают невидимым солнцем. И три детские фигуры, сгруппированные ближе к нижнему левому углу картины: две девочки в соломенных шляпах и высоко подоткнутых платьях и мальчик. Босые ноги покрыты коричневым загаром, три склоненные головы над красным ведром: разглядывают что-то там внутри» [3]. Причем автор подчеркивает, что для Пенелопы это не просто часть интерьера, несмотря на то, что она знает каждую деталь картины, героиня может подолгу любоваться ей, это помогает ей пережить тяжелые периоды жизни, найти правильное решение в трудных ситуациях, картины – это часть ее жизни, одна из граней артистизма бытия.

Дочь Пенелопы Оливия представляет молодое поколение. Это молодая, красивая, уверенная в себе женщина, успешная в своей профессии. Оливия уже многие годы работает главным редактором журнала «Венера», что также характеризует её как художника, творческую личность. Ей также присуще чувство стиля, что сказывается в умении элегантно одеваться и в умении декорировать дом. Оливия живет в доме постройки начала века заурядном внешне, но с оригинальным дизайном внутри: «Перегородки в первом этаже сняты, так что вместо нескольких тесных комнаток образовалось одно просторное помещение с кухней...В дальнем конце – стеклянные двери в сад, и сквозь них открывается совершенно деревенский вид: по ту сторону ограды стоит церковь на незастроенном участке в пол-акра, где в летнюю пору под сенью старого дуба устраиваются пикники воскресной школы...внутреннее убранство было выдержано в строгом стиле модерн... Основной тон – белый, любимый цвет Оливии, цвет роскоши и света. Белые пластиковые плитки пола, и стены, и шторы. Белая грубоотканая хлопчатобумажная обивка глубоких, греховно соблазнительных диванов и кресел, белые лампы и абажуры. Но общий эффект не холодный, так как по белоснежному фону кое-где пущены пятна чистых ярких красок. Алые и оранжевые диванные подушки, пестрые

испанские коврики, ослепительные живописные абстракции в серебряных рамах. Обеденный стол – стеклянный, стулья вокруг него – черные, а одна стена выкрашена ярко-синим, и на ней Оливия разместила целую фотогалерею родных и знакомых. Кроме того, здесь было тепло, уютно и ослепительно чисто» [3].

Следует отметить и еще одну общую характеристику домов названных выше героев – у каждого есть сад. С одной стороны это апелляция к культуре сада, которая на протяжении многих веков является важнейшей частью национальной культуры и общественного самосознания Англии. «Особое отношение к природе, пейзажу, саду является важнейшей характеристикой «englishness» и влияет на ее формирование. Культ природы в викторианской Англии вылился в стремлении окружить себя чем-то первозданным, нерукотворным. Сад выступает местом единения человека и природы.

Специфика английского сада заключается в его естественности, что определяет слияние сада и пейзажа» [4, с. 211]. В этом синтезе важной составляющей является живописность. В романе Р. Пилчер сад отражает подлинность бытия героя, его единение с природой, талант видеть и создавать красоту в ней. Сад важен и для Софи, матери Пенелопы, он есть и в лондонском доме, и при коттедже в Корнуолле. С любовью возделывает свой сад и сама Пенелопа, воспринимая красоту природы, как красоту искусства. Неслучайно автор показывает и живописность пейзажа, окружающего героиню, которую она воспринимает как художник: «Пенелопа загляделась на море, стараясь представить, как бы на месте отца изобразила его на холсте. Потому что оно хоть и было синим, но в этой его синеве можно было различить тысячу самых разных оттенков. У берега, где дно песчаное, прозрачная вода казалась зеленовато-серой с примесью аквамарина. Поверх камней и водорослей цвет сгушался до индиго. А вдали, у самого горизонта, где ныряла в волнах небольшая рыбацкая шхуна, синела густая берлинская лазурь. Ветра почти не было, но океан жил и дышал, вздымался из темных глубин, нагоняя волны. И наконец, все вокруг было залито светом, удивительным, неповторимым сиянием... Идеальная композиция» [3].

Противоположные характеристики имеет пространство, окружающие двух других детей Пенелопы: Ноэля и Нэнси. Они неспособны к восприятию красоты природы и искусства, видя в произведениях искусства лишь материальную ценность, с этим связан и основной конфликт романа – спор о возможности продажи картин их деда, которые для них ценны лишь в силу возросшей рыночной стоимости. Описание их жилья выдержано в темных либо серых оттенках, главное в нем – создание видимой респекта-

бельности, успешности, но не красоты и уюта. Ноэль живет в маленькой городской квартире: «Маленькая прихожая со стенным шкафом, где можно повесить костюм. Крохотная ванная, кухня размерами с камбуз на прогулочной яхте, жилая комната, а в конце ее, за раздвижной дверью – закуток, который целиком занимает двуспальная кровать, всегда неубранная – не подберешься...Все выдержано в бежево-коричневых, безрадостных тонах. Окно в комнате выходит прямо на слепую кирпичную стену нового супермаркета, внизу – тесный переулок и ряд гаражей с висячими замками на воротах. Солнце в квартиру не заглядывает, стены, когда-то кремовые, пожелтели, как прогорклый маргарин. Но зато район хороший. А для Ноэля это самое главное. Важная черта его рекламного портрета, как спортивный автомобиль, рубашки «Харви и Хадсон», обувь «Гуччи»» [3].

Семья Нэнси живет в большом деревенском доме среди Котсуолдских холмов, но он отличается от дома ее матери, его доминирующая характеристика – это холод (явная отсылка к романам Ч. Диккенса), автор, описывая его, характеризует как «чудовищно большое, неудобное и холодное жилище» [3], некрасивое и неудобное «обеда и ужины подавались в огромной столовой с высокими потолками, за безупречно накрытым столом, при соблюдении всех формальностей, заменяющих домашний уют» [3]. Сама героиня осознает, что лишена качества, присущего ее матери – умения видеть и создавать красоту и уют в доме: «Стол выглядел изумительно, домашнему уютно и в то же время очень красиво, и Нэнси, отступив на шаг, в который раз поразила таланту матери: она не только умеет создать красивую обстановку, но заставить каждый, самый обыкновенный предмет обрести свою особую красоту. Видимо, Пенелопа унаследовала художественный дар от своего отца. Нэнси с досадой вспомнила свою столовую: как она ни старается, та остается все такой же скучной и серой» [3].

Характерно и отношение Нэнси и ее мужа к искусству «Джордж и Нэнси не интересовались живописью, равно как и музыкой или театром. В «Доме Священника» висели, конечно, картины, обязательные для всякого порядочного жилища: гравюры со сценами охоты и несколько живописных полотен, изображающих либо убитого оленя, либо верного охотничьего пса с фазаном в зубах; они достались Джорджу в наследство от отца» [3].

Таким образом представленные в романе два типа пространства являются отражением оппозиции двух типов сознания: творческая личность, обладающая видением красоты и умением её созидать (этот тип представлен старшим поколением Лоренсом Стерном, его женой Софи, Пенелопой и одной из её дочерей Оливией), и герой, неспособный к творчеству, пониманию искусства, мыслящий тривиально, в рамках узко-бытовых кате-

горий (Ноэль и Нэнси). Согласно исследованию Новиковой В.Г. в художественной литературе эта оппозиция находит выражение в противопоставлении подлинного и ложного понимания артистизма [5, с. 63]. В XIX веке это противопоставление было характерно для раннего немецкого романтизма. «В английской литературе эта оппозиция актуализируется позже. В эпоху эстетического движения в Англии конца XIX века искусство вновь стремится к тому, чтобы пронизывать собой все стороны существования человека, в том числе и самые обыденные. Лозунг «сделать жизнь произведением искусства» становится одной из граней понимания артистизма бытия» [5, с. 64]. Английская литература обращается к этой проблеме уже после Второй мировой войны, примерами чего являются произведения И. Во «Возвращение в Брайдсхед», Дж. Фаулза «Коллекционер». В романе Р. Пилчер эта оппозиция является фундаментальной и определяет его основной конфликт. Знаковой характеристикой при этом является жилище героя. Пространство творческого, созидательного типа личности характеризуется совокупностью таких черт, как простор, свет, красота, тепло, уют, близость к природе. Им противопоставлены: неуютность, темные тона, холод, антиэстетичность, характеризующие пространство героя с тривиальным, стандартным, стереотипным сознанием.

Список литературы

1. Проскурнин Б.М. О новых подходах к викторианству как социокультурному прецеденту // Вестник Пермского университета. Иностранные языки и литература. Пермь: Пермский университет, 2004. Вып. 4. С. 5–11.
2. Седых Э.В. Философия творческой личности в эстетической теории прерафаэлитов // Художественная литература и философия как особые формы познания / под ред. Е.М. Черноземовой и Е.Э. Овчаровой. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2017. С. 190–202.
3. Пилчер Р. Собиратели ракушек. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/sobirateli-rakushek-the-shell-seekers-read-543693-1.html> (дата обращения 22. 09. 2019).
4. Телегина О.В. Эстетизация повседневности в романах Элизабет Гаскелл. Дисс. канд. филол. наук. Н. Новгород, 2016. 226 с.
5. Новикова В.Г. Философский роман Англии. // Очерки по истории зарубежной литературы. Часть 2. Учеб. Пособие для студентов высш. учеб. заведений / Под ред. И.К. Полуяхтовой. Н.Новгород: Изд. Ю.А. Николаев, 2008. С. 58–70.

CODE OF THE ARTIST'S HOUSE IN THE NOVEL "THE SHELL SEEKERS" BY R. PILCHER

О.А. Koroleva

Based on the material of R. Pilcher's novel the chapter examines one of the key phenomena of English culture, the phenomenon of home. The image of the house is a significant part of the hero's personality, home's detailed description accompanies each of the

characters. The novel presents two types of space, reflecting the opposition between two types of consciousness: true and false understanding of artistry. The creative, innovative, personality's space is characterized by such features as latitude, light, beauty, warmth, comfort, closeness to nature. Such features as discomfort, dark colors, coldness, anti-aesthetic nature are opposed to them and characterize the space of the hero with a trivial, standard, stereotypical consciousness.

Keywords: R. Pilcher, national codes, the image of the house, the artistry of being, the artist, the English culture

6.4. БИБЛЕЙСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В АНГЛИЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ: ОБЪЕКТ И ПРОДУКТ РЕЦЕПЦИИ

© М.С. Слоустова

Глава посвящена исследованию особенностей библейской культурной памяти в английской литературе второй половины XX века на примере творчества знаменитого писателя-постмодерниста Джона Роберта Фаулза. Целью главы является установление и описание взаимосвязи между библейской культурной памятью и её рецепцией. В разделе рассматриваются понятие культурной памяти, теория и типология рецепции, стратегии креативной рецепции библейского текста в повести Дж. Фаулза «Башня из чёрного дерева», а также его стихотворениях «Всем известно, что дети...» и «Цените Слово» в оригинале и художественном переводе автора данного раздела. Для анализа стратегий креативной рецепции привлекаются методы рецептивной эстетики и литературной герменевтики. Делается вывод о зависимости культурно-философской и художественной рецепции Священного Писания от библейской культурной памяти автора-реципиента и читателя.

Ключевые слова: Библия, культурная память, рецепция, креативная рецепция, аллюзия, реминисценция, английская литература XX века, поэзия, художественный перевод поэзии, Дж. Фаулз

Целью данного раздела является попытка найти и описать взаимосвязь между библейской культурной памятью и рецепцией в английской литературе второй половины XX века. Поскольку оба этих термина очень широки, приведём лишь некоторые их определения, на наш взгляд, наиболее актуальные для рассматриваемой ситуации. Немецкий учёный, специалист в области исторической культурологии, Я. Ассман определяет **культурную память** как «одно из внешних измерений человеческой памяти», в которое «плавно переходят» три других измерения (миметическая, предметная и коммуникативная память), приобретая смысловое значение [1, с. 19–20]. В цитируемой работе данное понятие отождествляется с термином «социальная память».

По мнению известного отечественного историка Л.П. Репиной, «**социальная память** “вырастает” из разделяемых или оспариваемых смыслов и ценностей прошлого, которые “вплетаются” в понимание настоящего и в проекции будущего» [2, с. 8]. Данное обстоятельство сближает культурную память с рецепцией, которой также свойственны механизмы трансформации воспринятого из прошлого в создаваемое в настоящем и будущем.

Под термином «**рецепция**» мы будем понимать восприятие текста читателем, приводящее к возникновению его собственных идей, выводов, умозаключений и т.д. Применительно к литературе, культурная память, «вырастая» из предшествующего литературного опыта, «вплетается» в понимание и переосмысление последующих текстов, т.е. в процесс рецепции. Современный белорусский исследователь С.Е. Трунин предлагает типологию рецепции, состоящую из двух видов – культурфилософской и художественной.

Типология рецепции, предложенная С.Е. Труниным, основана на различиях текстов, воспринимаемых автором-реципиентом и создаваемых на основе воспринятого. Назовём их **объектом** и **продуктом** рецепции соответственно. Объектом культурфилософской рецепции учёный считает не только художественные произведения, но и дневники, письма, личную переписку и научную литературу, созданную писателем. На выходе имеем сложившуюся концепцию мышления автора-реципиента, выраженную в философских, художественных, либо научных произведениях [3, с. 18]. Эта концепция мышления, на наш взгляд, напрямую соотносится с культурной памятью автора-реципиента.

Художественная рецепция, в отличие от культурфилософской, представляет собой более узкую форму восприятия, объектом которой выступает художественный текст, а продуктом – интертекст с многочисленными отсылками к первоисточнику в виде аллюзий, реминисценций, цитат и т.д. Любые реминисценции и аллюзии подразумевают актуализацию литературного опыта читателя, который также во многом обусловлен его культурной памятью.

Для того чтобы подчеркнуть творческую составляющую рецепции и отделить её от простого восприятия, учёный из ГДР М. Науман вводит понятие «продуктивной» рецепции, которое предполагает обязательное создание собственного текста на основе текста-первоисточника [4]. Под **креативной рецепцией** далее будем понимать продуктивную художественную рецепцию. В данном разделе речь пойдёт о различных стратегиях креативной рецепции. Определение указанного понятия, а также детальная типология рецепции, разработанная нами на основе научных тру-

дов Е.В. Абрамовских [5] и С.Е. Трунина [3] изложена в наших предшествующих работах – разделе «Стратегии реализации творческого потенциала Шекспировского наследия в произведениях Дж. Фаулза» коллективной монографии «Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи» [6, с. 294–295], диссертации и автореферате на тему: «Рецепция поэзии в творчестве Дж. Фаулза 60-70-х годов XX века» [7, с. 10–11].

Следует отметить, что исследование соотношения рецепции и культурной памяти нам представляется наиболее удобным осуществлять на материале творчества одного из крупнейших английских авторов второй половины XX в. Джона Роберта Фаулза (John Robert Fowles, 1926–2005), так как он, во-первых, известен и прозаическими, и поэтическими произведениями; во-вторых, его творчество можно рассматривать как стоящее у истоков смены модернизма постмодернизмом и включающее в себя элементы обоих литературных течений наряду с элементами реализма. При этом для Дж. Фаулза характерна национальная идентичность англичанина, о чём он неоднократно упоминает [8, с. 9–12] в своих произведениях (романы «Женщина французского лейтенанта», «Дэниел Мартин», «Червь», сборник эссе «Кротовые норы», «Дневники 1949-1965 годов»). Это не могло не сказаться на культурной памяти, свойственной писателю, и рецепции Священного Писания в его работах.

Рассмотрим и проанализируем примеры упомянутой рецепции в контексте библейской культурной памяти. Сразу оговоримся, что культурфилософская рецепция Священного Писания полностью основывается на библейской культурной памяти автора-реципиента, так как её продуктом является концепция мышления, свойственная писателю как носителю определённой национальной, религиозной и культурной идентичности. Ситуация с художественной (в нашем случае, креативной) рецепцией несколько сложнее. О ней и пойдёт речь далее.

Представляется логичным начать с рецепции Ветхого Завета. В качестве примера приведём анализ стихотворения Джона Фаулза из сборника «Избранное» (*Selected Poems*) [9]. Стихотворение *One Can Allocate Children* относится к ранним стихотворениям Фаулза (1950-е годы). Художественный перевод на русский язык подготовлен автором раздела. Стихотворение не имеет названия, что делает его похожим на философское размышление онтологического характера без какой-либо определённой темы.

One can allocate children

One can allocate children,
 And we are all children,
 To one of two great groups.
 Those to whom to return home
 Is to rediscover sanctuary,
 And those to whom home is
 Spent or unspent agony.
 But sympathy is out of place.
 It would be difficult to tell
 Which group knows more of hell.

Всем известно, что дети

Всем известно, что дети –
 А все мы есть дети –
 Бывают в группах двух:
 Те, кому дом родимый
 Дорог, словно храм, святыня
 И те, кому их дом –
 Мука и боль острая,
 Но их жалеем зря. Нельзя
 Сказать, кто из двух групп ребят
 Узнает лучше ад.

На лексическом уровне стихотворения выделяется развёрнутая метафора, в основе которой лежит сравнение взрослых людей с детьми. Присутствуют также эпитеты *spent or unspent agony* (дословно «унывающаяся или не унывающая боль», в нашем переводе «мука и боль острая»), усиливающие ощущение боли, которое возникает у читателя.

В целом, следует отметить, что стихотворение не отличается богатством стилистических приемов. Это можно объяснить принадлежностью данного стихотворения к категории стихов-притч. Литературный энциклопедический словарь определяет притчу как «дидактико-аллегорический жанр литературы», обладающий следующими характеристиками:

- 1) символическая наполненность;
- 2) частичное или полное отсутствие развитого сюжета;
- 3) поучение, «премудрость», как правило, религиозного порядка;
- 4) исключение описательности (в том числе изобразительно-выразительных средств).

Отметим, что все перечисленные свойства притчи характерны для стихотворения Дж. Фаулза *One Can Allocate Children*, следовательно, мы можем его классифицировать как стихотворение-притчу.

Проанализируем смысл стихотворения с помощью метода литературной герменевтики. На первом уровне понимания читатель видит образ детей, которых можно разделить на две группы: домашних и ненавидящих дом. Первые послушны, почтительно относятся к родителям, вторым невыносимо тяжело бывать в родительском доме. Далее в стихотворении возникает неожиданный поворот, который выводит читателя на второй глубокий уровень понимания.

В данном стихотворении мы имеем дело с аллегорией как характерной особенностью притчи. Фразы *And we are all children* (в нашем переводе «А все мы есть дети»), *to rediscover sanctuary* (дословно «возвратиться к свя-

тыне», в нашем переводе «Дорог, словно храм, святыня»), *Which group knows more of hell* (в нашем переводе «Узнает лучше ад») свидетельствуют о глубоком религиозном смысле стихотворения. Аллегии помогают читателю понять авторскую развёрнутую метафору, которая лежит в основе стихотворения. Под словом *children* в данном случае подразумеваются все люди на Земле, так как в христианском миропонимании они все являются детьми по отношению к Богу (*And we are all children*).

Следующий образ в стихотворении Фаулза – дом. В буквальном смысле дом для ребёнка – место, где он родился и живёт, где он может укрыться от трудностей жизни и где его ждут любящие родители. Слово *sanctuary* представляет собой намёк на переносный, иносказательный смысл стихотворения. В данном случае под домом подразумевается Царство Божие, а дети, кому дорог этот дом, – люди, почитающие своего Небесного Отца и живущие по Его заповедям. Вторая группа «детей» – это те, кто по определенным причинам не хочет или не может так жить.

Таким образом, читатель делает вывод, что во вторую группу так называемых «детей» входят грешники, не заботящиеся о спасении своей души. Их участь незавидна, однако, автор заявляет, что не стоит их жалеть, так как неизвестно, какая из двух групп знает ад лучше. Заключительные строки стихотворения-притчи представляют собой неожиданную для читателя развязку. Тем не менее, на третьем уровне герменевтического круга она оказывается вполне логичной.

Дело в том, что первая группа людей, то есть праведники, должна очень хорошо представлять, что такое ад, чтобы в итоге не оказаться там и выбрать правильный путь. Концовку стихотворения можно истолковать и в переносном смысле: люди, которые стараются жить по заповедям, также хорошо знают, что такое ад на Земле, так как им живётся зачастую тяжелее, чем представителям второй группы, и постоянно приходится претерпевать муки и терпеливо нести свой крест. Именно они, по мнению автора, заслуживают сочувствия и сострадания.

При анализе стихотворения особое внимание следует обратить на глагол *rediscover*, применяемый автором к слову *sanctuary* («святыня»). Дословно он переводится как «заново открывать» или «возвращаться к чему-либо», что выводит нас на следующий, четвёртый, уровень герменевтического круга. Заново открыть можно только то, что было открыто или дано изначально, а затем в силу тех или иных обстоятельств было скрыто. Данный факт позволяет нам рассмотреть стихотворение Дж. Фаулза как интертекст, проявляющий себя в имплицитной библейской аллюзии на ветхозаветную Книгу Бытия, повествующую о сотворении Адама, его грехопадении, начале и дальнейшем развитии рода человеческого.

В данном контексте размышление поэта о двух группах детей отсылает читателя к известному своей таинственностью фрагменту о браках и половых связях так называемых «сынов Божиих» и «дочерей человеческих» (Быт. 6:1–5). То же (“the sons of God”, “the daughters of men”) наблюдаем в Библии короля Иакова (Genesis 6:1–5). Под «сынами Божиими» вслед за древними экзегетами (Кириллом Иерусалимским, Иоанном Златоустом, блаженным Августином, преподобным Ефремом Сирийским, блаженным Феодоритом) принято понимать благочестивое потомство праведного Сифа. «Дочерьми человеческими» названы потомки Каина. После смешения людей, чтущих Бога, с народами, которые отошли от Господа, Божьи люди постепенно и сами стали отдаляться от Творца. Это происходило постепенно, пока они не забыли Его законы вовсе, в итоге полюбив зло, что привело все это сообщество к пребыванию в аду. Можно сделать вывод, что именно об этом речь идет и у Фаулза, человека, вышедшего из протестантской культуры и обладающего соответственной культурной памятью, хорошего знатока Священного Писания.

Анализируемое стихотворение свидетельствует не только о наличии библейской культурной памяти у автора-реципиента, характерного для человека с английской идентичностью, получившего образование и воспитание в протестантской культуре, но и у имплицитного читателя, которому адресует свои стихи автор. С точки зрения креативной рецепции, в данном случае Дж. Фаулз применяет аутентичную стратегию классического типа, состоящую в продолжении и развитии сюжета первоисточника.

Ещё один яркий пример рецепции Ветхого Завета наблюдаем в сборнике повестей «Башня из чёрного дерева» (*The Ebony Tower*, 1974) [12]. Заглавная повесть дала название всему сборнику. «Башня из чёрного дерева» представляет собой аллюзию на «башню из слоновой кости». Аллюзия разъясняется читателю в тексте повести, когда Бресли оспаривает взгляды Дэвида на искусство.

Обратимся к сюжету «Башни из чёрного дерева». Английский критик и художник-абстракционист Дэвид Уильямс приезжает в Бретань в поместье к известному художнику Генри Бресли с целью собрать материал для книги о нем. Как узнает читатель с помощью приёмов ретроспекции [13, с. 33], Бресли давно покинул Англию и живёт в поместье Котмине вместе с двумя молодыми англичанками – его натурщицами и любовницами. Художник, известный в обществе своей склонностью к эпатажу, дал им прозвища: «Мышь» (Диана) и «Уродка» (Энн). К Диане у Дэвида возникают взаимные чувства, что ставит перед героем проблему экзистенциального выбора между красивой и талантливой художницей и долгом (его ждут жена и двое детей). В последний вечер герои расстаются. На другой день

Дэвид уезжает, возвращаясь к своей привычной жизни конформиста в семье и творчестве – жизни благополучной, но неяркой.

Бресли, не стесняясь в выражениях, высмеивает приверженность Дэвида абстрактному искусству, называя его «башней из чёрного дерева», в которой, по аналогии с «башней из слоновой кости» (*the ivory tower*), скрываются художники-абстракционисты, боясь быть ясными и понятными.

Напомним, что «башня из слоновой кости» – метафора, впервые упомянутая в библейской Песне песней: «шея твоя – как столп из слоновой кости» (Песн. 7:5), “thy neck is as a tower of ivory” (Song of Solomon 7:4). Как видим из сравнения текстов Синодального перевода Библии на русский язык и англоязычной Библии короля Иакова, несмотря на различие в номере стиха седьмой главы Песни песней, процитированный фрагмент совпадает дословно. Заимствованное из Песни песней сравнение первоначально употреблялось как метафора красоты и непорочности. В XVI веке его латинский перевод (лат. *Turris eburnea*) был включен в литанию Деве Марии, хотя сам образ предположительно восходит к XII столетию. Изображения башни распространены в католической религиозной живописи и на церковных витражах.

Совершенно другое значение метафора получила в XIX веке. Нынешнее понимание и употребление этого образа внедрил французский критик и поэт Шарль Огюстен Сент-Бёв. В одном из стихотворений сборника «Августовские мысли» (*Pensées d'Août*, 1837) Сент-Бёв создает портреты таких французских литераторов, как Ламартин, Гюго и А. де Виньи. В характеристике последнего говорится о «таинственном Виньи, который до наступления полудня уже возвращается в свою башню из слоновой кости» [14, с. 36]. Метафора стала означать уход в мир творчества от проблем современности, самоизоляцию, замыкание в духовных исканиях, «оторванных» от «прозы жизни».

Если «башня из слоновой кости» символизирует уход от реальности к чему-то прекрасному, возвышенному, духовному, то «башня из чёрного дерева», напротив, подразумевает движение вниз, в сторону искажения действительности и навязывания ложных ценностей. С помощью игровой стратегии постмодернистского типа креативной рецепции Джон Фаулз производит трансформацию творческого потенциала понятия «башня из слоновой кости», показывая, как оно переосмысливается и искажается в современном обществе, превращаясь в символ – «башню из чёрного дерева». Вследствие этого факта данный символ имеет отношение ко всем произведениям сборника, что и легло в основу его названия.

Понимание читателем смысла названия повести и сборника дополняется и углубляется при рассмотрении указанной аллюзии в качестве опосредованной рецепции библейского текста. Как известно, «Песнь песней», согласно христианской и иудейской традициям, написанная царём Соломоном, представляет собой поэтическое произведение о взаимоотношениях жениха и невесты, возвышенно и красиво воспевающее чистую супружескую любовь и верность. В христианском святоотеческом понимании образы «Песни песней» представляют собой аллегорию взаимоотношений Христа и Его Небесной Невесты, т.е. Церкви, метафорически изображая возвышенный идеал беспредельной любви Бога к людям и людей к Богу.

Образ «башни из чёрного дерева», созданный Фаулзом с помощью игровой стратегии постмодернистского типа креативной рецепции, символизирует основные тенденции развития современного общества, начиная со второй половины XX века. Они состоят в отказе от традиционной эстетики, воспевающей образцы вечной красоты и гармонии, постепенном разрушении идеала чистой любви и семьи в её христианском понимании, последовательном отстранении человека от Бога. Всё это, по мнению писателя, воплощается в абстрактном искусстве, охарактеризованном им с помощью рассмотренной аллюзии.

Такое прочтение опосредованной рецепции Священного Писания в сборнике повестей Джона Фаулза позволяет говорить о его метатекстуальной связи со стихотворением «Всем известно, что дети...», проанализированном ранее. В обоих произведениях присутствует мотив пренебрежения рода человеческого к нравственным идеалам и традиционным моральным ценностям, следствием которого является полное отстранение от Бога и гибель.

Рецепцию Нового Завета предлагаем рассмотреть на примере ещё одного произведения Фаулза об искусстве, а именно поэзии, – стихотворения *Protect the Word* (в нашем художественном переводе, «Цените Слово»).

Protect the Word

Protect the word,
Protect and cherish the word,
Cherish and preserve.
The word has many enemies;
Things as they are
Are not of help.
Music-lovers, lovers of art,
Empty shells, mere seeing eyes,

Цените Слово

Цените Слово,
Цените и чтите Слово,
Чтите и храните.
У Слова множество врагов;
Вещи в себе
Не помогают.
Музыканты и живописцы,
Толпы праздных, очи слепые

Are not of help.
At the beginning was the word,
Before the image or the sound.
In chaos, order is its heart,
In order freedom is its soul.
It is the art in which to feel
Is not enough, and yet in which
The best are not the most skilled.
There seemed many great auks
Till the last one was killed.

Не помогают.
А ведь в начале было Слово,
Давно, до образа и звука.
И в сердце хаоса – порядок,
Душа порядка есть свобода.
В искусстве Слова одного
Лишь чувства мало и
Не хватит одного усилья.
Казалось, много есть гагарок,
Но вот последнюю убили.

Образ Слова занимает центральное место в стихотворении. Фаулз употребляет лексическую единицу ‘word’ (‘слово’) с определённым артиклем ‘the’, чтобы подчеркнуть: 1) его исключительность, уникальность; 2) обобщённое значение (в переводе данные функции выполняет заглавная буква). Слово у Фаулза – больше, чем просто лексическая единица, это понятие включает в себя язык, речь и литературу.

