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

ТРАНСФЕР ПОНЯТИЙ И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР: ПРАКТИКИ ПЕРЕВОДА В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Коллективная монография

Нижний Новгород
2024

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)
Т 24

Ответственные редакторы:
д.филол.н., профессор Т.А. Шарыпина
д.филол.н., профессор М.К. Меньщикова

Рецензенты:

Шастина Е.М., д.филол.н., профессор кафедры немецкой филологии Елабужского института (филиала) Казанского (Приволжского) федерального университета

Ильченко Н.М., д.филол.н., профессор кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. Козьмы Минина

Оформление обложки
д.филол.н., профессор О.С. Наумчик

Т24 **Трансфер понятий и культурный трансфер: практики перевода в межкультурной коммуникации:** коллективная монография. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2024. 535 с.

ISBN 978-5-91326-936-2

Коллективная монография «Трансфер понятий и культурный трансфер: практики перевода в межкультурной коммуникации» продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов мировой словесности.

Актуальные научные дискуссии развиваются на характерном пересечении общесоциальных, культурологических, философских и собственно филологических подходов, подразумевающем систематизирующее внимание к проблемам культурного трансфера и перевода. Использование данных понятий позволяет через их призму посмотреть на самые разные явления, не связанные непосредственно с языковыми задачами, но затрагивая широкий контекст процессов, понимание которых в существенной степени рассматривается как задача по переводу: с одного языка понятий на другой, из одной культурной парадигмы в другую и т. д.

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

ISBN 978-5-91326-936-2

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)

© ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского», 2024
© Коллектив авторов, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие (**Т.А. Шарыпина,** *Нижний Новгород***, А.К. Колесников,** *Нижний Новгород*).....7

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА И ПОЛИЛОГ КУЛЬТУР

1.1. Иконосфера произведения изобразительного искусства как отражение культурного трансфера. Западная Европа и Россия, XVII – первая половина XIX века (**С.С. Акимов**, Нижний Новгород) 11
1.2. Россия и Италия в путевых заметках Н.В. Берга (**А.Е. Козлов**, Новосибирск).....22
1.3. Особенности художественной рецепции францисканских мотивов в творчестве Д.С. Мережковского (**А.В. Дехтяренок**, Петрозаводск).....29
1.4. Проблема культурного трансфера и полилог культур в творчестве Ильи Зданевича (**Е.С. Шевченко**, Самара).....38
1.5. Аллегория как основа знаковой системы в фрагментарной пьесе Э. Бауэрнфельда (**Я.О. Шебельбайн**, Челябинск) 49
1.6. Актуализация истории XV века в политико-исторической повести Феликса Зальтена «Император Максимилиан, последний рыцарь» (**Н.Э. Сейбель**, Челябинск).....57
1.7. «Пигмалион» Б. Шоу в системе культурных кодов Англии и России (**Ю.А. Скальная**, Москва) 63
1.8. Поэтический перевод как форма диалога: творчество Роберта Лоуэлла (**М.П. Кизима**, Москва).....75
1.9. Современная мультикультурная американская проза: роман Л. Лалами «Другие американцы» (**Л.Н. Юзмухаметова**, Казань) 83
1.10. Проблема межнациональной и межэтнической коммуникации в художественно-документальной книге Д. Эггерса «Зейтун» (**Ж.Г. Коновалова**, Казань).....90
1.11. Культурный трансфер между Западной И Восточной Германией в Романе Инго Шульце «Адам и Эвелин» (**Ю.В. Бесклубова**, Москва).....100
1.12. Знак vs. смысл в прозе Райнхарда Йиргля: к проблеме смыслового трансфера (**М.С. Потёмина**, Калининград) 108
1.13. Интерпретация высказывания Маршалла Маклюэна «The medium is the message» в зарубежной критике в XX–XXI вв. (**И.Б. Архангельская**, Нижний Новгород).....118

РАЗДЕЛ 2. ЗАДАЧИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА В РАЗНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭПОХИ

2.1. Проблема передачи риторических украшений (на примере переводов речей Цицерона) (**Е.В. Антонец**, Москва) 125
2.2. Рецепция и репрезентация образов национального «Другого» как поле взаимодействия имагологии и переводоведения (**О.Ю. Поляков**, Киров).....132
2.3. Трансформация старинного сюжета в романе Т. Уоттс-Дантона «Башни Веспри» (**Н.И. Соколова**, Москва).....139

2.4. Перевод в творческом наследии С. Пшибышевского (**Г.М. Лесная**, Москва) 151
2.5. Вербализация культурной травмы в послевоенной немецкоязычной литературе: перевод с «языка» травмы на язык искусства (**К.А. Мясникова**, Москва), ...159
2.6. Проблема перевода романа Меши Селимовича «Дервиш и Смерть», выполненного А. Романенко (**К.А. Турукина**, Нижний Новгород) 167
2.7. Вопросы межкультурной коммуникации в романе Урсулы Ле Гуин «На иных ветрах» («The other wind») (**К.В. Суркова**, Нижний Новгород) 175
2.8. Перевод и власть в романе «Вавилон» Р. Куанг (**М.В. Дубкова**, Москва) 181
2.9. Вторая софистика о битве при Херонее 338 г. до н.э.: особенности репрезентации (**А.С. Новосильнов, Н.Ю. Сивкина**, Нижний Новгород) 188
2.10. История любви Антиоха I: мифологический код в политике ранних Селевкидов (**А.С. Гусева, Н.Ю. Сивкина**, Нижний Новгород).....194
2.11. Трансформация мотивов и образов «дескриптивного жанра» в поэме М.В. Храповицкого «Четыре времени года» (1816) (**Е.Э. Овчарова**, Санкт-Петербург).....200
2.12. Репрезентация темпорального кода культуры в ономастическом пространстве Брестчины (**И.Л. Ильичева**, Минск, Республика Беларусь).....208
2.13. Вещь в структуре произведений Е. Турсунова (на примере анализа комических рассказов) (**А.Т. Бактыбаева**, Алматы, Республика Казахстан) 217
2.14. Выражение / отражение национальных смыслов (национальной идентичности) в творчестве И. Друцэ на примере повести «Запах спелой айвы» (**И.И. Цвик**, Кишинёв, Республика Молдова).....225

РАЗДЕЛ 3. МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОД И ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБМЕНА

3.1. Интерпретация визионерской традиции в эссе Р. Стила и Дж. Эддисона «Видение скрижали славы» (Тэтлер, № 81, 13-15 окт., 1709) (**Л.Ю. Макарова**, Екатеринбург).....233
3.2. Знаки моды и стиля в «парижском тексте» романа М. Пруста «Под сенью девушек в цвету» (**А.А. Рубан**, Новозыбков) 241
3.3. Интерпретация реалий «хрущевской оттепели» в романе Ф. Стаффорда «Страна изобилия» (**В.Г. Новикова**, Нижний Новгород).....255
3.4. Интерпретация мифологических и исторических образов в романе М. Сканлона «Сошествие ангелов» и М. Ли «Падшие ангелы» (**Е.В. Васильев**. Нижний Новгород) 263
3.5. Мифологема дерева и ее роль в организации транснационального единства в романе Ричарда Пауэрса «Верхний ярус» (**Д.С. Игнатьева**, Санкт-Петербург) 273
3.6. Литературная провокация в романе Анджелы Картер «Адские машины желания Доктора Хоффмана» (**А.Х. Вафина**, Казань) 285
3.7. Художественная рецепция русской и советской поэзии в раннем поэтическом творчестве Э. В. Лимонова (**А. О. Лисков**, Петрозаводск).....290
3.8. Перевод как творческий акт (на материале рассказа Дональда Бартелми «Я и мисс Мандибула») (**Д.В. Марковненков**, Нижний Новгород) 300

3.9. Национальные коды в транскультурной литературе (**Б.А. Абилова, Т.Д. Абжаков**, Астана, Республика Казахстан) 309
3.10. Два великих проекта: Север и Юг в путешествиях русского сентиментализма (**О.В. Кублицкая**, Санкт-Петербург) 316
3.11. «Перевод культур» (Иран-Швеция): реинтерпретация основополагающих понятий и жизненных ценностей в романе Фатеме Бехрос «Хор пленников» (**М.А. Моркина**, Санкт-Петербург) 323
3.12. Китайские циклические знаки Земные ветви как основной структурообразующий элемент жанра «Песнь о двенадцати больших часах» (**Л.Л. Банкова**, Москва) 334
3.13. Многообразие буддийских идей в творчестве Валерия Перелешина: следование традиции и поэтическое переосмысление (**Л.В. Дубаков**, Москва, Шэньчжень, Китай) 342
3.14. Японская культура в отражении Young Adult литературы последних лет (А. Рицци, Ф. Силеи «Хихикомори» и А. и В. Шен «Канашибари») (**Н.В. Шолина**, Нижний Новгород) 351

РАЗДЕЛ 4. ВОПРОСЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА

4.1. Поэтическое и живописное в творчестве молодого Гуго Фон Гофмансталя (**Ю.Л. Цветков**, Иваново) 360
4.2. «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки» в царской и советской России (**М. В. Иванкива, П. И. Кляркина**, Санкт-Петербург) 366
4.3. Субъективное и интерсубъективное в каноне медиафраншиз (к вопросу о коллективном авторе в массовой культуре) (**И.Б. Казакова**, Самара) 375
4.4. Экранизации произведений Джеймса Болдуина в рамках афроамериканского культурного кода (**Ю.В. Стулов**, Минск, Республика Беларусь) 385
4.5. Роман Джумпы Лахири «Тезка» и его экранизация: к вопросу о кинематографической интерпретации мультикультурного текста (**А.Р. Шевченко**, Казань) 395
4.6. Традиция и новаторство: современная интерпретация романа Джейн Остен «Доводы рассудка» (“Persuasion”) в экранизации 2022 года (**Ю.С. Ланская, Ю.Г. Ремаева**, Нижний Новгород) 402
4.7. Границы интерпретации: научно-фантастический роман Ф.К. Дика «Помутнение» И экранизация Р. Линклейтера (**К.А. Вихрова**, Санкт-Петербург) 411
4.8. Репрезентация корейских мифов и легенд в компьютерной игре Black Desert Online (**О.С. Наумчик**, Нижний Новгород) 418
4.9. Поликультурный Фон Проекта «Rise of the Tomb Raider» (**Ф.Д. Анищенко**, Нижний Новгород) 426
4.10. Барочная фуга как формальная основа романа Роуз Тремейн «Музыка и тишина» (**К.П. Тихомирова**, Москва) 434

РАЗДЕЛ 5. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД В СИНХРОНИЧЕСКОМ И ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ

