

так, что все грехи наши — от того, что мы делаем, делаем для себя, то, что могли бы не делать. Только то, чего мы не можем не сделать, только это божье дело, дело сделанное через — посредством нас Богом. — Если бы человек *воздерживался* от всех своих личных дел, все-таки были бы дела, от которых он не мог бы *воздержаться*, и это были бы дела Божьи. Если же человек *делает* свои дела, то *из-за* них, *из-за* суеты этих дел, он не увидит дел Божьих, не узнает их. И поэтому *делать* надо только тогда, когда не *можешь удержаться*, не можешь не *делать*. — Все это пишу в ответ на ваш вопрос — *давать* ли ружопись читать и т. д. *Есть сомнения*, *значит*, *можно удержаться* и *помому* не *должно*. То же самое дело *может представляться* вам так, что вы *будете* не в состоянии не *сделать*. Тогда не *будете сомневаться*, тогда это *будет дело Божье*. Да, только при углублении в себя, при отрешении от своих личных желаний, выясняется дело Божье, которое мы призваны *делать* (Письмо В. Г. Черткову, 12 марта 1889 года, т. 86, с. 218–219).

Данная паремия использована в препозиции, предваряя текст, в котором Л. Н. Толстой излагает точку зрения китайского философа Лао-Цзы, чьи идеи были близки писателю. В качестве актуализаторов употреблены компоненты этой поговорки в переводе, а также глагол *делать* и его дериваты, которые в контексте анализируемого письма представляют собой «осколки» поговорицы *Делай, что должно, и пусть будет, что будет*, рассмотренной нами выше. Таким образом можно говорить о контаминации поговориц.

Как показывают приведенные примеры, поговорицу *В сомнениях воздерживайся* писатель считал *мудрым христианским правилом, справедливой изречением* (т. 43, с. 228), приводил (авторскую самодefиницию) (термин А. М. Мелерович, В. М. Мукиенко), что позволяет говорить о концептуальном способе экспликации коммуникативного намерения автора, включении паремии в ряд «тезауросообразующих» единиц.

Представленная тезауросообразующая фразеология является сквозной (доминантной) для отрывка, конкретного произведения или всего языка, выделение таких единиц доказывает мысль В. В. Виноградова о сингезе «форм словесного выражения и плана содержания», который в своих суждениях опирается на точку зрения Л. В. Щербы о том, что цель анализа (толкования — термин

<sup>1</sup> Текст этого письма помещен в основу записки 24 апреля в сборнике «На каждый день» (т. 43, с. 228–229).

Л. В. Щербы) произведения художественной литературы — показать языковые средства, выражающие его идею и эмоциональное содержание [Виноградов, 1959, с. 86].

Выделение и описание функционирования тезауросообразующей фразеологии расширило представление о языковой личности Л. Н. Толстого. Так, через язык — выбор фразеосредств — можно доказать справедливость постулатов о философских и религиозных взглядах писателя: на смену светскости, стремлению к идеалу после духовного кризиса приходит рефлексия, поиск царства Божьего, стремление к всеобщему счастью.

### Литература

- Бябкин А. М., Шенделов В. В. Словарь иноязычных выражений и слов, употребляющихся в русском языке без перевода. В 3-х тт. СПб., 1994. Т. 1–2.
- Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.
- Каравулов Ю. Н., Гинзбург Е. Л. Опыт типологизации авторских словарей // Русская авторская лексикография XIX–XX веков: антология. М., 2003.
- Каравулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 2010.
- Ломаккина О. В. Фразеологизмы и поговорки как смысловые доминанты художественного текста (на материале произведений Л. Н. Толстого) // Вопросы филологии. 2011. № 2.
- Чувякин А. А. К построению филологической теории коммуникации: статья первая // Филология и человек. 2011. № 4.

### ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ И МЕЖЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИАЛОГ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ ПУШКИНА «КОГДА ТВОИ МЛАДЫЕ ЛЕТА» НА ТАТАРСКИЙ ЯЗЫК)

А. З. Хабибуллина

**Ключевые слова:** интерференция, диалог литератур, перевод, художественное мышление.

**Keywords:** interference, dialogue of literatures, translation, artistic thinking.

Среди понятий, позволяющих рассматривать особенности восприятия мира «другой» литературы, интонациональное сознание, которое к нему обращено, особое место занимает эстетическая интерференция. Кон-



цепция эстетической интерференции как явления рецепции («чужой») литературы и одной из форм межлитературного диалога сложилась в отечественной филологии в 90-е годы XX века [Хабибуллина, 1998].