Эксплицитная библейская реминисценция представлена строкой *At the beginning was the word* («В начале было Слово»). Реминисценция взята из Пролога Евангелия от Иоанна, первая строка которого рассказывает о премирном бытии Божественного Слова (Логоса) – второй Ипостаси Святой Троицы, то есть Иисуса Христа, Сына Божия: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1), «In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God» (John 1:1). Первый стих Евангелия от Иоанна говорит о том, что Божественное Слово существовало изначально, вне сотворённого Им мира. Данный стих утверждает бытийную связь Божественного Слова с первой Ипостасью Святой Троицы – Ипостасью Отца, свидетельствует о Божественной природе Слова.

С помощью игровой авторской стратегии постмодернистского типа креативной рецепции рассматриваемая реминисценция несколько преломляется в контексте стихотворения Джона Фаулза. Если в Евангелии от Иоанна под Словом подразумевается Сын Божий Иисус Христос, то Фаулз понимает слово в его буквальном смысле, то есть как словесность вообще, язык и речь. С помощью данной библейской реминисценции Фаулз призывает относиться к слову как Божьему дару, который делает человека человеком и который нужно ценить, чтить и хранить.

В данном стихотворении Дж. Фаулз снова «бьёт тревогу», свидетельствуя о существующей в современном обществе угрозе не только исчезновения поэзии и искусства в целом, но и разрушения традиционной системы

ценностей, осуществляемого через отказ от христианских идеалов, и как следствие, хаоса и гибели. Пока не поздно, автор апеллирует к ещё сохранившейся на тот момент библейской культурной памяти читателя с помощью приёмов прямой и опосредованной рецепции Священного Писания в своих поэтических и прозаических произведениях.

Актуализация библейской культурной памяти читателя является необходимым условием понимания авторских аллюзий и реминисценций. При этом следует учитывать, что данное условие не является достаточным, так как с помощью стратегий креативной рецепции (особенно постмодернистского типа) автор трансформирует общепринятое понимание тех или иных фрагментов Священного Писания в соответствии с идеями своих произведений. Таким образом, рецепция библейского текста напрямую соотносится с культурной памятью автора и имплицитного читателя, но не исчерпывается ею.

Список литературы

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Репина Л.П. Феномен памяти в современном гуманитарном знании и в перспективе исторической конфликтологии // Социальные последствия войн и конфликтов XX века: историческая память / отв. ред. Е.П. Серапионова. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. С. 8–16.
3. Трунин С.Е. Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв. Минск: Логвинов, 2006. 156 с.
4. Науман М. Литературное произведение и история литературы / М. Науман. – М.: Радуга, 1984. – 424 с.
5. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина. Автореф. дисс. ... д.филол.наук. М., 2007. 44 с.
6. Дроздова М.С. Стратегии реализации творческого потенциала шекспировского наследия в произведениях Дж. Фаулза // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. С. 293–301.
7. Дроздова М.С. Рецепция поэзии в творчестве Дж. Фаулза 60-70-х годов XX века. Автореф. дисс. ... к.филол.н. М., 2016. 26 с.
8. Зиннатуллина З.Р. Художественная концепция национального в творчестве Джона Фаулза (на материале романов «Женщина французского лейтенанта», «Дэниел Мартин», «Червь»). Дисс. ... к.филол.н. Казань, 2012. 183 с.

9. Fowles J.R. Selected Poems. Introduced and edited by Adam Thorpe. Hoxham: Flambard Press, 2012. 132 p.
10. Библия. Москва: РБО, 1992. 1376 с.
11. King James Bible. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <https://www.kingjamesbibleonline.org/> (дата обращения: 21.10.2019).
12. Fowles J.R. The Ebony Tower. New York: New American library, 1975. 293 p.
13. Меркулова М.Г. Ретроспекция в трагедии Шекспира «Гамлет» // Филологические науки, 2006. №5. С. 33–43.
14. Серов В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: Локкид-Пресс, 2005. 880 с.

BIBLICAL CULTURAL MEMORY IN ENGLISH LITERARY CONSCIOUSNESS: OBJECT AND PRODUCT OF RECEPTION

M.S. Sloistova

The paper focuses on biblical cultural memory in the late XX century English literature as exemplified by a selection of works by the famous English postmodernist writer John Robert Fowles. The research aims at defining the interconnection between biblical cultural memory and reception. The paper deals with the notion of cultural memory, reception theory and typology, the strategies of biblical creative reception in J. Fowles's novella *The Ebony Tower* and his poems *One Can Allocate Children...* and *Protect the Word* in the original version and artistic translation performed by the author of the present paper. The reception-aesthetics and literary hermeneutics methods are used in the present paper to analyze the strategies of creative reception. The author draws a conclusion on the dependence of cultural-philosophic and creative reception of the Bible on the author-recipient's and the reader's biblical cultural memory.

Keywords: the Bible, cultural memory, reception, creative reception, allusion, reminiscence, XX century English literature, poetry, artistic translation of poetry, J. Fowles

6.5. ВЛИЯНИЕ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ СКАЗКИ НА СОВРЕМЕННЫЙ СВЯТОЧНЫЙ РАССКАЗ ДЛЯ ДЕТЕЙ

© Л.Х. Насрутдинова

© Н.Г. Махинина

На рубеже XX–XXI веков в русской литературе происходит не только возрождение традиционного жанра святочного рассказа, но и усложнение его жанровой модели, появление новых модификаций жанра, в том числе бордерной модели, ориентированной на диалог со сказочной традицией. Цель данной главы – выявить причины, характер и формы влияния жанра сказки на современный святочный рассказ. В ходе исследования были использованы структурно-семантический и типологический методы, что позволило проследить трансформацию категории чудесного и пространственно-временной организации гибридной модификации святочного рассказа в ходе взаимодействия с сопредельным жанром сказки. Ис-

пользование интертекстуального подхода дало возможность наметить «точечные переклички» изучаемых произведений с текстами известных сказок.

Ключевые слова: святочный (рождественский) рассказ, сказка, жанровая модель, современная русская литература, детская литература, Е. Неволина, Н. Волкова, Е. Калинин

В отечественной литературе конца XX – начала XXI века явно обнаруживается характерная для эпохи рубежа веков разнонаправленная тенденция: возрождение традиционных, несколько забытых литературных жанров и одновременно их трансформация. В данном контексте особенно интересным нам представляется проследить логику развития жанра святочного рассказа.

В современной социокультурной ситуации этот жанр оказывается необычайно продуктивным и, если позволено так выразиться, демократичным: произведения пишутся не только профессиональными писателями, но и самыми обычными людьми. Проводились даже конкурсы на лучший святочный рассказ, в которых принимали участие десятки людей из всех регионов России. Конечно, столь явный всплеск интереса к этому жанру можно объяснить усилением роли церкви в постсоветском пространстве. В то же время собственно рождественская, христианская составляющая в современных святочных рассказах присутствует нечасто, более того – рождественские чудеса, как правило, приобретают бытовой, порой даже будничным характер. Отметим также, что святочные рассказы создавались и в советское время, когда искореняется сама основа существования жанра. Очевидно, востребованность данного жанра определяется все же другой его характерной чертой: как справедливо отмечает Е.В. Душечкина, подобные произведения (даже в антисвяточной модификации) – это всегда напоминание о высших человеческих ценностях [1, с. 18].

Одновременно с писательским и читательским интересом усиливается и научный интерес к жанру святочного рассказа: появляется ряд диссертационных исследований и монографий, посвященных его генезису и истории развития [см., например, 1–5]. Однако своеобразие современного извода данного жанра нельзя назвать достаточно изученным, несмотря на неоднократные обращения литературоведов и критиков к этой проблеме [см., например, 6–8].

Ранее нами уже предпринималась попытка классификации корпуса текстов современных святочных рассказов, в результате которой мы пришли к выводу, что «на сегодняшний день сложилось четыре жанровых модификации: ранее известные святочный и антисвяточный рассказы, а также редуцированная и гибридная модификации жанра» [9,

с. 203]. Самой интересной и продуктивной из них нам представляется последняя.

Конечно, «размывание» жанровых границ, «наложение» жанровых моделей – явление в литературе не новое, однако наиболее «подвижными» жанровые структуры (как, впрочем, и прочие литературные структуры – например, художественные направления) становятся именно в эпоху пост-модерна. Так, святочный рассказ вбирает в себя приметы таких жанров, как бытовая зарисовка, быличка, сказка. Причем влияние жанрового канона сказки на современный святочный рассказ наиболее очевидно.

Позволим себе предположить, что это связано с тем, что из всех перечисленных жанров лишь сказка достаточно хорошо известна современным детям (как правило, школьники, без запинки называющие типы сказок, затрудняются ответить, что такое быличка, хотя и помнят содержание рассказа И.С. Тургенева «Бежин луг», где мальчики в ночном рассказывают друг другу истории, построенные по канону этого жанра). А читательский опыт ребенка в контексте интересующей нас проблемы немаловажен, поскольку, как мы уже отмечали ранее, «в современной социокультурной ситуации наблюдается явное смещение адресной ориентации жанра <имеется в виду жанр святочного рассказа>, постепенный его переход преимущественно в круг детского чтения» [9, с. 203]. Показательно, например, что в рамках детской книжной серии «Настя и Никита» издательства «Фома» опубликовано несколько десятков святочных рассказов.

Проследим характер и формы влияния жанра сказки на современный святочный рассказ на примере произведений Е. Неволиной «Волшебный сон», Н. Волковой «Картина в папиной мастерской» и Е. Калинчук «Сказочница Саша». Уже в экспозиции всех этих произведений намечается ряд мотивов, характерных для святочного рассказа.

Во-первых, это узнаваемый хронотоп: действие разворачивается в канун новогодних праздников, что предопределяет обращение к не менее узнаваемым приметам времени – белоснежный снег и щиплющий за щеки мороз, новогодняя ёлка и праздничные наряды, стеклянные разноцветные игрушки и мишура, мандарины и имбирное печенье, предсказания и загадывание желаний, балы и концерты...

Во-вторых, центральным персонажем всех этих рассказов является страдающий ребенок. Так, Ромка, герой рассказа Н. Волковой, лишился матери, когда ему не было и года. Более того, с этого самого момента мальчик оказался лишенным и новогоднего праздника, потому как именно 31 декабря, его отец, который умел на ходу сочинять истории и «всегда читал Ромке на ночь и, словно настоящий актер, в лицах изображал, как рыцарь спасает принцессу из высокой башни, как капитан Немо выходит в

открытое море <...> вдруг становился грустным и неразговорчивым, рано отсылал Ромку спать, запирался в мастерской до утра, а утром выходил оттуда усталый и измученный» [10].

Героиня рассказа Е. Неволиной растет в полной семье, но родители Лизы на грани развода, «они не слышали даже друг друга, не то что её» [11, с. 9]. Ощущение одиночества и страха перед будущим отражается даже на восприятии девочкой традиционных новогодних украшений, да и самой ёлки: в этом году Лизу не радуют стеклянные шары и мишура, они кажутся ей потускневшими, словно присыпанными пылью, да и сама ёлка в былые годы казалась ей «волшебной лесной красавицей, а сейчас девочка ясно видела, что она – искусственная, не настоящая и к тому же кривая» [11, с. 6]. Кроме того, Лиза, хотя и предвкушает новогодний школьный бал, но весьма обеспокоена, что из старого платья она выросла, а покупать новое мама, обиженная очередной ссорой с мужем, идти отказалась. В канун праздников особенно остро переживается героиней и несправедливость одноклассников, которые замечают ее лишь тогда, «когда нужно списать на проверочной работе, или спросить, как пишется слово во время диктанта» [11, с. 7], в остальное же время её бесконечно дразнят: за то, что она до сих пор верит в сказки, за то, что юбка у неё немодная, за «быстрые на подход» слёзы [11, с. 55], – а однажды даже затеяли игру в футбол ее портфелем.

В рассказе же Е. Калинчук родители Саши не упоминаются вовсе, известно лишь, что у нее есть бабушка, которая уходит встречать новый год к соседке. Впрочем, саму девочку гораздо больше беспокоит ссора с единственной подругой Любой, которая, выслушав очередную сашину невероятную историю, на этот раз о том, как она «пересекала Тихий океан на парусном корабле», начала издеваться и объявила на весь класс, что «Макарова – врунья» [12]. А Саша вовсе не стремилась кого-то обмануть, «просто любила выдумывать невероятные истории. Именно потому и невероятные, чтобы уж точно никто всерьез не поверил» [12].

Отметим также, что героиням Е. Неволиной и Е. Калинчук изначально свойственны отзывчивость, справедливость, ясные представления о добре и зле. Это тем более важно, что именно личные качества героев, а не счастливый случай, столь характерный для канона святочного рассказа, помогают им победить силы зла. Например, Лиза, в отличие от своих одноклассниц, не считает постыдным, что мама Саши Степанова работает на почте и он сам часто помогает ей разносить газеты и рекламные листовки. Она ценит людей по их поступкам: впервые Лиза «отчётливо заметила отблеск золота короны» [11, с. 56] в каштановой шевелюре одноклассника, когда он не поддержал забаву других мальчишек, играющих в футбол её

рюкзаком. А Саша получила в дар от «белой старушки» три волшебных мандарина, когда кинулась помогать ей собирать раскатившиеся из лопнувшего пакета фрукты. А позднее она беспокоится о том, что не успеет подарить чудо всем вокруг.

Не вызывает сомнений тот факт, что именно мотив чуда, категория чудесного сближает жанровые каноны святочного рассказа и сказки. Однако чудо в этих жанрах понимается по-разному. Если в традиционном святочном рассказе чудо совершается, так сказать, однократно и моментально, в результате вмешательства неких высших сил, как искупление перенесенных страданий, то в сказке, несмотря на присутствие волшебных предметов и чудесных помощников, герой должен приложить к этому определенные усилия, пройти определенные испытания. В рассказах, ставших материалом нашего исследования, чудо присутствует в обоих этих вариациях.

С одной стороны, во всех трех произведениях присутствуют традиционные для сказочного жанра колдуны, способные принимать любые облики, сказочная птица-проводник, сотканная их людских мечтаний, прекрасный принц, дышащий метелью снежный барс и снежный же кот, обладающий умением увеличиваться и уменьшаться в размерах... Особая роль всеми авторами отводится волшебным предметам, позволяющим юным героям проникнуть в сказочный мир. В рассказе Н. Волковой это картина, нарисованная мамой Ромки, обладавшей удивительным даром оживлять изображенные ей объекты. А в рассказе Е. Неволиной это незнакомая Лизе старая елочная игрушка – домик, в окошке которого, как ей кажется, мелькнул свет. Чудеса в рассказе Е. Калининской таятся в мандаринах, подаренных Саше «белой бабушкой», а в волшебный мир она и Ирочка попадают практически «по моему хотенью».

С другой стороны, если говорить о характере рождественских чудес, изображенных в современных отечественных святочных рассказах в целом, нельзя не признать несомненное лидерство сюжетов об обретении семьи. Очевидно, это обусловлено тем, что традиционно главными героями произведений этого жанра были сироты. И в рассказах Е. Неволиной и Н. Волковой главным рождественским чудом для Ромки и Лизы становится воссоединение семьи. Кроме того, Лиза получает подарок от мальчика, который ей давно нравился. В рассказе же Е. Калининской Саша обретает настоящую подругу, которая поддержит в трудный момент и никогда не будет смеяться над ее фантазиями. Таким образом, во всех трех рассказах речь идет о преодолении одиночества, чувства собственной неполноценности и ненужности всему окружающему миру.

В то же время это главное чудо явно нельзя назвать сказочным. Сказочные чудеса ожидают героев на пути к их главной цели: каждый из них,

чтобы обрести желаемое, оказался в волшебной стране. Ромка оказывается в ирреальном мире, движимый личной причиной: он хочет вернуть маму, украденную злым волшебником. Сашин поступок тоже вполне осознан: она хочет добыть лекарство, которое поможет вылечить часто болеющую Ирочку, чтобы та тоже могла радоваться жизни – гулять по заснеженным улицам и выступать на самом настоящем концерте, к которому так готовилась. Лиза же, на первый взгляд, подчиняется воле судьбы: она узнает, что именно ей в этом году выпала миссия спасти волшебный мир. Однако свой осознанный выбор она тоже совершает, когда отказывается от приглашения на танец, о котором так долго мечтала, поскольку обещала девочке из сказочной страны прийти по первому зову.

Данное обстоятельство позволяет говорить о присутствии в текстах характерного для святочного рассказа мотива искупительной жертвы, образа ребёнка-спасителя, который генетически связан с образом младенца Христа. Жертвенность изначально была свойственна героине рассказа Е. Неволлиной, Лизе, которая мечтала спасти симпатичного ей мальчика от насмешек одноклассников, словно Герда Кая [11, с. 9]. Когда она оказывается в волшебной стране, просящая о помощи девочка называет ее Элизой, что отсылает к сказке Г.Х. Андерсена «Дикие лебеди», героиня которой тоже была готова на жертвы, чтобы расколдовать братьев. Более того, осознавая, что родители часто ссорятся из-за разных взглядов на её воспитание; она порой задумывается о том, что, если бы её не было, они бы общались иначе. В рассказе Н. Волковой Ромка готов обменять свободу мамы на свое умение радоваться жизни. Да и ранее, пока отец метался по комнате в поисках теплой одежды, он шагнул в волшебный заснеженный лес прямо в пижаме. Ирочка в рассказе Е. Калининской без раздумий следует за Сашей в волшебную страну, чтобы найти лекарство от всех болезней, и бесстрашно кидается отвлекать охраняющего пещеру снежного барса, дышащего холодом и способного заморозить все живое, хотя всегда простужалась от малейшего дуновения ветерка. В финале рассказа именно она играет прекрасную мелодию (она верит в слова своей учительницы, что «хорошая музыка способна остановить время» [12]), чтобы помочь Саше до утра совершить третье чудо – подарить сказку всему миру.

Специфика художественного времени – еще одна «пограничная» черта, объединяющая сказку и святочный рассказ, поскольку архетип чуда предполагает отличный от обычного ход жизни. Именно поэтому, когда исполняемая Ирочкой «музыка как волна покатила по комнате», секундная стрелка на настенных часах сначала «двигалась все медленнее, потом затрепыхалась на месте, а потом и вовсе остановилась» [12]. А в рассказе Е. Неволлиной неожиданно пошли давно остановившиеся старинные ба-

бушкины часы, которые, кстати, по-прежнему показывают иное, отличное от реального, время. В рассказе же Н. Волковой Ромка должен успеть попасть в сказочный мир и вернуться, пока часы бьют 12 раз. Уместно упомянуть, что герои всех трех рассказов в разных контекстах вспоминают сказку о Золушке.

Вторая же составляющая хронотопа – художественное время – организовано, скорее, по сказочным канонам. Если художественному пространству святочного рассказа свойственна бытописательность, то в изучаемых нами рассказах значимо пространство волшебного мира, построенного, как и следовало ожидать, по канонам сказки. Оно обладает способностью «растягиваться» и «сжиматься» в зависимости от того, насколько в данный момент герои уверены в своих силах. Более того, как сообщает Ромке злой колдун, даже «география» этого мира у каждого своя: например, у самого мальчика в этом мире присутствует бездонная пропасть с узким подвесным мостом, поскольку он боится высоты, а когда в волшебном мире оказывался его отец, там присутствовало огромное покрытое льдом озеро, так как в детстве он провалился под неокрепший лед и пронес этот страх через всю жизнь.

Испытания, уготованные героям, тоже различны. В рассказе Н. Волковой колдун сначала соблазняет Ромку возможностью выбрать, что угодно, в отделе игрушек, где «было всё, что он любил: трансформеры, роботы, динозавры, лего, пазлы, сборные модели» [10], затем ему нужно перейти через пропасть по подвесному мосту и, наконец, пожертвовать способностью радоваться миру. Героине рассказа Е. Неволиной необходимо преодолеть жалость к самой себе и отказаться от предложения дамы, похожей на Снежную королеву, навсегда забыть о насмешках одноклассников; собственные страхи, чтобы справиться со Снежным котом, который подпитывается ими; и отказаться от мечты о поклонении прекрасного принца, так как за это придется заплатить способностью всех остальных людей верить в сказку. Кроме того, Лизе необходимо отгадать загадку, зашифрованную на плитах дорожки, ведущей к Замку-на-краю-света, и недвусмысленно отсылающую в сказке С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев». В рассказе Е. Калинчук Саше и Ирочке предстоит сразиться с охраняющим пещеру снежным барсом, дышащим метелью (в образе которого можно увидеть своеобразный «перевертыш» образа сказочного огнедышащего Змея Горыныча и одновременно отсылку к огромным собакам из сказки Г.Х. Андерсена «Огниво»).

В то же время героям всех этих рассказов свойственна своеобразная «двойная» точка зрения на события. Так, Ромка постоянно помнит, что он находится в пространстве картины, которое ему необходимо покинуть,

пока часы не пробили двенадцатый раз. Ирочка не устает напоминать Саше, что та сама придумала сказку, поэтому не имеет смысла удивляться происходящим с ними чудесам. Лиза оказывается в волшебном лесу, когда балансирует на грани между сном и явью. Но, если в традиционном святочном рассказе эта граница стирается, то Лиза постоянно помнит, что, «если всё происходит во сне – это вовсе не страшно, ведь самые ужасные чудовища без следа исчезают с наступлением утра» [11, с. 13] Она постоянно помнит и логику развития сказочного сюжета, поэтому в ответ на предложение девочки из сказочного домика подарить ей чудесные платье и туфельки, она тут же интересуется, что от неё потребуется взамен, а спрашивая дорогу к Замку-на-краю-света, упоминает о волшебном путеводном клубочке, что позволяет говорить о несколько ироническом восприятии самой себя в предлагаемых сказочных обстоятельствах.

Таким образом, прослеживается явная экспансия жанровой модели сказки в традиционную структуру святочных рассказов. В них обнаруживаются сказочные архетипы пути, леса, волшебного помощника, троскратного испытания, разрешения загадки и т.д. Причину же появления гибридной модификации святочного рассказа можно связать как со сходством моделей двух жанров (категория чудесного, образ сиротки, нравоучительность, своеобразие течения времени и т.д.), так и с тем, что в современной детской литературе именно сказка оказывает значительное влияние на прочие жанры.

Список литературы

1. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995. 256 с.
2. О.Н. Калениченко О.Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX вв.: Святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла. Дисс. ... д.филол.н. Волгоград, 2000. 246 с.
3. Бондаренко М.И. Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-х годов. Дисс. ... к.филол.н. Коломна, 2006. 190 с.
4. Кретьева А.А. Святочные рассказы Н.С. Лескова в контексте русской литературы XIX века: Дисс. ... к.филол.н. М., 1992. 193 с.
5. Зенкевич С.И. Жанр святочного рассказа в творчестве Н.С. Лескова Дисс. ... к.филол.н. СПб., 2005. 225 с.
6. Кучерская М.А. Русский святочный рассказ и проблема канона в литературе нового времени. Автореф. дисс. ... к.филол.н. М., 1997. 21 с.
7. Даниленко Ю.Ю. Трансформация рождественского рассказа в современной литературе (Д. Быков, Л. Петрушевская) // Проблемы исторической поэтики. 2014. С. 587–597.
8. Ильченко Н.М. Свообразие современного святочного рассказа // Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения. Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2014. С. 153–158.

9. Махихина Н.Г., Насрутдинова Л.Х. Типология современного святочного рассказа для детей // Филология и культура. 2018. Вып. 51. С. 200–204.

10. Волкова Н.Г. Картина в папиной мастерской. М.: Фома (Серия «Настя и Никита»), 2011. 24 с. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2009/01/14/3449> (дата обращения 10.11. 2019).

11. Неволина Е.А. Волшебный сон: Зимняя сказка для девочек. М.: ЭКСМО, 2010. 80 с.

12. Калинин Е.А. Сказочница Саша. М.: Фома (Серия «Настя и Никита»), 2019. 28 с. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://samlib.ru/k/kalinchuk_e_a/skazochnitsa.shtml (дата обращения 10.11. 2019).

INFLUENCE OF GENRE MODEL OF FAIRY TALE ON MODERN CHRISTMAS STORY FOR CHILDREN

**L.H. Nasrutdinova
N.G. Mahinina**

At the turn of the XX-XXI centuries in Russian literature there is not only a revival of the traditional genre of the Christmas story, but also the complication of its genre model, the emergence of new modifications of the genre, including the border model, focused on dialogue with the fairy tradition, are observed. The purpose of this chapter is to identify the causes, character and forms of influence of the genre of the fairy tale on the modern Christmas story. The study used structural-semantic and typological methods, which allowed to trace the transformation of the category of miraculous and space-time organization of hybrid modification of Christmas story in the course of interaction with the adjacent genre of fairy tale. The use of intertextual approach provided an opportunity to map out the points of intersection of studied works with texts of famous fairy tales.

Keywords: Christmas story, fairy tale, genre model, modern Russian literature, children's literature, E. Nevolina, N. Volkova, E. Kalinchuk

6.6. НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ХАОСА В АРГЕНТИНСКОЙ ПРОЗЕ КАК КОНСТАНТА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Х.Л. БОРХЕСА И С. ШВЕБЛИН)

© Л.Г. Хорева

Цель данной главы – обратить внимание на классическую и новейшую аргентинскую прозу, на нарративную стратегию как новый путь прочтения и интерпретации художественных текстов. Для достижения цели были использованы компонентный и сопоставительный методы. Материалом для исследования послужили новеллы Х. Л. Борхеса и проза Саманты Швоблин. Х.Л. Борхес по праву считается родоначальником магического реализма в Латинской Америке, отцом устойчивых мифомотивов латиноамериканской литературы. Саманта Швоблин сегодня успешно продолжает и развивает традиции классической аргентинской литературы, используя нарративную стратегию хаоса как доминирующую в своих произведениях,

рассматривая актуальные проблемы аргентинского общества сквозь призму мифологической инфраструктуры латиноамериканской литературы. По итогам исследования автор статьи приходит к выводу, что нарративная стратегия хаоса является ведущим принципом текстопорождения и реализации дискурсивной формации культуры.

Ключевые слова: нарративная стратегия хаоса, нарратив, Х.Л. Борхес, Саманта Швоблин, картина мира

Последние десятилетия как в отечественной, так и зарубежной филологии идут активные процессы поиска новых путей интерпретации художественных текстов. Мы наблюдаем появление новых концепций, новых теоретических моделей, позволяющих взглянуть на привычные, давно всем известные тексты новым взглядом.

Одной из таких теоретических моделей является модель нарративных стратегий, которые являются ядром нарратива. «Энциклопедия нарративной теории» трактует нарратив как «фундаментальный способ организации человеческого опыта и инструмент построения моделей действительности... Как способ приспособления людей к характеру их существования» [1]. По мнению Фуко [2], нарратив становится тем механизмом, который создает и сохраняет культуру данного общества, именно нарратив становится той художественной формой, которая переводит существующую картину мира (этническую, мифологическую, лингвистическую, религиозную, физическую и т.д.) в художественное слово, становится ключом к интерпретации написанного текста.

Широкий спектр нарратологических методов дает возможность детально исследовать как грамматические особенности текста, так и отражение дискурсивных норм данной культуры в отдельно взятый исторический период.

Единым знаменателем, описывающим как структурные моменты текста, так и его содержание, становится концепт нарративной стратегии. Значение данного термина уходит корнями в такие категории, как «стратегия текста», «риторическая стратегия». Вышеперечисленные термины были введены в научный оборот М. Фуко [2], Х.Р. Яуссом [3], которые также активно используют в качестве синонимических конструкций такие понятия, как «дискурсивные формации» и «коммуникативные стратегии».

Отправной точкой всплеска интереса к нарративу и нарративной стратегии как ее основной компоненте становится открытие того, что текст включает в себя психологическую, лингвистическую, культурологическую основу попыток человека найти свое место в мире, осознать и конкретизировать опасные моменты – порождение окружающего мира.

Впервые в отечественной филологии типологию риторических стратегий в литературном произведении разработал И.В. Кузнецов [4, с. 8] предложивший рассматривать художественный текст как смену коммуникативных макростратегий. В.И. Тюпа [5, с. 9] предложил рассматривать нарративную стратегию как центральное ядро компаративной нарратологии. Единство трех компетенций – креативной, референтной, рецептивной – дает возможность всеобъемлющего прочтения дискурсивной формации культуры, в рамках которой был написан тот или иной текст. В «Энциклопедии нарративной теории» указано, что нарративная стратегия обозначает авторское намерение и тесно связано с идеей программирования читательского ожидания [1]. Согласно концепции Х.Р. Яусса [3], рецепция текста становится результатом выполнения определенных указаний, получаемых читателем со стороны текста и автора. Даже при отсутствии открытых, видимых сигналов от автора и написанного им текста, читатель находится под их влиянием и воспринимает текст согласно заранее заданному вектору, который в ряде случаев детерминирован этнической картиной мира.

Последний концепт – этническая картина мира – призван в первую очередь предупредить носителей данной культуры о возможных опасностях со стороны окружающего мира, помочь выработать систему защиты, новые поведенческие стратегии и обеспечить преемственность передачи данной информации последующим поколениям.