5.1. Анна Ахматова в немецкоязычных изданиях: переводчики и переводы (**Т.В. Кудрявцева**, Москва).....444
5.2. Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» как прецедентный текст и проблема его переводов (**Т.Н. Васильчикова**, Ульяновск).....450
5.3. Перевод рассказа «Баня» М. Зощенко на исландский язык (**О.А. Маркелова**, Москва).....457
5.4. Аксиологические категории «добро» и «зло» в испанских переводах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в аспекте лакунарности (**Ю.Н. Сандлер**, Испания). 464
5.5. Особенности функционирования реалий в испаноязычном тексте на материале произведения Габриэля Гарсиа Маркеса «Хроника объявленной смерти» (**Т.С. Орлова**, Санкт-Петербург).....474
5.6. Лингвокультурные и онтологические аспекты перевода (на материале книг Дж. Лахири «Другими словами», «Переводя себя и других») (**Л.Р. Джалилова**, Нижний Новгород) 480
5.7. Рифма в современных русских переводах с итальянского (Тассо, Петрарка, Данте, Саннадзаро) (**Е. А. Пастернак**, Москва) 488
5.8. Семантические трансформации лексических единиц в процессе культурно-языкового трансфера (**Е.В. Вохрышева, О.А. Макарова**, Москва) 499
5.9. Проблема утраты культурных смыслов при переводе современных русскоязычных произведений на английский язык (**Е.В. Зимина**, Кострома) 506
5.10. Влияние многоязычия на когнитивные процессы (**Н.С. Малышева**, Португалия)..518
5.11. Особенности перевода романа Э. Хемингуэя «Острова в океане» на турецкий язык (**У.Х. Беркай**, Нижний Новгород).....524

Сведения об авторах.....531

ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Трансфер понятий и культурный трансфер: практики перевода в межкультурной коммуникации» продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов русской и западноевропейской ментальности и хорошо известных филологам, а также специалистам в различных отраслях гумнитаристики под общим названием «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.». Начиная с 2013 года, вышло в свет девять коллективных трудов: «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), «Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности» (2020), «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации» (2020), «Языки истории и языки литературы» (2021), «Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства» (2022), «Феномен литературного ландшафта и междисциплинарные исследования культуры» (2023).

Коллективная монография включает материалы исследований, представленные на заседаниях секций Международной научной конференции, проходившей с 24 по 26 октября 2024 года в Институте филологии и журналистики Университета Лобачевского, организованной при участии Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН.

Хотя вопрос о переводе и переводимости давно стал предметом критического осмысления, в XX веке понятие перевода существенно расширило сферу своего применения, выйдя за пределы сугубо языковых отношений, возникающих между переводчиком и переводимым текстом. Становясь предметом философской рефлексии в работах Вальтера Беньямина в первой половине XX века, это понятие затем постоянно присутствует не только в философском словаре многих мыслителей, но и обнаруживается в различных дисциплинах и междисциплинарных исследованиях второй половины XX века и начала XXI (у Жака Деррида, Хито Штейерль, Наталии Автономовой и др.).

Использование понятия перевода позволяет через его призму посмотреть на самые разные явления, не связанные непосредственно с языковыми задачами перевода, но затрагивающие широкий контекст социальных, политических, культурных и исторических процессов, понимание которых в существенной степени рассматривается как задача по переводу: с одного языка понятий на другой, из одной культурной парадигмы в другую, из одного философского словаря в другой и т. д. В таком смысле перевод становится особой социальной и политической практикой, определённой не столько онтологическими основаниями, сколько выработкой новых эпистемологических техник и стратегий.

Авторы коллективной монографии «Трансфер понятий и культурный трансфер: практики перевода в межкультурной коммуникации» – ведущие российские и зарубежные исследователи в области истории и теории литературы, культурологии, искусствоведения, междисциплинарных взаимосвязей, а также начинающие учёные: аспиранты, магистранты, студенты. Большое число приглашённых исследователей было предопределено широкими научными контактами и творческими взаимосвязями сотрудников кафедры зарубежной литературы Университета Лобачевского с учёными ведущих вузов России: Института мировой литературы РАН им. М. Горького, Московского государственного института международных отношений (университета) МИД России, Московского государственного университета им. М.И. Ломоносова, Российского университета дружбы народов, Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, Петрозаводского государственного университета, Ивановского государственного университета, Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта, Казанского (Приволжского) федерального университета, Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, Самарского национального исследовательского университета им. академика С. П. Королёва, Самарского государственного социально-педагогический университета, Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета и других; а также с исследователями из Беларуси, Казахстана, Молдовы, Испании, Португалии, Турции и т.д.

Научный уровень издания обеспечивается существенными достижениями его участников в предшествующий период и их соответствием мировому уровню подобных работ. В рамках конференции работа шла по направлениям, затрагивающим широкий пласт тем и междисциплинарных контекстов: от социологического рассмотрения субъектов (акторов), вовлечённых в процесс межязыкового и литературного перевода,

требующего выявления и обозначения историко-культурных и историко-литературных факторов и обстоятельств, влияющих как на отбор текстов, становящихся предметом перевода, так и на конкретные задачи и выбор варианта их решения, с которыми сталкивается переводчик в тех или иных обстоятельствах, детерминированных пересечением национальных, политических, социальных, экономических и др. процессов, специфическим для каждого конкретного случая, о котором может идти речь. В связи с этим рассмотрение теоретических и практических задач, с которыми переводчики сталкивались и продолжают сталкиваться с течением времени в различных исторических обстоятельствах, понимание внутренних процессов, влияющих на саму практику перевода, видится одним из первоочередных вопросов, на который необходимо ответить при обращении к самой проблематике, сформулированной в названии данной коллективной монографии.

Вместе с тем, поскольку перевод был и остаётся прежде всего практикой обмена и коммуникации различных культур между собой, вопросы, затрагивающие процессы межязыкового и внутриязыкового трансфера, их понятийные логики, обеспечивающие переводимость не только языковых, но и культурных, дисциплинарных и (гео)политических контекстов из одной среды в другую, а также формы и практики перевода не только в качестве языкового процесса, но и во всём многообразии возникающих интерсубъективных и субъект-объектных отношений, требуют тонкого и внимательного изучения посредством наиболее современных – междисциплинарных – подходов, включающих (но не ограниченных только ими) методологии новейших когнитивных наук, наряду с гибридными формами гендерных, нарративных, постколониальных и др. исследовательских логик, актуальных для интерсекционального понимания идентичности (пост)современного западного субъекта.

Наконец, вопрос о переводе в XXI веке не в последнюю очередь сталкивается с вызовами, которые предопределены развитием техники и технологий, новых медийных и медиатизированных сред, а так же тем цифровым поворотом, который существенным образом пересобрал культурный ландшафт большинства стран Глобального Севера на рубеже XX и XXI вв. Эти трансформации позволяют сформулировать новые задачи как для уже вполне устоявшихся исследовательских подходов (например, связанных с исследованием литературы и кинематографа, которое во многом прежде ограничивалось вопросами, затрагивающими такие явления как экранизация и киноадаптация, но производящим теперь более широкий пласт вопросов), так и для ряда новых – или ставших вновь актуальными – культурных практик, обеспеченных развитием визуальных нарративов

(например, в форме комикса или графического романа) или производством интермедиальных и мультимодальных объектов культуры и искусства (в компьютерных играх, виртуальных средах, социальных медиа и т.д.). Всё это требует выработки нового языка описания, который, будучи неустойчивым и подвижным ввиду самой природы описываемых и фиксируемых им явлений, тем не менее позволяет начать разговор не только о самых экспериментальных формах современных культурных практик, но прочертить исторические линии преемственности, например, синтез искусств, осуществлённый в рамках исторического романтизма XIX в., оказывается на одной оси с самыми актуальными формами (пост)модернистской культуры и т.д.

От редколлегии

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

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии
и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного
университета им. Н.И. Лобачевского **А. Ю. Колесников**

РАЗДЕЛ 1

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА И ПОЛИЛОГ КУЛЬТУР

1.1. ИКОНОСФЕРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА. ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА И РОССИЯ, XVII – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

© С.С. Акимов

Сравнительные исследования в искусствознании – эффективный инструмент изучения различных уровней художественно-исторического процесса, позволяющий выявить специфику индивидуальности конкретного мастера, стилистического направления, региональной или национальной школы, подчас – целой исторической эпохи, проследить бытование и вариативность иконографических традиций. В главе рассматривается понятие «иконосфера», служащее для обозначения совокупности испытанных художником воздействий, его профессионального кругозора, влияний, нашедших отражение в определенном произведении. Анализируются структура этого понятия, пути и механизмы кросскультурного взаимодействия в изобразительном искусстве. В качестве примеров выбраны творческие связи между караваджистами, восприятие и адаптация различных художественных источников П.П. Рубенсом и последующее влияние его живописи на европейское искусство, включая русскую монументальную церковную живопись.

Ключевые слова: сравнительные исследования в искусствознании, русско-европейские художественные связи, копирование, адаптация, репродукционная гравюра, караваджизм, Антиведуто Граматика, П.П. Рубенс, А.В. Ступин.

Методология компаративных исследований в искусствознании начинает складываться в рамках теоретических концепций, выдвинутых крупнейшими историками искусства в конце XIX – первой трети XX столетия. Конечно, разного рода сравнения, нередко оценочно-вкусового характера, использовались в литературе об искусстве и раньше, но именно в этот период сравнение приобретает статус аналитического инструмента, эффективного для решения широкого круга научных задач. Первая монография Генриха Вельфлина «Ренессанс и барокко», изданная в 1888 г., когда автору было 24 года, и ставшая настоящим манифестом формального подхода, строится на сопоставлении и противопоставлении Ренессанса и барокко как стилей и как противоположных по своим эстетическим основаниям и формообразующим принципам типов художественного творчества. Иконографический метод, большой вклад в разработку которого на материале искусства Византии и

Древней Руси внесли отечественные ученые, нацелен на выявление устойчивых типов изображения и описание того, каким образом и до каких пределов исторически менялись трактовки сакральных сюжетов и персонажей, что невозможно сделать без сравнительного анализа колоссального числа памятников. Иконологическая школа всю европейскую культуру от античности до эпохи Возрождения и классицизма рассматривает как единое пространство, в котором живут – забываются и вновь приобретают актуальность, видоизменяются и получают новые смыслы – определенные идеи, образы и мотивы. Влияния, заимствования, аллюзии – неотъемлемая часть художественно-исторического процесса, изучение которой позволяет выявить существовавшие в истории искусства взаимосвязи, полнее и отчетливее понять истоки индивидуальности того или иного мастера, черты его творческого метода, проследить бытование общераспространенных сюжетов, их интерпретацию в разное время и в разных национальных школах. Зачастую сравнительные исследования открывают дорогу к пониманию специфики целой исторической эпохи.