Вместе с тем, сам термин «интерференция» имеет давнее происхождение. К тому же он используется не только в области гуманитарных наук (в лингвистике, психологии, истории), но и «точных» науках, например, в физике (интерференция волн).

Эстетическая интерференция тесно связана с языковой или лингвистической интерференцией. Она, как и последняя, представляет собой продукт национального сознания личности. Однако, в отличие от языковой интерференции, имеющей осознанный и вполне прогнозируемый характер, эстетическая интерференция возникает стихийно. Читатель, воспринимая инонациональное произведение, чаще всего не осознает, что его рецепция и понимание может предологать границы инонационального художественного содержания. В этом случае возникает своего рода «отклонение» — своеобразное восприятие иноязычного произведения в свете национального сознания и традиций родной литературы читателя.

Эстетическая интерференция — уникальное явление. В отличие от языковой и других видов интерференции, через нее раскрывается сложный мир чувств и тонких переживаний читателя. В этом случае эстетическая интерференция «переживается» внутренне, существуя как трудно уловимое чувство или «случайная» эмоция.

Являясь одним из главных аспектов межлитературного диалога, эстетическая интерференция имеет место в переводе, в читательском восприятии, в критическом истолковании «другой» литературы. При этом необходимо учитывать, что эстетическая интерференция в контексте диалога — явление положительное, так как через нее раскрываются черты уникального, неповторимого восприятия, позволяющего выявить новые смысловые стороны художественного содержания. Именно в этом — положительном, а не только трансформирующем (разрушительном) качестве — она сложилась в диалоге татарской литературы начала XX века с русской классикой.

Так, нами было установлено, что эстетическая интерференция, являясь фактом диалога литератур, нашла выражение в вольных переводах произведений Пушкина и Лермонтова на татарский язык. Наиболее активно они выполнялись в начале XX века, в поэзии Г. Тукая, Дардемента, С. Рамиева, С. Сунчалая.

Именно в этот период в татарской литературе происходила персонализация авторского «Я»: Тукай — рационален, Бабин — романтичен, Рамиев — демоничен и т.п. Татарская поэзия находилась в ситуации углубления

и развертывания индивидуально-авторского, личностного начала, что, безусловно, повлияло на возникновение эстетической интерференции.

Наиболее полно это иллюстрируют переводы лирических стихотворений Пушкина и Лермонтова, которые выполнил в начале XX века Тукай.

Обратимся к анализу стихотворения Тукая «...та» («Пома тормыш юльнда..», 1911), представляющего собой свободный перевод известного произведения Пушкина «Когда твои младые лета...», которое поэт в 1829 году посвятил Анне Керн.

Названное стихотворение Пушкина примечательно тем, что в нем раскрывается один из наиболее значительных образов лирики русского поэта — образ толпы. В русской критике начала XX века он получил достаточно интересное обоснование. В частности, М. Гершензон в своей специальной статье, посвященной Пушкину, выделяет его из ряда других образов и противопоставляет тому, что, по его мнению, Пушкин особенно ценит в человеке — способность к чувству, к страсти («как душевная полнота, писал критик, — есть высшее состояние личности, так бесстрастие — низшая, последняя нищета души. Один этот признак Пушкин и вкладывал в понятие толпы. Нелепо говорить о его аристократизме: чернь для него — те, кто живет бесстрастно, даже не тоскуя по душевной полноте; слово «хладная» у него — последний эпитет к слову «толпа» и встречается десятки раз во всевозможных сочетаниях: «хладная толпа», «хладный свет», «посредственности хладной» и т.п.» [Гершензон, 1990, с. 229].

То же противопоставление лирических субъектов, — с одной стороны, того, кто наделен чувством, способностью сопереживать, а с другой — «холодной толпы» — находим и в стихотворении Пушкина «Когда твои младые лета...». В нем поэт открыто осуждает толпу, свет, противопоставляя его тщеславную любовь и лицемерие той, которую он хочет защитить.

*Когда твои младые лета  
Позорит шумная толпа,  
И ты по присовору света  
На честь утратила права;  
Один среди толпы хладной  
Твой страдания делю  
И за тебя мольбой беспредной  
Кумир бесчестнейший молю  
[Пушкин 1987, т. 1, с. 459].*



В стихотворении Пушкина образ толпы, света присутствует в каждой из частей стихотворения. В первой – образ девушки как жертвы молвы света, способного на строгие осуждения.