Этническая картина мира аргентинцев определяется рядом констант, среди которых первую скрипку играет хаос, который становится визитной карточкой латиноамериканского универсума: пространства и времени, природы и бытия человека.

Принципиальную алогичность, неупорядоченность и спонтанность латиноамериканского космоса подчеркивают еще первые конкистадоры, ступившие на латиноамериканский континент и пытавшиеся осмыслить огромные пространства существующими категориями. Так, рождаются эпитеты «сумасшедшая земля», «взбалмошная страна», «беспорядочный мир» и др. [6], в дальнейшем подхваченные латиноамериканскими писателями как константа самобытности и национальной идентичности.

Латиноамериканский мир в принципе невозможно привести к единому знаменателю. Громче всех своих коллег об этом заявляет Х.Л. Борхес [7], высмеивающий в ряде своих новелл и эссе малейшие попытки навести порядок в европейском понимании в латиноамериканском мире. Об этом свидетельствуют его новеллы «Аналитический язык Джона Уилкинса» (1952), «Лотерея в Вавилоне» (1944), «Оправдание лже-Василида» (1932), «Пьер Менар, автор «Дон Кихота» (1939), «Сад расходящихся тропок» (1941), «Глен, Укбар, Orbis Tertius» и др.

Попытки упорядочить все имеющиеся знания и тем самым облегчить общение и взаимопонимание людей обречены на провал: так, новелла «Аналитический язык Джона Уилкинса» (1952) рассказывает об итогах разработанной классификации животных, которая начинается с «животных, принадлежащих императору», заканчивается животными, «бегущими как сумасшедшие», «разбивающими вазы» [7] и т.д. Случай, он же хаос, становится вершителем судеб в вавилонской лотерее в одноименной новелле: людям становится значительно интереснее разыграть свою судьбу, чем банальную сумму денег. Человеческая природа несправима, человек, будучи плоть от плоти порождением хаоса, всегда будет притягивать этот хаос в свою жизнь, делает вывод Борхес.

Но хаотична не только природа человеческой жизни, высший мир также лишен порядка: Василид – герой новеллы «Оправдание лже-Василида» – основатель гностической школы, учит, что мир сотворен не единым Богом, а некой эманацией Бога, которая в свою очередь испускает множество других. Огромное количество божественных начал, перепутанных и перемешанных между собой, исключает даже надежду на то, что какой-нибудь богослов запомнит их всех, говорить же о попытках понять их роль по отношению друг к другу и их функции не представляется даже возможным.

Подобные сюжеты были характерны также для текстов Л. Лугонеса, Фернандо Соррентино, Х. Кортасара, а также для современных авторов, среди которых выделяется Саманта Швоблин, которую британский журнал *Granta* назвал в числе лучших молодых прозаиков, пишущих на испанском языке.

Саманта Швоблин по праву считается достойным продолжателем традиций магического реализма, литературных стратегий Хулио Кортасара, Х.Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса и других. Уже первый сборник рассказов «Суть раздора» («El núcleo de disturbio», 2002) принес Швоблин широкую известность и первую премию Национального Фонда искусств 2001. Следующий рассказ «К веселой цивилизации столицы» («Nació la alegre civilización de la capital», 2004) был отмечен первой премией Национального конкурса Гарольдо Конти. В 2015 году в свет выходит повесть «Дистанция спасения» («Distancia de rescate») [8], которая приносит своему автору мировую известность.

Нарративная стратегия хаоса здесь становится ключевым и ведущим принципом организации. Но в отличие от новелл Борхеса, где стратегия хаоса находит воплощение только в сюжетной части текста, являясь предметом интереса автора, в произведениях Саманты Швоблин нарративная стратегия хаоса становится фундаментальной характеристикой основных

параметров сюжетно-повествовательного текста, реализуясь и как система событий, и как нарративная картина мира.

Произведение построено как диалог двух персонажей: странного ребенка Давида и взрослой женщины Аманды, находящейся на пороге смерти. Давид задает вопросы, настаивая, что Аманда перед смертью должна вспомнить важное событие, именно оно может правильно объяснить ряд странных эпизодов, заканчивающихся смертью главной героини. Аманда послушно вспоминает, но затуманенное сознание мешает ей выстраивать причинно-следственную связь, потому рваными, ломаными, бессвязными получаются как синтаксис текста, так и конфигурация интриги (системы событий).

Нарративная картина мира в повести индексируется с помощью дискурсивных метафор, речевых повторов, организующих интригу текста. Речевые повторы в «Дистанции спасения», выраженные в многократно повторяющихся вопросах Давида и дублирующих друг друга воспоминаниях Аманды, оказывают воздействие на сознание читателей, частично блокируя участки мозга, отвечающие за аналитическую деятельность, так что фантастические истории о знахарке, ее лечении смертельной болезни путем переселения душ, уже не воспринимаются как мистические и кажутся вполне логичными во всей рассказанной истории.

В отличие от Борхеса, Саманта Швоб оставляет за читателем право не только собрать весь текст из разрозненных фрагментов, но самостоятельно интерпретировать систему событий, выделить главное (здесь читатель идет по одному пути с Давидом и Амандой, также пытающихся определить его на протяжении всего текста). Что за текст перед нами: разговор мертвых? Жанр, который известен со времен средневековья и переживший второе рождение в латиноамериканской литературе нового и новейшего времени? Об этом свидетельствуют упоминания червей, которые досаждают Аманде в ходе ее разговора с Давидом. Может быть, это история о женщине (Карле), не нашедшей общего языка со своим сыном, и тогда текст следует расценивать как воспитательную литературу для родителей? Возможно, это детектив, рассказывающий об убийстве женщины (Аманды) ее подругой (Карлой), позавидовавшей ее благосостоянию и ее семье. Или мистический детектив о переселении душ?

Каждый рассказанный эпизод имеет в своей основе центральное ядро, которое вполне может претендовать на роль центрального события и свидетельствовать в пользу того или иного выбора: тревога матери (Карлы и Аманды) за жизнь и здоровье собственного ребенка, мистическое переселение душ детей (Давида и Нины) в разные тела, смерть Аманды. Какое же событие является определяющим? Для странного мальчика Давида, пережившего переселение души и обладающего после этого страшным даром

(он может убедить умереть кого угодно: и животное, и человека), ответ очевиден: убитая природа, отравленная земля и нежелание людей посмотреть правде в глаза, признать собственную вину в этом процессе и понести заслуженное наказание.

Для Карлы, матери Давида, и Аманды, матери Нины, плохая экология не значит ровным счетом ничего. Ни та, ни другая даже мельком не упоминают в своих воспоминаниях многочисленные бочки с отравой, которые разгружали рабочие. И обе заплатились за это, потеряв своих детей и, по сути, свои жизни.

Саманта Швоблин здесь продолжает развивать мифомотивный комплекс литературы латиноамериканского континента, природа которого, в отличие от природы европейского континента, далеко не пассивна и не смиренна. Напротив, она активна, она оказывает сопротивление, уничтожая всех и каждого, кто виновен в нанесении вреда. Подобные мотивы и сюжеты наблюдались у Лугонеса, у Кортасара и многих других. В «Дистанции спасения» крошечный эпизод с рабочими, распыляющими и разливающими химические вещества в полях, становится центральным событием всей повести. Именно с этого момента, по словам Давида, запускается в действие механизм наказания, в райском уголке загородных вилл пробуждается дремлющий древний хаос, в котором погибает главная героиня. Алогизм событий, их неупорядоченность и симбиоз становятся ответом непокоренной природы неразумному человеку. Хаос, спровоцированный действиями человека, пропитывает все произведение: от композиционно-речевой структуры до сюжета, порождая новые дискурсивные правила эпохи. И сама история, и ее герои оказываются связанными с базовыми культурно-историческими структурами латиноамериканского континента, актуализируя новые темы – резкое ухудшение экологии и роли человека в этом процессе - при помощи привычных мотивных комплексов.

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать следующие выводы: нарративная стратегия хаоса становится ведущим принципом текстопродукции произведения с одной стороны и реализует определенную дискурсивную формацию культуры; на уровне сюжета нарративная стратегия хаоса проявляет себя во фрагментации истории, состоящей из ряда эпизодов, часто внешне бессвязных; на композиционно-речевом уровне стратегия хаоса маркирована определенным типом высказывания; литература становится доминантным кодом и доминантным повествованием, это уже не художественная форма, это структура, налагаемая человеком на реальность (поскольку окружающий мир с его опасностями доступен человеку только в виде историй).

Список литературы

1. Routledge encyclopedia of narrative theory / ed. By D. Herman, M.Jahn. N.Y.: Routledge, 2008. 718 P.
2. Фуко М. Археология знаний. Киев: Ника-Центр. 1996. 208 с.
3. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С.192–200.
4. Кузнецов И.В. Риторические стратегии литературного дискурса (на материале русской словесности XI-XIX вв.). Дисс... д.филол.н. М., 2009. 43 с.
5. Тюпа В.И. Нарративная структура романа // Новый филологический вестник. 2011. №3(18). С. 8–24.
6. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие. 1997. 320 с.
7. Борхес Х. Л. Собрание сочинений в 4 тт. СПб.: Амфора. 2011.
8. Швებлин С. Дистанция спасения. М.: Corpus. 2018. 160 с.

NARRATIVE STRATEGY OF CHAOS IN ARGENTINE PROSE AS A CONSTANT OF NATIONAL IDENTITY OUT OF WORKS OF J.L. BORGES AND S. SCHWEBLIN

L.G. Khoreva

The purpose of this chapter is to focus attention on classical and newest Argentine prose, on the narrative strategy as a new way of reading and interpreting literary texts. Component and comparative methods were used to achieve the goal. The materials for the study were the texts of J.L. Borges and the prose of Samantha Schwebelin. J.L. Borges is rightly considered the ancestor of magical realism in Latin America, the father of the enduring mythomotives of Latin American literature. Samantha Schwebelin nowadays successfully continues and develops the traditions of classical Argentine literature, using the narrative strategy of chaos as dominant one in her works, analyzing the topical problems of Argentine society through the lens of the mythological infrastructure of Latin American literature. Based on the results of the study, the author of the chapter concludes that the narrative strategy of chaos is the leading principle of text birth and realization of the discourse formation of culture.

Keywords: narrative strategy of chaos, narrative, J.L. Borges, Samantha Schwebelin, worldview

6.7. РОЛЬ МИФА В ФОРМИРОВАНИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ НАРОДОВ МЕКСИКИ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ В РОМАНЕ «ПЕРНАТЫЙ ЗМЕЙ» Д.Г. ЛОУРЕНСА

© *В.И. Кравченко*

Изображая возрождение культа древних ацтекских богов, Д.Г. Лоуренс воплощает свою концепцию о живительной силе возвращения к истокам, память о которой сохранила мифология. Мифология определяет уникальность конкретного народа, влияет на его ментальность, психологию, особенности формирования его культуры, традиций, процесс духовной самоидентификации народа в рамках всемирной истории человечества. Западная цивилизация и принесённое с ней христианство, чуждые мексиканцам, потомкам ацтеков и майя, должны отвалиться как ненужная кожа, открыв скрытую, но живительную душу подлинной Мексики. И это главней, чем экономические реформы и политические манифесты. Подлинное развитие определяет дух, а он коренится в народной памяти, в его мифах.

Ключевые слова: Кецалькоатль, культура ацтеков, культурный код, миф, народы Мексики

Роман «Пернатый змей» (*The Plumed Serpent*, 1926) появился в результате нескольких поездок Д.Г. Лоуренса в Мексику в 1922–1924 гг. Это было бурное для страны время: многолетняя череда военных переворотов и гражданских войн, многочисленные попытки избранных правительств и диктаторских режимов провести реформы (что и получило в истории название мексиканской революции 1910–1920-х гг.). Тем не менее, удар по феодальному землепользованию католической церкви был нанесён, было ограничено проникновение в страну иностранных монополий, прежде всего из США. «Ни одна страна, в которой побывала чета Лоуренсов, не производила на писателя более сильного, шокирующего впечатления, нежели Мексика, где взаимно несопоставимые этносы, культуры, цивилизации являли своё столкновение на каждом шагу» [1, с. 498]. Свои впечатления писатель выразил двояко: в художественном романе «Пернатый змей» [2], опубликован в 1926 г. и записках путешественника «Утро в Мексике» [3, с. 371–464], первое издание 1927 год.

Как показывает сюжет романа «Пернатый змей», последствия мексиканской революции видятся автору не только в социально экономических преобразованиях, но и в возрождении историко-культурной идентичности народов Мексики.

История культуры народов Мексики начинается с культуры ольмеков, которая процветала в XII–V вв. до н. э. Эта культура значительно повлияла на формирование более поздних классических цивилизаций на территории

Мексика – культуры Теотиуакана, сапотеков, тотонаков, тольтеков, майя, расцвет которых пришёлся на IV–IX вв. н.э. Так, например, к достижениям майя относятся иероглифическое письмо, развитые архитектура и декоративно-прикладное искусство, обширные познания в математике и астрономии, точный календарь. В XII веке н.э. в Центральной Мексике появляются ацтеки, покорив многие обитавшие там племена, они создали могущественную империю [4].

Одним из самых популярных богов народов Центральной Америки с ольмекской эпохи был Кецалькоатль – «змея, покрытая зелёными перьями», «драгоценный отец змей, сметающий дороги» или попросту «пернатый змей». Он был неким сказочным гибридом райской птицы (кецаль) и змеи (коатль) и считался богом-творцом, владыкой стихий и создателем человека.

Подобно любому культурному герою мифов, Кецалькоатль обучил людей пользоваться огнем для приготовления пищи, открыл для них кукурузу (маис) и медицину, научил их строить дома, находить и обрабатывать драгоценные камни. Он дал «людям» календарь, по которому установлена точная дата конца Пятого Солнца, 23 декабря 2012 г., а также показал, как следить за движением звёзд и вычислять даты по календарю. Также он создал законы, установил жертвоприношения, посты и молитвы, а также научил мужчин и женщин жить как муж и жена. Его считали покровителем жречества и науки.

Кецалькоатль изображался в виде змеи, покрытой перьями, или бородатого человека в маске, с огромными губами. Предположительно, в этом качестве он соответствовал Эхекатлю, губастый рот которого выдувал ветра на все четыре стороны. В одной из легенд говорится, что Кецалькоатль считал свое лицо настолько безобразным, что отпустил длинную бороду, чтобы скрыть его, а позднее стал носить белую маску. Существует мнение, что из-за вольного толкования этого мифа, Кецалькоатля часто стали изображать белобородым человеком.

Что касается двойственной природы Кецалькоатля «бог» / «человек», нет сомнений, что существовало несколько разных Кецалькоатлей:

1) Кецалькоатль – одно из верховных божеств, регулярно участвовавших в творении мира, правивший Второй эпохой и создавший людей в последней Пятой мировой эпохе (по другим мифам, он создавал людей постоянно).

2) Кецалькоатль – легендарный индейский правитель тольтекской столицы Толлан (Туле) Се Акатль Накшитль Топильцин Кецалькоатль (947–1000-е гг.), легенды о котором практически неотделимы от легенд о Кецалькоатле-боге.

3) Другие носившие это имя верховные жрецы, правители Шочикальпо и Тулы.

4) Кецалькоатль – некий белокожий «человек», появившийся на Американском континенте предположительно в 750 г., а возможно и раньше (вполне вероятно, что он и Се Акатль Накшитль Топильцин Кецалькоатль были одним и тем же лицом). Причем, его следы распознаются как на мифической прародине ацтеков – Ацтлане, так и в империи тольтеков [5, с. 147–150].

По поводу исчезновения Кецалькоатля у мексиканцев имелось несколько разных преданий. По одному из них Кецалькоатль удалился на плоте из змей в восточную заморскую страну Глилан-Глапаллан, обещав через некоторое время вернуться из-за океана.

Согласно другой легенде, Кецалькоатль упал на колени перед шумящим Атлантическим океаном, горько заплакал и бросился в пылающий костер. Его пепел поднялся в воздух и превратился в птицу (стаю птиц), а сердце повисло в небе и стало утренней звездой Венерой. Кецалькоатль умер, а эта звезда засияла на небе. С тех пор его величали Владыкой Расвета».

По третьему преданию, верховный жрец Тескатипоки, Титлаукан, стремясь хитростью изгнать «белого» бога из Мексики, преподнес ему чашу, якобы наполненную эликсиром бессмертия. И напиток пробудил в Кецалькоатле такую непреодолимую тоску по родине, что он поплыл на крылатом корабле в сторону восходящего солнца.

Несмотря на разнообразие преданий об исчезновении Кецалькоатля, все они примерно одинаково говорили об одном: бородатый богочеловек предсказал появление белых завоевателей из-за моря, которые покорят все индейские племена и низвергнут старых богов, заменив их новым иноземным богом [4, с. 365–366].

В 1517 году началось целенаправленное исследование и завоевание Мексики европейцами. Испанцы послали к берегам Мексиканского залива три экспедиции: первую в 1517 году возглавлял Франсиско Эрнандес де Кордоба, вторую через год – Хуан де Грихальва и, наконец, третью, наиболее удачную для испанцев, в 1519 году – Эрнан Кортес. С малочисленным отрядом Кортесу завоевать могущественную империю ацтеков. Виной тому – популярная ацтекская легенда о Кецалькоатле, который обещал вернуться в год «Се Акатль» (год тростникового прута), который как раз и соответствовал 1519 году. И когда в назначенный срок появились испанцы, ацтеки без раздумья приняли их предводителя Кортеса за Кецалькоатля. Письменные источники свидетельствуют, что вера в приход «белого бога» стала главной причиной завоевания не только империи ац-

теков, но и империи перуанских инков. Эта вера лишала и тех и других воли к борьбе и повергала в уныние военные советы, возглавляемые Монтесумой и Атауальпой.

С 1521 по 1821 гг., Мексика оставалась колониальным владением Испании. Европейские завоеватели заставляли индейцев работать на отобранных у них землях и на рудниках, так как важнейшей отраслью экономики испанских колоний в Америке стала добыча драгоценных металлов. Кроме того, испанцы были одержимы идеей обратить в свою веру завоёванное население и потому нещадно разрушали святилища прежних мексиканских богов, навязывая христианство. Всё это и способствовало в конце концов возникновению освободительного движения, возглавляемого Агустином де Итурбиде, которое добилось независимости Мексики от Испании [6].

Последующее столетие истории независимой Мексики тоже было весьма бурным: перевороты и гражданские войны, периоды монархического правления сменялись республиканскими, экономические успехи и кризисы, высокая социальная напряжённость. В 1910 г. началась очередная затяжная гражданская война, окончившаяся принятием Конституции 1917 года, что получило в истории, как уже упоминалось, название мексиканской революции.

Д.Г. Лоуренс приезжает в Мексику и на основе личных впечатлений и своих мистических установок приходит к выводу, что будущее Мексики – в возвращении к религии и обычаям древних ацтеков. В этом спасение страны от революционных движений и идей социализма. В ритуальных танцах и религиозных обрядах, связанных с поклонением Кецалькоатлю и Уитцлипоцли он видит одну из наиболее эффективных форм утверждения самобытности мексиканцев.

Писателя поразила «не в последнюю очередь и радикально несходная с европейской специфика восприятия символов католицизма низами местного населения, с молоком матери впитавшего древние индейские мифы, одним из протагонистов которых было верховное божество ацтеков – творец мира и человека, владык стихий и покровитель жречества и науки Кецалькоатль, изображавшийся в облике змеи, покрытой зелеными перьями» [1, с. 498].

Следуя известной идее Ф. Ницше о смерти Бога, основным событием сюжета писатель делает «смерть» христианского бога для населения Мексики и поиска им нового божества. Эта идея воплощается в главе XVIII в пространном изображении обряда выноса из храма в городке Сайюле и сожжения деревянных фигур Иисуса Христа, богородицы Марии и нескольких святых. Во главе нового религиозного движения стоят помещик

дон Рамон Карраско и генерал дон Сиприано. Первый из них окончил Колумбийский университет, второй – Оксфордский. Тем не менее, они стремятся вернуть своих соотечественников к первобытным формам существования и восстановлению примитивного мышления, что кажется им возможным и позитивным явлением. Рамон и Сиприано ощущая себя то провозвестниками возвращения ацтекских богов Кецалькоатля и Уицилопочтли, провозглашают себя их воплощениями.

Иницированное доном Рамоном действие в городке Сайюле проходило в атмосфере тревоги и таинственности при большом количестве солдат. Священнику, который произнёс яркую проповедь против Рамона и Кецалькоатля, откровенно угрожали. Под бой барабана мужчины «в темных серапе с голубой полосой Кецалькоатля по краям» и во главе с доном Рамоном «в белом серапе с голубой каймой и алой полосой» вошли в храм и под песнопение вынесли распятие да несколько украшавших храм деревянных статуй. Наблюдавшему народу было сказано: «Бог Всемогущий призвал к Себе Своего Сына и Его Святую Мать. Кончились дни их в Мексике» [2, с. 318]. Процессия двинулась к реке и на лодке перевезли всё это на уединённый остров. Причём лодка шла под парусом, на котором «был изображён огромный символ Кецалькоатля – как огромный глаз: свернувшаяся голубая змея и в центре образованного ею круга, на жёлтом фоне, голубой орёл» [2, с. 321]. На острове всё привезённое было сожжено. «Толпа разошлась, подгоняемая ветром... Сайюла осталась без Бога, и в глубине души они были этому рады» [2, с. 324]. В этом не только избавление от прежде навязанной мексиканцам религии, но и отголосок европейского скепсиса в отношении христианства, исповедуемый самим писателем.

Однако более важной для автора и героев его книги является проблема возрождения ацтекских богов Кецалькоатля и Уицилопочтли, ибо «человек не может обходиться без вышних сил» [2, с. 329]. В столь же мистической обстановке происходит явление народу прежних языческих божеств: об этом рассказано в главах XXI и XXII. На церкви, где раньше были кресты, блеск символов Кецалькоатля: два золотых кольца солнц с темной птицей посередине. Внутри здания бывшей церкви разворачивается мистерия нового культа. Рамон и Сиприано в одеждах новых богов, в окружении многочисленных сподвижников и народа являют себя как воплощения Кецалькоатля и Уицилопочтли. Карлотта, жена дона Рамона, нарушает это торжество своим появлением и истеричной молитвой по заблудшей душе мужа. Карлотта не выдержав душевных мук, вскоре скончалась. Смерть Карлотты символизирует гибель прежней христианской цивилизации, вытесняемой древней религией ацтеков.

Всё дальнейшее в романе связано с утверждением культа Кецалькоатля. Прежде всего, это наблюдается в судьбе ещё одной героини романа – ирландки Кэт Лесли, приехавшей в Мексику после смерти мужа. Она не помышляет ни о любви, ни об иных радостях жизни. Для нее всё в прошлом. Кэт устала от западной цивилизации, тяготилась жизнью в Европе и обретает исполненную глубокого смысла новую жизнь в дикой Мексике, соединив свою судьбу с мексиканцем Сиприано и став его союзницей в возрождении культа ацтекского бога Кецалькоатля. Мексика возрождает ее, хотя происходит это не сразу. Внешняя экзотика, привлекающая туристов, не производит впечатления на Кэт. С отвращением покидает она бой быков, не может найти общего языка с представителями местной знати.

О новом религиозном движении и боге древних ацтеков Кэт узнает из газетной статьи, в которой говорилось о том, что индейцы, живущие на берегу озера Секула, видели человека необыкновенно большого роста, который вышел из озера и сообщил им, что скоро древние боги вернуться и среди них будет Кецалькоатль, или «Пернатый змей». Кэт отправляется к этому озеру в поисках нового смысла жизни. Исполняя волю Рамона, с которым она знакомится еще в Мехико, Кэт становится женой Сиприано, обретая в этом союзе неведомую ей прежде радость и удовлетворение.

В романе подчеркивается торжество темной стихии инстинктов над разумом. Воля Кэт и ее рассудок как бы парализованы, исключены, ею руководят иные силы, что особенно ясно дает себя знать в сцене исполнения Кэт ритуального танца. Культ древних ацтекских богов связан с торжеством сексуального начала, подчиняющего себе Кэт, наделяя ее блаженным ощущением возрождения своего тела.

Таким образом, изображая возрождение культа древних ацтекских богов, Лоуренс воплощает свою концепцию о живительной силе возвращения к истокам, память о которой сохранила мифология. Мифология определяет уникальность конкретного народа, влияет на его ментальность, психологию, особенности формирования его культуры, традиций, процесс духовной самоидентификации народа в рамках всемирной истории человечества. Западная цивилизация и принесённое с ней христианство, чуждые мексиканцам, потомкам ацтеков и майя, должны отвалиться как ненужная кожура, открыв скрытую, но живительную душу подлинной Мексики. И это главней, чем экономические реформы и политические манифесты. Подлинное развитие определяет дух, а он коренится в народной памяти, в его мифах.

Список литературы

1. Пальцев Н.М., Мнушкин В.Г. Комментарии // Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 6 Пернатый змей / Пер. с англ. В.Г. Мнушкина. М.: Вагриус, 2007. С. 495–507.

2. Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 6 Пернатый змей / Пер. с англ. В.Г. Мнушкина. М.: Вагриус, 2007. 512 с.
3. Лоуренс Д.Г. Утро в Мексике / Пер. с англ. А. Николаевской // Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 7 Сумерки Италии. М.: Вагриус; Бослен, 2008. 560 с.
4. Нерсесов Я.Н. Доколумбова Америка: ацтеки, майя, инки. М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель; Владимир: ВКТ, 2009. 446 с.
5. Дюран-Форэ, Ж. Ацтеки. М.: Вече, 2013. 288 с.
6. Новая краткая история Мексики = Nueva Historia Mínima de México / пер. с исп. под руков. А.Н. Боровкова. М.: Весь Мир, 2018. 352 с.

**THE ROLE OF MYTH IN SHAPING HISTORICAL
AND CULTURAL IDENTITY
OF THE PEOPLES OF MEXICO REPRESENTED
IN D.H. LAWRENCE'S NOVEL «THE PLUMED SERPENT»**

V.I. Kravchenko

Depicting the revival of the ancient Aztec gods cult, D.H. Lawrence embodies his concept of the infusive force of returning to its origins, the memory of which was preserved in mythology. Mythology determines the uniqueness of a particular people, it affects a national mentality, psychology, peculiarities of the culture formation, traditions, the process of spiritual self-identification of the people within the framework of the world human history. The Western civilization and the Christianity it brought to Mexicans, which are Aztec and Maya descendants, must fall off as an unnecessary peel, opening the hidden but living soul of genuine Mexico. And this is more important than economic reforms or political manifests. The true development defines a spirit, and it is rooted in the national memory, in its myths.

Keywords: Quetzalcoatl, Aztec culture, cultural code, myth, the peoples of Mexico

**6.8. РЕМИНИСЦЕНЦИИ ИЗ РОМАНА ГЕТЕ
«СТРАДАНИЯ МОЛОДОГО ВЕРТЕРА» В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ
И ВИЗУАЛЬНО-СИНТЕТИЧЕСКОМ РОМАНЕ
ЭЖЕНА ФРОМАНТЕНА «ДОМИНИК»**

© Е.Э. Овчарова

В эпохи перемен в общественном мировоззрении прежние художественные формы всегда оказываются недостаточными для выражения и осмысления происходящих событий. Смешав поэтический и прозаический дискурс в романе «Страдания юного Вертера», Гете обозначил наступление новой эпохи радикальных перемен. Разумеется, наиболее сильный общественный резонанс вызвала откровенная декларация права человека на распоряжение собственной жизнью и смертью, но и революция в художественных средствах также имела значительные последствия. Статья посвящена сопоставлению романа «Страдания юного Вертера» с романом Эжена Фромантена «Доминик» (1862). Роман Фромантена хотя и остался

во втором ряду французской литературы, также явился новым словом в синтезе искусств. Его особенность заключалась в проникновении живописного дискурса в литературное произведение. Автор его был как признанным живописцем-ориенталистом, так и литератором с собственным оригинальным стилем. Синтетическое произведение Фромантена, связанное генетической связью со знаменитым полифоническим романом Гете, в свою очередь также явилось знаком наступающих перемен в общественном мировоззрении.

Ключевые слова: Гете, «Страдания юного Вертера», Эжен Фромантен, «Доминик», синтез искусств

Традиция европейского литературного пейзажа в Средние века и Новое время развивалась прежде всего в поэзии, которая переняла ее из народного фольклора. В стихотворных рыцарских романах и балладах природные феномены отражали настроения героев и следовали за развитием сюжета, в поэзии трубадуров служили символами для выражения чувств. Шекспир в своих драмах представил природу в самом полифоническом звучании. Прозаические же повествования стали использовать это художественное средство в полной мере лишь в конце XVIII в. В XVI, XVII и даже XVIII вв. литературный прозаический пейзаж даже если и присутствует в произведении, то больше напоминает декорацию. Многие романисты в эту эпоху вообще обходились без упоминания о пейзажах и природе, сосредотачиваясь на интриге и развитии характеров, даже если действие развивалось во время прогулок и праздников на открытом воздухе – как, например, Кребийон-младший и Шодерло де Лакло. При этом, как то представлено, например, в известном романе в Гиейрага, само умение наслаждаться пейзажем часто служило мерилom нравственного уровня героя, наличие такой способности у персонажа свидетельствовало о его принадлежности к высшим, избранным натурам, достойным любви и поклонения. Акторное присутствие природы в романах стало распространенным приемом лишь после ошеломляющего всеевропейского (включая Россию) успеха романа Гете «Страдания юного Вертера» (более подробно вопрос о традиции литературного пейзажа в прозаических текстах был рассмотрен в работах автора [1, 2, 3]).