Базовый принцип компаративного исследования – стремление как можно точнее отделить реальные исторические взаимосвязи между явлениями от внешних сходств и случайных совпадений (которые не исключены в эволюции искусства), а также моментов типологического сходства, обусловленного общностью исторических реалий развития культуры. Близость двух произведений не всегда можно объяснить влиянием одного автора на другого, художники могли прийти к схожим идеям и решениям независимо друг от друга, сходство может быть следствием традиции и общих закономерностей эволюции школы, жанра. Так, пейзажные рисунки Питера Брейгеля Старшего нередко сравниваются с графикой Дунайской школы, однако нет достоверных сведений о том, что нидерландский мастер знал творчество немецких коллег. Уместно говорить о сходстве их творческих целей, своеобразной параллели между явлениями, предопределенной общей логикой развития Северного Возрождения. Поэтому в центре внимания исследователя должны находиться не только сами факты сходства и различия, но и механизмы культурного трансфера, те пути, по которым шло творческое взаимодействие и каковыми были прямое общение художников, изучение, копирование и репликация произведений, репродукционная гравюра, служившая главным каналом распространения художественной информации.

Здесь уместно использовать такое понятие, как иконосфера. Мы не являемся его автором; оно встречается в искусствоведческой литературе, но широкого распространения не получило. Возможно, оно не совсем

благозвучно для русского читателя, но лучшего термина пока не предложено. Из российских авторов им пользуется, например, Е.Ю. Золотова в фундаментальном исследовании о становлении Ренессанса во французской живописи XV в. [1]. В рамках ее темы изучение контекста каждого произведения приобретает особую значимость, потому что исследователь искусства Франции эпохи Возрождения не располагает жизнеописаниями художников, подобными трактатам Дж. Вазари или К. ван Мандера, имеет дело с ограниченными и отрывочными документальными свидетельствами, а многие работы анонимны или атрибутированы гипотетически. Анализ иконосферы ведущих мастеров эпохи – Б. д'Эйка, А. Картона и Ж. Фуке, – позволил Е.Ю. Золотовой сделать убедительные выводы о соотношении национального компонента и иностранных (итальянских, нидерландских) влияний на этапе становления французского Ренессанса, о региональном своеобразии художественных традиций.

Иконосфера – совокупность влияний, заимствований, впечатлений от других произведений искусства, воспринятых художником и нашедших отражение в его конкретной работе. Нередко она объединяет имена и явления, отдаленные друг от друга большой дистанцией во времени и пространстве. Это инструмент для изучения профессионального кругозора мастера, его творческого метода, отношения к искусству прошлого и современников, способов адаптации заимствований, что раскрывает не только внутри- и межнациональные художественные связи, но и индивидуальность исследуемого художника.

Механизмы культурного трансфера очень наглядно демонстрирует караваджизм – течение, объединившее художников разных стран, разных возрастов; многие из них не соприкасались с Караваджо лично и сформировались благодаря изучению его произведений и живописи ближайших последователей мастера. В их среде получил распространение определенный круг сюжетов – сцены музицирования, карточной игры, гадания; постоянно циркулировали определенные композиционные схемы, типажи персонажей, конкретные изобразительные мотивы. В качестве примера приведем картину «Христос и грешница» (Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник), долгое время остававшуюся вне поля зрения специалистов и атрибутированную нами как произведение Антиведуто Граматики [2].

Полотно происходит из коллекции дворян супругов Владимира и Елизаветы Храповицких в усадьбе Муромцево (Судогодский район Владимирской области), поступило в музей в результате послереволюционной национализации и в дальнейшем то считалось работой

неизвестного автора, то приписывалось без достаточных на то оснований Луке Джордано. В действительности произведение обладает всем комплексом стилистических черт, присущих караваджизму, и обнаруживает бесспорную близость с живописью Антиведуто Граматики. Аутентичность картины подтвердили и лабораторные исследования, недавно проведенные в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

В композиционном построении произведения Антиведуто опирается не только на излюбленную караваджистами схему с крупными полуфигурами на первом плане затемненного пространства, но и на иконографическую традицию, восходящую к венецианской живописи Высокого Возрождения. Как его прямые предшественники воспринимаются картины Тициана (около 1520, Вена, Художественно-исторический музей) и Лоренцо Лотто (около 1530-1535, Париж, Лувр). У Тициана персонажи максимально выдвинуты на передний план и показаны по пояс, фоном для них служат темная стена и кусочек облачного неба, поэтому пространство не разработано в глубину, фигура Христа помещена с краю. Л. Лотто изображает более многолюдную сцену, жесты его персонажей экспрессивнее, Христос помещен строго в центре, но художник тоже ограничивается неглубоким пространством и дает фигуры в крупном масштабе.

Вполне определенно прослеживаются связи владимирской картины с работами современников Антиведуто. Фигура грешницы у него имеет очевидное сходство с изображением главной героини на полотне Караваджо «Мученичество святой Урсулы» (1610, Неаполь, палаццо Дзеваллос Стильяно, коллекция Банка Интеза Санпаоло). У Караваджо святая изображена в правой части композиции, в профиль, в плотном окружении стражников; ее голова также склонена и руки соединены у груди.

«Христос и грешница» из Владимиро-Суздальского музея-заповедника обнаруживает весьма близкое сходство с одноименным полотном Валантена де Булоня из коллекции Музея Пола Гетти в Лос-Анджелесе. Они сильно различаются по живописному исполнению: живопись французского мастера богаче по колориту, «цветнее», сложнее и тоньше в оттенках и тональных градациях, чем манера Антиведуто. Но композиционное построение работ перекликается; в обеих картинах повторяется фигура воина, стоящего к нам спиной. При этом оба воина облачены в примерно одинаковые доспехи и плотно облегающие желтоватые штаны. Повторяется во владимирском и лос-анджелесском полотнах находящийся у правого края бородатый персонаж в круглой меховой шапке. (Он же присутствует у Валантена в «Отречении святого Петра» из ГМИИ им. А.С. Пушкина, причем также справа в глубине). Учитывая специфику творческих взаимоотношений между караваджистами,

можно говорить о прямой связи между двумя произведениями. Вместе с тем один художник не повторяет другого буквально. У Валантена иное расположение персонажей, Христос изображен наклонившимся вниз (по Евангелию от Иоанна, он в тот момент писал на земле), место старика-фарисея занял молодой солдат в берете с пером. Грешница также выглядит несколько иначе.

К сожалению, невозможность точно датировать картину Антиведуто Граматики не позволяет с точностью выстроить цепочку влияний художников друг на друга. По мнению известного искусствоведа-итальяниста В.Э. Марковой, полотно из Владимиро-Суздальского музея создано в середине первого десятилетия XVII в., правда, подробной аргументации она не приводит [3]. Если это так, то следующим было «Мученичество святой Урсулы» Караваджо, замыкает же этот ряд произведение Валантена, время создания которого согласно новейшему исследованию определяется около 1618–1622 гг. [4, p. 122].

Собственная иконосфера может формироваться вокруг выдающегося по своему значению произведения искусства. Исключительно ярким примером в данном случае является триптих Питера Пауля Рубенса «Снятие с креста» в антверпенском соборе Богоматери. Центральная часть этого алтаря произвела чрезвычайно сильное впечатление на современников и последующие поколения художников многих европейских стран, десятки раз становясь объектом копирования. В свою очередь Рубенс, создавая картину, опирался не только на свое воображение, но и на опыт других художников. В итоге иконосфера «Снятия с креста» обширна и включает три раздела. Первый составляют произведения других мастеров, откуда Рубенс заимствовал композиционные схемы и отдельные детали для осуществления своего замысла. Второй образует ряд живописных работ на тот же сюжет, исполненных Рубенсом и его мастерской и генетически связанных с антверпенским триптихом. Третий раздел – многочисленные копии и реплики, первые из которых появились уже при жизни Рубенса.

История создания триптиха хорошо известна. Он был заказан городской гильдией аркебузиров, которые приняли решение о создании нового алтаря для собора Богоматери на заседании 22 апреля 1611 г. Летом Рубенс занимался разработкой будущего произведения, потому что к моменту подписания контракта должен был представить заказчикам моделло алтаря (ныне – в Институте Курто, Лондон). В сентябре того же года контракт был заключен. Ровно через год после оформления сделки, в сентябре 1612 г., «Снятие с креста» было завершено Рубенсом и перенесено в собор. Боковые

створки были закончены в феврале-марте 1614 г., и летом того же года состоялось торжественное освящение алтаря.

Художник не сразу пришел к окончательному варианту композиции центральной части триптиха. В Государственном Эрмитаже хранится рисунок Рубенса на сюжет «Снятия с креста». Мнения исследователей о его датировке сильно расходятся – от итальянских лет до периода работы над антверпенским алтарем. Сотрудник Эрмитажа А.О. Ларионов, посвятивший этому листу специальное исследование, убедительно относит его к лету 1611 г., считая одним из первых вариантов будущей композиции [5]. Этот эскиз значительно отличается от окончательного варианта. На рисунке имеется авторская надпись: Videntur ex Daniele Volterrano Unus qui quasi tenens tamen relinquit Item alius qui diligentissime descendit ut laterus opem [6, кат. 22]. Речь идет о фреске Даниэле да Вольтерра «Снятие с креста» в римской церкви Санта Тринита деи Монти. Увиденные там фигуры появились у Рубенса в моделло и окончательном варианте центральной части антверпенского триптиха. Ю.И. Кузнецов отмечал также связь рисунка со «Снятием с креста» Лодовико Чиголи (Флоренция, палаццо Питти) [6, кат. 22].

Композиция «Снятия с креста» обнаруживает знакомство Рубенса с гравюрой Иеронима Вирикса по рисунку Бернардино Пассери из Евангелия Наталиса [7, с. 107]. Иллюстрации этого издания, предназначенного для проповеднических, миссионерских целей, отличаются ясностью и развернутостью визуального повествования. Рубенс в данном случае опирался на общую композиционную схему гравюры. Примечательно, что мастер еще дважды обращался к Евангелию Наталиса: в картинах «Вознесение и коронование Мадонны» (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Вознесение Девы Марии» (Вена, Художественно-исторический музей) прослеживается связь с эстампами Вирикса «Дева Матерь возносится Сыном» и «Мария принимается на небо, коронуется Пресвятой Троицей» [7, с. 117, 119]. Показательно, что обе картины написаны примерно в тот же период, что и антверпенский триптих: работу из Эрмитажа датируют 1609-1611 гг. [8, с. 67], произведение из Вены – около 1611−1614/21 гг. [9, p. 150]. Видимо, в это время мастер проявлял особый интерес к гравюрам Евангелия Наталиса.