Во второй части толпа характеризуется как холодный, то есть равнодушный и бесчувственный мир. Далее мотив противостояния лирического героя и толпы усиливается. В третьей части поэт пишет о негласных законах «холодной толпы»: *Он не карает заблуждений, / Но тайны требует для них.* [Пушкин 1987, т. 1, с. 459]. Пушкин эмоционально подчеркивает лживость света, его лицемерие, которое заставляет страдать сердце, забывать о прежних чувствах («*К забвенью сердце приговоря*») [Пушкин 1987, т. 1, с. 459].

И, наконец, в четвертой части поэт обращается к лирической героине с призывом оставить свет. Здесь характеристика света достигает наиболее сильного эмоционального выражения. Поэт сравнивает его нападки с «мутигательной отравой», «душным кругом», единственный выход из которого – стать одинокой, покинуть лживое общество.

Отметим, что в татарском переводе, выполненным Тукаем, в целом сохраняется основной образ – образ толпы. В произведении также присутствуют мотив «шеславной любви», то есть неискреннего, ненастоящего чувства, в котором доминирует гордость и превосходство над человеком, иллушем его, однако здесь он выражен иначе. Эпигет «шеславная любовь» Тукай оставляет непереуловленным, что связано с тем, что в татарском языке начала XX века он был мало употребим. В стихотворении татарского поэта доминирует не представление о любви, сколько *описание* той жестокости общества, с которой сталкивается его герой. «Шеславная любовь» для татарского поэта сходна с жестокостью мира («дэнья»), что углубляет в стихотворении и делает главным мотив одиночества.

Известно, что Тукай посвятил свое произведение не женщине, а другу. По воспоминанию К. Мустакия, современника Тукая, оно было адресовано переводчику Султану Рахманкулову (1886–1916) [Тукай, т. 2, с. 364]. Он, как и Тукай, обращался к переводам на татарский язык произведений А.С. Пушкина, а также перевел Л. Толстого, И. Тургенева, М. Горького.

В переводе лирический герой, как и в стихотворении Пушкина, вынужден страдать из-за несправедливого обвинения людей, непонимания и презрения окружающих.

*Шома тормыш юлында гизгәнәңдә яңдышыл тайдан,  
Йазенчә дафтарена син хатман кәр ва тил салган,  
“Каббахат”, “дәббахат”, “эксүсез” кеби күп ымсез ат алган,  
Сине ташил бәтен дөнья, үзән ялгыз факат калсан, –  
Беген тор: мин чыгармын таш күңеллеңәр арасынан,*

*Көпел тормам, каран чытман, синчә бәхтең карасыннан*  
[Тукай, 2003, с. 221].

*(Когда на гладком жизненном пути, ошибившись,  
поскользнешься,  
Когда на чистый лист лица ты по ошибке наложил грязь и  
пятно,  
Когда ты получил много плохих прозвищ, как “подлый”,  
“несчастный”, “бесушный”,  
Когда тебя покниет весь мир и останешься ты совершенно  
одиноким,  
Знай, выйду среди каменных сердец,  
Не буду смеяться со стороны, что счастье твое черно) (Пер.  
Р. Башкуров).*

Однако, стремясь передать на татарском языке отчаяние отвергнутого обществом друга, Тукай изменяет содержание произведения и его художественную форму в свете традиций родной литературы и ее поэтики. В стихотворении Тукая образ толпы трансформируется в образ народа («халык»); в данном случае это слово выступает как эквивалент слову «толпа», который не использовался Тукаем, так как данный концепт не существовал в татарской литературе в то время. Народ здесь своеобразный эквивалент толпы, но не толпы как светского общества.

В первых двух бейтах у Тукая соответствием пушкинского света выступает «дэнья» (мир), что, безусловно, усиливает мотив одиночества героя. Более эмоциональной оказывается характеристика социума и в следующей части (у Пушкина – «холодная толпа»; у Тукая – «таш күңеллеңәр» (досл. «каменные сердца»)).

Как и в произведении Пушкина, народ, подобно толпе, свету, смиряется с тайными поступками человека и не признает их отласку. Однако если в стихотворении Пушкина для создания образа толпы используются эпитеты «холодная», «шумная молва», «душный круг», то Тукай говорит о грехе (гөнаһ) народа (*Жазайду каичысын биргән гөнаһы ул халыкка кем?*) и тайных и грешных поступков тех, кто может избежать осуждения:

*Жаза бирми – халык лич та гөнаһ эчи, яшарен эшларга,  
Куца ачык кеше сизмәс рагешта яшарен эшларга!*  
[Тукай, 2003, с. 221].  
*(За грешные и тайные поступки народ тебя не будет карать,*



*Он лишь едит их незаметно, стайне совершает!)*<sup>1</sup>

Однако наиболее ценным в переводе Тукая становится новый смысловой нюанс: поэт пишет о том, что любовь и признание людей, подобно другим чувствам, быстротечны и изменчивы, единственным же судьей человеческих поступков является только Бог.