Полномасштабное перенесение поэтических средств выражения в прозу было произведено человеком, который был одновременно и поэтом, и прозаиком. Герой романа Гете характеризуется не действиями, намерениями или мыслями о текущих событиях, автор практически не показывает его в коллизиях при столкновениях с другими людьми, его характер соткан из ощущений, ассоциаций, размышлений, мечтаний, литературных тропов, саморефлексии и поэтических отступлений, подчас напрямую не связанных с сюжетом. Автор не видит ничего странного в парадоксальной натуре

своего героя, мечтающего быть то майским жуком, чтобы полностью насладиться ароматами цветущих деревьев и трав, то лишенным воображения существом «которое покорно бредет по тесному кругу своего бытия, перебивается со дня на день, смотрит, как падают листья, и видит в этом только одно – что скоро наступит зима» – для того чтобы забыть о своем постоянном душевном смятении. Герой не находит времени написать другу подробно о самых существенных событиях своей жизни, но посвящает целые страницы описанию впечатлений от таких явлений природы, как запах травы после дождя, горные пейзажи и виды долины с игрой света и теней; его сильно занимают судьбы деревьев, он радуется благополучной жизни одних и горько сожалеет о гибели других; он глубоко вовлечен в природные ритмы, постоянно мучается страстью к недостижимой гармонии с природой и совершенно всерьез говорит о своей мечте: «... как часто в то время стремился я унести на крыльях журавля, пролетавшего мимо, к берегам необозримого моря, из пенистой чаши вездесущего испытать головокружительное счастье и на миг один приобщиться в меру ограниченных сил моей души к блаженству того, кто все создает в себе и из себя» [4, с. 44]. Очевидно, что текст знаменитого романа создан на основе поэтического дискурса, ведь представление его содержания в поэтической форме выглядело бы более органично. Герой поэмы всегда менее стеснен здравым смыслом. Вспомним, что роман вышел в эпоху, когда безраздельно властвовала линейная нарративная структура повествования. Поэтическая логика в прозаическом произведении и взаимопроникновение этих двух ранее лишь граничивших друг с другом дискурсов дали Гете огромные художественные возможности.

Такой синтез искусств был необычайно созвучен своему времени, надвигалась эпоха коренных перемен в общественном мировоззрении и невиданного ранее возрастания значения индивидуальности. В подобные времена прежние художественные формы всегда оказываются недостаточными для выражения и осмысления происходящих событий. Вообще, как известно, роман Гете был перенасыщен новшествами. Наиболее сильный общественный резонанс, конечно, вызвала откровенная декларация права человека на распоряжение собственной жизнью и смертью, но и революция в художественных средствах также имела значительные последствия. Источником эстетического переживания здесь стало кантовское *беспредметное (идея, непредставимое)*.

Очевидно, что рецепция «Страданий молодого Вертера» – тема совершенно необозримая. В рамках данной статьи мы ограничимся лишь одним сопоставлением романа «Страдания юного Вертера» с романом Эжена Фромантена «Доминик» (1862), также явившемся новым словом в синтезе

искусств, а именно в проникновении живописного дискурса в литературное произведение. Фромантен был как признанным живописцем, так и литератором с собственным оригинальным стилем. Литературные критики и исследователи творчества Фромантена указывали на внутреннюю связь двух романов (более подробно см. [5]). В частности, об этом писала переводчик романа Н. Рыкова в предисловии к изданию «Доминика» на русском языке (1977) [6]. Традиционные формы романа Фромантена наполнены оригинальным содержанием; убедительность даже самым условным литературным приемам придает постоянное присутствие в романе внешнего мира, чрезвычайно активная роль природы, представленной здесь в виде некоего действия, внутри которого развивается сюжет;

Этот единственный роман Эжена Фромантена (1820–1876), знаменитого во второй половине XIX в. художника-ориенталиста и писателя. В основу сюжета здесь положена подлинная история любви, видоизмененная в согласии с сюжетом романа Гете; интертекстуальные связи и индивидуальный опыт взросления автора сочетаются в романе с эстетикой эпохи наступающего модерна. «Доминик» явился новым словом не только в области развития психологического романа. Так же, как и все творчество Эжена Фромантена, это было значительное явление в развитии современного визуального, синтетического способа воспроизведения действительности в литературе и возникшем позднее кинематографе. Повествование организовано особым образом, читателю здесь предоставлена возможность как бы «увидеть» произошедшее и судить о нем на основании собственных представлений. В этом случае текст художественного произведения может представлять собой запись видеорядов и читателю предоставляется возможность восстановить ход событий – подобно тому, как это происходит в реальной жизни, где о событиях часто судят на основании лишь отрывочных наблюдений.

Интуитивное ощущение природных ритмов, постоянное включение в природную среду, присущее Доминику, роднит его с романтическими героями, и, прежде всего, с Вертером, но время романтического неистовства прошло. Герою для эстетического наслаждения не требуется особого вида ландшафтов с включением горных вершин или безбрежной морской глади, он не оглушен пустотой неба и не жаждет раствориться в просторах океана. Природа Бретани, столь поэтично описанная Фромантеном, дает достаточно пищи воображению героя романа; при этом для места действия романа выбрана местность ничем особенно не примечательная, здесь почти нет лесов, ландшафт образуют регулярные пашни, виноградники и болота, перемежающееся маленькими деревнями. Вот описание той местности, среди которой живет главный герой, находящийся, в целом, в гармонии с

самим собой и с миром: «Близился вечер. Солнцу оставалось всего несколько минут пути до острого лезвия горизонта. Прочерчивая полосы света и тени, оно озаряло длинными лучами большую плоскую равнину, уныло размеченную виноградниками, полями и болотами, совершенно безлесную, лишь изредка вздымающуюся холмами и по временам открывающую сквозь далекий просвет вид на море. На одном из холмов смутно белели две церкви с плоскими, еще романскими кровлями и колокольнями в готическом духе; несколько небольших ферм, разбросанных по равнине и окруженных тощими садиками и огромными стогами сена, оживляли этот однообразный и бесконечный пейзаж». Это пейзаж, который «... ничем бы не мог бы порадовать взор художника, если бы не странная красота, которую придавали ему погода, закат и осень» [7, с. 19]. Природа в романе «Доминик» существует независимо от его героя и не озабочена его жизнью, она не подает ему знаки, как то случается с некоторыми романтическими героями, но постоянно присутствует в его сознании как естественная среда обитания, как обещание возможности счастья. Показательна сцена в школьном классе, где Доминик, уехавший из своей Осиновой рощи, чтобы продолжить образование, чувствует себя очень одиноким и его утешает шум дождя. «Знакомый шум дождя и ветра в ветвях прерывистым бормотаньем вкрадывался в школьную тишину. Я слушал его без горечи, испытывая какую-то трепетную и сосредоточенную грусть, временами сладкую до приторности» [7, с. 61].

Развитие сюжета в романе неотъемлемо от картин окружающего мира, весьма динамичных и объемных благодаря использованию световых и звуковых эффектов. Вот описание рассказчиком местности, где живет главный герой со своей семьей. Перед нами ослепительное лунное сияние, благодаря которому известковая дорога и белые дома видны так ясно, как в полдень, безлюдная деревенская улица, звук голосов и звякающей посуды, так как время ужина. От каждого дома, где еще не спят, идут узкие лучики света, они проскальзывают из замочных скважин и кошачьих лазек, прорезаемых в нижней части входной двери; они прочерчивают красным холодную белизну ночи. По всему селу ощущается влажный дух раздавленного винограда, теплые испарения раздавленного винограда мешаются с запахами курятника и хлеба. Мы видим запоминающуюся картину, нарисованную несколькими штрихами: белая дорога, белые дома, черная ночь и лунное сияние, лучики красного света от белых домов, трогательно напоминающие о домашнем уюте, о котором говорит и звяканье посуды и перекличка перелетных птиц, бездомных, как все ночные путники; о довольстве и покое говорит плывущие над селением запахи молодого вина и звуки приближающегося скромного сельского праздника. Условному и

неправдоподобно длинному – как в авантюрном романе – рассказу главному герою, заключающему в себе практически весь роман кроме вводной новеллы, вдруг придает неожиданную правдоподобность построение финальной сцены, в которой герой завершает свой рассказ: Доминик стоит у окна, снова разворачивает письмо своего друга-антагониста Оливье, которое все время рассказа он держал в руках, глядя на спокойном пейзаж – равнину и водную гладь, звучат, как бы за кадром, голоса возвращающихся с полей крестьян, наступающие сумерки скрадывают очертания предметов в той маленькой комнате, где находится рассказчик и Доминик. «Тьма наполнила пыльную духоту маленькой комнатки, где только что прошел долгий ряд воспоминаний, подчас мучительных. Надписей на стенах теперь было почти не разобрать. Образы мира внешнего и мира внутреннего бледнели одновременно, словно все это прошлое, воскресшее волей случая, постепенно и безвозвратно уходило вместе с дневным светом в смутную размытость веера и забвения» [7, с. 217–218]. Живописность и динамичность стиля Фромантена делает естественными даже крайне сентиментальные сцены.

Можно отметить еще одно романтическое клише, используемое Фромантеном. В психологических романах периода романтизма возвышенность природы персонажей часто подчеркивалась их изначально развитым воображением, которое проявляется в поступках и чувствах героев и которое заставляло их еще в юности мечтать о сильном чувстве, предчувствовать его приближение. Близкие главных персонажей часто отмечают их сверхчувствительность и необычайно развитое воображение. Таким свойством обладал Вертер, задав тон всем последующим романтическим героям. Доминик уже в ранней юности обладает гипертрофированной чувствительностью и пылким воображением. Огюст, наставник и друг Доминика, замечает эту черту своего подопечного, видя отношение к судьбе античного героя Ганнибала. Подчеркивание исключительности, избранности персонажа романа о трагической любви с помощью подобного приема становится в достаточной мере традиционным и в послеромантическую эпоху. Так, он используется в романе Анатоля Франса «Красная лилия».

«Доминик» написан стилем, выработанным Фромантеном в своих ранних произведениях, алжирских дневниках, стилем, соединяющим в себе живописные и художественные средства выражения. Фромантен создал его, переводя на язык литературы свои живописные впечатления, служившие для автора эскизами, созданными на пленэре для того, чтобы в тиши мастерской создать цельное полотно [8, с. 24]. Результаты подобных опытов и составляют основное содержание алжирских дневников.

Творчество Эжена Фромантена осталось в тени деяний его великих современников, хотя новаторская составляющая в нем произвела в свое время глубокое впечатление на парижскую интеллектуальную элиту. Книги Фромантена с момента выхода в свет переиздавались, переводились на иностранные языки и всегда имели свою читательскую аудиторию из числа любителей хорошей литературы. Причиной тому является созвучие образного строя произведений Фромантена современной эпохе, не довольствующейся простым сосуществованием изолированных друг от друга классических искусств, а постоянно сталкивающей, смешивающей их, побуждающей их к взаимному проникновению и созданию новых видов художественного творчества. Синтез искусств, настоятельную необходимость которого ощущал Фромантен и которому он посвятил всю свою жизнь, обозначил принципиально новый этап в развитии французской – и европейской, художественной культуры, поворот от вербальной культуры к визуальной. Синтетическое произведение Фромантена, связанное генетической связью со знаменитым полифоническим романом Гете, в свою очередь также явилось знаком наступающих радикальных перемен в общественном мировоззрении.

Список литературы

1. Овчарова Е.Э. О восприятии пейзажа // Право на культурное наследие: Труды международной научной конференции. СПб.: Издательский дом СПбГУ, 2011. С.124–132.
2. Овчарова Е.Э. О кинематографичности литературы в докинематографическую эру // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17-19 апр. 2009 г.) / общ. ред. Н.С. Бочкарева, И.А. Пикулева. Пермь: Перм.ун-т, 2009. С. 273–277.
3. Овчарова Е.Э. Природа и романтический герой: постижение гармонии // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. № 2. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2007. С. 187–195.
4. Гете И.В. Страдания Юного Вертера // Гете И.В. Собрание сочинений. Т.6. М.: Художественная литература, 1978. 482 с.
5. Овчарова Е.Э. Интертекстуальные связи в романе Эжена Фромантена «Доминик» // Материалы XXXVI Международной филологической конференции 12–17 марта 2007 г. Вып. 8.: История зарубежных литератур / Под ред. И.В. Лукьянец, А.Ю. Миролобовой. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 134–138.
6. Рыкова Н.Я. Предисловие. / Эжен Фромантен. Доминик. Л.: Художественная литература. С.3–10
7. Фромантен Э. Доминик. Л.: Художественная литература, 1977. 224 с.
8. Фромантен Э. Одно лето в Сахаре. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. 191 с.

REMINISCENCES FROM THE GOETHE'S NOVEL «THE SORROWS OF YOUNG WERTHER» IN THE PSYCHOLOGICAL AND VISUAL-SYNTHETIC NOVEL OF EUGENE FROMANTIN «DOMINIQUE»

Е.Е. Ovcharova

In the era of changes in the social worldview, previous art forms always turn out to be insufficient to express and comprehend the events taking place. Having mixed poetic and prosaic discourse in the novel "The Sorrows of Young Werther", Goethe marked the onset of a new era of radical change. Of course, the most powerful public outcry was caused by the frank declaration of the human right to control his own life and death, but the revolution in artistic means also had significant consequences. The chapter is devoted to comparing the novel "The Sorrows of Young Werther" with the novel by Eugène Fromentin "Dominique" (1862). The novel, although it remained in the second row of French literature, was at one time a new word in the synthesis of arts. A feature of the novel was the penetration of the pictorial discourse into a literary work. The author of the novel was both a recognized orientalist painter and a writer with his own original style. Fromentin's synthetic work, connected by a genetic connection with Goethe's famous polyphonic novel, in turn, was also a sign of the upcoming changes in the social worldview.

Keywords: Goethe, "The Sorrows of Young Werther", Eugène Fromentin, "Dominique", synthesis of arts

6.9. ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В НОВЕЛЛИСТИКЕ А. БИРСА (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА НОВЕЛЛ «О СОЛДАТАХ И ГРАЖДАНСКИХ»)

© **В.М. Деменюк**

В главе рассматриваются некоторые особенности рецепции и трансформации национальной фронтальной мифологии А.Бирсом на примере сборника «О солдатах и гражданских» (1891).

Ключевые слова: Амброс Бирс, фронтир, миф, художественное сознание

Творчество американского писателя и журналиста Амброза Бирса долгое время оставалось неизвестным массовому читателю, поскольку автор ассоциировался преимущественно с жанром «страшного» рассказа, где оставался в тени своего предшественника Э. По. Однако анализ поэтики его произведений позволяет не только поместить Бирса в центр литературного процесса эпохи рубежа XIX–XX веков в целом, но и характеризовать его как яркого носителя специфических, национальных черт самосознания США.

Бирс особенно часто обращается в своем творчестве к категории мифа и это совершенно не случайно, потому что миф актуализировался на рубеже XIX–XX веков как ответ на поиск устойчивой опоры в эпоху глобальных революционных переворотов в различных сферах человеческой жизни. При этом нельзя сказать, что автор использует известные ему архетипы или мифологические сюжеты и мотивы как некую готовую форму или систему – для него гораздо более значимым оказывается возможность проникнуть с ее помощью в суть национального мышления, попытаться через нее считать и проанализировать историческое развитие американского самосознания. Тем самым в его творческом сознании причудливо переплелись мифологические константы со специфическими национальными представлениями и эстетическими установками, особое место среди которых занимает пласт фронтирной мифологии. Авторская мифология А.Бирса, воплощенная в его художественных текстах, тем самым представляет собой философско-эстетическую программу, некий метатекст, выстраиваемый в единое целое и функционирующий по мифологическим принципам.

Формирование пласта мифологии о фронтире совпадает с процессом формирования самой американской нации, что и определяет главенствующее место фронтирного мифа среди ключевых концептов нации. Как понятие фронтير возникает уже с появлением первых поселений на территории Нового Света и постепенно перерастает свое конкретное значение, трансформируясь в сложный семантический комплекс, уникальное историко-культурное явление, обрастая новыми коннотациями и наполняясь многообразным содержанием [1]. Важно отметить, что освоение континента имело четкую эстетическую программу: колонизация Новой Англии проходила под флагом пуританства. Провиденциальность пуританского мышления, принцип предопределения и апелляция к божественному авторитету, воля которого выражается в знаках и символах реальной действительности, абсолютизация природной порочности, а следовательно, несовершенства человека – все это вплеталось в основу национального самосознания американца и накладывало неизгладимый отпечаток на всю последующую культуру и искусство США [2].

А. Бирс рисует художественный мир своих произведений в атмосфере замкнутой процессуальности, свойственной фронтиру. Цикличность, присутствующая имплицитно в тексте любого мифа, здесь ярко подчеркивается и наделяется негативной коннотацией, символикой безвыходности: порочное, бесконечное движение фронта буквально исторически наследуется героями А. Бирса от американских первопроходцев. Любопытно, что не только герои военных рассказов связаны с фронтирным циклом, что

наиболее очевидно в контексте агрессивной, военной символики фронта как такового: «Пробудившийся в ребенке отважный дух его предков тысячелетиями воспитывался на незабываемых подвигах многих поколений первооткрывателей и покорителей, побеждавших в битвах, исход которых решали века, и строивших на отвоеванных землях города из камня» (Часть «Солдаты», новелла «Чикамога» [3]). В этот же замкнутый цикл оказываются втянуты и простые американцы в своей ежедневной рутине, казалось бы, никак не связанные внешне с войной, на что постоянно обращает внимание сам автор: «Его охватило раскаяние, запоздалое и бесполезное, а потому особенно глубокое. Ему уже чудилось, что вот-вот набросятся на него бесплотные жители потустороннего мира, которых он оскорбил, нарушив их покой и целостность их приюта. И все же упрямый мальчишка не отступил, хоть и дрожал всем телом. В его жилах текла здоровая кровь, горячая кровь фронтисменов. Всего два поколения отделяли его от покорителей индейских племен. Он снова двинулся вперед» (Часть «Гражданские», новелла «Соответствующая обстановка» [3]). А. Бирс рисует читателю роковую предопределенность в судьбе каждого человека, по крови связанного с этой землей – разрушительное наследие фронта не просто актуализировано сейчас, на рубеже XIX–XX веков в связи с Гражданской войной, но вне времени запрограммировано в каждом американце, вне зависимости от его настоящего социального положения или индивидуальных черт характера. Оно не реализуется в каких-то конкретных ситуациях и исторических моментах, но в принципе определяет исторический ход развития американской нации.

Все персонажи военной части сборника «Солдаты» фактически лишены какой-либо идентичности, они существуют и действуют по слепой инерцией военной жизни. При этом каждый из них имеет ряд индивидуальных черт – например, какая-либо яркая черта характера, которая выделяет его среди других героев новеллы, информация о его семье и происхождении – но при этом каждый из таких героев оказывается обезличен в условиях войны, иногда даже вовсе утрачивает имя, которое читатель так и не узнает. Индивидуальность героев А. Бирса полностью вытесняется войной и функцией, заданной ею, – нести смерть. Подобно герою фронта, функция которого – нести цивилизацию, причем неважно, какими средствами, функция героев А. Бирса – нести смерть, причем неважно, кому, какой стороне и какими жертвами. Чувство опасности, угрозы, висящей над миром, становится определяющим для художественного мира А. Бирса – война в его новеллах перманентна, она становится не реальной исторической действительностью, но всеобъемлющим состоянием, которое пожирает героев новелл изнутри. Война может проявлять себя в раз-

ных формах в тексте, но само ее ощущение вне его пределов преследует героев и читателя вместе с ними постоянно.

Перемещение, переход является стержневым сюжетом всех новелл сборника: герои А. Бирса активны и деятельны, однако все их действия не ведут ни к какому результату, потому что в масштабе макрокосмоса человек незначителен, неважен. Герои нового фронта А. Бирса не способны обрести покой, они постоянно движутся в поисках чего-то, что может даже утратить для них смысл. Даже когда формально их тело умирает, их сознание продолжает свой путь, как происходит с героем из части «Гражданские» в новелле «Житель Каркозы», историю которой рассказывает сам дух, вызванный на спиритическом сеансе [3]. Тем самым А. Бирс снова отсылает нас к фатальной цикличности фронта – одна победа не заканчивает войну, но перезапускает ее вновь, а гибель одного персонажа лишь вызывает на его место другого, такого же обезличенного героя без имени. Любопытно, что у всех персонажей А. Бирса есть родословная, история которой, получается, обрывается на них – ни у одного персонажа, даже с сильно проработанной биографией, нет семьи или потомства, а если есть, они будут уничтожены, отобраны у него этим неумолимым циклом жизни.

Отметим значимость религиозного кода, чрезвычайно важным для концепции фронта и американского сознания в принципе. Христианская символика пронизывает многие тексты А. Бирса и обнаруживает себя на разных уровнях: эсхатологический мотив и связанный с ним образ всадника, травестия сюжета об исходе, постоянное использование образа юродивого. При этом А. Бирс помещает религиозные символы в несоответствующий контекст, с одной стороны, снижая тем самым сам религиозный символ, с другой стороны, показывая абсурдность описываемой ситуации, его контекста. Тем самым, казалось бы, А. Бирс снова включает опорные смысловые элементы фронтирной мифологии в свой текст, но, что еще более интересно, на самом деле заставляет их работать в совершенно ином ключе. Герои Бирса оказываются не миссионерами фронта, за спиной которых высится та самая божественная вертикаль и благословение на распространение «веры цивилизации» среди дикого и необузданного хаоса мира, но наоборот – богооставленными людьми, оторванными от какого-либо возможного Бога, света и смысла, вне каких-либо нравственных ориентиров. В этом, разумеется, А. Бирс винит и войну в том числе, описывая степень ее проникновения в человека и его последствия. Война разрушает все человеческое в человеке, но это даже закономерно: в сущности своей человеческая жизнь предопределена мировым циклом боли и страдания. Автор выносит своеобразный приговор человечеству: оно не способно сопротивляться воздействию войны, жестокости и злобы, но это происхо-

дит лишь потому, что все это – лишь сопутствующие элементы жизни, цикла без начала и без конца.

Рассмотрим в этом ключе символическую миссию фронтимена по созданию рая на земле. В реальности А. Бирса эта задача оказывается принципиально недостижима, поскольку внешняя цикличность бытия человека оказывается плотно связана с его внутренним первоначальным «устройством» – по сути А. Бирс отсылает нас здесь к понятию первородного греха и актуализирует его в новом контексте. Человек в художественном мире А. Бирса способен на проявление жестокости, поскольку изначально носит внутри себя частицу немотивированного зла, которое не способен контролировать и которому не может сопротивляться. Зло тем самым уподобляется некоему инстинкту человека, который дан ему природой как реакция на саму жизнь: жестокостью он реагирует на невзгоды и неблагополучие жизненных ситуаций, которые оказываются закономерны и непреодолимы, поскольку вся жизнь состоит из боли и страданий. Единственным способом выжить в такой мясорубке бытия для человека становится жестокость, к которой он становится привычен. История национального духа США таким образом трансформируется в историю зарождения и развития зла в каждом американце, усиленное культурой фронта: «В те времена все это обширное пространство было населено лишь немногочисленными обитателями «фронта» - этими беспокойными душами, которые, едва успев выстроить себе в лесной чаще более или менее сносное жилье и достичь скудного благополучия, по нашим понятиям граничащего с нищетой, оставляли все и, повинувшись непостижимому инстинкту, шли дальше на запад, чтобы встретиться там с новыми опасностями и лишениями в борьбе за жалкие удобства, которые они только что добровольно отвергли» (Часть «Гражданские», новелла «Заколоченное окно» [3]).

Однако стоит отметить, что описываемая А. Бирсом художественная реальность все-таки не является адом – такой вывод можно сделать исходя из самой концепции его творчества, которое характеризуется отсутствием оппозиций и деления на четкие контрасты. Точно так же, как фронт, по мнению некоторых исследователей, это своеобразная зона пограничья на стыке двух миров, так и художественный мир А. Бирса – зона на стыке рая и ада. Метафорически можно представить жизнь героев произведений А. Бирса в вечном лимбе, в котором проигрывается один и тот же сценарий без начала и без конца. Тем самым мифологема страдания, представляющая зерно фронтальной мифологии, приобретает в творчестве писателя онтологический статус – страдание его героев никогда не закончится, как не закончится и страдание этого мира, поскольку сами законы его функци-

онирования абсурдны и не связаны с какой-либо линейной логикой. Заложный в человеке хаос зла непреодолим.

В этом контексте особенно интересно преобразуется ключевая для фронтального сознания дихотомия свое/чужое. Все пространство произведений А. Бирса оказывается принципиально чужим, оно враждебное по отношению к его героям. Они не понимают его законы и часто оказываются не в том месте и не в то время (часть «Гражданские», новелла «Средний палец правой ноги»), становятся свидетелями непонятных человеческому сознанию временных скачков (часть «Гражданские», новелла «Человек и змея») и могут путешествовать сквозь время и пространство, не понимая этого (часть «Гражданские», новелла «Житель Каркозы»). Мир утверждается А. Бирсом принципиально непознаваемым, что напрямую соотносится с его тезисом о невозможности существования объективной истины. В этом загадочном мире человек сам оказывается вечным странником, чужаком, к которому этот универсум безразличен. Приходя из ниоткуда и уходя в никуда в циклической метаморфозе жизни человек так и не способен обрести своего, попытки завести семью или хотя бы как-то самоидентифицироваться приводят героев А. Бирса к трагическим последствиям.

Свойственное фронтиру противопоставление своего и чужого пространства в произведениях А. Бирса усиливается; ощущение противоборства «своего» героя-протагониста чему-то «чужому», непонятному и странному нагнетается за счет того, что сам герой оказывается принципиально чужаком, везде брошенным и ненужным. Он не двигается подобно фронтисмену из «своего» пространства, распространяя «свое» знание – он утратил себя и способность к самоидентификации, «свое» и себя он как раз-таки пытается в этом движении обрести – и не находит [4]. Если в мифологических архаических представлениях макрокосмос мира зависит от микрокосмоса человека, то в творческом сознании А. Бирса мир оказывается огромной пустотной землей, без начала и без конца, пространством принципиально неживым и чужеродным всему человеческому. Люди в его художественной реальности возвращены войной, они не могут наладить связь с универсумом так же, как и друг с другом, поскольку не могут преодолеть свой страх перед чужим, осмысляя все вокруг как опасное и чужеродное. Тем самым конфликт фронтира как частный конфликт национального характера А. Бирса возвышает до общечеловеческого философского, придавая ему вневременные черты.

Список литературы

1. Slotkin R. Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-century America. University of Oklahoma Press, 1998. 850 p.

2. Засурский Я.Н. История литературы США. Том 2. Литература эпохи романтизма. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/index.htm> (Дата обращения: 16.11.2019)

3. Бирс А. Рассказы. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/BIRS/rasskaz2.txt> (Дата обращения: 16.11.2019)

4. Якушенкова О.А. Образ чужого в гетеротопных пространствах фронта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/obraz-chuzhogo-v-geterotopnykh-prostranstvakh-frontira> (Дата обращения: 16.11.2019)

REFLECTION OF THE NATIONAL HISTORICAL MEMORY IN THE NOVELISTICS BY A. BIERCE (ON THE EXAMPLE OF THE SHORT STORIES COLLECTION "TALES OF SOLDIERS AND CIVILIANS")

V.M. Demenyuk

The chapter discusses some features of the reception and transformation of national frontier mythology by Ambrose Bierce in his collection of short stories called “Tales of soldiers and civilians” (1891).

Keywords: Ambrose Bierce, frontier, myth, artistic consciousness

6.10. ТЕМА КОНФОРМИЗМА В РОМАНЕ ТОМА ВУЛФА «Я – ШАРЛОТТА СИММОНС»

© *Е.А. Куликов*

В главе рассматривается роман классика современной американской литературы Тома Вулфа «Я – Шарлотта Симмонс» с точки зрения репрезентации в нём актуальной для американской национальной идентичности проблемы конформизма. Целью работы является анализ данной проблемы на разных уровнях и сопоставление двух главных типов конформизма, внешнего и внутреннего, на примере главных героев романа – Шарлотты Симмонс и Джорджо Йоханссена. Методы, использованные в работе: социологический, типологический и системно-структурный. В результате рассмотрения произведения делается вывод, что университет как социальный институт не только не решает, но и усугубляет социальные, этнические, религиозные и другие острые и злободневные противоречия, что отражается на всех без исключения членах социума, но если кто-то (как Джорджо) способен игнорировать общественный диктат и оставаться собой, то другой (как Шарлотта) даже без окружающего давления приспосабливается к внешнему миру и изменяется в угоду ему.