Как видим, Рубенсом в процессе создания «Снятия с креста» перерабатывались разнообразные художественные впечатления, результатом же стал глубоко оригинальный образ, одновременно величаво-торжественный и скорбный. Это произведение отмечает собой поворот в творческой эволюции мастера от экспрессивно-брутальной стилистики работ

первых лет по возвращению из Италии к более сдержанной, «классической» манере.

Второй слой иконосферы «Снятия с креста» составляют работы Рубенса и его мастерской на тот же сюжет, обнаруживающие определенную степень родства с центральной частью триптиха. Опыт работы над антверпенским алтарем выступил своего рода фундаментом для последующих произведений Рубенса и его помощников. Датировки этих работ, как правило, приблизительны, но все же можно говорить об определенной эволюции в трактовке темы, о разнообразном варьировании композиционных решений.

Самый большой раздел иконосферы, сформировавшейся вокруг «Снятия с креста», образуют копии с данной картины. Центральная часть антверпенского алтаря стала объектом пристального внимания художников многих стран как в XVII столетии, так и позднее. Дж. Р. Джадсон, автор тома о сюжетах Страстей Христовых в живописи Рубенса в Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (2000 г.), насчитал 60 выполненных в разное время живописных и графических копий «Снятия с креста» [10, p. 162−164]. Среди тех, кто копировал это произведение, были Ж.О. Фрагонар и Т. Гейнсборо. Популярности Рубенсова «Снятия с креста» способствовала репродукционная гравюра Лукаса Ворстермана, изданная в Антверпене в 1620 г. Рубенс, прекрасно понимавший коммерческие возможности гравюры, тщательно следил за качеством эстампов, воспроизводящих его работы, и сформировал вокруг себя целую плеяду граверов-виртуозов. Л. Ворстерман в технике резцовой гравюры с блеском передал живописное богатство оригинала с его контрастной и драматичной светотенью. Особенностью листа является то, что композиция воспроизведена зеркально по отношению к оригиналу.

По гравюре Ворстермана произведение Рубенса изучал Томас Гейнсборо, сделавший с эстампа живописную копию (1765−1770, Дом-музей Гейнсборо, Садбери, Саффолк). Спустя много лет, в 1783 г., во время путешествия на континент художник познакомился и с оригиналом в Антверпене. Его копия, конечно же, отличается от оригинала по колориту; при этом исследователи (М. Биллс) отмечают, что английскому мастеру удалось уловить сам дух творчества Рубенса [11, с. 112]. Н.И. Грицай полагает, что Гейнсборо видел моделло Рубенса, уже тогда находившееся в Англии, причем художник портретировал членов семьи Мэтьюэн в Коршем-Корте, которой оно принадлежало [11, с. 110].

К списку Дж. Р. Джадсона мы можем добавить еще одну копию, выполненную по гравюре Л. Ворстермана. Это композиция в ансамбле стенописи собора Рождества Пресвятой Богородицы в селе Катунки

Чкаловского района Нижегородской области. Как удалось установить, росписи храма были созданы в 1805−1806 гг. основателем Арзамасской школы живописи Александром Васильевичем Ступиным и его учениками [12]. В своих воспоминаниях художник довольно подробно рассказал о выполнении этого заказа [13, с. 398]. В краеведческой литературе, в частности в книге нижегородского архитектора и реставратора В.В. Коваля «Храмы села Катунки» (2006), также можно встретить беглые упоминания о возможной причастности Ступина и его воспитанников к росписи храма [14, с. 43], однако специально установлением авторства этого живописного ансамбля до нас никто не занимался. «Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина» сообщают интересные подробности о создании стенописи. Работы велись в 1805 и 1806 годах. Это позволяет уточнить время строительства собора и подтверждает правоту В.В. Коваля, установившего, что основные строительные работы были закончены к 1804 г. Ступин несколько раз приезжал в Катунки (не указано сколько) «со всеми 18-ю учениками, домашними, женой, сыном и работницей». О самом произведении говорится: «расписавши всю церковь из масла, сделавши 90 шт. исторических, под лепной манер карниз с арабесками…» [13, с. 398]. Названия храма художник не приводит, но в Катунках не было культового здания, кроме собора Рождества Богородицы, где могло бы разместиться столько живописных изображений. Стилистика стенописи также не противоречит тому, что известно о церковном искусстве в практике Ступинской школы. По академической традиции понятие «историческая живопись» объединяло и религиозную, и мифологическую, и собственно историческую тематику; арабесками Ступин назвал прихотливые барочные, с элементами рококо, орнаменты, имитирующие лепнину и использованные как связующие звенья между сюжетными изображениями.

«Снятие с креста» находится высоко на восточной стене храма; в один ряд с ним помещены сцены Распятия и Положения во гроб. Копия, выполненная Ступиным и его учениками, разумеется, абсолютно отлична от оригинала по цветовому решению, поскольку авторы пользовались черно-белым эстампом. Присутствует и еще одно, на первый взгляд малозначительное, но все же важное отличие. У Рубенса один из двух мужчин, взобравшихся на лестницы, чтобы снять тело Спасителя, представлен полуобнаженным. Очевидно, Ступин (или заказчик) счел это неуместным в православном храме и «одел» персонажа. Эта деталь заставляет вспомнить, что и в XVII в., и позднее русские мастера не просто копировали западные оригиналы, а адаптировали их к национальному мировоззрению и эстетическим вкусам.

Для учебного процесса и творческой практики Арзамасской школы живописи создание живописных работ по гравированным оригиналам было очень характерно. Очевидно, Ступин выбрал в качестве образца гравюру Ворстермана не только по причине широкой известности репродуцированного произведения, но и в силу художественных особенностей антверпенского триптиха, стилистика которого (да и размеры) сближают его с монументальной живописью. Поэтому созданный Рубенсом образ без ущерба для своих эстетических достоинств мог быть переведен в форму стенной росписи и размещен высоко над головами зрителей, как то сделал Ступин.

Наконец, в западноевропейской живописи имели место и косвенные отголоски произведения Рубенса. Именно оно послужило источником вдохновения и ориентиром для Жана Жувене при создании одноименной живописной композиции (1697, Париж, Лувр). Французский художник избегает прямых цитат у своего предшественника, но вслед за фламандским мастером создает произведение больших размеров (424х312), одновременно драматичное и монументальное, с контрастной светотенью и звучным, насыщенным колоритом с яркими акцентами. Для Франции рубежа XVII–XVIII вв. Рубенс стал своего рода знаменем, под которым передовые художники выступали против устаревших академических догм. Широко известное противостояние «рубенсистов» с «пуссенистами» при всей его отвлеченности сыграло прогрессивную роль в обновлении французского искусства. Жувене принадлежал к лагерю «рубенсистов».

В свою очередь его «Снятие с креста» приобрело огромную популярность, сопоставимую со славой рубенсовского триптиха. А. Шнаппер в монографии о Жувене приводит длинный перечень копий и реплик, сделанных в XVIII–XIX вв. [15, p. 233−236]. Картина несколько раз воспроизводилась в гравюре. Одна из копий, сделанных по гравюре с Жувене неизвестным русским художником в середине XIX в, хранится в Ивановском областном художественном музее и в конце 2021 – начале 2022 г. экспонировалась на выставке «Каприччио, ведута, пастораль…», посвященной западноевропейской живописи в собрании музея.

Как установила ивановский искусствовед Н.А. Рыжикова, копия с Жувене служила иконой в домовой церкви Киселевской больницы в Шуе [16]. Постройку больницы начал в 1841 г. местный купец И.Д. Киселев в память об умерших от холеры отце и деде. Для больничной церкви в Обществе поощрения художников в Санкт-Петербурге были заказаны 20 икон в технике масляной живописи. Имя копииста, исполнившего «Снятие с креста», остается неизвестно. После революции картина поступила в

Шуйский музей. В октябре 1924 г. он был расформирован, коллекции отправлены в Иваново-Вознесенск.

Несомненно, русский копиист воспользовался эстампом с Жувене, цветовое решение его работы отличается от французского оригинала. Отдельные совпадения с оригиналом по колориту – синий плащ Богородицы, зеленый хитон и красный гиматий Иоанна Богослова, расстилающего пелену для тела Христа, – можно объяснить иконографической традицией.

Как мы имели возможность убедиться, иконосфера – понятие многомерное, охватывающее различные формы, каналы и результаты культурного трансфера как в синхроническом, так и в диахроническом планах. Взаимосвязи имеют место как между близкими друг другу географически и хронологически явлениями, так и между весьма отдаленными. В зависимости от того, что именно является предметом заимствования и от того, как данные заимствования адаптируются к решению новой художественной задачи, можно говорить о копировании и репликации, цитировании (заимствовании фигур, типажей, изобразительных и декоративных мотивов), подражаниях, аллюзиях – круг конкретных форм трансфера весьма широк. При этом ведущую роль играли чаще всего художественные, а не идеологические или конфессиональные, факторы: художников в чужих произведениях привлекало в первую очередь то, что отвечало их собственным творческим устремлениям или же, напротив, открывало им новые возможности, нечто ранее не известное.

Список литературы

1. Золотова Е.Ю. Французская живопись XV века после Столетней войны. На пути от Средневековья к Новому времени. Автореф. дисс…д. иск. М., 2000. 280 с.

2. Акимов С.С. Ранее не известное произведение Антиведуто делла Грамматика в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника // Диалоги о культуре и искусстве: материалы XIII Всероссийской научно-практич. конф. с международн. участием (Пермь, 18–20 октября 2023). Отв. ред. Н.И. Тюленева. Пермь, ПГИК, 2023. С. 1073−1081.

3. Маркова В.Э. Экспертное заключение на картину неизвестного художника второй половины XVIII века «Христос и грешница» от 22 августа 2024 г. Научный архив Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника.

4. Lemoine A., Christiansen K. Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio. With contributions by P. Cavazzini, J.-P. Cuzin and G. Papi. / The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven and London, Yale University Press, 2016. 276 p., ill.

5. Ларионов А.О. Рубенс в 1611 году // Из истории мирового искусства. Памяти Бориса Алексеевича Зернова (1928-2003). Труды Государственного Эрмитажа. XXXIII. СПб., Изд-во Государственного Эрмитажа, 2007. С. 42-61.

6. Кузнецов Ю.И. Рисунки Рубенса. М., Искусство, 1974. 184 с., ил.

7. Евангелие Иеронима Наталиса. Первое издание. Каталог. Сост. и авторы вст. статей Л.И. Алехина, А.В. Гамлицкий. М., 2019. 128 с., ил.