Таким образом, если в стихотворении Пушкина любовь света видится тшеславной (*Достойной равного презренья / Его тшеславная любовь / И лицемерные гоненья: / К забвению сердце приготовь!*), то татарский поэт утверждает иное: скоротечность человеческой любви и несовершенство любви народа [Пушкин, 1987, т. 1, с. 459].

*Жазылау камчысын бирган гондылы ул халыкка кем?*

*Тугел, юк! Вирмаган ничкем: Ходай – гайди,*

*Ходай – хаким!*

*Икем без, бер да тилмерма халыкка, сеймисен барсын,*

*Анын кук тиз сунд торган сөядә ни хәер бар сәң!*

[Тукай, 2003, с. 221].

*(И кто он, давший грешному народу наказанья плеть?*

*О нем! Такого нет: Бог – справедлив,*

*И Бог – судья!*

*Нас двое, и не страдай за тот народ, что любит есек,*

*Какая польза в этой быстро гаснущей любви?).*

Эти идеи, развивающиеся в представлении о Боге как единственном судье пороков личности и всего народа, а также мотив быстротечности человеческих переживаний определили заметные изменения в переводе данного стихотворения, эстетическую интерференцию в нем. Справедливо утверждать, что перевод Тукая обогатил произведение Пушкина новыми философскими мотивами, трансформирующими эмоциональную силу мотива противопоставления лирического героя и толпы. На определенном уровне интонационного восприятия данный мотив превращается (перерастает) в согласие с тем, что жестокость народа, общества возможна в этом мире, так как за всеми его поступками стоит воля и наказание Бога.

Таким образом, татарский поэт, переводя произведение Пушкина, оказался в ситуации стихийного диалога с ним. Свободный перевод Тукая иллюстрирует специфику татарского художественного мышления, выразившегося в ином – восточном – прочтении «чужого» текста. Речь идет о том, что в татарской литературе начала XX века сохраняли силу восточные арабо-мусульманские художественные традиции, ко-

торые утверждали представление о могуществе Бога (Аллаха), о его определяющей роли в судьбе как отдельного человека, так и народа в целом. Интересно отметить, что в целом ряде переводов Тукая произведений русских поэтов этот мотив также звучит достаточно сильно («Тяэсер» – «Впечатление», «Сонра» – «Ответ», «Вагазь» – «Наставление»).

Таким образом, эстетическая интерференция в татарском переводе стихотворения Пушкина связана, прежде всего, с семантической трансформацией образа толпы. У Тукая – это не толпа, свет, а народ, также способный на жестокость и равнодушие. Вместе с тем открыто представленная в оригинальном произведении оппозиция героя и толпы здесь нарушается, «смягчается», так как в целом она не была типичной для татарской литературы начала XX века.

Кроме того, перевод Тукая содержит в себе «новый» философский мотив, который углубил потенциальное содержание стихотворения Пушкина. Его возникновение во многом обусловлено воздействием на сознание поэта художественных традиций татарской и восточной литературы.

Отметим и другую особенность. В отличие от произведения Пушкина, вольный перевод Тукая более рационален по содержанию: поэт в нем дает совет (кинаш) другу, как следует вести себя в момент народного осуждения. При этом он открыто ссылается на Бога, видя в нем и справедливую судью и заступника. На наш взгляд, в таком аспекте смысловой трансформации интонационного произведения заметны черты восточного жанра насихат (наставление).

Усиливает эстетическую интерференцию и изменение поэтической формы произведения. Стихотворение Тукая написано ярузом, оно состоит из бейтов (двустопий), которые не замкнуты в себе, как это было характерно для восточной классической поэзии, а связаны между собой по смыслу. Последовательная, логическая связь двустопий нарушает эмоциональную глубину и целостность произведения Пушкина, выводя на первый план саму историю взаимоотношений лирического героя и народа, жизненное событие, в котором есть место поучению, прительскому совету.

Справедливо предположить, что первое восприятие Тукаям стихотворения Пушкина «Когда твой младые лета» имело черты стихийной интерференции, однако в процессе перевода она стала частью межлитературного диалога. Интерференция здесь переросла границы бессознательного, открыто иллюстрируя нравственно-психологические взгляды татарского поэта.

<sup>1</sup> Здесь и далее подстрочный перевод наш – А. Хабибуллина.