Ключевые слова: Том Вулф, конформизм, новый журнализм, национальная идентичность, национальный код

Явление конформизма существует уже, как можно предположить, столько же, сколько существует само человечество, однако осознаваться оно начало не далее, чем чуть больше полувека назад. Каким образом происходит адаптация, ассимиляция, социализация и другие процессы, позво-

ляющие новому члену того или иного общества стать в нём своим? Что становится причиной изменений во внутреннем мире человека, его ценностей, его взглядов и мнений, и почему это происходит? Насколько окружающий социум вообще влияет на индивидуума, или же источник конформистского поведения лежит в самом человеке? Эти и другие вопросы возникают в общественном и научном сознании на сломе эпох, в середине XX века, когда планета была раздираема катастрофами всемирного масштаба. Сама постановка проблемы конформизма в достаточной степени объясняется спецификой времени, в контексте тоталитарных режимов и их социального устройства. Пионером в исследовании конформизма выступил выдающийся немецкий учёный и философ Эрих Фромм, описавший на примере нацизма, в частности, что конформизм в условиях политической диктатуры становится необходимым механизмом защиты для индивидуума, который вынужден мимикрировать под окружающий его социальный порядок, если хочет выжить [1]. Но это – не единственные обстоятельства, в которых проявляется конформистская установка человека. Определение, на которое мы будем опираться в своей работе, формулируется следующим образом: конформизм – это «социальный феномен, проявляющийся в особой форме поведения и взаимодействия субъектов социальных отношений, при которой человек/группа лиц демонстрируют движение в сторону принятия или соглашения с мнениями, установками, нормами интересующей их группы с целью максимального соответствия поведению составляющих её членов» [2, с. 144].

Уже в самом этом определении скрыты два важных, контекстуально противопоставленных друг другу понятия: принятие и соглашение, что станет для нас предметом отдельного внимания. То, о чём писал Фромм, – это внешний конформизм, больше даже похожий на подчинение, когда социальное воздействие «исходит в виде приказа от наделённого властью авторитета, обладающего большим социальным статусом. <...> Исполнение действий всегда контролируется, и в случае неповиновения к человеку применяется тот или иной вид санкций» [2, с. 144]. Помимо этого, при подчинении не сам индивид принимает решение произвести определённые улучшения в социальную группу действия, а выполняет приказы авторитетного её члена или нескольких членов. Это, опять же, применимо к тоталитарным и авторитарным политическим режимам, но не очень актуально в контексте исследования явления конформизма. Человек лишь внешне соглашается с группой, демонстрируя покорность и полное разделение её взглядов, однако именно в этом и кроется одна из причин краха любого подобного строя, о чём уже неоднократно писали такие признанные мастера антиутопий, как Е. Замятин, Дж. Оруэлл, О. Хаксли, Р.

Брэдбери и другие. Нас же интересует именно та форма проявления конформизма, где человек добровольно соглашается с мнением окружающих или изменяет свою поведение в угоду доминирующему в данной социальной группе поведению. Это происходит из желания индивида либо ассимилироваться с социальной группой, либо, как минимум, стать похожим на остальных её членов. При этом нам необходимо рассматривать два вида конформизма, внешний и внутренний, от которых мы впоследствии будем отталкиваться в нашей работе. Внешний, ещё иначе называемый публичным, конформизм – явление, при котором индивид «выражает лишь видимое (внешнее) согласие с группой, сохраняя свою точку зрения» [2, с. 146], что, по сути, является способом приспособления человека к новой социальной группе. Видный учёный Серж Московичи, характеризуя данный феномен, отмечал его важную особенность: он считал, что конформизм вообще может быть только внешним, являя собой «публичное подчинение, но не внутреннее согласие» [3, с. 47]. Однако мы полагаем, что сужать значение данного феномена только до внешнего его проявления было бы неправильно, поэтому, опираясь на мнение авторитетных исследователей, например, Дэвида Майерса [4], выделим также и внутренний конформизм, иначе называемый одобрением: это процесс, когда личность обретает «внутреннее, личностное согласие с группой, когда человек действительно принимает её ценности, усваивает демонстрируемый тип поведения и по собственной воле начинает вести себя сообразно её членам» [2, с. 146]. Различия между двумя типами конформизма легко проследить на основе критерия исчезновения группового давления или диктата: при внешнем конформизме индивид вновь обретает собственную точку зрения и возвращается к своему стилю поведения, тогда как при внутреннем человек продолжает вести себя как член группы.

Этот небольшой теоретический экскурс важен нам в контексте исследования творчества одного из выдающихся современных писателей США, Тома Вулфа. Проблема конформизма вообще актуальна именно в американской литературе (вспомним «Над пропастью во ржи» Джерома Сэлинджера или многие романы представителей полиэтнической американской литературы – Филиппа Рота, Тони Моррисон, Джонатана Труппера и других). Но именно в творческом наследии Вулфа эта проблема, на наш взгляд, обретает особое осмысление в рамках американской национальной идентичности. Два самых известных романа Вулфа, «Костры амбиций» и «Мужчина в полный рост», в частности, посвящены исследованию именно этого явления, причём на разных уровнях: социальном, экономическом, политическом, психологическом и других. Например, вынужден приспособиться к богатому обществу один из главных героев «Костров амби-

ций» Шерман МакКой, не чувствующий себя его органичной частью, но ради собственного блага играющий по правилам остального общества; таким же оказывается изначально противопоставленный ему помощник судьи Ларри Крамер, из тщеславных побуждений отрицающий собственные убеждения и приспособляющийся к окружающему миру [5]. Однако мы обратились к другому, менее популярному роману Вулфа «Я – Шарлотта Симмонс», своеобразной трансформации жанра университетского романа (точнее, одной из его разновидностей – varsity novel, более-менее точным эквивалентом которого в русском языке будет сложное обозначение «университетский роман, написанный со студенческой точки зрения» [6]). Книга сосредотачивается на четырёх главных героях: Шарлотте Симмонс, девушке из бедной семьи из глубокой провинции, успешно сдавшей выпускные экзамены и поступившей в один из престижнейших вузов страны, Дьюпонт; и его студентах: Хойте Торпе, члене самого престижного дьюпонтского студенческого братства, Джордже Йоханссене, звезде университетской баскетбольной команды, и Эдаме Геллине, ботанике и интеллектуале, мечтающем стать журналистом. В духе принципов нового журнализма, апологетом которого является автор, подобный плюрализм точек зрения (а каждая из глав или их частей концентрируется на жизни одного из персонажей, пусть и описывается от третьего лица) обеспечивает читателя наиболее подробной информацией о происходящем, помогая видеть разность отношения к одним и тем же вопросам и разность восприятия одних и тех же ситуаций, а также сразу сталкивая столь непохожих друг на друга людей, каждый из которых для остальных главных героев будет являться «чужим», «иным», «непонятым». Магистральным замыслом Вулфа, убеждённого демократа, в этом романе было продемонстрировать, как социальные, политические, этнические, культурные, религиозные, моральные, этические и другие противоречия формируются уже в раннем возрасте в том социальном институте – высшем учебном заведении, – который по своему назначению должен, наоборот, от них избавлять, а также, каким образом человеческая личность, попадающая в доминирующую социальную группу, адаптируется (или не адаптируется) к ней, меняет свои взгляды, убеждения и поведение и как это в итоге сказывается на разных представителях разных слоёв общества. Впрочем, если «Костры амбиций» и «Мужчина в полный рост» сталкивают максимально непохожих друг на друга персонажей разного этнического происхождения из противоположных социальных классов, то в этом романе изначальная антитеза, казалось бы, ослаблена: герои – молодые люди одного возраста, обучающиеся в одном университете. Однако оказывается, что не только на макро-, но и на микроуровне проявляются те же самые оппозиции: здесь и

этнические, и расовые предрассудки, и проблема происхождения (на примере дихотомии субурбии и города), и разница в воспитании и стремлениях, и уровень материального достатка, и многое другое. Сама среда Дьюпонтского университета, одного из самых престижных и выдающихся университетов США (выдуманного Вулфом на основе реально существующих вузов, Шарлотта в одном из разговоров с Эдамом Геллином упоминает также Гарвард, Йель, Принстон и Пенсильванский университет, в которые она подавала документы наравне с Дьюпонтом), вопреки своему репуте провоцирует конфликты всех возможных видов, без решения которых существовать в данном обществе становится невозможным.

Как уже было сказано выше, в романе – четыре главных действующих лица, и все они в разных ситуациях противопоставляются друг другу. Главная демаркационная линия разделяет максимально не похожих друг на друга персонажа: Шарлотту Симмонс и Джоджо Йоханссена. Причём изначально кажется, что это противопоставление имеет чётко выраженную оценочную коннотацию: Шарлотта, отличница, скромница и умница, гордость родителей и всего своего родного маленького городка, обладательница полной университетской стипендии, стремящаяся к получению новых знаний, желающая добиться как можно больших успехов в рамках предлагаемых к изучению дисциплин и стать лучшей студенткой, подаётся со знаком плюс, в то время как лоботряс и бездельник Джоджо, увлечённый исключительно баскетболом и только за счёт успехов в нём держащийся в университете, поначалу кажется отрицательным персонажем: всё, о чём он думает – выйти в стартовой пятёрке своей команды на первый баскетбольный матч сезона, за чем последует общественное (и не в последнюю очередь – женское) признание, просмотр скаутами команд НБА и, быть может, выдающаяся карьера в профессиональном баскетболе. На занятия он ходит только потому, что без посещения его выгонят из команды, задания за него выполняет так называемый «куратор», умный, но зачастую бедный и нуждающийся в дополнительном заработке, предоставляемом руководством университета за данную работу, студент, который по сути является личным рабом спортсмена, обязанным заниматься академической успеваемостью своего номинально – подопечного, а на самом же деле – полноправного хозяина. Спортсмены вообще и баскетболисты, в частности, находятся в университете в привилегированном положении: спортивные успехи приносят вузу не только славу, но и спонсорские деньги, поэтому система «кураторства», номинально представляющая собой опеку более сильным (с академической и интеллектуальной точки зрения) студентом более слабого, в реальности представляет собой такие взаимоотношения, в которых спортсмен получает выполненные задания и ни о

чём больше не думает. Именно таким Йоханссен предстаёт перед нами в самом начале романа: Джджо забывает о сдаче реферата по американской истории, поэтому срочно зовёт на помощь своего куратора, Эдама Геллина. Реферат нужно сдавать завтра, а Джджо, будучи баскетболистом, привык, что за него всё делают другие люди. Вспоминая о грядущем зачёте, Йоханссен говорит своему соседу по комнате: «Да я про этого моего куратора по истории, Эдам его зовут. Полный ботаник. Слава Богу ещё, что он порядочный дохлятик. Любой здоровый мужик мне бы за такое яйца оторвал» [7, с. 177–178]. И далее: «Кто такой, собственно, этот Эдам, представленный к нему помощник по истории? Если взять в качестве образца какую-нибудь звериную стаю, то этот очкарик занял бы в ней самое последнее место. Он бы безропотно терпел издевательства и унижения других членов стаи, скрипел бы зубами от злости, но так и не решился бы проявить эту злость, восстать против тех, кто сильнее и увереннее в себе. Другое дело – Джджо и его друг Майк. Таких, как они, называются доминирующими самцами» [7, с. 180–181]. Как мы видим, для построения внутриуниверситетской иерархии абсолютно неважен интеллект, возраст, финансовое положение или социальный класс, всё сводится к банальному правилу, «кто сильнее, тот и лучше». Любые моральные или этические дилеммы Джджо и других подобных ему людей в итоге нивелируются их превосходством в физической силе над собеседником, в результате чего они привыкают пользоваться своим положением и чувствовать свою вседозволенность и безнаказанность.

При этом Джджо – в принципе неглупый, достаточно воспитанный и порядочный парень (он даже думает впоследствии извиниться перед Эдамом за излишнюю резкость в требовании написать реферат за ночь до его сдачи), однако он – образец внешней формы конформизма. Несмотря на первоначальное отталкивающее впечатление, Джджо – персонаж достаточно драматичный, специфику которого Вулф очень тонко ухватил в только начинающем осознать новое явление современном мире: Джджо, единственный светлокожий игрок в команде, становится жертвой обратного расизма. Йоханссен (как ясно следует из фамилии) – потомок скандинавов или даже сам скандинав (ничего, кроме фамилии, об этой стороне его биографии в романе не сказано), оказывается в обществе темнокожих парней, которые считают, что именно они – прирождённые игроки в баскетбол (так же считают и тренеры, как думает Джджо: «Устал я от всего этого чёрного баскетбола. Почему заведомо считается, что они лучше нас? Вот тренер – он же белый. И большинство тренеров белые. Но поставь перед ними двух игроков абсолютно одинакового класса, чёрного и белого – они обязательно скажут, что чёрный лучше. Почему-то они все

считают, что у чернокожих какой-то особый талант к баскетболу. <...> Все думают – и, главное, так и тренеры думают, – что в критической ситуации, например, на последних секундах матча, нужно отдать мяч чёрному – пусть, мол, он сделает последний бросок. У чёрных, мол, нервы крепче, и бросают они лучше. Он, видите ли, не промахнётся. Вот белый игрок такого же класса – он, конечно, промахнётся и подведёт команду. Возьмёт, да и облагается в последний момент. Вот так все они и думают, и это я говорю о белых тренерах. По-моему, мы уже смело можем заявлять о расовой дискриминации, основанной на каких-то идиотских предрассудках» [7, с. 75]). Впрочем, подобная дискриминация – не худшее, что может случиться с белым парнем в баскетболе. Он играет, хоть и не так много, как хотелось бы, набирает очки, хотя и не так много, как хотелось бы, поскольку вынужден согласно установке тренера пасовать своим темнокожим партнёрам, его любят болельщики, хоть и не так сильно, как некоторых темнокожих игроков его команды. Главная проблема заключается в том, что сами темнокожие игроки не принимают его в свой круг, из-за чего он постоянно чувствует себя изгоем среди собственных партнёров. Именно этот обратный расизм и создаёт Джоджо самые серьёзные проблемы: «И ещё одна их привычка ужасно раздражала Джоджо: они всё время говорили не просто на своём немислимом жаргоне, но ещё и с каким-то специфическим акцентом. За годы общения Джоджо вполне освоился с этим языком и не только хорошо понимал его, но и мог изъясняться не хуже любого из его «носителей». Тем не менее, стоило ему подойти к товарищам по команде, как они, желая лишний раз напомнить Джоджо, что не принимают белого за своего, переходили на обычный, общепринятый английский язык. <...> Джоджо постарался заставить себя успокоиться. Для этого ему пришлось несколько раз повторить про себя, что дело в расизме, свойственном не одним только белым. В конце концов, он всю свою жизнь состязался с чёрными баскетболистами в той игре, в которой, по их мнению, белые не могли с ними соперничать» [7, с. 69–70]. Поэтому Йоханссен делает всё, чтобы внешне совпасть по моделям поведения и взглядам с окружающей его социальной группой: несмотря на интерес к учёбе и наличие неплохих интеллектуальных способностей, он старается их не демонстрировать, ибо в среде других спортсменов хорошая успеваемость и внимание к учёбе является зазорным, а Джоджо от партнёров по команде и так отделяет его цвет кожи. За то, что он записался на курс по изучению древнегреческой риторики, тренер чуть не изгоняет парня из команды, отправляя в запас, а партнёры начинают его игнорировать. Чтобы заслужить их одобрение, Джоджо устраивает представление на занятии по французской литературе. Во время обсуждения романа Флобера «Мадам Бовари» Джоджо пытается

высказать своё суждение по поводу заданного преподавателем вопроса, натываясь на откровенные насмешки своих темнокожих товарищей («Ну ничего себе! Да наш Джоджо читал книжку! Парень *книжку* читал! <...> Ну, что это там за *Шарль*, а? Никак у нас ещё один «учёный» завёлся?.. Обалдеть!» [7, с. 149–150]), обращает свой ответ в фарс, что принимается за розыгрыш его партнёрами по команде и одобряется как свойственное их социальной группе поведение (сама Шарлотта, присутствовавшая на том занятии, отмечает: «Было абсолютно ясно, что парень собирался отвечать вполне серьёзно и по делу, когда первый раз поднял руку. Да что там – он попал в самую точку. <...> Но парню не хватило пары секунд, чтобы выразить свою мысль. Стоило вмешаться его приятелям, как он с готовностью начал ломать комедию и разыгрывать из себя идиота» [7, с. 150]), зато сам Джоджо рад тому, как всё обернулось: «На душе у Джоджо тоже было тепло. Ещё бы: Трейшоун, Андре и Кёртис разыграли комедию так... словно он был *одним из них*. Они даже хотели удариться с ним кулаками. Немножко неудобно, конечно, вышло с преподом, этот мистер Левин малость обалдел от их выходки... но зато *эти трое держались с ним на равных*» [7, с. 153]. Для того, что в дальнейшем проследить эволюцию героя, здесь нам необходимо обратить внимание на чувство вины за свой поступок перед лектором: именно это чувство, подавляемое Джоджо в пользу внешнего конформизма, демонстрирует нам потенциал персонажа, который тот впоследствии раскрывает. Несмотря на запрет тренера, он продолжает посещать курс, посвящённый древнегреческим философам, изучает Сократа и Платона и даже узнаёт, кто такие перипатетики, пытается отучиться от использования жаргонных, слэнговых и матерных выражений в своей речи, записывается на углублённый курс французской поэзии, хотя с трудом читает стихи со словарём, и даже сам пишет курсовую работу, отказываясь от услуг куратора, и гордится полученной за неё оценкой: «А ещё я сам написал курсовик. Мне никто не помогал: представляешь, никто. «Этика жизни: Сократ в сопоставлении с Аристиппом и постсократиками». Ничего, кое-кому я здорово нос утёр! <...> Три с плюсом! Три с плюсом за «Век Сократа!» Курс третьего уровня сложности! Я это сделал! Можешь в это поверить?» [7, с. 943–944]. Именно тяга к самосовершенствованию, интерес к окружающей жизни и природные способности ведут Джоджо по ходу действия романа, когда он отбрасывает внешний конформизм и начинает заниматься собой, при этом обращая внимание и на окружающих, которых до этого или игнорировал, или считал недостойными себя, или же воспринимал как сексуальные объекты. В финале романа Джоджо, явно находящийся на пути прогресса, находится на баскетбольной площадке в стартовой пятёрке, когда его команда продол-

жает свою рекордную беспроегрешную серию, а также заводит девушку, коей оказывается... Шарлотта Симмонс.

Два героя встречаются в конце романа в связи с духовным, интеллектуальным и социальным приближением друг к другу, только если для Йоханссена это – вершина роста (не предельная, мы можем предположить, что за пределами повествования он продолжит развиваться как личность, но роман останавливается именно на этом моменте), то для Шарлотты – это низшая точка падения (если можно оценивать её эволюцию в таких терминах). От девушки, прибывшей в университет, не осталось и следа. За один семестр Шарлотта растеряла всё, что делало её Шарлоттой Симмонс – свою тягу к знаниям, свой неуёмный интерес к наукам и обучению, свою скромность, чистоту и непорочность (как в моральном, так и физическом смысле), своё независимую позицию (пожалуй, главное, что её отличало от общей серой дьюпонтской массы), осталось лишь одно – честолюбие. Только если в начале романа это качество подавалось как положительное: Шарлотта хотела быть лучшей во всём, что она делала, до этого она была лучшей выпускницей округа и желала показать себя на таком же уровне и в университете, – то в финале осталось только такое честолюбие, которое требовало от Шарлотты выделиться из толпы любыми способами. Попав в университет, Шарлотта сталкивается с непониманием толпы и несогласием с её поведением, интересами и стремлениями. Изначально никаких конформистских установок в поведении Шарлотты не возникает: она жёстко противопоставляет себя окружающему миру, не желая вливаться в толпу, отвечает на занятиях, хоть и стесняется своего своеобразного выговора, записывается на дополнительные продвинутые курсы, занимается в библиотеке по ночам – такое же противопоставление происходит и в социальном плане: Шарлотта мало с кем общается и особенно недолюбливает соседку Беверли, типичскую представительницу американской золотой молодёжи, абсолютно не заинтересованной в учёбе, зато собирающей все дивиденды с внеучебной жизни – алкоголь, дискотеки, секс и прочие радости жизни. Сама Симмонс, воспитанная в строгой религиозной семье, ощущает глубокое противоречие между обстоятельствами, в которых она росла, и обстоятельствами, в которые она попадает в Дьюпонте. Разнузданность окружающих её людей, их нацеленность на получение разнообразного вида физических удовольствий при полном игнорировании моральной и интеллектуальной стороны жизни глубоко противны Шарлотте, однако глубокое одиночество постепенно сгрызает её изнутри: она знакомится и начинает общаться с двумя такими же одиночками девушками, и постепенно барьеры, выставленные ею между ней самой и окружающим миром, начинают разрушаться: она выходит из кампуса, посещает дискотеку, даже выпивает бокал вина, чего раньше нико-

гда не делала, и знакомится с молодым человеком, хотя физическую сторону отношений с противоположным полом она тоже ранее отвергала. И именно эта, как ей казалось, небольшая уступка в итоге за один семестр превращает Шарлотту Симмонс из независимого индивида в личность, ничем не выделяющуюся из толпы.

Характерным примером может служить параллелизм двух сцен, разворачивающихся перед нами в середине и самом конце романа. Лекции профессора Старлинга по нейрофизиологии – курс, посещение которого было для Шарлотты одним из самых больших интеллектуальных удовольствий. В начале обучения Шарлотта, будучи робкой первокурсницей родом из провинции, осмеливается ответить на один из вопросов преподавателя: «Словно в забытии, Шарлотта подняла руку и тотчас же испугалась собственной дерзости – ну куда ей, первокурснице, соваться со своими ответами на лекции продвинутого уровня, которую читает нобелевский лауреат? <...> Сердце Шарлотты бешено заколотилось, и свой голос она услышала неожиданно отчетливо и в то же время чуть непривычно – словно со стороны.

– Дарвин сказал... он сказал, что не знает, откуда появились первые одноклеточные организмы, и добавил, что гадать на кофейной гуще не собирается – Еще не закончив предложение, она заметила в своей речи тот самый дурацкий южный акцент и деревенские интонации, по поводу которых так нервничала еще до приезда в Дьюпонт. «Га-ада-ать» – надо же было так растянуть простое слово из двух слогов. А интонация? Можно подумать, что она не отвечает на вопрос, а задает его. Но отступить было поздно. – Дарвин говорил, что пытаться постичь происхождение жизни – бессмысленное, бесполезное занятие? – Ну вот, опять: «за-аняи-ие?» И вообще три последних слова прозвучали как удары обухом топора, которым деревенский парень вгоняет кол в землю. – И пройдет еще долгое время, прежде чем какой-нибудь гений сумеет постичь эту тайну, если такое вообще случится? – Снова вопросительная интонация и к тому же еще растянутое «слу-учи-ится-а». – И еще, насколько я помню, он писал в «Происхождении видов»?... Я не помню точно цитаты, но смысл заключается в том, что в основе всего лежит воля Творца?... Творца с заглавной буквы?... Творец создал сущее и вдохнул жизнь «во многое или в единственное» – то есть в какое-то количество одноклеточных организмов или в одну-единственную клетку. Вот. – Только еще этого «во-от» и не хватало» [7, с. 430].

Однако, каким бы ни был акцент, произношение и выбор слов, ответ девушка дала правильный, удостоившись похвалы от лектора. Сами особенности речи, кстати, тоже изначально входили в кластер тех явлений, на основе которых Шарлотта противопоставляла себя всем окружающим, –

она стеснялась своего деревенского произношения, своих интонаций, отличных от городских, и ей казалось, что все за это её высмеивают. Тем не менее, в данном случае страх перед осуждением окружающих уступает в ней желанию ответить на вопрос и продемонстрировать преподавателю (да и другим, студентам, в общем, из тех же честолюбивых устремлений) свои знания и свой кругозор. Совсем другую Шарлотту мы видим в завершении романа: те же обстоятельства, та же дисциплина, тот же лектор, но уже совсем другая Симмонс: «Шарлотта, как и многие другие слушатели, повертела головой в разные стороны, выжидая, не найдётся ли какой-нибудь смельчак, который поднимет руку. У неё самой не было никаких мыслей на этот счёт. Она не только не проштудировала, но даже не просмотрела рекомендованное мистером Старлингом исследование» [7, с. 937]. В итоге на вопрос преподавателя вызывается ответить другая девушка, которая при этом является полной копией Шарлотты. Причём любопытно, что сама Шарлотта прекрасно замечает этот параллелизм: «Ощущение было такое, что Бог специально срежиссировал эту сценку, чтобы продемонстрировать Шарлотте Симмонс, как низко она пала... Вот, пожалуйста, тебя заменит другая девушка с Юга, которая материализуется словно из ниоткуда прямо перед тобой. Она такого же роста, у неё такие же длинные, прямые и блестящие светло-каштановые волосы... Она так же удивила всю аудиторию... Её южный акцент... так же насмешил этих снобов с Северо-Восточного побережья... Почему, спрашивается, Шарлотта Симмонс не прочла эту книгу? Почему она не занималась так, как в начале семестра? Почему не нашла времени подумать об этом?.. Неужели ей уже наскучило то пиршество разума, которое предлагает ей учёба? Она понимала, что не должна заикливаться на вполне очевидных ответах на все эти вопросы» [7, с. 940]. Нам важно именно это, последнее предложение: Шарлотта ещё осознаёт изменения, произошедшие с ней, с её познавательными, когнитивными и интеллектуальными способностями и функциями, но уже не способна ничего с этим сделать, поэтому пытается заглушить внутренний голос, задающий неудобные вопросы. Изменения, произошедшие с героиней, кажутся необратимыми: причём, и это важно, ей свойственен именно внутренний конформизм, соглашательство с тем, что требует группа. Характерно, что, по сути, никакого давления эта социальная группа на Шарлотту напрямую не оказывает: да, ей кажется, что она не вписывается в коллектив, да, она полагает себя белой вороной, но никакого прямого воздействия на Симмонс нет, она сама загоняет себя в жёсткие социальные рамки, именно воспринимая себя не подходящей к окружающему социуму, а не социум неправильным. Мы наблюдаем каноническую форму внутреннего конформизма: даже без внешнего давления она приспособливается к

тому окружению, в которое она попадает. За один семестр из независимой и любознательной девушки Шарлотта превращается в абсолютно органичного члена социума, в серую массу, которая в основном и посещает занятия, не интересуясь ими, зато проявляет интерес к внешней стороне университетской жизни.

Заявленное чуть выше честолюбие героини трансформируется в её желание выделиться из толпы любым способом, стать особенной по каким угодно параметрам, и это уже обязательно должны быть интеллект, благовоспитанность или что-то ещё из положительных проявлений человеческой сущности. Механизмом выделения становится как раз начало отношений с Джоджо: баскетболист, как уже было сказано, сопровождает своё личностное развитие и самосовершенствование профессиональными успехами, команда Дьюпонтского университета непобедима на протяжении полугода, а сам Йохансен является не просто игроком стартовой пятёрки, но и лидером всего коллектива. Помимо этого, с площадки он обращает внимание на трибуны, где сидит и наблюдает за его матчами (ничего не понимая) Шарлотта, что ей льстит: «Дойдя до центра площадки, Джоджо посмотрел в сторону Шарлотты – как постоянно делал в последнее время – и изобразил быстрый шуточный салют, козырнув двумя пальцами правой руки у правой брови. В первый раз, когда он проделал этот комический номер, девушке стало не по себе, как будто она оказалась в центре внимания всей толпы на стадионе, словно какая-нибудь звезда. Но ведь на самом деле – кто из девушек-первокурсниц в Дьюпонте был известен больше, чем Шарлотта Симмонс? Приобретя печальную известность половичка, <...> она сумела вновь подняться, пройти путь от изгоя до местной знаменитости, став подругой такой суперзвезды, как Джоджо Йохансен, и то, что случилось прежде, лишь делало ее облик более драматическим и ярким» [7, с. 1010]. Этого внимания ей теперь хватает, внимания к ней как к девушке суперзвезды, а не как к человеку с богатым внутренним миром или глубокими знаниями в разных областях, или негибким характером и принципами, или чем-то ещё, относящимся к духовной стороне человеческого бытия. Конформистская парадигма поведения изменяет Шарлотту Симмонс – не только её поведение в социуме, но то, чем она по-настоящему была. И в итоге изначальная антитеза между героиней и окружающим миром, заявленная в самом названии романа (причём эти слова становятся своеобразной мантрой Шарлотты, помогая ей справиться с трудностями к жизни, и к ним она обращается не раз на протяжении повествования), решается в совсем ином ключе, чем казалось раньше: на последних страницах романа Шарлотта задаёт самой себе вопрос, а не постулирует утверждение, как раньше: «Почему же, мама, ты так ждешь от меня

этого разговора с собой – почему каждую минуту, как только я задумываюсь, я вспоминаю об этом? Если даже я представлю, что у меня действительно есть «душа», как ты это понимаешь, и я способна с ней поговорить – что я ей скажу? «Я – Шарлотта Симмонс»? По идее, это должно удовлетворить ту самую «душу», которая на самом деле является лишь порождением суеверий. Но почему тогда этот дух продолжает одолевать меня одним и тем же вопросом: «Да, но что это значит? Кто такая Шарлотта Симмонс?» «Невозможно дать *определение* отдельному уникальному человеку», – скажет Шарлотта Симмонс. Тогда этот маленький дух, которого на самом деле нет, спросит: «Ну хорошо, но разве ты не сможешь перечислить хотя бы некоторые признаки и качества, которые отличают Шарлотту Симмонс от любой другой девушки в Дьюпонте, назвать какие-нибудь ее мечты, амбиции? Разве это не Шарлотта Симмонс мечтала жить напряженной интеллектуальной жизнью? Или на самом деле она лишь хотела стать особенной и получить всеобщее признание и восхищение – вне зависимости от того, каким путем это будет достигнуто?» [7, с. 1014]. Единственной надеждой на то, что Шарлотта сможет остановить своё падение и осознает отсутствие необходимости в прежних конформистских установках, является то, что она задумывается об этом и задаёт самой себе неудобные вопросы. Правда, от необходимости отвечать на них девушку избавляет возобновление баскетбольного матча, однако сам факт наличия подобных размышлений позволяет предположить возможности нарушения отрицательной динамики в пользу того пути, который уже прошёл её молодой человек. Джоджо, несмотря на позицию изгоя в коллективе, находит в себе силы противостоять мнению толпы, причём довольно агрессивно и эксплицитно выраженного, и приступает к саморазвитию и обучению, при этом добиваясь и личностных, и коллективных успехов, в то время как Шарлотта, только почувствовав давление толпы, сдаётся на её милость, а когда давление исчезает, она уже чувствует себя достаточно органично в новом виде с новыми интересами и новым отношением к жизни. Именно это различие заключается в противопоставлении внутреннего и внешнего конформизма, так важного для индивидуального и национального самосознания. Американская национальная идентичность имеет в себе множество составляющих, и тяга к конформизму является одной из них. При этом, если многие другие нации поощряют именно сознательное выделение из толпы (лингвокультурный типаж британского чудака, к примеру которого в современной американской литературе мы уже обращались ранее [8, с. 157–171]), то хорошим примером для американцев становится простое внешнее соглашательство с мнением толпы с сохранением внутренней идентичности, как Джоджо. Открытое противостояние в тексте романа

явно не поощряется и даже скорее приводит к последующему внутреннему слову, как в случае с Шарлоттой.