8. Варшавская М.Я. Картины Рубенса в Эрмитаже. Л., Аврора, 1975. 319 с., ил.

9. Rubens. The Power of Transformation. Exhibition Catalogue. The Kunsthistorisches Museum, Vienna, and the Städel Museum, Frankfurt am Main. Ed. by G. Gruber, S. Haag, S. Weppelmann and J. Sander. Munich, Hirmer Verlag, 2017. 311 pp., il.

10. Judson J.R. The Passion of Christ. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VI. Brussels, 2000. 472 pp., ill.

11. Томас Гейнсборо. Каталог выставки. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, 3 декабря 2019 – 1 марта 2020 г. Авт. статей М. Биллс, Э. Бойд, А. Познанская, О. Филиппова. Научн. ред. А. Познанская. М., 2019. 216 с., ил.

12. Акимов С.С. Стенопись собора рождества Богородицы в селе Катунки – произведение А.В. Ступина и его учеников // Карповские чтения. Сборник статей участников IX Всеросс. научно-практич. конф. «Проблемы региональной фольклористики и исторического краеведения» (Карповские чтения). Арзамас, Арзамасский филиал ННГУ, 2020. С. 38−46.

13. Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина // Щукинский сборник. Вып. III. М., 1904. С. 369−482.

14. Коваль В.В. Храмы села Катунки. Нижний Новгород, Некоммерческая организация «Фонд Возрождение Собора Рождества Пресвятой Богородицы в п. Катунки», 2006. 95 с., ил.

15. Schnapper A. Jean Jouvenet (1644−1717) et la peinture d'histoire a Paris. Nouvelle edition completee et preface par Ch. Gouzi. Paris, ARTHENA, 2010. 448 p., ill.

16. Рыжикова Н.А. От музея до музея: «Из Шуйского музея по акту его ликвидации» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jsgsxfsjhy.main.ivartmuseum.ru/news/full_news.php?id_news=397 (дата обращения 09.07.2024).

ICONOSPHERE AS REFLECTION OF CULTURAL CONNECTIONS IN VISUAL ARTS. WESTERN EUROPE AND RUSSIA, THE 17th – THE FIRST HALF OF THE 19th CENTURIES

S.S. Akimov

Comparative studies in art history are an effective tool for studying various levels and phenomena of the historical process, which allows us to identify the individuality of masters, specifics of styles and stylistic directions, regional and national schools, sometimes an entire historical epoch, to trace the existence and relevance of iconographic traditions. The author describes in this chapter the concept "iconosphere" (the circle of images, sphere of images), which serves to denote the influences experienced by the artist and reflected in his particular work, artist's professional outlook. The structure of this concept, the ways and mechanisms of cross-cultural interaction in the visual arts are analyzed. As examples we took connections between Caravaggists and the perception and adaptation of different artistic sources by P.P. Rubens and Rubens's subsequent influence on European painting, including Russian church art of the 19th century.

Keywords: comparative studies in art history, Russian – European artistic relations, copying, adaptation, reproduction print, caravaggism, Antiveduto Gramatica, Peter Pawel Rubens, Alexander Stupin.

1.2. РОССИЯ И ИТАЛИЯ В ПУТЕВЫХ ЗАМЕТКАХ Н.В. БЕРГА[1]

© А.Е. Козлов

В главе рассматривается серия путевых очерков писателя и переводчика Николая Васильевича Берга, объединенных сюжетом путешествия в Италию времен восстания Дж. Гарибальди. В аспекте современных имагологических теорий рассматривается специфика конструирования пространства, а также нарративные способы актуализации и снятия оппозиции «свое-чужое». Заключительная часть исследования посвящена сопоставлению путевых заметок об Италии и Посмертных записок, демонстрирующих смену прагматики и нарративной стратегии.

Ключевые слова: литература путешествий, имагология, Берг.

Николай Берг (1823–1884) – российский писатель и переводчик, автор очерков «Севастопольские записки», «Путешествие в страну Востока» и серии путевых заметок об Италии времен восстания Гарибальди. Во всех этих текстах, вне зависимости от действительной своей роли – военного офицера и корреспондента, журналиста или археолога, – Берг рассказывает о своих поездках как рискованных авантюрах. Он «прогуливается» по осажденному Севастополю как турист, игнорируя военные действия; отправляется на Восток с археологической миссией (и, разумеется, ничего не находит); наконец, едет через всю Италию, чтобы увидеть Гарибальди.

В настоящей работе мы рассмотрим серию итальянских травелогов Берга («Из Милана», «Из Брешии», «Поездка в отряд Гарибальди», «Вторая поездка к Гарибальди», «На обратном пути»). Наш интерес к итальянским травелогам Берга обусловлен возможностью увидеть изображение *чужого* как *своего*. По мнению Ю.М. Лотмана, «всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее (свое[а]) пространство и внешнее (′их[а])» [1, с. 175−176]. Свое, по Лотману, в большей степени упорядочено, в то время как чужое воспринимается как хаотическое. Эта архетипическая модель существенно усложняется в результате диалога культур и культурного трансфера. Нам представляется, что предпринятая попытка реконструкции позиции русского интеллектуала 50-х годов на революционные события в Италии, позволяет проиллюстрировать этот тезис.

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00856, https://rscf.ru/project/24-18-00856/, ИРЛИ РАН.

Итальянские травелоги Берга печатались в журнале «Русский вестник» «по горячим следам»: неслучайно все они опубликованы в разделе «Современная летопись». Вскоре после завершения публикаций этот раздел был закрыт. Как замечает У. Перси: «…после публикации доклада о своих встречах с Гарибальди его (Н.В. Берга – *А.К.*) положение перед русскими властями ухудшилось из-за прославления итальянского полководца. В самом деле, несмотря на общий восторг подвигами Гарибальди и признание благородных идеалов, которые он олицетворял, <…> итальянский генерал был человеком, свергнувшим неаполитанского короля, наконец, он был другом А. Герцена, считавшегося, вместе с М. Бакуниным и Н. Огаревым, опасным революционером» [2, с. 330]. Сам Берг писал о своей политической репутации в «Посмертных записках»: «…после испытал немало неприятностей со стороны тупых наблюдателей за русскими нравами и поведением русских за границей. Я попал и в сторонники Гарибальди, и в его волонтеры, и.... мало ли что рассказывалось обо мне разными негодяями, а иногда и писалось в Петербург для увеличения моего досье» [3, с. 156].

Берг начинает свое повествование с тех деталей, которые в большей мере органичны плутовскому роману. «Опишу вам сначала кое-что из моих дорожных приключений» [4, с. 295], – так сам автор называет произошедшее на границе. «У *нас* я отделался без больших затруднений. А в парижской полиции своего рода приятности вроде *наших* уездных судов. Когда я пришёл, маленькая комната была наполнена чающими движения воды, а движение это зависело от пяти-шести лиц, сидевших за прилавком в разных местах» [4, с. 296], – этот очерк бюрократического устройства с упоминанием уездных судов (в «Посмертных записках» – квартальных), с первых страниц очерков заставляет соотносить происходящее с российской действительностью. Путешественник даже вынужден дать взятку, называя это «знакомым делом»: «Ну, слава Богу, – подумал я, – дело знакомое: *по-нашему* на чаёк» [4]; «В сардинском посольстве тоже пришлось дать на чай» [4, с. 297]. Берг пишет об этой авантюрной подробности как о чём-то само собой разумеющемся. Впоследствии он в том же невозмутимом тоне рассказывает о том, как ему приходилось торговаться из-за двух франков с местными ветуринами.

Здесь и далее точка зрения Берга основана на сравнении: «Вид, обрамленный окнами кареты, напоминает, какую хотите из *наших* губерний. Ровно и плоско. Вон даже русская березка, а потом целая их купа» [5, с. 299]; «Издали здешние женщины, во время работ в поле, очень похожи *на русских* баб и девок<…>. Земля везде *по-нашему* дурна до крайности и переполнена мелкими каменьями, но ее обрабатывают золотые руки, и все это обращается

в золото» [5, с. 419]; «…те, которые работали без шляп, снова напоминали нам *русских* женщин» [6, с. 159]; «Случалось проезжать маленькие деревни. Когда я говорю *деревни*, забудьте о том, что представляется вам при этом слове на Руси. Каменные трехэтажные дома, превосходные мостовые, лавки не хуже тех, какие желал видеть в своем поместье *Манилов*» [6, с. 161]. На каждом шагу своего путешествия Берг ищет подходящую аналогию, решая таким образом задачу идентификации и со-общения с читателем. Значительное внимание уделено дороге. «Я прошел пешком шагов пятьсот и мог хорошо рассмотреть дорогу: дорога как дорога, нисколько не *bruttissima* и не *pericolosa*. Даже и слезать было бы не нужно. В России при таких спусках не слезают. <…> По-моему, гораздо *pericolos'uctee* было катить рысью над обрывами, где не было никаких оград и даже столбиков» [7, с. 259]. Подобные сравнения заставляют соотнести Россию Гоголя с Италией; однако дальнейшее усиление этой метонимии подразумевает сравнение государственных устройств не в пользу для Российской империи.

Неоднозначными выглядят замечания Берга о русских легионерах, пополнивших ряды французских зуавов, или добровольцах, отправившихся воевать за Гарибальди. Давая им общую оценку, Берг обращается к свойственной ему иронии: «Это разные шалуны всевозможных краев, шалуны, которым у себя оставаться неловко, и вот они ищут чужой службы» [7, с. 413]. В то же время, описывая своего русского собеседника, путешественник подчёркивает: «…Бог знает, какими электрическими сотрясениями сердца при звуках родного языка, сообщила его с далёкою, навеки веков покинутою *отчизной* <…> Пласт чужой земли, наброшенный кое-как с кучей мелких камешков, покроет навсегда это *русское тело*, где, может быть, до последней минуты билось *русское сердце*» [7, с. 415]. Путешествующий по собственной инициативе Берг таким образом неоднократно выражает свое сочувствие и переживание по поводу искусственного положения своих соотечественников.