## Литература

- Гершензон М. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX века. М., 1990.
- Пушкин А.С. Сочинения: в 3-х тт. М., 1985. Т. 1.
- Тукай Г. Избранные произведения. Стихотворения, поэмы и проза. Казань, 2003.
- Тукай Г. Произведения: в 5-ти тт. Казань, 1985. Т. 2.
- Хабидуллина А.З. Русская литература в восприятии татарских читателей (эстетическая интерференция): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1998.

## ПОЭТИКА АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ЗАГЛАВИЙ В РАННЕЙ ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

*Р.М. Иманкулова*

**Ключевые слова:** поэтика заглавий, зооморфный код, зооморфизм, бестиарий.

**Keywords:** poetics of titles, zoomorphic code, zoomorphism, bestiary.

В раннем творчестве А.П. Чехова наблюдается постоянный интерес к анималистической образности, писатель часто обращается к зооморфным приемам при изображении персонажей, использует названия и имена животных в заглавии своих произведений. Исследование поэтики чеховского бестиария<sup>1</sup>: особенностей его зоо-персонажей, анималистических заглавий, зооморфных тропов, поэтики и семантики прозвищ и фамилий, содержащих зооморфный код, позволяет выявить своеобразие художественной манеры писателя, уточнить представление об особенностях поэтической системы, «заглянуть» в творческую лабораторию начинающего писателя, разрабатывавшего приемы комического изображения и оттачивавшего лаконичный стиль своих миниатюр.

В настоящее время известно незначительное число работ, посвященных изучению чеховского бестиария. Следует отметить внимание к текстам Чехова со стороны ученых-лингвистов, сделавших предметом своего наблюдения язык писателя и исследующих функциональное

нем зоосемизмов и зооморфизмов, то есть слов-наименований животных в прямом и переносном значении, несущих большую семантическую нагрузку [Миرونюк, 1990], [Кьюнг, 1997]. К числу литературоведческих исследований, в которых уделяется внимание тропам, основанным на животной семантике, в прозе мастера короткого рассказа, относятся монография Н.А. Кожевниковой «Стиль Чехова», автор которой отмечает, что из произведений в произведение у Чехова переходят сравнения персонажей к животным, птицам, насекомым. Эти тропы, по наблюдению исследователя, «входят не только в речь автора, но и в речь персонажей и служат, в частности, средством их характеристики» [Кожевникова, 2011, с. 293]. О приеме анимализации, который связан с традициями юмористики и способствует созданию смеховой ситуации в произведениях Чехова, пишет А.В. Кубасов в монографии «Проза А.П. Чехова. Искусство стилизации» [Кубасов, 1998, с. 46–47].

Поэтика анималистических заглавий ранних произведений Чехова заслуживает особого внимания как один из важнейших элементов художественного бестиария писателя. В «Указателе произведений Чехова»<sup>2</sup> насчитывается более 30-ти произведений, имеющих в заглавии название того или иного животного («Баран и барышня», «Волк», «Дорогая собака», «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Козел или нетодий?», «Конь и трепетная лань», «Кот», «Лев и Солнце», «Лощадина фамилия», «На волчьей садке», «Разговор человека с собакой», «Удав и кролик», «Хамелеон», «Дама с собакой», «Медведь») или его кичу («Каштанка», «Белогобый»), название птицы («Бенефис соловья», «Ворона», «Грачи», «Гусиный разговор», «Индийский петух», «Чтение (рассказ старого воробья)», «Лебединая песня», «Чайка»), рыбы («Налим», «Рыбе дело», «Рыба безгласная», «Рыба любовь»), реке – насекомого («К сведению трутней»). При этом 25 из этих произведений принадлежат к раннему периоду творчества писателя<sup>3</sup> и лишь малая часть – к позднему<sup>4</sup>. Указанная закономерность, очевидно, связана с особенностями стилистики раннего периода творчества А.П. Чехова, а также приоритетом различных форм комического изображения, среди которых анималистическим заглавиям отводится особое место.

<sup>1</sup> Указатель произведений Чехова, упомянутых в тт. I–XVIII сочинений [Чехов, 1982, т. 18].

<sup>2</sup> В соответствии со сложившимся в литературоведении представлениями о периодах творчества А.П. Чехова, к произведениям раннего периода относятся написанные с 1880 по 1888 год.

<sup>3</sup> Кроме того, три из перечня произведений с анималистическими заглавиями являются песнями («Лебединая песня», «Медведь» и «Чайка»).

<sup>1</sup> Бестиарий в словесном творчестве рассматривается как «упоминание в произведениях поэтов и писателей любых представителей фауны, безотносительно к их демонологической окраске» [Дювгий, 2012, с. 23].