Мы затронули в нашей работе лишь один из поднятых Вулфом вопросов (помимо заявленной проблемы, в романе есть и проблемы расизма, буллинга, этнической и культурной ассимиляции, конфликта поколений, притворной напускной праведности, денег, развращающих самых стойких, проблемы несовершенства учебной системы и университетов как её составляющих и многие другие). Как приверженец школы «нового журнализма» Вулф ставит перед собой задачу фиксации всех происходящих общественно-значимых процессов. Именно это скорее журналистская, чем художественная репрезентация реальности становится как бы срезом действительности, фотографическим снимком, который в будущем позволит при обращении к нему узнать о реальности того момента больше, чем по научным докладам или новостным перечням. Причём такая фиксация в принципе характерна для Вулфа: в романах «Костры амбиций» и «Мужчина в полный рост» он делает примерно то же самое, только на других примерах и в других ситуациях. Интерес к реальности, попытка объективизации, дотошность, объёмность изображения и разность точек зрения – всё это позволяет роману Вулфа стать слепком памяти, важным как в синхронии, так и в диахронии.

Список литературы

1. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: АСТ, 2017. 288 с.
2. Розенберг Н.В., Ушкина И.А. Конформизм как социальный феномен // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Общественные науки. № 3 (31), 2014. С. 142–150.
3. Московичи С. Социальная психология. СПб.: Питер, 2007. 592 с.
4. Майерс Д. Социальная психология. СПб.: Питер, 1997. 688 с.
5. Вулф Т. Костры амбиций. СПб.: Аркадия, 2018. 688 с.
6. Анцыферова О.Ю. Университетский роман: парадоксы жанровой номенклатуры // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. № 1 (10), 2010. С. 3–8.
7. Вулф Т. Я – Шарлотта Симмонс. СПб.: Амфора, 2006. 1016 с.
8. Куликов Е.А. Национальные и культурные коды в романах Дэна Симмонса. Дисс. ... к.филол.н. Н. Новгород, 2019. 203 с.

THE PROBLEM OF CONFORMISM IN TOM WOLFE'S NOVEL "I AM CHARLOTTE SIMMONS"

Е.А. Куликов

The section considers the novel "I am Charlotte Simmons" by classical writer of contemporary American literature Tom Wolfe in terms of representing the problem of conformism relevant to American national identity in it. The aim of the work is to analyze

this problem at different levels and to compare the two main types of conformism, external and internal, on the example of the main characters of the novel – Charlotte Simmons and Jojo Johanssen. Sociological, typological and systemic-structural methods are used in the chapter. The review of the work concludes that the university as a social institution not only does not solve, but also exacerbates social, ethnic, religious and other acute and pressing contradictions, which affects all members of the society without exception, but if someone (like Jojo) is able to ignore public dictates and remain himself, then someone (like Charlotte) even without ambient pressure adapts to the outside world and changes to suit it.

Keywords: Tom Wolfe, conformism, new journalism, national identity, national code

6.11. ЗНАЧЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЦИКЛА «ЛЕГЕНДЫ ЗАПАДНОГО ПОБЕРЕЖЬЯ» УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН

© К.В. Суркова

В главе с целью выявления роли культурной памяти в философской концепции произведения рассматривается трилогия «Легенды Западного побережья» американской писательницы Урсулы Ле Гуин. Анализируется сюжетная схема романов рассматриваемого цикла, особенности их пространственно–временной структуры, выявляется базовая для рассматриваемого произведения оппозиция память–смерть. Используется описательный метод исследования. Отмечается, что Урсулой Ле Гуин противопоставляются индивидуальная и коллективная (культурная) память. Индивидуальная память связана с травматичным опытом персонажа и обуславливает его одиночество, в то время как культурная память осуществляет упорядочивание действительности и способствует преодолению смерти. Отмечается, что при создании образов главных героев Урсула Ле Гуин использует архетип тещи, а также неоднократно обращается в повествовании к архетипической модели чтения вслух. Делается вывод, что культурная память играет центральную роль в философской концепции трилогии «Легенды Западного побережья», а главные герои цикла представляют собой создателей и хранителей культурной памяти.

Ключевые слова: Урсула Ле Гуин, «Легенды Западного побережья», культурная память, архетип тещи, травматическая память, литературный герой

Рассмотрение культурной памяти в качестве предмета научного анализа начинается в 70-е годы 20 века и опирается, в частности, на работы М. Хальбвакса по изучению коллективной памяти. Термин «культурная память» появляется в работах Ю. Лотмана и получает развитие в трудах Я. Ассмана [1]. Культурная память связана с вопросами самоидентификации человека и формирования национальной идентичности, поэтому исследуется как в рамках историографии, так и культурологии. Особое внимание исследователей привлекают вопросы разграничения между памятью и историей (П. Нора, Р. Тердимер); взаимодействия памяти с реальными

физическими объектами и топосами (концепция 'мест памяти' П. Нора) [2]; роли таких артефактов, как сувениры и фотографии в формировании культурной памяти (С. Стюарт, Р. Тердимер, К. Кинан, Э. Чейни). Важное место в изучении культурной памяти занимает исследование взаимодействия между коллективной и индивидуальной памятью; взаимовлияния между культурой, опытом и памятью народа (Ф. Хаугг, Н. Грегор); разграничение культурной и исторической памяти (Т. Рагозина) [3].

Урсула Ле Гуин, на протяжении всего своего творчества обращавшаяся к рассмотрению роли культуры и цивилизации в жизни общества, отводит важную роль в своей философской концепции теме культурной памяти. Целью данного раздела является изучение роли культурной памяти в произведениях писательницы. Объектом рассмотрения в разделе является трилогия «Легенды Западного побережья», написанная в жанре фэнтези и относящаяся к позднему периоду творчества Урсулы Ле Гуин, для которого характерно совмещение в произведении двух пластов проблематики: социокультурной и личностной (психологической). Писательница конструирует и подробно разрабатывает модели социальной и культурной организации общества, анализирует их достоинства и недостатки, стремясь найти оптимальную форму общественного устройства, но в то же время рассмотрение происходит с точки зрения конкретного человека и важнейшее место в повествовании занимает описание становления личности главного героя.

В рассматриваемом цикле Урсула Ле Гуин обращается к форме Я-повествования, и уже эта форма обуславливает возникновение в произведении темы памяти. Рассказ представляет собой воспоминание главного героя о прошедших событиях и содержит в себе две точки зрения: героя тогда и героя сейчас. «Герой сейчас» – взрослый человек, не только восстанавливающий в памяти прошедшие события, но анализирующий и оценивающий их. Урсула Ле Гуин использует сходную схему построения сюжета во всех трёх романах цикла: повествование, представляющее собой воспоминание о прошедших событиях, начинается с определённого момента в прошлом (как правило, это ситуация нахождения героя на границе, до начала серьёзных изменений в его судьбе и вступления на путь инициации) и развивается хронологически, прерываясь ретроспекциями, рассказами об исторических событиях и вставками из вымышленных литературных произведений.

Воспоминания представляют собой не устный рассказ, а литературное произведение – текст, со страниц которого герой-повествователь обращается непосредственно к читателю. Мысль героя свободно перемещается в пространстве памяти, переходя из одного временного пласта в другой и

обратно; вспоминаются и описываются не только реальные события жизни героя, но и услышанные им рассказы о других людях (рассказы о слепом Каддаре, налёте Канока на город Дьюнет и др.), литературные произведения и устные предания (сказки, рассказанные Меле; повествование о Хамнеде; «Осада и падение Сентаса»; поэмы Оррека Каспро), многие из которых становятся важными элементами становления героя. «Истории других людей могут стать частью твоей собственной истории, её основой, тем фундаментом, с которого произрастает твоя история», – говорит главный герой романа «Проклятый дар» Оррек Каспро [4, с. 15]. Литературные памятники, переплетаясь с воспоминаниями о реальных событиях, включают героев в единое текстовое пространство, в котором реальность и вымысел существуют на равных. «Осада и падение Сентаса» – эпическая поэма, изучавшаяся Гэвиром совместно с другими детьми на уроках в школе. Во время летнего отдыха на даче дети решают инсценировать это произведение, строят крепость и разыгрывают многочисленные битвы, наполняя их реальными эмоциями, основанными на своих отношениях друг с другом, симпатиях и антипатиях. Тем самым Сентас становится фактом реальной биографии героев, и, когда позже Гэвир рассказывает эту поэму лесным братьям, воспоминания об описываемом эпическом событии и об игре в Сентас на даче существуют рядом и являются одинаково реальными. Таким образом, любое событие включается в единое пространство памяти, время в котором нелинейно, а реальные и вымышленные события разных эпох не только сосуществуют, но и взаимодействуют друг с другом.

Представление о едином пространстве–времени находит зримое воплощение в образе Гэвира, обладающего способностью видеть грядущие события (интересно, что образы будущих событий также называются воспоминаниями) и места, где никогда не был, а также способностью в состоянии транса мыслью путешествовать в пространстве и времени [5].

Философский контекст описываемым в цикле событиям задают два полюса напряжения – память и смерть.

Тема смерти, потери, утраты занимает важнейшее место в «Легендах Западного побережья». В каждом из романов погибает кто-то из персонажей, играющих важнейшую роль в жизни главного героя – спутники, наставники, союзники; вся его предыдущая жизнь рушится под воздействием этого события, прежние устремления и чаяния становятся бесполезными и тщетными, а сам персонаж ощущает одиночество и безнадежность. Смерть высвечивает неустойчивость, временность и хрупкость земного существования, иллюзорность счастья и благоденствия.

Смерть в мире Западного побережья неожиданна, нелепа и необратима. Человек погибает из-за чьей-то вспышки гнева или случайной ошибки, но

воскресить его невозможно, потому что никакие чудеса не могут противостоять смерти. В первой книге цикла юные Оррек и Грай, размышляя над своими фамильными дарами, используемыми для разрушения, подавления, агрессии или же защиты от неё, стараются найти альтернативный путь применения этих способностей. Также они задаются вопросом, существуют ли иные дары, способные действовать в противоположном направлении, т.е. бороться с последствиями разрушительных даров. Героям удаётся найти ответ: способность к разрушению связей трансформируется в талант видеть взаимосвязь вещей и предметов в мире и конструировать иную, поэтическую реальность; дар говорить с животными помогает взаимодействовать с ними и использовать их на благо человека. Однако гораздо сложнее отыскать силу, способную нейтрализовать разрушение и противостоять смерти. Оказывается, что чудеса, подвластные героям, бессильны перед смертью и восстановить разрушенное, уничтоженное или изувеченное невозможно: нельзя воскресить Меле и Канока, Декало и Дезака, Мива и Сэлло, невозможно вернуть молодость и красоту искалеченному Лорду Хранителю. Гегемер предпринимает многочисленные усилия, чтобы с помощью своих необыкновенных способностей найти и вернуть пропавшую сестру, но все эти попытки лишь изматывают героиню, не принося никаких результатов.

Мир Западного побережья печален, и печален он в первую очередь своей хрупкостью и ощущением невосполнимости потерь. Мемер Галва, главная героиня романа «Голоса», в полной мере осознаёт эту трагичность существующего мира: «И я вдруг вспомнила, как однажды Лорд-Хранитель ласково сказал мне – казалось, это было очень-очень давно: “Нам всем есть, что оплакивать, Мемер”. И, вспомнив эти его слова, я тоже заплакала – я оплакивала их судьбу; я плакала из-за того, что наш мир так печален» [4, с. 361].

Но всё же герои находят то, что способно противостоять смерти и забвению – это память, подразделяемая Урсулой Ле Гуин на индивидуальную и коллективную. Индивидуальная память представляет собой воспоминания героев о событиях собственной жизни и связана с их личным опытом, травматичным и полным ощущения смерти. Посредством индивидуальной памяти персонажами осознаётся конечность человеческого существования, его трагичность и безысходность.

В противоположность индивидуальной, коллективная память, понимаемая как память культурная, направлена в бесконечность; она вырывается из круга смерти и становится способом преодоления героями личной трагедии и избавления от травматических воспоминаний. Культурная память аккумулирована в языках, книгах, обрядах, позволяющих почувствовать,

что существовавшее когда-то не исчезло без следа, а воплотилось в тексте и возрождается в сознании читающего или рассказывающего, то есть продолжает жить. В противоположность разрушению и смерти, культурная память направлена на созидание и позволяет воскресить в тексте то, что было утрачено в реальности. Каждый раз, когда Гэвир рассказывает «Осаду и падение Сентаса», это событие воплощается и живёт благодаря эмоциональному переживанию слушателей, воспринимающих поэму как реальное событие. Когда повествование заканчивается, люди жаждут услышать продолжение и никак не могут поверить, что автор больше ничего не написал. Один из лесных братьев – Бакос – на объяснение, что история заканчивается падением Сентаса, возражает: «Как же так? Получается, что вроде как все умерли? Но ведь умерли то далеко не все!» [4, с. 556]. В этой реплике подчёркивается та связь, которая существует между текстом, памятью и бессмертием, и берёт начало в мифе и ритуале. Подобно тому, как воспроизведение определённого действия во время ритуала представляет собой символическое воплощение сакрального события, так и чтение/декламация литературного произведения возрождает не только описываемое событие (или делает реальным вымышленное), но и его автора, а также всё (людей, образы, чувства), что связано с этим произведением. Ситуация чтения вслух, выделенная Г.В. Кучумовой в качестве характерной черты немецкоязычной литературы последней трети 20 века, определяется ею как «архетипическая модель чтения вслух». Широкое распространение подобной модели в литературе постмодернизма, также как и появление персонажей с архетипической ролью чтеца связывается исследовательницей с повышенным интересом современной культуры к устному бытованию слова, способного преодолеть хаотическое состояние действительности [6].

В цикле «Легенды Западного побережья» именно культурная память позволяет персонажам выйти за пределы конечности земного существования и перехитрить смерть. Человек умирает и уходит в небытие, но как герой истории он начинает жить вечно: «Я как бы снова и снова проживаю эту историю, и она снова и снова оживает во мне. Между прочим, это очень даже неплохой способ перехитрить смерть. История человеческой жизни – это, как полагает смерть, такая штука, которой именно она, смерть, кладёт конец. Но смерть не в состоянии понять, что хоть эти истории и кончаются смертью, но не кончаются вместе с нею» [4, с. 15].

Так, в «Проклятом даре» и Оррек, и Канок глубоко переживают потерю Меле и боль от невозможности изменить прошлое. Однако Каноку нечего противопоставить индивидуальной травматической памяти, и он полностью уходит в своё горе. Для Оррека же образ матери сохраняется не толь-

ко в воспоминаниях, но и в созданных ею книгах, которые, словно заменяя собой ушедшего человека, помогают дальнейшему становлению героя [7].

Функция замещения книгой близкого человека, собеседника, или наставника, характерна для «Легенд Западного побережья». Орреку ушедшую мать заменяют созданные ею рукописные книги; местом становления Мемер Галва является библиотека, возрождающая, наряду с обрядами поклонения древним божествам, образ Декало – матери главной героини; для Гэвира наставником и помощником в трудные времена становится книга Оррека Каспро.

Становление центральных персонажей происходит через обращение к памяти и традициям рода, однако чаще всего герои не просто продолжают, а переосмысливают и трансформируют традицию. Оррек Каспро, родители которого принадлежат разным землям, не наследует магический дар семьи своего отца, но в то же время поэтическая деятельность, которой он посвящает себя, символически связана с фамильным даром рода Каспро, поскольку творчество поэта – это метафорическое расчленение реальности, выявление связей предметов и явлений и их последующее соединение в новой реальности текста. Именно ассоциируя себя со знаменитым предком – Слепым Каддаром – и пытаюсь «проиграть» его судьбу, Оррек разбирается в себе и находит своё предназначение [7].

Мемер, напротив, будучи дочерью женщины из рода Галва и неизвестного альдского воина, в полной мере обретает исключительные способности рода Галва. Ле Гуин неоднократно подчёркивает, что путь говорящего с оракулом является неоднозначным и неустойчивым, поскольку интерпретировать туманные высказывания оракула сложно и истинный их смысл становится понятным намного позже, а способность слышать голоса исчезает так же неожиданно, как и появляется. Говорящий с оракулом обречён на одиночество, поскольку отделён от остальных людей своей необычайной способностью, а древние голоса, пророчествующие из недр пещеры, не вступают в диалог, а лишь высказывают свою волю: «они со мной не говорят, они меня используют», – восклицает Мемер. Преодолеть ощущение трагедии человеческого существования (травму от столкновения со смертью и одиночество, сопутствующее исключительному призванию) способно в первую очередь обращение к культурной памяти, воплощённой в образе библиотеки [8].

Гэвир, унаследовавший дары своих предков (способность запоминать любые истории и видеть будущие события), в раннем детстве был помещён в иную социальную среду. После трагической смерти сестры герой, утратив привычную картину мира и систему ценностей, отправляется на поиски своего рода, надеясь там найти своё призвание. Однако, прожив

несколько лет в родном племени, Гэвир понимает, что его способности здесь не востребованы, ведь он обладает большей культурной памятью, сформированной за годы обучения в Этре. Только осознав свои истоки во время пребывания на болотах, Гэвир получает возможность идти дальше.

Все главные герои цикла «Легенды Западного побережья» являются создателями или хранителями культурной памяти. Оррек – поэт, то есть творец, запечатлевающий мир в слове и тем самым создающий новую текстовую реальность. Мемер – великий читатель и интерпретатор, постоянно возрождающий к жизни литературные произведения, а Гэвир – их хранитель и рассказчик.

Главные герои цикла осваивают различные способы сохранения культурной памяти:

1) создание рукописных книг (Меле, мать Оррека, мастерит первые в верхних землях рукописные книги, а ученики Эверры переписывают древние сказания в общую тетрадь). Такие артефакты становятся символом объединения прошлого, настоящего и будущего в единый поток времени посредством культурной памяти: «толстая тетрадь, в которую мы переписывали набело, должна была достаться в наследство тем, кто будет учиться после нас, - точно так же, как и нам достались книги и тетради предыдущих поколений учеников; они ведь тоже некогда переписывали те же строки, сидя в нашем классе» [4, с. 407];

2) собрание, сохранение и трансляция устных преданий и литературных произведений (Оррек Каспро, Гэвир Айтана);

3) изучение древних языков, рукописей и книг (Оррек Каспро, Грай Барре, Мемер Галва);

4) обучение людей (Меле, Султер Галва, Оррек Каспро, Мемер Галва, Гэвир Айтана).

Таким образом, в трилогии «Легенды Западного побережья» индивидуальная память связана с трагичностью человеческого существования и противопоставлена Урсулой Ле Гуин коллективной культурной памяти. Индивидуальные воспоминания травматичны, связаны с неизбежностью смерти, и обуславливают одиночество персонажа, переживающего свою личную трагедию.

Коллективная память, понимаемая автором как память культурная, аккумулированная в книгах и устных преданиях, выходит за пределы индивидуальной человеческой жизни и тем самым разрывает круг смерти. Связывая различные пласты времени (прошлое/настоящее/будущее) в единый поток, культурная память осуществляет упорядочивание действительности, а возрождение событий, героев и чувств в процессе чтения или рас-

сказывания литературного произведения уподобляется их символическому возрождению в ритуале.

Список литературы

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 17–50.
3. Рагозина Т.Э. Культурная память versus историческая память // Наука.Искусство.Культура. Выпуск 3 (15). 2017. С. 12–21
4. Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. 735 с.
5. Le Guin U. Powers. Lnd.: Orion Publishing Group, 2007. 400 p.
6. Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980-2000г.) [Электронный ресурс]. Автореферат дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. Самара, 2010. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/roman-v-sisteme-kulturnyh-paradigm> (дата обращения 11.10.2019).
7. Le Guin U. Gifts. Lnd.: The Orion Publishing Group, 2005. 288 p.
8. Le Guin U. Voices. Lnd.: Orion Publishing Group, 2007. 384 p.

**THE VALUE OF THE CULTURAL MEMORY
IN THE PHILOSOPHICAL CONCEPT OF URSULA LE GUIN'S
«THE ANNALS OF THE WESTERN SHORE»**

K.V. Surkova

The trilogy «The Annals of the Western Shore» by American writer Ursula Le Guin is considered in the chapter. The aim of the study is to identify the role of the cultural memory in the philosophical concept of this work. The plot of the novels and the features of their time-spatial structure are analyzed. A descriptive research method is used. It is revealed that the basic opposition in «The Annals of the Western Shore» is the opposition between death and memory. It is noted that Ursula Le Guin contrasts individual and collective (cultural) memory. Individual memory is associated with the character's traumatic experience and determines his loneliness. Cultural memory carries out the establishment of cosmic order and helps to overcome death. It is noted, that Ursula Le Guin uses the archetype of the reader when creating the images of the main characters. It is concluded that cultural memory plays the leading role in the philosophical concept of «The Annals of the Western Shore», and the main characters of the cycle are the creators and keepers of cultural memory.

Keywords: Ursula Le Guin, «The Annals of the Western Shore», cultural memory, the archetype of the reader, traumatic memory, literary hero

6.12. НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ В ЦИКЛЕ «ВЕДЬМАК» А. САПКОВСКОГО

© *В.Н. Смирнов*

В данной главе анализируются черты славянского фэнтези в цикле романов польского писателя А. Сапковского «Ведьмак». Используются сравнительно-исторический и описательный методы, которые позволяют проследить связь анализируемых произведений с мифологиями и фольклорными источниками различных культур, а также определить, в какой степени исследуемые тексты можно отнести к славянскому фэнтези. Делаются выводы о том, что цикл А. Сапковского «Ведьмак» обладает некоторыми чертами славянского фэнтези, однако, все они вводятся автором имплицитно и являются лишь малой частью общей структуры произведения. Персонажи из славянского фольклора на страницах романов сосуществуют с волшебными существами, чьи образы были взяты из легенд и сказаний различных народов мира. Сама структура мира восходит скорее к традициям жанра, чем непосредственно к славянской мифологии. Стилизация языка носит локальный характер и представляется автором как просторечье, характерное для малообразованного населения. Герои романа не вполне соответствуют образам, типичным для славянского фэнтези.

Ключевые слова: национальные коды, славянское фэнтези, А. Сапковский, цикл «Ведьмак»

На сегодняшний день А. Сапковский является одним из самых известных представителей литературы фэнтези. В некоторой степени подобная известность связана с выходом трилогии компьютерных игр, созданных на основе цикла Сапковского «Ведьмак». Читатели хвалят его за создание мира, наполненного волшебными, мистическими, но в то же время на редкость живыми образами, а также за привнесение в жанр нетипичного для западной аудитории национального славянского колорита, в связи с чем «Ведьмака» стали называть представителем так называемого «славянского фэнтези».

Стоит отметить, что вопрос о разделении жанра с точки зрения национальной специфики не нов. Согласно классификации Е. Афанасьевой [1], деление фэнтези по этому критерию происходит в соответствии с тем, мифология какого народа ложится в основу созданного автором вторичного мира. Так, выделяют, например, кельтское фэнтези, скандинавский, славянский варианты жанра; к последнему причисляют и произведения Сапковского. Впрочем, при более детальном рассмотрении данного вопроса, подобный вывод кажется не столь однозначным.

Согласно исследованиям О.П. Кринициной, славянское фэнтези как поджанр опирается на «мифологические сюжеты и образы древних славян (VI-VII вв.), их пантеон богов, предания, легенды, реалии быта» [2]. Рассмотрим данный аспект на материале романов А. Сапковского.

Мир Ведьмилэнда построен в соответствии с традициями жанра фэнтези. В основе его структуры синтез двух пространственных моделей: вертикальной и горизонтальной. Такое представление о мире универсально и встречается в космологических мифах различных народов, в том числе и славянских. Однако сам А. Сапковский в своей статье «Пируг, или нет золота в серых горах» [3] утверждает, что в своём творчестве больше опирался на произведения классических авторов фэнтези, в первую очередь Толкина, который при создании своего Средиземья обращался к кельтской, древнегерманской, финской мифологиям, а также использовал архетипические модели и образы, не имеющие привязки к конкретной национальной традиции.

Народы, населяющие Волшебную страну так же традиционны: эльфы, гномы, люди, дриады. С точки зрения национальной традиции жанра интересны образы краснолюдов и низушков. Образ «краснолюдов» действительно отсылает нас к славянской мифологии. В польском и белорусском фольклоре краснолюдки (Krasnoludki) – народ карликов; они считаются защитниками человеческого жилища. Днём они прячутся под порогами, за печью, в мышиных норах. Ночью выходят из своих убежищ, обходят человеческое жилище, помогают закончить дела, защищают детей от злых духов. Своё имя они получили из-за красного остроконечного колпака. В традиции польского фэнтези термину ‘krasnolud’ мы обязаны Марие Скибневской, которая в 1961 году сделала первый перевод «Властелина Колец» Толкина на польский язык. Английские ‘dwarves’, в русской традиции ставшие ‘гномами’, в Польше стали ‘краснолюдами’. А низушки – это закрепившееся в польской традиции название хоббитов. При переводе произведений Сапковского на русский язык официальный переводчик серии Е.П. Вайсброт, не будучи, видимо, знакомым с традициями польского фэнтези, калькировал названия рас, в результате чего русский Ведьмилэнд и сегодня вместо гномов и хоббитов населяют краснолюды и низушки.

Бестиарий Ведьмилэнда крайне разнообразен. И здесь действительно встречаются существа, чьи образы своими корнями уходят в славянскую мифологию. В романах упоминаются вурдалаки (brukołak), упыри (upiór), стрыги (strzyga), кашеи (kashchey), кикиморы (kikimora), водяные (topielec), домовые (chochlik), яги (jaga), полуденницы (przypoludnica) и многие другие выходцы из славянских сказок. Но помимо них мир Сапковского населяет и множество других персонажей, основой которых стали сюжеты различных народов мира. Образ гулей восходит к арабским мифам, альпы - вампиры из германских сказаний, прототипом агуары являются японские и китайские лисы-оборотни, бруха родом из Португалии

и т.д. Вот почему утверждение явного превосходства славянских прообразов было бы ошибочным.

Характерное для произведений славянского фэнтези деление мира в соответствии с оппозицией «свой-чужой» в романах о ведьмаке представлено крайне условно. Дело в том, что практически никто из главных героев саги не имеет дома, как такового. Бард Лютик – бродячий менестрель, странствующий от города к городу; лучница Мильва, с детства подвергавшаяся жестокому обращению со стороны отца, нашла приют в лесу Брокелон, укрывшись среди дриад, но, тем не менее, не став одной из них; нильфгаардский воин Кагыр эп Кеаллах предаёт собственную империю, чтобы помочь ведьмаку вызволить Цири; древний вампир Регис столетия назад покинул место своего рождения; дом Цири, королевство Цинтра, был уничтожен в ходе нападения империи. Вершиной этого списка становится образ ведьмака – мутанта, которого человеческая культура скорее терпит, чем принимает. Само его имя – Геральт из Ривии – иронически обыгрывает мотив родины:

«– Но это же твои соплеменники, ведьмак, – сказал Регис. – Тебя же зовут Геральт из Ривии.