В то же время Берг демонстрирует вовлеченность в политическую жизнь. В его очерках довольно много деталей, свидетельствующих о реваншистских настроениях. Описывая город на итальянской границе, путешественник замечает: «Куда ни поглядишь – французы. Та же история, что и под Севастополем <…> Хозяева здесь чужие люди. Француз дома, а пьемонтец, точно в гостях, сторонится и жмётся» [5, с. 301]. Он с пренебрежением отзывается о корреспонденте английского Times (между прочим, своем друге и единомышленнике), называя его в своих путевых записках вертопрахом и лжецом, и иронизирует над украшающей французский трактир картиной, изображающей осаду Севастополя: «В третьем этаже, в комнате, исписанной

кругом al fresco, подвигами французов под Севастополем (где Малахова башня чуть не равнялась нашей Сухарной...)» [5, с. 302]. Кроме того, называя себя российским представителем, Н.В. Берг подчеркивает значение своего визита, пребывания в Италии: «Я имею причины думать, что кроме магического звука “из штаба Виктора-Эммануила”, слово *Russo* имело здесь также свое значение. Оно напоминало ни больше, ни меньше про четыре корпуса на границах Австрии» [7, с. 429].

Взгляд рассказчика не задерживается на достопримечательностях, его интересует не прошлое, а настоящее: «Точно какие духи пришли, выстроили и ушли, а люди, скитавшиеся до тех пор по горам без пристанища, заняли эти палаты…» [6, . 161]. В то же время он резонно замечает: «Необыкновенный город (Милан – *А.К.*)! Чудесно перемешано в нем новое со старым, но старина все-таки давит своим величием.<…> Много пройдет таких картин, много повиснет таких флагов из окон, но один и те же останутся окна, один и те же незаменимые палаццо» [8, с. 306].

Подлинный исторический смысл происходящего автор писем видит не в фигурах ушедшей эпохи, а в современных повстанцах – Гарибальди и его окружении. При этом, обращаясь к центральному эпизоду травелога – двум беседам с Гарибальди, следует оговориться, что перед нами, скорее всего, литературно обработанный диалог.

Берг создает два контрастных портрета. Изначально он рассказывает о гостеприимстве Гарибальди, описывая его как героя и истинного предводителя повстанцев. Это описание приходится на кульминацию военных действий, связанных с маджетнским сражением и битвой под Сольферино. Второй портрет выполнен в ином ракурсе: здесь показан недомогающий человек, болезнь которого для читателя должна быть связана с внезапным и невыгодным для Италии миром. На вопросы Берга Гарибальди отвечает: «Меня всегда видели на стороне угнетенных, преследуемых судьбою народов. Я бился за них в Америке и здесь» [7, с. 285]. Внезапно речь полководца прерывается пылким монологом, в котором он говорит о ценности гражданских прав и свобод. Пересказывая речь Гарибальди, Берг воспроизводит ряд штампов и стереотипов о русском народе и России: «Я бесконечно благоговею перед вашим Императором, которому пришла мысль эманципации народа, одаренного, сколько я его разумею, самыми необыкновенными способностями и живущего среди земли, которой нет ничего подобного по силам и богатствам всякого рода. Это лучший кусок вселенной. Эманципировать такую землю – дело необыкновенное, мысль непростой души» [7, с. 286]. Несмотря на известное гостеприимство Гарибальди, представляется сомнительным, что он, действительно, мог

назвать Россию лучшей и избранной землёй. Тем не менее, эта мысль дорога Бергу. Поэтому, вне зависимости от фактов, она повторяется в заключительной части писем путешественника.

На обратном пути в Российскую империю рассказчик задумывается: «Я не завидовал в Европе ни бельгийским, ни ломбардским садам, ни удивительной тамошней ирригации, ни блеску и красоте улиц, не завидовал даже дорогам, потому что всё это больше или меньше есть и у *нас*, и *нам* уже понятно из собственных опытов; но я завидовал тому, чего у *нас* нет вовсе, как будто чужеземного, несвойственного климату растения, в чем держат *нас* как детей: я завидовал быстроте, с какою передается там публике всякая живая, свежая мысль, покамест не зачерствела; я завидовал, смотря, как мальчишки, продавая по грошу номера всяких газет, кричат иногда по улицам: «L’ Unione, Popolo, Diritto, Lombardia, Stafetta». Неужели этого у *нас* быть не может?» [8, с. 230]. Характерным кажется перечисление тех «не» и «ни», заставляющая вспомнить поэтику первого тома «Мертвых душ». В составе целого предложения их категоричность снимается, а в контексте общего повествования, где *ваши=наши*, и вовсе прочитывается противоположным образом. Более того, в этом рассуждении прочитывается своеобразный упрек в сторону гласности и свободы слова.

Эти рассуждения подготавливают читателя к сильному финалу, предполагающему выход к публицистическим обобщениям. «Теперь я дома. Странное впечатление производит Россия и ее порядки, когда воротишься из-за границы. Такой хаос, так кипит и надрывается сердце, а надрывается, потому что, окинув мысленным взглядом нашу удивительную землю, этот “лучший кусок вселенной”, как выражаются о нем даже *чужие*, припомнив и сообразив эти силы, которые прут сами собою, сколько ни хлопочут их удерживать, эти никому хорошо неведомые и неизмеренные богатства, чувствуешь, что и *нам* можно бы жить, как живут *другие*, и даже во многом остановить их внимание, как *они* теперь останавливают *наше*» [8, с. 236].

Соответственно, европейское путешествие Берга несет определенную прагматику, соотносимую с целями авторов «Писем русского путешественника» (**чужое как свое**: включая сюда все тексты, следующие карамзинской традиции) и «Путешествия из Петербурга в Москву» (**свое как чужое**: включая сюда тексты непосредственно и опосредованно продолжающие традиции Радищева). Берг не только создает ряд ярких картин, но и соотносит их с происходящим в России, намекая таким образом на необходимость своевременных преобразований. Начиная с описания подробностей быта, он продолжает рассуждениями о социальном устройстве, свободе слова и, наконец, обращается к политическому устройству. Таким

образом, можно утверждать, что итальянские травелоги Берга очень тесно связаны с социальным анализом России, а их общий сюжет представляет попытку понять происходящее в родной стране через призму современной Европы.

В «Посмертных записках» (1890) итальянская эпопея Берга редуцируется до нескольких скупых лаконичных упоминаний. Проследим за тем, что по-прежнему фиксирует и воспроизводит память рассказчика, а что отбрасывает за ненадобностью: «Когда я приехал в Италию (через Париж, где должен был протаскивать свой паспорт через сенскую префектуру и сардинское посольство, причем дал каким-то чиновникам по пяти франков в руку, без всякой церемонии, как русским квартальным), вся моя забота была отыскать кого-либо из французских севастопольских знакомых». [3, с. 154]. Сохраняется упоминание о взятке, как явлении, характерном и для России, и для Италии: «Я уладил без труда разъезды не только по французской армии, но и по итальянской, а под конец кампании попал в штаб Гарибальди, видел этого знаменитого человека очень близко – в Тирано, главном городе Валкамоники, и в Ядоло, на берегу озера Изео, в альпийских горах» [3, с. 155]. В поздних мемуарах фиксируется факт встречи с Гарибальди, но ему не дается никаких оценок: «Раз, когда генерал был болен и должен был лежать я сидел у него на постели, и мы беседовали долго о наших крестьянах, которых правительство тогда освобождало» [3, с. 154−155]. Фиксируется факт второй встречи; воспроизводится разговор с Гарибальди о России. Вместо упоминания «мысли эманципации» дано утверждение о том, что «правительство тогда освобождало крестьян» (дана ретроспективная оценка разговору с позиции 1861-го года): «Гарибальди удивлялся, как это такая важная перемена в государстве совершается тихо, без пролития капли крови...» [3, с. 155]. Гарибальди как субъекту воспоминания сообщается новая эмоция – удивление. Вместо радикального, полного пафоса утверждения о необходимости освобождения (параллелей между аболиционизмом и освобождением Италии) дано утверждение о другом возможном пути. В то же время, возвращаясь к ключевой для него беседе, Берг не приводит развернутого изложения ключевых тезисов. В поздних мемуарах острота соотнесения России и Италии снимается как временной дистанцией, так и прагматикой письма. Если в «Современной летописи» «Русского вестника» письма Берга представляли важную корреспонденцию и своеобразный *проект в будущее* России, то в мемуарном, практически «посмертном» тексте, акцент сделан на реконструкции прошлого.

Но есть и еще одна важная параллель: «Признаюсь: подходя к двери, за которою я должен был увидеть Гоголя, я почувствовал не меньше волнения,

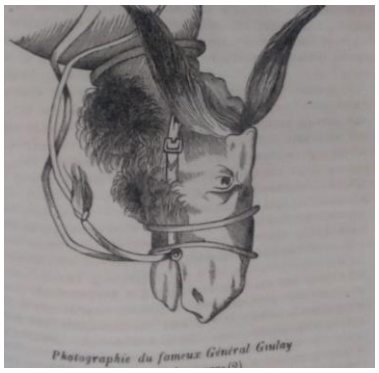
с каким, одиннадцать лет спустя, подходил в первый раз к двери марсальского героя» [3, с. 31].

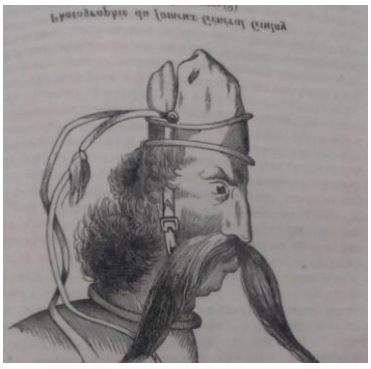
В этом воспоминании мы видим неожиданное на первый взгляд тождество Гоголя и Гарибальди. Если обратиться к беседе Берга и Гарибальди, можно увидеть, что речь последнего буквально пронизана гоголевскими сентенциями. Само же путешествие в Италию, как было показано выше, обрамлено сюжетными и буквальными цитатами из «Мертвых душ».

С этим мы связываем нашу заключительную гипотезу: имагологическое «прочтение» чужого социального, политического и культурного пространства во многом определяется ключевыми текстами национальной культуры [9]. Для Берга таким текстом стали «Мертвые души», а его путешествие – это своего рода вариация на заданную тему. «Вся Россия отразилась в ней», – справедливо можно сказать о серии его итальянских травелогов.

Примечания

1. В травелогах Н.В. Берга приводится только одна иллюстрация – политический шарж, изображающий генерала, австрийского фельдмаршала Гиулая. На наш взгляд, это также подчеркивает политическую направленность писем.





Список литературы

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры,1996. 464 с.

2. Перси У. Путевые заметки Николая Берга о Ломбардии в 1859 году и его встреча с Дж. Гарибальди // Литература путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты. Новосибирск: СИЦ НГПУ «Гаудеамус». 2013. С.305−314.

3. Берг Н.В. Посмертные записки // Русская старина. 1890. № 2.

4. Берг Н. Из Милана // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Июнь. Кн. 1.

5. Берг Н. Из Брешии // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Июнь. Кн. 1.

6. Берг Н. Поездка в отряд Гарибальди // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Июль. Кн. 2.