– Небольшая поправка, – сказал ведьмак. – Я сам себя так нарек, чтобы было покрасивее. У моих клиентов имя с такой добавкой вызывает больше доверия» [4, с. 247].

И именно ривийский крестьянин убивает Геральта в последней главе пенталогии. Таким образом, мотив родной земли, как источника силы, благодатного места в романах Сапковского практически отсутствует.

Ещё одной значимой чертой славянского фэнтези является ориентация авторов на изображение славянского прошлого. Для этого в романах часто используются славянские имена, описываются народные обряды, предметы быта, язык таких произведений часто стилизуется под древнеславянский.

Использование элементов славянского фольклора, деревенских верований и примет можно встретить в рассказе «Край света» во время беседы Геральта с жителями деревни:

«– Aha – rzekł wreszcie. – Ano, tak. Ale są tu i inne żywiolaki. Z elfiej krainy widać leżą do nas. O, panie, jest ich a jest. Zliczyć trudno. A najgorsza to Mora będzie, dobrze mówię, ludkowie?»

"Ludkowie" ożywili się, obiegli stół ze wszystkich stron.

– Mora! – rzekł jeden. – Tak, tak, prawie starosta gada. Błada dziewica, onaż po chałupach chodzi o brzasku, a dzieciaki od tego mrą!

– I chochliki – dodał drugi, żołdak z miejscowej strażnicy. – Koniom grzywy płaczą po stajniach!

– I nietopyrze! Nietopyrze tu są!

– I wily! Przez nie czleka krosta obsypuje!» [5].

В этом отрывке так же видно, что речь крестьян стилизована автором. В одном из своих интервью Сапковкий говорит следующее: «В тексте архаизация исполняет определенную роль. У меня она чаще всего служит тому, чтобы показать разницу в интеллектуальном уровне людей. Поэтому чаще всего на таком странном языке, старопольском, этаким «голубевском», у меня разговаривают какие-то караульные, какие-то бабки на рынке... и именно такую функцию исполняет архаизация. Она сразу как бы разделяет для читателя: это перевозчик на пароме или крестьянин, а это волшебница, окончившая университет. Она не говорит на старопольском, а на нашем современном языке, и это должно показать, что существовали разные уровни языка, так, как они всегда существуют» [6, с. 175]. В русском переводе Е.П. Вайсброт для этих же целей использует просторечные, стилистически сниженные обороты:

«“Людишки” оживились, окружили стол со всех сторон.

– Привидения! – сказал один. – Да, да, староста верно глаголет. Бледная девка по хатам ходит на заре, а детишки оттого мрут!

– И домовые еще! – добавил другой, солдат из местной стражи. – Кояням гривы заплетают по стойлам, сталбыть!

– И нетопыри! Нетопыри тожить тута есть!

– И эти, как их, ну, порчуны! Из-за их человек аж коростой покрывается!» [7, с. 175].

Важно отметить, что Введьмилэнд существует независимо от «реального» мира читателей. Поэтому об изображении на страницах произведения реальных исторических мест или событий речи не идёт. Однако использование определённой лексики, описывающей социальное положения и должности людей (kmet, softys, chorąży и др.) отсылает нас к польской традиции.

Соответствие персонажей саги типологии героев славянского фэнтези, представленной в работе Хоруженко Т.И. «Русское фэнтези: на пути к метажанру» [8] так же сомнительно: Геральта можно было бы отнести к разряду квазипических героев, но он сражается с чудовищами не потому, что в этом состоит его долг, а потому что это его профессия; героям встречаются персонажи, которые соответствуют образам мудрого старца (жрица Неннеке, помогающая Геральту, или отшельник Высогота, спасающий Цири) или чудесного помощника (маленький единорог, помогающий Цири), но роль их в романах крайне эпизодична; образы «локального зла» в лице колдуна Вильгефорца или убийцы Бонарта так же присутствуют в

цикле, но являются отличительной чертой не столько славянского фэнтези, сколько жанра в целом.

При этом, однако, нельзя не упомянуть, что, по словам самого Сапковского, прототипом героя, а также первого рассказа автора послужила «польская сказка про молодого сапожника, который пришел в какой-то город, а там в костёле сидит монстр и каждую ночь пожирает людей. Храбрый сапожник, конечно, монстра побеждает, и выясняется, что это заколдованная королевская дочь, и он ее расколдовывает в конце» [9].

Таким образом, А. Сапковский в цикле «Ведьмак» хоть и передаёт некоторые элементы славянской культуры, не делает их национальной основой произведения. Персонажи из славянского фольклора на страницах романов сосуществуют с волшебными существами, чьи образы были взяты из легенд и сказаний различных народов мира. Сама структура мира восходит скорее к традициям жанра, чем непосредственно к славянской мифологии. Стилизация языка носит локальный характер и представляется автором как просторечье, характерное для малообразованного населения. Герои романа не вполне соответствуют образам, типичным для славянского фэнтези. Мы действительно можем говорить о том, что цикл «Ведьмак» обладает некоторыми чертами, присущими славянскому фэнтези. Однако все они вводятся автором имплицитно, являясь лишь малой частью общей структуры произведения. В связи с чем затрагивая вопрос о национальных кодах, национальной специфике произведений Сапковского, будет уместнее рассуждать о цикле «Ведьмак» не как о представителе польского фэнтези, но как о фэнтези, написанном польским автором.

Список литературы

1. Афанасьева Е. Жанр фэнтези: проблема классификации // Фантастика и Технологии (памяти Станислава Лема) / Редакционная коллегия: А.Ю. Нестеров, Е.Р. Кузнецова. 2007, С. 86–93.
2. Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция. Автореф. дисс. ... к.филол.н. Пермь, 2011. 23 с.
3. Сапковский А. Пируг, или Нет золота в Серых горах. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/palata/pirug1.shtml> (дата обращения 15.09.2019).
4. Сапковский А. Крещение огнём. Башня Ласточки. М.: Издательство «АСТ МОСКВА», 2009. 613 с.
5. Sapkowski A. Ostatnie zyczenie. L.: SuperNOWA, 1993. 204 p.
6. Сапковский А. Последнее желание. Меч Предназначения. М.: АСТ МОСКВА, 2009. 640 с.
7. Разговор с Анджеем Сапковским о переводах его произведений на русский язык. [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sapkowski.su/modules.php?name=Chapters&pa=showchapter&artid=28> (дата обращения 15.09.2019)

8. Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру. Автореф. дисс. ... к.филол.н. Екатеринбург, 2015. 24 с.

9. Сапковский А. Русские сразу обратили на меня внимание [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sapkowski.su/modules.php?name=Chapters&pa=showchapter&artid=197> (дата обращения 15.09.2019)

NATIONAL CODES IN THE CYCLE «THE WITCHER» BY A. SAPKOWSKI

V.N. Smirnov

This chapter analyzes the features of the slavic fantasy in the cycle of novels by the Polish writer A. Sapkowski "The Witcher". The comparative-historical and descriptive methods were used. These methods allow us to trace the connection between the works and mythologies and folklore sources of various cultures and to determine to what extent the works under study can be attributed to the slavic fantasy. It is concluded that the cycle "The Witcher" by A. Sapkowski has some features of the Slavic fantasy. However, all of them are introduced by the author implicitly and are only a small part of the general structure of the work. Characters from slavic folklore on the pages of novels coexist with magical creatures from legends of various cultures of the world. The structure of the world goes back more to the traditions of the genre than directly to the slavic myth. The stylization of the language is local in nature and is characteristic of the poorly educated population. The heroes of the novel do not completely correspond to the images typical of the Slavic fantasy.

Keywords: National codes, slavic fantasy, A. Sapkowski, «The Witcher»

6.13. МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ И НИВЕЛИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ В РОМАНЕ НИЛА ГЕЙМАНА «АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ»

© Ю.П. Хорошевская

Целью настоящего исследования является попытка рассмотреть роман Нила Геймана «Американские боги» с учетом принятой автором концепции США как всемирного культурного плавильного котла. Сам будучи эмигрантом, Гейман изображает в романе драматическое несоответствие реального пространства Америки утопическим представлениям о ней. Америка Геймана представляет собой одновременно реальное и воображаемое пространство, или даже «реальновоображаемое», в котором автор сочетает как трансцендентные, так и вполне материальные области и объекты. Рассмотрев роман с использованием сопоставительного и типологического методов, можем прийти к выводу, что геймановская мультикультурная репрезентация пути героя становится настоящим мифом об Америке, понятным для современной аудитории, в котором изображенный конфликт между поколениями богов аллегорически отражает столкновение культур, рас и поколений в мультикультурной современной Америке, которую увидел эмигрант-Гейман.

Ключевые слова: миф, фантастическая литература, мультикультурализм, культурная идентичность, Гейман, Американские боги

К началу 1990-х годов в Соединенных Штатах, как и везде, на горизонте собрались облака, и последнее десятилетие двадцатого века принесло с собой глубокое предчувствие и беспокойство. Триумфальная риторика, сопровождавшая «окончание холодной войны», эффектно представленная падением Берлинской стены в декабре 1989 года, была раздута оптимистичным настроением ранних приверженцев «безграничного мира» свободной торговли, глобализации и мультикультурализма. Однако, в случае США, страны, характеризующейся, собственно, мультикультурализмом, глобализацией и потреблением, концепция культурной идентичности становится сложной структурой. Обращаясь к американской культурной самобытности, исследователю нужно учитывать различные расы, религии, этнические группы и их соответствующие истории, а также их общие знаменатели: цели, ценности, мечты и интересы. Другим важным аспектом культурной идентичности является тот факт, что она постоянно меняется вместе с обществом.

Некоторые ученые утверждают, что Америка слишком мультикультурна и плюралистична, чтобы пытаться использовать по отношению к её культуре какие-либо национальные определения. Другие говорят, что широкие обобщения американского характера устарели и с тех пор были заменены акцентом на «социальную неоднородность». В последнее десятилетие прозвучали призывы к новому национализму, который нападает на такие концепции, как мультикультурализм и плюрализм, как наносящие ущерб американской идентичности и патриотизму. Звучат требования рассматривать национальную идентичность в качестве сферы сопротивления и переосмысления, которая должна раскрыть, каким образом культурные различия были созданы в неравном распределении ресурсов, как эти различия следует понимать вокруг вопросов власти и борьбы, и как национальная идентичность должна быть решена таким образом, чтобы преодолеть экономическое и культурное неравенство. И хотя некоторые пункты в этих списках пересекаются друг с другом, нет единого мнения относительно того, какие тексты следует использовать для определения национальной культурной идентичности. Некоторые ученые утверждают, что средний американец с большей вероятностью узнает цитату из «Волшебника страны Оз», чем отрывок из Конституции или «Моби Дика».

Существует мнение, что изучение популярной культуры, как способа описания американского характера, маргинализирует страну, однако для тех, кто хочет понять, что значит быть американцем, изучать произведения Стивена Кинга так же важно, как и Эдгара По. Только посредством изучения популярной культуры и медиа (имея в виду обширную литературу о

гегемонистском дискурсе и властных отношениях, встроенных в средства массовой информации), можно найти понимание американской идентичности. Хотя критики и расходятся во мнениях относительно того, каковы основные принципы «американского мифа», большинство согласится, что именно эти принципы основаны на популярной культуре в той или иной форме. Изображая идеальные формы американской идентичности, СМИ, по сути, также определяют, кем хотели бы видеть себя американские зрители – героем, борющимся против несправедливости и тирании, со своей единственной правдой и уверенностью в ней. Часто такой герой предстаёт в образе преступника, выступающего против несправедливого правительства, или современного ковбоя, который отстаивает некую «правду» и почти ничего не получает за свои добрые дела. Такая концепция американского аутсайдера, хотя и страдает от собственной предвзятости, дополняет представления о культурной идентичности, позволяя исследователям подвергать сомнению национальные нарративы, находя новые подходы к изучению «американского мифа».

В центре любой культуры находятся её мифы. Они являются любимыми историями детей, популярными темами в кино, а также неиссякаемым источником образов и метафор, к которому постоянно обращаются писатели. Они представляют собой карту ценностей культуры, морали и идеологических убеждений, клей, который объединяет общество. Мифология, в некотором смысле, является душой идеологии. Для американской культуры «мифология индивидуальности» тесно связана с принципами свободы и демократии: «Из мифологии независимости возникла мифология американской индивидуальной свободы в целом, особенно свободы выражения мнений, что означает для многих устойчивую традицию, которая является основой американской демократии» [1, с. 62].

В 2001 году британец Нил Гейман опубликовал роман «Американские боги» – портрет американского общества поздних 90-х, представленный сквозь призму восприятия постороннего, аутсайдера. Помещение персонажа-аутсайдера в чужую культурную среду является довольно распространённым инструментом, с помощью которого автор может показать социальные, религиозные и культурные особенности той или иной страны более широко и, будем считать, не предвзято. Сам будучи эмигрантом, Гейман изображает в романе драматическое несоответствие реального пространства Америки утопическим представлениям о ней. Главный герой романа – Тень – подобно автору, посторонний, несмотря на то, что он – американец. И, подобно автору, он не высказывает какого-либо отношения (лояльного или критического) к наблюдаемой им картине американского общества и американской культуры. Более того, за редким исключением,

читателю в принципе остается неизвестной точка зрения Тени на события, которым он стал свидетелем и участником. Известно, что мать протагониста работала в Министерстве иностранных дел, и свои детские годы он провёл за границей. То есть, являясь американцем, он, в то же время, был достаточно «чужим», чтобы обратить внимание на вещи, которые люди, выросшие в Америке, принимают как должное и не удивляются им. Возможно, Гейман хотел вывести в романе протагониста, способного воспринимать Америку отвлечённым взглядом постороннего, но при этом он обладал бы авторитетным правом критики, данным ему как представителю американской культуры. Кроме того, отцом героя, как выясняется в дальнейшем, является скандинавский бог Один (в романе – мистер Среда), поэтому Тень «чужой» не только как американец, выросший не в Америке, но и как не совсем человек среди людей.

Внешняя сторона конфликта заключается в противостоянии старых и новых богов за право быть объектами веры человека. В представлении Геймана, на протяжении многих сотен лет люди из разных уголков мира прибывали в Америку и приносили с собой своих богов. Подпитываемые человеческой верой, боги воплощались на новой земле. Со временем приспособившись к новым условиям существования, они приобретали разительное отличие от своих «оригиналов», лишаясь одних функций и получая другие. Боги в некотором смысле утрачивали изначальные черты создавших их культур и обретали некую усреднённую, «американизированную» форму. Можно сказать, что мифическая сущность, которой является сама Америка (как сакральный объект), фактически нивелирует прошлое их культур, формируя из него нечто, едва узнаваемое.

Америка Геймана представляет собой одновременно реальное и воображаемое пространство, или даже «реальновоображаемое», в котором автор сочетает как трансцендентные, так и вполне материальные области и объекты. Стоит вспомнить, что в послеколумбовскую эру первые переселенцы надеялись, если не отыскать в Америке Утопию Томаса Мора, то непременно создать её. Америка, по сути, становится своего рода сакральным объектом, тотемом или даже мифом, воображаемым пространством свободы в мире, страдающем от тоталитаризма и террора, из объекта физического, в сущности, превращается в объект веры, утопию. Именно этот утопический, квази-религиозный образ Америки показывает в своём романе Гейман, окрашивая его в драматические тревожащие тона. Он создаёт магическую реальность, которая способна существовать рядом с установившейся концепцией мирского пространства. «Эта страна – единственная в мире, – сказал вдруг в полной тишине Среда, – которая никак не может взять в толк, что такое она собой представляет. <...> Все остальные отда-

ют себе отчёт в том, кто они и что они. Кому, спрашивается, придёт в голову отправляться на поиски сердца Норвегии?» [2, с. 127]. Концептуальная идея Геймана, думается, основана на распространённом образе Соединённых Штатов Америки как всемирного культурного плавильного котла, на чьей территории последовательно расселяются волны иммигрантов, начиная с древнейших времён, и несут с собой свою культурную самобытность и наследие, включая мифы, ритуалы, фольклорные образы и, конечно, самих божеств.

Америка в романе представлена как «хорошее» место для людей, но «плохое» для богов, и эта дихотомия плохого и хорошего является центральной оппозицией, на основе которой выстраивается повествование. Боги, говорит Гейман, только тогда сильны, когда их поддерживает вера адептов. Но вера так же, как товары и услуги, подвержена превратностям международной торговли. Америка Геймана – это метафизическая зона свободной торговли, в которой изменчивая экономика влияет на социальный ландшафт континента. Вытесненные из их родной земли, брошенные в круговое движение на духовном рынке, при условии метафизической конкуренции со стороны новых и более могучих объектов веры, эти старые боги испытывают своего рода вечный кризис. «До старых богов здесь никому нет дела. Новых придумывают так же быстро, как потом забывают про них ради какой-нибудь новой большой идеи. Так что тебя либо игнорируют с самого начала, либо ты живёшь и боишься, что завтра можешь выйти в тираж, – или же рано или поздно устаёшь жить в полной зависимости от переменчивых и притворливых человеческих настроений» [2, с. 566].

Лейтмотивом через весь роман проходит идея профанации сферы сакрального в современном обществе: божеств, священных мест, ритуалов. Поэтому и боги у Геймана максимально «очеловечены», их изначальные архаические образы искажены, перевернуты, они лишены многих своих мифологических функций, но обладают несвойственными им характеристиками. Боги в романе выступают в качестве постмодернистских симулякров, этих означающих без означаемых – они воплощаются в эмпирическом пространстве только благодаря вере человека в их существование, а без этой веры – исчезают, превращаясь в пустой симулякр, имитацию сакрального. Американский путь, отмечает в своей статье Джулия Полис [3], это поклонение без объекта. Поскольку Америка является страной иммигрантов, здесь нет идентифицированного бога, процветающего только на этой земле. «Религия без духовности» составляет характер описанных в романе Геймана американцев, создающих всё больше богов в местах всё новых поклонений. Факт святости, говорит автор, вечен и привязан к месту, но характер поклонения со временем меняется: священное простран-

ство превращается в туристическую ловушку, место поклонения в место потребления.

Подобно тому, как старые боги выступают в качестве метафоры иммигрантского сообщества, новые являются символами современной американской культуры. Они описываются в романе как существа гордые, исполненные чувством собственной новизны и важности, но в то же время они панически боятся устареть. Новые боги – воплощение современной цивилизации, эта земля для них родная. Они питаются культурой и идеологией американского общества, представляя собой персонификации феноменов, ассоциирующихся с общественной и технологической средой Америки: «Телевизор теперь – вместо алтаря. И люди на нём приносят мне жертвы. <...> По большей части своё время» [2, с. 189]. Их облик, равно как и имена вовлекают читателя в процесс их возникновения и создания той социальной мифологии, из которой они выросли. Старые боги, относящиеся к разным пантеонам, представляют в романе разные национальности и культуры. Стереотипные представления этих наций или этнических групп присутствуют в том, как воплотившиеся сущности выглядят, ведут себя и разговаривают. Но в то же время они являются карикатурами, пародиями на свои «оригиналы», претерпев эти изменения в результате смены как территории обитания, так и образа жизни народами, однажды создавшими их. В результате им приходится иметь дело ещё и со сменой парадигмы, где старые ценности (представленные старыми богами) сталкиваются с новыми, которые олицетворяют современные боги компьютеров, телефонов, автомобилей, телевидения и кредитных карт: «Сам подумай, Тень: за нами будущее. За нами торговые комплексы, а твои дружки – всё равно что дешёвые аттракционы у дороги» [2, с. 190]. Новые боги в романе представляются под многозначительными именами: Медиа, Мистер Мир (намек на глобализацию), Мистер Таун (намек на урбанизацию), Техномальчик. Конфликт между этими поколениями богов отражает столкновение культур, рас и поколений в мультикультурной современной Америке, которую увидел эмигрант-Гейман. В действительности боги в художественном мире романа являются скорее материализациями и/или персонификациями специфичных для культуры архетипов и объединяют соответствующее общество в том, что Карл Г. Юнг признал бы коллективным бессознательным. Они существуют только потому, что люди создали их и, что особенно важно, продолжали вкладывать в них духовную энергию в различных ритуальных формах, которые охватывают непрерывный процесс от жертвоприношений крови до навязчивого посвящения времени каждый день (как триумфально указывает на это новая богиня Медиа).

Выше в статье уже упоминалось о существующей концепции становления Америки как культурного плавильного котла, куда постепенно вливаются всё новые и новые нации вместе со своей идентичностью и культурным наследием [4]. По мере того, как они сближались исторически и географически, эти нации влияли друг на друга, причём социокультурные эффекты такого влияния невозможно было предсказать при их первоначальном контакте, включая традиционные обычаи, мифы и сам образ жизни. Один лишь повседневный опыт – вместе с историей литературы вплоть до постмодернизма – доказывает, что при наличии достаточного времени и изоляции от своего первоисточника (например, в каком-то новом контексте) истории неизбежно изменятся, поскольку их рассказчики сначала тонко, а затем более существенно добавляют, удаляют или иным образом изменяют различные элементы повествования. Это, разумеется, касается и мифологии, на чём примере Гейман и пытался показать неизбежное сглаживание культурных различий народов, прошедших сквозь упомянутый плавильный котел. То есть, утверждает автор, в случае с божеством, помещенным вместе со своими людьми в другую геокультурную парадигму, это божество фактически станет новым сакральным субъектом, хотя и связанным со своим «оригиналом» и, в определенной степени, узнаваемым. Различие старой и новой мифологий заключается в их языке. Гейман показывает в романе важность связи между мифом и языком, иллюстрируя это образами богов и языка, на котором они говорят со своей «пастью». «Ему пришло в голову, что его симпатии склоняются на сторону Среды, мистера Нанси и всей этой компании, а не на сторону их противников по одной простой причине: пусть они грязь и дешёвка, и жрачка у них дерьмовая на вкус, но они, по крайней мере, не говорят штампами» [2, с. 191]. Сама финальная битва богов с этой точки зрения может быть интерпретирована как попытка установления той или иной языковой системы или культурной парадигмы.

«Американские боги», как уже говорилось, представляют точку зрения постороннего, трансгрессора, который перемещается в чужую область, сохраняя при этом гибридную идентичность (старая и новая, родная и иностранная и т.д.). Главный герой осознает свою потребность существовать в социальном контексте, но в то же время считает невозможным искренне вовлечь себя в американскую культуру, к которой он, тем не менее, должен принадлежать. Поэтому занимаемая им промежуточная позиция несет в себе моральные и этические, а также эпистемологические и онтологические последствия. Этот личный поиск Тенью своего «племени», своего места в мире происходит на внутреннем уровне романа, в то время как символическая система, которая является американской культурой, формирует внешний уровень текста. В «Американских богах» Гейман исполь-

зует интертекстуальность как метод повествования, чтобы отобразить многоуровневую систему, которая, с его точки зрения, соответствует американской культуре. Она представляет собой вечный процесс самообращения и, следовательно, никогда не ссылается на внешние объекты и связи, используя самоё себя в качестве доказательства своей правдивости.

Одной из проблем современного мира Гейман называет потерю сакральности и духовности, подразумевая под этим отрыв от традиции. Американцы, намекает автор, всё еще поклоняются богам, но только пантеон слегка изменился. Современный человек жертвует своё время и внимание элементам технологического прогресса в большей степени, чем персонафицированным божествам ушедших в историю парадигм. «Человеком эпохи постмодерна, – отмечает А.Н. Михайлов, – руководит безграничная и, если угодно, беспринципная индифферентность к любому суждению, любой интерпретации мира. Что верить, что не верить – всё равно» [5, с. 111]. Глобализация, разумеется, предоставляет человечеству множество возможностей, но стирание границ, в итоге, может искоренить традиционные культуры как неизбежно «устаревшие». Принципы политкорректности гласят, что другим культурам нельзя прямо или открыто противостоять – точно так же, как новые боги в романе никогда не борются непосредственно со старыми, – но их можно маргинализировать и ассимилировать.

Таким образом, мы видим, что геймановская мультикультурная репрезентация пути героя становится настоящим мифом об Америке, понятным для современной аудитории. Нет богов однозначно хороших, или однозначно плохих, действительно старых или по-настоящему новых. Они все, так или иначе, являются отражением верований своей эпохи, символами своего времени. Единственный настоящий, вневременной бог в романе – это сама Земля, все остальные только символы, ставшие вещью. Называя и определяя вещи, присваивая им символические значения, человек постоянно структурирует и пересоздаёт мир вокруг. Однако эти структуры, воплотившись, так же формируют человека и его поведение в той мере, в какой символ приобретает вещественное воплощение.

Список литературы

1. Calabrese A., Burke B.R. American Identities: Nationalism, the Media, and the Public Sphere // *Journal of Communication Inquiry*. 1992 V. 16.2. P. 52–73.
2. Гейман Н. Американские боги: роман. М.: АСТ: Астрель, 2009. 637 с.
3. Polese J. The Battle for America`s Soul in *American Gods*. 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.patheos.com/blogs/schaeffersghost/2012/08/the-battle-for-americas-soul-in-american-gods/> (дата обращения 19.10.2019).
4. Cook S., Domen S. Mythological Melting Pot: A Study of the Use of Simulacra and Myth in Neil Gaiman`s *American Gods*. Utrecht: Utrecht University Press, 2014. 34 p.

5. Михайлов А.Н. Фантастическое в эпоху постмодерна: русская фантастика на сломе культурных парадигм // В сб.: Иные времена: эволюция русской фантастики на рубеже тысячелетий. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2010. С. 106–115.

MULTICULTURALISM AND LEVELLING OF CULTURE IN NEIL GAIMAN'S *AMERICAN GODS*

Y.P. Khoroshevskaya

The purpose of this study is to consider Neil Gaiman's *American Gods*, from the point of view the author's concept of the US as a global cultural melting pot. Being an emigrant himself, Gaiman portrays in the novel a dramatic discrepancy between America's real space and utopian ideas about it. America in the novel is either real and imaginary space, or even "real-and-imagined" one, in which the author combines both transcendental and completely material areas and objects. Having examined the novel using comparative and typological methods, we can conclude that the Gaiman's multicultural representation of the hero's way becomes a real myth about America, understandable to a modern audience. The conflict between generations of gods, depicted in the novel, allegorically reflects the clash of cultures, races and generations in multicultural modern America, which the emigrant Gaiman saw.

Keywords: myth, fantastic literature, multiculturalism, cultural identity, Gaiman, *American Gods*

6.14. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА МАРШАЛЛА МАКЛЮЭНА В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

© И.Б. Архангельская

В главе рассмотрена литературная критика Маршалла Маклюэна разных лет: докторская диссертация «Классический тривиум: Место Томаса Нэша в системе знаний своего времени», публикации, посвященные творчеству А. Теннисона и Э. Паунда. Цель работы: определить вклад канадского ученого в литературоведение, изучить характерный для него метод исследования. Подход М. Маклюэна к осмыслению литературного текста всегда предполагал междисциплинарность и интермедialность; неограниченную свободу в выдвижении гипотез без необходимости их последующего подтверждения или опровержения; возможность опровергать каноны. Для исследований Маклюэна важны дерзкие идеи, яркие метафоры, смелые сравнения, неожиданные ракурсы. Канадский теоретик не популярен в литературоведческих кругах, но его методика изучения литературы, медиа и коммуникаций имеет сторонников и является теоретической основой для международных проектов Центра Культуры и технологий Маршалла Маклюэна в Университете Торонто.

Ключевые слова: М. Маклюэн, литературная критика, Т. Нэш, А. Теннисон, Э. Паунд, литература и медиа

Герберт Маршалл Маклюэн (1911–1980), основоположник Торонтской школы теории коммуникации, специалист по массмедиа, большую часть жизни преподавал английскую литературу в университетах США и Канады. Его наследие включает несколько сотен литературоведческих статей, эссе и рецензий. Он автор предисловий к сборнику «Избранной поэзии» А. Теннисона [1], монографиям Хью Кеннера «Парадокс у Честертона» и «Эра Паунда» [2, р. XI–XXII; 3, р. IV–VII], а также составитель антологии англо-американской поэзии [4–6]. Его работы входят в литературные хрестоматии, списки рекомендуемой литературы к университетским учебным курсам по литературе.

Литературоведческие работы М. Маклюэна рассматриваются критиками как первый этап академической биографии ученого – Т. У. Гордоном (T.W. Gordon) [7], Г. Уиллмотом (G. Willmot) [8], как ключ к понимаю его теории медиа – Е. Ламберти (E. Lamberti) [9], Ж. Марчиссо (J. Marchessault) [10], Д.Ф. Теоллом (D.F. Theall) [11], М.А. Трембли (M.A. Trembley) [12], R. Cavell [13], Архангельской И.Б. [14–15]. Нерешенным остается вопрос о вкладе Маклюэна в литературоведение и возможности использования его междисциплинарного, интермедиального метода в изучении литературы.

Маршалл Маклюэн о тривиуме и литературных дуэлях елизаветинской эпохи.

Становление Маклюэна как исследователя началось с его работы над докторской диссертацией «Классический тривиум: Место Томаса Нэша в системе знаний своего времени» (*The Classical Trivium: The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time*). Исследование посвящено литературным дуэлям елизаветинской эпохи и их роли в становлении гуманитарного знания и культуры Европы.

Молодой ученый считал, что Томас Нэш (1567–1601), блестящий публицист и литератор своего времени, мало изучен. Анализируя творчество Нэша, ученый заметил, что небрежный стиль английского памфлетиста, тексты с острыми шутками и смелыми сравнениями похожи на манеру письма Д. Лили, Т. Кида, Р. Грина и других литераторов-современников, а также на рифмованные проповеди св. Августина и песни средневековых менестрелей [16, р. 220]. Изучив популярные произведения европейской литературы (итальянской, французской, испанской, немецкой) этого же периода, Маклюэн сделал вывод о том, что XVI век следует считать эпохой риторики, в которой красноречие было не только способом коммуникации и самовыражения, но и частью политической и религиозной борьбы.

В диссертации рассмотрены известные произведения Нэша: «Странные новости» (*Strange News*, 1592) «Пирс безгрошовый и его моление дьяволу» (*Pierce Penilesse, His Supplication to the Divell*, 1592), пьеса «Плач Христа над

Иерусалимом» (*Christes Tears Over Jerusalem*, 1593), роман «Злополучный скиталец, или Жизнь Джека Уилтона» (*The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton*, 1594), сатирический памфлет «Анатомия абсурда» (*The Anatomie of Absurditie*, 1589) и др.

Особое внимание в первой и второй главе М. Маклюэн уделит литературной дуэли между Томасом Нэшем и писателем, преподавателем риторики Габриэлем Харви (1545–1630). В этих дебатах канадский профессор видел идеологическое противостояние риторико-грамматистов (Т. Нэш) и диалектиков (Г. Харви), которое имеет исторические корни: Т. Нэш продолжил традиции Цицерона, св. Августина, а Г. Харви разделял взгляды Аристотеля, Платона и Сократа.

В третьей главе исследователь рассматривает работы Цицерона, св. Августина, словно забыв о Томасе Нэше, но снова вспоминает о нем в четвертой главе, чтобы подробно проанализировать удачное использование английским литератором гипербол, метафор, аллегорий и других стилистических приемов. В заключении Маклюэн неожиданно замечает, что изучение творчества Джеймса Джойса может стать ключом к пониманию литературы елизаветинской эпохи.

В диссертации ощутим энциклопедизм автора, его умение мыслить масштабно и дерзко, «прогуливаясь» свободно по разным историческим эпохам, сравнивая и смешивая разные дисциплины и виды искусства: литературу и кинематограф, поэзию и живопись. Работа не содержит концептуальных выводов и производит впечатление незаконченного труда. Однако, несомненно, является вкладом в изучение не только творчества Томаса Нэша, но также истории тривиума, литературных войн елизаветинской эпохи. Поднятые в ней темы позднее получили свое развитие в работах Маклюэна по теории коммуникации и литературе модернизма, а свойственный ученому метод *проб*, который допускает различные междисциплинарные и интермедиальные эксперименты: соединение медиаисследования с философией, литературой, искусством, технологиями – стал особым подходом ученому к научному исследованию.

Творчество Альфреда Теннисона глазами Маршалла Маклюэна.

Несколько литературоведческих эссе М. Маклюэна посвящены поэтам-викторианцам. Так, поэзию Альфреда Теннисона (1809–1892) он рассматривал как пример развития и изменения поэтических техник в английской литературе XIX века, одной из черт которых, по его мнению, является связь с живописью. Канадский ученый утверждал, что Теннисон является блестящим мастером пейзажной поэзии, поэтому определение «живописный» наилучшим образом характеризует его творчество («Теннисон и живописная поэзия» - *Tennyson and Picturesque Poetry*, 1951) Вместе с тем,

Маклюэн мало внимания уделял непосредственно анализу поэтических текстов поэта, рассматривая стихотворные произведения не только как часть живописи, но и в контексте последних для того времени достижений в области ботаники, биологии и географии, которые, как полагал ученый, повлияли на художественный мир Теннисона [17, p. 135–155]. На хорошее знание поэтом ботаники обращали внимание и другие критики [18–19].

Маршалл Маклюэн рекомендовал изучать викторианскую поэзию междисциплинарно и интермедiallyно - на стыке литературы, живописи, медиа и ботаники [17, p. 135–155]. В творчестве многих писателей и поэтов исследователь видел связь с медийными процессами и массовыми коммуникациями. Так, описанное Теннисоном волшебное зеркало Леди Шэллотт, образы которого заменяют его хозяйке реальную жизнь, следуя концепции Маклюэна, можно сравнить с телевизионным экраном, от которого многие не могут оторваться, проживая в ущерб своей жизни жизнь героев фильмов и сериалов. Знаменитые строки поэмы: «Out flew the web and floated wide; / The mirror crack'd from side to side; / 'The curse is come upon me,' cried / The Lady of Shalott» [20], – рисуют картину разрушенного мира. Героиня не может наблюдать за игрой теней в волшебном зеркале, и жизнь ее потеряла смысл. Так растерян и опустошен бывает зритель у экрана неработающего телевизора.

Канадский профессор обращает внимание на талант Теннисона в создании прекрасных и запоминающихся сцен, полных разнообразных красок, запоминающихся деталей. Он отмечает, что поэт обладает точностью зрения и слуха (the precise ear and eye [17 p. 152]), называет его видение кинематографическим (a movie-camera eye) и выражает уверенность, что кинематографу есть чему поучиться у английских поэтов-романтиков [1, p. 154].

Маклюэн проводит параллели между викторианской поэзией и живописью мастеров романтического пейзажа: Р. Уилсоном (1714–1782), Д.М.У. Тернером (1775–1851), Ф. Дэнби (1793–1861), Д. Мартином (1789–1854).

Теннисон и другие поэты-викторианцы, по мнению Маклюэна, оказали огромное влияние на творчество модернистов. Канадский исследователь неоднократно проводит параллели между поэзией Теннисона и Т.С. Элиота, а также романами Д. Джойса. Так, сравнивая отрывок из поэмы Теннисона «Дворец искусства» (*The Palace of Art*, 1832) с «Геронтионом» (*Gerontion*, 1920) Т.С. Элиота, Маклюэн находит между ними много общего. По мнению критика, характерный для Теннисона импрессионистский стиль создания образа с помощью нескольких «мазков», так называемое

искусство компрессии («the art of compression»), характерен для поэзии Элиота [1, p. 152].

Маклюэн упрекает английских романтиков за отсутствие ясной и эластичной техники стихосложения, которая не позволила им выйти за рамки поэтов «природы» и на новом художественном уровне выражать свои чувства. Причиной этого, по мнению ученого, был определенный уклон в развитии науки того времени, который учил их любить природу, что не позволило поэтам викторианской эпохи смотреть сквозь нее, а заставляло их делать природу предметом своего творчества [1, p. 155]. Это мнение достаточно спорно, но характерно для Маклюэна-исследователя.

Мнение Маклюэна о поэзии Теннисона не получило поддержки у литературоведов. Но сопоставление медиа с технологиями и научными достижениями своего времени стало неотъемлемой частью мировоззрения как самого медиакритика, так и его многочисленных последователей.

Маршалл Маклюэн о творчестве Эзры Паунда.

В 1940-е и 1950-е гг. Маклюэн проявил особый интерес к поэзии и критике Эзры Паунда (1885–1972). В творчестве Э. Паунда канадского ученого заинтересовала незаконченная поэма «Кантос» («Песни»), над которой поэт работал с 1930-х годов до самой смерти. Поиск смысла существования, роль Всевышнего в жизни человека, уроки истории, рефлексия на тему классической мифологии, творчество средневековых трубадуров, сцены из жизни Сида Кампеадора, банковское дело и деньги, противоречия между Востоком и Западом, философия Конфуция, итальянское искусство Ренессанса, – к этим темам обратился поэт в своей поэме.

Некоторые части «Кантос» были стилизацией под античный эпос, китайскую поэзию, песни средневековых трубадуров. Они требовали от читателя знание поэм Гомера, Данте, Овидия, а также философии, истории, культуры Запада и Востока. В текстах часто встречаются архаизмы, фразы на иностранных языках, латынь, которые особенно затрудняют понимание. Постоянные ссылки на разные исторические события, литературные произведения, не всегда понятные символы и аналогии, упоминание имен малоизвестных поэтов и музыкантов (британского музыковеда и антиквара Арнольда Долмеша, 1858–1940), композитора Джона Дженкинса, 1592–1678); испанского священника отца Хосе Элизондо (Padre José Elizondo, 1880? – ?), который помог поэту в его изучении Испании и др.) заставляли читателя «Кантос» расшифровывать скрытый смысл стихотворений. Неудивительно, что многие критики жаловались на трудность понимания текста поэмы. Фрагменты иностранных слов, цитат, в том числе прозаических отрывков, которые Паунд включал в свою

поэзию, напоминают инсталляции в современном искусстве. Такой стиль работы характерен и для Маклюэна.

В поэме Паунда Маклюэна восхищали характерные для кинематографа приемы переноса прошлого в настоящее, монтаж разноплановых картин и персонажей. [2, p. 193].

Исторические сюжеты, литературные аллюзии, философские концепции, встречающиеся в поэзии Э. Паунда, стали материалом для канадского ученого при разработке им теории медиа. Особенно это влияние заметно в «Галактике Гутенберга». Канадский ученый признавался, что «Кантос» Паунда он воспринимает как трансмифический пейзаж, площадку структурных принципов, мир, в котором технологии (*techne*) соединены с медиа. (*medium*) [8, p. 49].

Стиль Паунда имеет много общего с манерой письма Маклюэна. Подобные эксперименты с языком можно встретить и в трудах Маклюэна по проблемам медиа.

Маклюэн ценил, что в поэзии Паунда можно услышать «настоящий разговорный язык» [1, p. 75] и рекомендовал читать как прозу, так и стихи американского писателя медленно, обращая внимание на особый метод идеограмм, инсталляций в художественных произведениях, которые афористично выражали основные мысли автора [2, p. 201–202].

Маклюэн задумывал совместно Х. Кеннером написать книгу о Паунде и в беседах с молодым коллегой по университету Торонто делился своими взглядами на творчество поэта. Но из совместного проекта ничего не получилось. Однако Х. Кеннер серьезно занялся исследованием творчества Эзры Паунда в докторантуре Йельского университета. Читая публикации своего коллеги о Паунде, Маклюэн находил в них свои мысли и в письмах жаловался Клинту Бруксу на то, что «слишком много кормил Кеннера со своей тарелки», обвиняя тем самым своего коллегу в плагиате [22, p. 99].

Трудно сказать, насколько мысли Маклюэна повлияли на труды Кеннера, но последний всегда признавал, что под влиянием Маклюэна он остановился на избранной теме диссертации и был по сути своей маклюэнистом, свято верившим в то, что средство коммуникации является сообщением.

Кеннер считается одним из лучших исследователей и знатоком творчества Эзры Паунда. В 1950 г. он опубликовал книгу «Поэзия Эзры Паунда» (*The Poetry of Ezra Pound*), за которую получил премию Портера, а в 1971 г. опубликовал получившую всемирную известность монографию «Век Паунда» (*The Pound Era*). Забыв об обидах, Маклюэн написал предисловие ко второй книге [24] и, по воспоминаниям Ф. Марчанда, рекомендовал ее своим студентам [23, p. 99].

Рассматривая конфликт Кеннера с Маклюэном, следует иметь в виду, что у Маклюэна был дар влиять на людей, обращая их в «свою веру». Кеннер не украл идеи своего учителя, а стал одним из маклюэнистов, развив и интерпретировав идеи своего старшего коллеги и учителя. Тот факт, что Кеннер в своей книге «Эра Паунда» пытался показать, как Паунд придумал литературную форму нелинейной концепции времени Альберта Эйнштейна, заставляет вспомнить многие положения теории Маклюэна, его страсть к объяснению естественнонаучных вопросов через литературу.

Маршалл Маклюэн не написал серьезного исследования о творчестве Э. Паунда, но он посвятил ему эссе «Проза Паунда» (*Pound's Critical Prose*), в котором, анализируя творчество писателя, пришел к выводу, что Паунда можно понять, если сопоставить его поэзию и теоретические труды, поскольку они дополняют и объясняют друг друга. При этом Маклюэн признавал, что стихи американского модерниста являются истинным шедевром, а «Кантос» он справедливо называл лучшими из них.

По мнению Маклюэна, несмотря на присущий ему космополитизм, многому в своем творчестве Паунд был обязан Америке, поэтому в его поэзии заметно влияние зарождающегося в США в начале XX века механицизма, который придумал необычную форму его стихам. Маклюэн уверен, что Паунду также удалось впитать все лучшее из французской литературной традиции последних семидесяти лет, развивавшейся от Стендаля к Малларме. Маклюэн восторгается статьей Паунда о Д. Чосере, опубликованной во второй части «Алфавита для чтения», отмечая его мастерство как литературного критика. Он справедливо утверждает, что творчество Паунда развивалось в унисон с творчеством Элиота и Джойса и именно эти три писателя являются эталоном современной англо-американской литературы модернизма [17, р. 75–78].

Помимо предисловия к «Эре Паунда» Х. Кеннера Маклюэн в журнале «Ренеисенс» опубликовал рецензии на три книги, посвященные жизни и творчеству Э. Паунда [24].

По мнению Маклюэна, в творчестве Паунда заложены основы современных массовых коммуникаций и прежде всего кинематографа. Подробнее эти мысли он развил в трудах, посвященных проблемам медиа.

Литературоведческие работы Маршалла Маклюэна отражают круг интересов исследователя, его необычное видение творчества поэтов и писателей разных эпох через призму медийных процессов и технологий. Канадский ученый показал путь для осуществления междисциплинарных и интермедийных проектов. Одной из площадок для их обсуждения и реализации стал Центр Культуры и технологий Маршалла Маклюэна при Университете Торонто, где на семинарах ученые из разных стран пред-

ставляют междисциплинарные исследования, в том числе в области литературы и искусства.

Список литературы

1. Tennyson Selected Poetry / Ed. and introd. by H. M. McLuhan. New York: Holt, Reinhart and Winston, 1964. 394 p.
2. Kenner H. Paradox in Chesterton. New York: Sheed and Ward, 1947. 156 p.
3. Kenner H. Pound Era. Berkeley: Univ. of California Press: Faber and Faber, 1971. 620 p.
4. Voices of Literature: Sounds, Masks, Roles. Vol. 1 / Ed. M. McLuhan, R. Schoek. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964. 247 p.
5. Voices of Literature: Sounds, Masks, Roles. Vol. 2 / Ed. M. McLuhan, R. Schoek. Toronto and Montreal: Holt, Rinehart and Winston of Canada, 1969. VIII. 256 p.
6. Voices of Literature: Sounds, Masks, Roles. Vol. 3 / Ed. M. McLuhan, R. Schoek. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970. 252 p.
7. Gordon T. Marshall McLuhan-Unbound / Ed. by E. McLuhan. New York: Ginkgo Press, 2005. 300 p.
8. Willmot G. McLuhan, or Modernism in Reverse. Toronto: Univ. of Toronto Press. 1996. 262 p.
9. Lamberti E. Marshall McLuhan tra letteratura, arte e media. Milano: Bruno Mondatori, 2000. 208 p.
10. Marchessault J. Marshall McLuhan. Cosmic Media. London; New Delhi: Sage Publications, 2005. 270 p.
11. Theall D. F. The Virtual McLuhan. Toronto: McGill-Queen's Univ. Press, 2003. 317 p.
12. Trembley M. A. Ezra Pound and Marshall McLuhan: Meditation of Influence. Thesis for PhD. Saint John, NB: Univ. of New Brunswick, 1995. 249 p.
13. Архангельская И.Б. Маршалл Маклюэн. Н. Новгород: НКИ, 2010. 291 с.
14. Архангельская И.Б. Г.М. Маклюэн и литература американского модернизма (Э.Л. Паунд Т.С. Элиот) // Вестник Московского университета. Журналистика. 2008. No2. С.87–99.
15. Cavell R. Mediatic Shakespeare: McLuhan and the Bard: Remembrance of Ourselves // Shakespeare and Canada. Ed. Irena R. Makaryk, Kathryn Prince. Ottawa: University of Ottawa Press, 2017. Pp. 167–176.
16. McLuhan M. The Classical Trivium: The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time. New York: Ginkgo Press, 2006. 296 p.
17. (The) Interior Landscape: Selected Literary Criticism of Marshall McLuhan, 1943–1962 / Ed. E. McNamara. New York: McGraw Hill, 1998. XIV. 239 p.
18. Lang A. Alfred Tennyson. Charleston, SC: BiblioBazaar, 2008. 244 p.
19. Walters J.C. Tennyson: Poet, Philosopher, Idealist: Studies of the Life, Work, and Teaching of the Poet Laureate. Barcelona: Athena Univ. Press, 2004. 376 p.
20. Tennyson A. The Lady of Shalott (1832) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45359/the-lady-of-shalott-1832> (дата обращения 28.10.2019).

21. McLuhan M. The ABCED-minded // The Explorations: Studies in Culture and Communication. 1955. № 5 (June). Pp. 12–18.

22. Letters of Marshall McLuhan / Selected and ed. by M. Molinaro, C. McLuhan, W. Toye. Toronto; Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1987. 562 p.

23. Marchand P. Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger. New York: Ticknor & Fields, 1989. 320 p.

24. McLuhan M. Review of The Poetry of Ezra Pound by Hugh Kenner // Renaissance. 1952. Vol. 4. № 2. Pp. 215–217.

THE LITERARY CRITICISM OF MARSHALL MCLUHAN IN AN INTERMEDIATE CONTEXT

I.B. Arkhangelskaya

The chapter considers Marshall McLuhan's literary criticism: his dissertation «The Classical Trivium: The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time», publications devoted to A. Tennyson and E. Pound. The author sets a goal to estimate the impact of the Canadian scholar into literary studies and investigate his research method. M. McLuhan's interdisciplinary and intermedial approach to analyzing literary texts grants scholars unlimited freedom in formulating hypotheses without their further approval or denial as well as the right to challenge canons. Bold ideas, vivid metaphors, daring comparisons, and unusual foreshortening are important for McLuhan's research. The Canadian theorist is not well recognized among literary critics, but his methods of studying literature, media, and communications have become a basis for international projects at M. McLuhan's Center of Culture and Technology at Toronto University.

Keywords: M. McLuhan, literary criticism, T. Nashe, A. Tennyson, E. Pound, literature and media

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акимов Сергей Сергеевич – к.искусствоведения, педагог дополнительного образования Школы искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, e-mail: ss.akimov@mail.ru

Анциферова Ольга Юрьевна – д.филол.н., профессор кафедры английского языка Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, e-mail: olga_antsyf@mail.ru

Архангельская Ирина Борисовна – д.филол.н., профессор кафедры истории, регионоведения и журналистики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова; профессор кафедры журналистики Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры литературы и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Нижегородский филиал), e-mail: arib@bk.ru

Астащенко Елена Васильевна – к.филол.н., преподаватель Национального исследовательского Московского государственного строительного университета, e-mail: gedda@inbox.ru

Бельский Игорь Олегович – аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: igor.belskiy.94@mail.ru

Верещагина Ангелина Васильевна – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного лингвистического университета (ФГБОУ ВО МГЛУ, Институт иностранных языков), e-mail: linaanghelina@mail.ru

Гриднева Наталья Александровна – к.филол.н., доцент кафедры лингвистики, межкультурной коммуникации и РКИ Самарского государственного технического университета, e-mail: n.gavrilina83@mail.ru

Данилина Наталия Ивановна – д.филол.н., доцент кафедры русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета, e-mail: danilina_ni@mail.ru

Деменюк Вероника Максимовна – аспирант, ассистент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: demenyuk.veronika@mail.ru

Дубровина Алиса Николаевна – ассистент кафедры гуманитарных дисциплин Самарского медицинского университета Реавиз, e-mail: alisa_dubrovina@hotmail.com

Емелина Анна Витальевна – учитель русского языка и литературы МАОУ СШ № 151 с углубленным изучением отдельных предметов, соискатель кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: annasheyla@yandex.ru

Зудина Дарья Алексеевна – магистрант Института филологии и журналистики кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: kafzl@yandex.ru

Иванкина Марина Владимировна – к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, e-mail: marina.ivankiva@gmail.com

Казакова Ирина Борисовна – д.филол.н., доцент, профессор кафедры философии, истории и теории мировой культуры Самарского государственного социально-педагогического университета, e-mail: kib_sam@mail.ru

Казеева Елена Александровна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева» (Саранск), e-mail: kazeeva-ea@yandex.ru

Канарская Екатерина Игоревна – аспирант кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: ek-uf@yandex.ru

Кизима Марина Прокофьевна – д.филол.н., профессор кафедры мировой литературы и культуры Московского государственного института международных отношений, e-mail: kizimam@yandex.ru

Кириухин Дмитрий Вячеславович – к.и.н., доцент кафедры «История и иностранные языки» Нижегородской государственной сельскохозяйственной академии, e-mail: bagerlock@gmail.com

Королева Ольга Андреевна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: oa.krlv@gmail.com

Кравченко Владимир Ильич – старший преподаватель кафедры «Научно-технический перевод и профессиональная коммуникация» Донского государственного технического университета, e-mail: kronin@yandex.ru

Кудрявцева Тамара Викторовна – д.филол.н., ведущий научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Инсти-

туда мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

Кузнецова Анна Игоревна – к.филол.н., доцент кафедры всемирной литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета, e-mail: an_kuznetsova@mail.ru

Куликов Евгений Андреевич – к.филол.н., ассистент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: canizares13@yandex.ru

Лазарева Маргарита Николаевна – к.филол.н., доцент, зав. кафедрой латинского языка и фармацевтической терминологии Пермской государственной фармацевтической академии, e-mail: margarita-lazareva@yandex.ru

Липинская Анастасия Андреевна – к.филол.н., доцент кафедры английского языка в сфере наук о Земле Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: nastya.lipinska@gmail.com

Лисенкова Ольга Александровна – к.филол.н., независимый исследователь, г. Нижний Новгород, e-mail: lis-oa@yandex.ru

Матвизар Ольга Викторовна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы факультета иностранных языков Донецкого национального университета, e-mail: matvizar@gmail.com

Махинина Наталья Георгиевна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: mahinin@rambler.ru

Мельникова Мария Викторовна – аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, e-mail: melnikova@school422.ru

Меньщикова Мария Константиновна – д.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: menshikova4@yandex.ru

Мних Роман – д.филол.н., адъюнкт Варшавского университета (Польша), научный сотрудник кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: mnichrw@yahoo.de

Мясникова Мария Владимировна – магистрант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, e-mail: myasmasha@yandex.ru

Нагуманова Эльвира Фирдавильевна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: ehlviran@yandex.ru

Надьярных Мария Фёдоровна – к.филол.н., старший научный сотрудник отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: nadmasha@mail.ru

Насрутдинова Лилия Харисовна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: Liliya_nasrutdin@mail.ru

Несмелова Ольга Олеговна – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: olga.nesmelova@inbox.ru

Нефедова Елена Геннадьевна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: lezerin@list.ru

Никулина Инна Николаевна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета, e-mail: inna.cherni@bk.ru

Нилова Анна Юрьевна – к.филол.н. доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Института филологии Петрозаводского государственного университета, e-mail: annilova@yandex.ru

Нечипуренко Нина Георгиевна – к.филол.н., доцент кафедры общественных наук Новосибирского юридического института (филиала) Томского государственного университета, e-mail: iio-nli@mail.ru

Новинский Эрнест Эрнестович – студент Московского института международных отношений (университет) МИД РФ (МГИМО), e-mail: ernestn899@gmail.com

Носачёва Марина Игоревна – старший преподаватель кафедры русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета, e-mail: sgu0308@yandex.ru

Овчарова Екатерина Эдуардовна – к.э.н, доцент, независимый исследователь, e-mail: ekbs@yandex.ru

Олехнович Ольга Георгиевна – к. филол. н., доцент кафедры иностранных языков Уральского государственного университета, e-mail: olgaolech@yandex.ru

Осьмухина Ольга Юрьевна – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева» (Саранск), e-mail: osmukhina@inbox.ru

Пимонов Владимир Иванович – Ph.D., профессор-эмеритус Института кино и телевидения, г. Москва, e-mail: ivpet65@mail.ru

Побемянская Анна Сергеевна – студент Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: ermolaeva8@yandex.ru

Поляхтова Инна Константиновна – д.филол.н., профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: kafzl@yandex.ru

Поляков Олег Юрьевич – д.филол.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения Вятского государственного университета, e-mail: polyakoov@yandex.ru

Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна – к.филол.н., доцент, зав. кафедрой зарубежной литературы факультета иностранных языков Донецкого национального университета, e-mail: bondkn@yandex.ru

Попова Анна Валентиновна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы факультета иностранных языков Донецкого национального университета, e-mail: avp70@inbox.ru

Приходько Елена Владимировна – к. филол. н., доцент кафедры древних языков исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, e-mail: aristonica@list.ru

Разумовская Елена Александровна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, e-mail: razumovskaja@mail.ru

Растягаев Андрей Викторович – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой филологии и массовых коммуникаций филологического факультета Самарского филиала Московского городского педагогического университета, e-mail: avr67@ya.ru

Ремаева Юлия Георгиевна – к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков и лингвокультурологии Института международных отношений и мировой истории Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: dear_prudence@mail.ru

Родионова Анна Андреевна – магистрант кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского

ского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: rannaodionova@gmail.com

Рябченко Татьяна Владимировна – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета, e-mail: t.riabchenko@donnu.ru

Сейбель Наталия Эдуардовна – д.филол.н., доцент, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, e-mail: Seibel_ne@mail.ru

Селитрина Тамара Львовна – д.филол.н., профессор кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, e-mail: selitrina@yandex.ru

Славятинская Марина Николаевна – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, координатор Объединения региональных центров греко-латинской лингвокультурологии, e-mail: slamarnik@mail.ru

Сложеникина Юлия Владимировна – д.филол.н., профессор кафедры филологии и массовых коммуникаций, декан филологического факультета Самарского филиала Московского городского педагогического университета, e-mail: goldword@mail.ru

Слоистова Мария Сергеевна – к.филол.н., старший преподаватель кафедры методики обучения английскому языку и деловой коммуникации Московского городского педагогического университет, e-mail: drozdovams@list.ru

Смирнов Василий Николаевич – магистрант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: howksmv-88@mail.ru

Соболева Надежда Владимировна – к.филол.н., доцент кафедры всемирной литературы Московского государственного педагогического университета, e-mail: saybl@list.ru

Суркова Ксения Вячеславовна – аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: gnomik_29@mail.ru

Теперик Тамара Федоровна – д.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, e-mail: teperik@mail.ru

Тихонова Лилия Михайловна – доц. кафедры анатомии человека с курсом латинского языка медицинского факультета им. Т.З. Биктимирова Ульяновского государственного университета; засл. учитель РФ, e-mail: latina45@mail.ru

Трушкина Алёна Петровна – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева (Саранск), e-mail: trualena1998@mail.ru

Хорева Лариса Георгиевна – к.филол. н., доцент кафедры романской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, e-mail: novella2000@mail.ru

Хорошевская Юлия Павловна – к.филол. н., доцент кафедры массовых коммуникаций и прикладной лингвистики гуманитарного факультета Ростовского государственного университета путей сообщения, e-mail: armaiti@inbox.ru

Цветков Юрий Леонидович – д.филол.н., профессор кафедры германо-романских языков и литературы Ивановского государственного университета, e-mail: jzvetkow@mail.ru

Цисык Андрей Зиновьевич – к.филол. н., доцент кафедры латинского языка Белорусского государственного медицинского университета, e-mail: andreitsisyk@yandex.ru

Чумаков Алексей Вадимович – к.ю.н., председатель Совета молодых юристов Новосибирского регионального отделения Ассоциации юристов России, e-mail: iio-nli@mail.ru

Шанина Юлия Александровна – к.филол. н., доцент кафедры русской литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, e-mail: shanina.julia.a@gmail.com

Шаронова Елена Александровна – д.филол.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева» (Саранск), e-mail: sharon.ov@mail.ru

Шарыпина Татьяна Александровна – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: swawa@yandex.ru

Швецова Татьяна Васильевна – к.филол.н., доцент кафедры литературы и русского языка Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, e-mail: t.shvetsova@narfu.ru

Шевченко Арина Рафаильевна – Аспирант, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной

коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: sheara@inbox.ru

Шевченко Елизавета Александровна – аспирант, преподаватель Российского государственного гуманитарного университета, e-mail: elizshevchenko@yandex.ru

Юхнова Ирина Сергеевна – д.филол.н., профессор кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: yuhnova@yandex.ru

ПАРАДИГМЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ
И КОНСТАНТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Коллективная монография

Печатается в авторской редакции

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

Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 41,32. Уч.-изд. л. 42.
Заказ № 707. Тираж 500.

Издательство Нижегородского госуниверситета
им. Н.И. Лобачевского
603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37