7. Берг Н. Вторая поездка к Гарибальди // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Август. Кн. 1.

8. Берг Н. На обратном пути // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Октябрь. Кн. 1.

9. Янушкевич А.С. От картины мира к образу мира: история становления имагологического текста в русской словесной культуре // Имагология и компаративистика. 2014. № 2. С. 5–16.

RUSSIA AND ITALY IN THE TRAVEL NOTES OF NICOLAI BERG

A.Ye. Kozlov

The chapter examines a series of travel essays united by the plot of a journey to Italy during the Garibaldi uprising by the writer and translator Nikolai Berg. The author considers the specific features of constructing space in the context of modern imagological theories. Also the study includes methods of actualizing and removing the oppostion "us/them". The final part of the chapter is devoted to comparing travel notes about Italy by Nikolai Berg and his Posthumous Notes, demonstrating a shift in pragmatics and narrative strategy.

Keywords: travel literature, imagology, Berg.

1.3. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ ФРАНЦИСКАНСКИХ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

© А.В. Дехтяренок

В главе рассматриваются ключевые образы и мотивы францисканской духовности, нашедшие отражение в творчестве Мережковского. Мотив радостного приятия жизни и единения с природой анализируется в контексте стихотворений и поэм сборника «Символы» (1892). В поэзии и новеллах 1890-х гг. францисканская философия любви к миру воспринимается Мережковским как антитеза христианской аскезе и отождествляется с античным полнокровным ощущением жизни. В романах трилогии «Христос и Антихрист» (1895−1905) францисканский код прослеживается в образной структуре благодаря использованию сквозных лейтмотивов. Выявляются особенности художественного преломления мотивов, связанных с судьбой и личностью итальянского святого в книге «Франциск Ассизский» (1938), герой которой в осмыслении автора отличается от своего канонического образа. Показано, что специфика авторского восприятия францисканских мотивов обусловлена общим контекстом историософских взглядов Мережковского, в котором францисканские мотивы дополняются мотивами и образами из европейской и русской литературы.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский, св. Франциск Ассизский, Серебряный век, художественная рецепция, интертекстуальность.

Художественное восприятие францисканства в России имеет достаточно длительную историю. Обращение к природе и внутреннему миру человека,

«любвеобильный взгляд на мир», [1, с. 344], «восторженное упоение Богом и миром, проникнутым красотой» [2, с. 59], антиинтеллектуализм – все эти идеи оказались близки русскому православному сознанию и сделали католического святого связующим звеном между западной и восточной культурой. По мнению К.Г. Исупова, «русская философия Сердца порой была готова осознать себя отечественным вариантом францисканства» [3, с. 87]. К личности и духовному наследию итальянского святого обращались многие русские писатели и философы, в восприятии которых францисканство ассоциировалось с идеей бескорыстия и равенства. Бурные политические события XIX в. усилили симпатии к образу «беднячка», «делая из него провозвестника реформ, «романтического бунтаря» [5]. На рубеже 19-20 веков в России на фоне всплеска философско-религиозной мысли происходит сильнейший резонанс францисканских идей. Изучая связи францисканской традиции с русской культурой этого периода, С.С. Аверинцев называл Франциска одним из «неофициальных небесных заступников русской литературы» [4, с. 104]. В контексте русского религиозного возрождения на рубежа веков происходит смещение акцента на религиозные и этические аспекты францисканства. По словам В.И. Герье, «На рубеже XIX–XX вв. интерес к католическому святому значительно возрастает, о чем свидетельствуют публикации целого ряда посвященных ему работ» [1, с. 30]. В этот период появляется множество русскоязычных переводов францисканской литературы и биографических текстов (Поль Сабатье «Жизнь Франциска Ассизского» (1895), В. И. Герье «Франциск. Апостол нищеты и любви» (1908), «Цветочки св. Франциска» (1904, 1913) etc).

Инициатором освоения францисканской парадигмы русской литературой рубежа веков, «первооткрывателем русской «францискианы» [6] был Д.С. Мережковский. Интерес к св. Франциску у писателя возник еще до появления первых русских переводов и не угасал на протяжении всего творчества. Другими словами, св. Франциск был одним из тех «вечных спутников», которых писатель считал «частью собственной души» [7, с. 12]. Одно из первых крупных произведений Мережковского – поэма о Франциске Ассизском («Франциск Ассизский (Легенда)», 1891), а в последние годы результатом многолетних историософских раздумий становится трилогия «Лица святых от Иисуса к нам» (1938), в которой изображение духовного и жизненного опыта итальянского святого представлено в широком социокультурном контексте. Мережковский как один из виднейших представителей религиозного ренессанса на рубеже веков стремился выйти за рамки догматов и искал в христианской истории примеры

непосредственного, личного религиозного опыта. В собственных философско-религиозных построениях он опирался на духовный опыт «экзистенциального христианства» [8, с. 94]. Таким прорывом к истинному христианству, по его мнению, было учение Франциска Ассизского. Францисканские идеи часто обсуждались и в рамках Религиозно-философского общества, основателем которого был Мережковский. Франциск с его оправданием мира воспринимался как антитеза средневековой аскезе, как символ возвращения к первоистокам христианства. Одновременно с этим во Франциске видели символ начала Ренессанса

Францисканский мотив любви к миру в его онтологической целостности находит свое отражение в поэме «Франциск Ассизский (Легенда)», являющейся первым поэтическим переложением жития святого. Одной из глав поэмы является перевод Мережковского самого известного сочинения св. Франциска − «Гимна солнцу». «Гимн солнцу» или «Песнь брата солнца» (называемое также как «Песнь творениям») представляет собой благодарение Богу за его творения и восходит к строкам 148 псалма «Хвалите Господа с небес…»:

«Хвалите Вечного за все Его созданья:
За брата моего, за Солнце, чье сиянье,
Рождающее день −
Одна лишь тень,
О, Солнце солнц, о, мой Владыко,−
Одна лишь тень −
От Твоего невидимого лика!» [9, с. 266]

Францисканский мотив субъектного отношения к природе соответствует пантеистической модели мира, понимаемой Мережковским «как мир в Боге, космос» [10], а ключевой образ Солнца является средоточием этого космоса. В отличие от ранних переводов «Гимна Солнцу» (перевод С.П. Шевырева 1837 г. и А.Н. Веселовского 1866 г.), которые имели историко-литературный характер, для Мережковского важно было отразить не только суть францисканской духовности, сконцентрированной в этом произведении, но и свое собственное понимание. Сохраняя общую концепцию радости жизни, Мережковский убирает из стихотворения строки о неминуемости смерти («Ее же никто из живущих не минует; Но горе почиющим во грехе смертном!»[1] [11, с. 9]) и усиливает выразительность тезиса о блаженных праведниках («Для тех уж смерти больше нет, И смерть – им жизнь, и тьма могилы – свет!» [9, с. 266]. О творческом переосмыслении жизни и личности

святого свидетельствуют и некоторые сюжетные элементы поэмы о Франциске. В частности, исследователь А.А. Медведев [6] замечает, что в поэме Мережковского переосмыслен образ отшельника Сильвестра, который в агиографических источниках является учеником Франциска. В поэтической версии последователь превращается в сурового аскета-антагониста, противостоящего истинному христианству Франциска, «сохранившего органическое родство с миром природы» [12, с. 37].

Францисканские мотивы присутствуют и в других стихотворениях 90-х гг. Так, например, стихотворении «Бог» (1890), которым открывается сборник стихов Мережковского «Символы», строится по логике схемы, заданной в «Гимне солнцу»:

«О, Боже мой, благодарю
За то, что дал моим очам
Ты видеть мир, твой вечный храм,
И ночь, и волны, и зарю…» [9, с. 213].

Далее перечисляются все природные стихии, дарующие свет, красоту, утешение и пропитание человеку. По наблюдению исследовательницы В.Е. Ветловской, в сочинении Франциска соблюдена иерархическая последовательность – «от подателя жизни, солнца, и до смерти» [13, с. 172]. Подобным образом развивает свою мысль и русский поэт, начиная от благодарения за возможность «видеть мир», до возможности посмертного единения с Господом.

«И ты открылся мне: Ты – мир.
Ты – все. Ты – небо и вода,
Ты – голос бури, Ты – эфир,
Ты – мысль поэта, Ты – звезда…» [9, с. 213].

Концовка стихотворения «Бог» также напоминает хвалу Господа «за сестру нашу Смерть» в «Песни творений» – радостное принятие жизни и смерти.

Францисканский образ солнца присутствует и в драматической сказке «Возвращение к природе» (1887), в которой идея «божественной сущности природы» соответствует представлению Мережковского о «радостном» христианстве, не отрицающего «плоть», близкого природе и человеку:

«В камне, в воздухе, в былинке
Жизнь я чувствую, любя,

В каждой блещущей росинке,
Солнце, вижу я тебя» [9, с. 418].

Примечательно, что финал драматической сказки, − гимн солнцу («Солнцу, великому солнцу – привет! Слава Тебе, показавшему Свет!» [9, с. 418]), перекликается с латинским эпиграфом в новелле «Святой сатир» – отрывком из католической заутренней мессы: «Сопричастный Отцовскому свету, Сам светоч света и дня, Прогоняем ночь, воспевая Тебя» [14, с. 284]. Солярная символика связывает античную традицию олицетворения солнца и христианскую средневековую семантику божественного света. В цикле «итальянских новелл» (1895), частью которой является «Святой сатир»[2], предметом интереса для писателя была эпоха итальянского Возрождения. События новеллы разворачиваются в стенах францисканской обители. Природа описывается в новелле как воплощение полноты и красоты жизни: «Маленькие птицы пели в миртовых ветвях. Благоухание влажной мяты поднималось от земли» [14, с. 290]. Присутствие францисканского онтологического переживания природы в новелле сочетается с античными мотивами и образами. Олицетворением природной стихии становятся античные лесные божества – сатир, фавны, нимфы. Мережковский работал над новеллой в тот период, когда он приступил к трилогии «Христос и Антихрист», поэтому обращение к францисканским мотивам здесь обусловлено логикой разрешения конфликта христианской морали с античным полнокровным ощущением жизни. Христианство для Мережковского означало, словами Г.В. Флоровского, «монашество, аскетизм, мироотречение, ненависть к миру» [15, с. 345]. Поэтому герой новеллы – выразитель отвергаемого автором христианства – бессилен в своем стремлении обрести совершенную любовь. Сердце его «сухо, мрачно и немо» [14, с. 285], а гимны, которые он сочиняет подобно Франциску, безжизненны.

Францисканский слой является значимой частью трилогии «Христос и Антихрист». Он проявляется прежде всего в лейтмотивной системе романов, связанной с концептом радостного христианства («Те, кто в пустыне терзают плоть и душу свою, те далеки от кроткого Сына Марии. Он любил детей и свободу, и веселие пиршеств, и белые лилии. Он любил жизнь» [16, с. 149]). Образ самого Франциска обретает знаковую функцию и в этом качестве становится архетипическим двойником героев трилогии. В романе «Воскресшие боги» (1901) францисканский мотив любви к миру связан с образом Леонардо да Винчи – провозвестником нового искусства, воплощающего идею синтеза духа и плоти: «Бог – везде, во всех песчинках

земли, так же как в солнцах и вселенных» [17, с. 38]. Четким маркером авторской трактовки является эпизод с птицами, который отсылает к аналогичной сцене в «Цветочках Франциска Ассизского». У Мережковского: «Он ласкал голубей и кормил изо рта. Потом взмахнул руками, точно благословил, − и голуби взвились, зашелестели шелковым шелестом крыльев, полетели, как белые хлопья снега, тая в лазури небес. Он проводил их нежной улыбкой» [16, с. 463]. В «Цветочках»: «И были они такие ручные со святым Франциском и другими братьями, как будто они были куры, вскормленные ими; и они не улетели, пока святой Франциск не отпустил их со своим благословением» [18, с. 93]. Сцена смерти Леонардо да Винчи вплоть до деталей соответствует описанию смерти святого. Идея двойничества подчеркивается общим мотивом полета птицы – традиционного символа освобождения. В «Воскресших богах» это ласточка, вспорхнувшая «с веселым криком» [17, с. 305] с руки умирающего. В жизнеописании Франциска это жаворонки, поющие на крыше кельи, в которой умирал Блаженный. [19, с. 640]. Последним желанием художника было сохранить в себе внутреннюю свободу, он хотел «умереть так же, как он жил – в свободе и истине» [17, с. 303]. Такое же ощущение духовной свободы – у Франциска: «Господи, благодарю Тебя за то, что Ты дал мне умереть свободным от всего» [20, с. 519].

В романе «Антихрист. Петр и Алексей», образ Франциска также становится частью метасюжета, преломляясь в царевиче Алексее. Многочисленные аллюзивные включения обозначают их двойничество. Таким потенциалом обладает лейтмотив противостояния с отцом. Аллюзивными репрезентантами являются эпизод с птицами («Он кормил голубей. Они окружали его. Садились ему на руки, на плечи, на голову» [17, с. 439]), и сновидческий образ нищего Христа, отсылающий к духовным подвигам святого [17, с. 528]. Конструируя собственный миф, писатель усложняет содержание образа Алексея, делает его многоплановым благодаря соотнесению итальянского святого с любимым народом святым Алексием-человеком Божьим. Образ преподобного Алексия, добровольно принявшего нищету, в контексте романа воспринимается как отражение духовного подвига св. Франциска.

Результатом многолетнего осмысления духовной жизни святого стала книга «Франциск Ассизский» (1938). Она является частью трилогии, созданной писателем на материале многочисленных исторических, литературных и житийных источников. В трилогии, наполненной предчувствиями грядущей мировой катастрофы («премирного хаоса» [21, с. 149]), Мережковский пытается объединить в одно целое историю,

христианскую мистерию и актуальные проблемы современности. По мысли писателя, то, чем жил Франциск, невозможно увидеть без религиозного опыта предшественников на пути к «Civitas Dei». Поэтому каждая часть по-своему отражает общий путь объединения христианства и гуманизма, замысел которого в книге формулируется как создание «Града Божьего» «между базиликой Петра и Капитолием» [21, с. 133].

Современники сразу обратили внимание, что книгу трудно отнести к какому-то определенному жанру – биографическая линия в ней соединяется с элементами философского трактата и публицистического эссе. Г.В. Адамович отмечал, что это «нечто очень личное, до крайности «субъективное», говорящее и свидетельствующее, в сущности, больше об авторе» [22]. В книге происходит смещение фокуса от антитезы францисканской радости и христианской аскезы к противопоставлению братства «блаженных нищих» и пролетарского коммунизма, главной центробежной силой которого становится проблема свободы и равенства. Отрывки из романа-эссе публиковались в 1935 году под заглавием «Коммунизм божественный», что указывает на идеологическую тенденцию автора в свете его определенного отношения к советской власти. Фигура Франциска в интерпретации Мережковского олицетворяет идею истинной свободы («Между мной и Христом – никого и ничего» [21, с. 207]), а его учение рассматривается в контексте современной проблемы неравенства. Франциск Мережковского − предтеча грядущей революции на пути к свободе, «коммунист во имя Христа». В интерпретации Мережковского он обретает ницшеанское звучание. Отсылкой к Ницше является мотив абсолютной свободы, воплощенный в образе «скомороха Божьего», балансирующего на канате между землей и небом [21, с. 182].

Называя францисканство откровением свободы, писатель трактует сам феномен свободы как освобождение от страха смерти («смерть будет для тебя бесконечной радостью» [21, с. 153]). Франциск, по мысли автора, предложил два пути освобождения – в учении «блаженной нищеты» («от рабских, из железа собственности скованных цепей» [21, с. 154]) и в откровении любви – радости, понять которую так же сложно, «как верблюду пройти сквозь игольное ушко» [21, с. 159]. Мотив свободы комментируется автором с отсылкой к «Фаусту» Гете («только в эфире свободнейшем … откровение любви» [21, с. 161]), связывающей его с концепцией Царства Духа, которое «свершается через Святых от Иисуса к нам» [21, с. 241].

Франциск в осмыслении Мережковского отличается от своего канонического образа, что неудивительно, так как автор, желая понять значение францисканства в общей мистерии, стремится раскрыть его не как

личность, а как явление. Из своего героя он выплавляет емкий символ, мифологему. Концепцию образа определяет идея свободы, которая располагается вне исторических форм христианства («он не христианин, а ученик Христа» [21, с. 152]). Францисканская идея всепронизанности мира любовью так или иначе звучит у Мережковского на протяжении всего творчества. В своем творчестве Мережковский развивает идею преодоления христианского аскетизма и радостного принятия мира. Францисканские идеи переплавляются в системе собственных взглядов писателя, а также дополняются мотивами и образами из европейской литературы. Франциск Мережковского – символ христианского гуманизма, ключевая фигура в решении вопроса о соотношении «плоти» и «духа», христианства и культуры.

Примечания

1. Цитата дана в переводе С.С. Аверинцева, который является, по мнению исследователей, наиболее близким к оригинальному тексту.

2. «Святой сатир» Д.С. Мережковского − первый русский перевод новеллы «Saint Satire» А.Франса (1893). Впервые был опубликован в журнале «Северный вестник» под названием «Сан-Сатиро. Из флорентийских легенд Анатоля Франса».

Список литературы

1. Герье В.И. Франциск, апостол нищеты и любви. М.: т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1908. 346 с. [Электронный ресурс].− Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003747678/ (дата обращения 1.10.2024).

2. Самарина М.С. Поэтическое наследие Франциска Ассизского: проблемы изучения «Laudes Dei Altissimi» // Вестник СПб. Ун-та. 2008. Сер.9. Вып. 2. Ч. II. С. 56−60.

3. Исупов К.Г. Франциск из Ассизи в памяти русской литературно-философской культуры // Вопросы литературы. 2006. № 6. С. 60−88.

4. Аверинцев С. С. Цветики милые братца Франциска: Итальянский католицизм – русскими глазами // Православная община. 1997. № 38. С. 97−105.

5. Горбунова О.П. Францисканство в культуре романтизма: образы и смыслы // Современные проблемы науки и образования. 2013. №1. [Электронный ресурс].− Режим доступа: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8278 (дата обращения: 07.10.2024)

6. Медведев А.А. Св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францискиана» (Достоевский, Розанов, Дурылин) // Toronto Slavic Quaterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2016. №57. [Электронный ресурс].− Режим доступа: http://sites.utoronto.ca/tsq/57/Medvedev57.pdf (дата обращения: 12.10.2024).

7. Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: 2007. 416 с.

8. Корыхалов А.Д. Поиски истинного Христа в творчестве Д. Мережковского: истоки, контекст, идейное содержание // Вопросы философии. №4. 2015. С. 93−103.

9. Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 928 с.

10. Мережковский Д.С. Не мир, но меч. М.: АСТ, 2000. [Электронный ресурс].− Режим доступа: http://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/kritika-mer/ne-mir-no-mech/index.htm (дата обращения: 12.10.2024).

11. Итальянская поэзия XIII-XIX вв. в русских переводах. – М.: Радуга, 1992. 815 с.

12. Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: 2000. 294 с.

13. Ветловская В.Е. Pater Seraficus // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л.: 1983. С. 163−178.

14. Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер. Избранные стихотворения. Переводы Дмитрия Мережковского. М.: 2010. 440 с.

15. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. М.: Институт Русской цивилизации, 2009. 848 с.

16. Мережковский Д.С. Собр.соч. В 4-х т. Т. 1. М.: 1990. 591 с.

17. Мережковский Д.С. Собр. соч. В 4-х т. Т. 2. М.: 1990. 764 с.

18. Цветочки Франциска Ассизского / Пер. А.П. Печковского. СПб.: Азбука-классика. 2007. 224 с.

19. Большая Легенда, составленная святым Бонавентурой из Баньореджо // Истоки францисканства / Пер. О. Седаковой, А. Топоровой, Л. Сумм. Assisi: Movimento Francescano, 1996. С. 521−704.

20. Житие второе Святого Франциска Ассизского, составленное Фомой Челанским // Истоки францисканства / Пер. О. Седаковой, А. Топоровой, Л. Сумм. Assisi: Movimento Francescano, 1996. С. 329−520.

21. Мережковский Д.С. Лица святых от Иисуса к нам. М.: Республика. 1997. 366 с.

22. «А в книгах нет почти ничего»: Г. В. Адамович о Д. С. Мережковском / Сост. О.А.Коростелев // Литературная учеба. 2008. N 2. С. 163−165 [Электронный ресурс].− Режим доступа: https://emigrantika.imli.ru/publications/687-adammer (дата обращения: 12.10.2024).

FEATURES OF ARTISTIC RECEPTION OF FRANCISCAN MOTIVES IN THE WORK OF D.S. MEREZHKOVSKY

A.V. Dekhtyarenok

The chapter examines the key images and motives of Franciscan spirituality, reflected in the work of Merezhkovsky. The analysis of poems from the collection "Symbols" (1892) focuses on the motive of joyful acceptance of life and unity with nature. Merezhkovsky percieves the Fraciscan philosophy of love for the world in his poetry and short stories of the 1890s. as the antithesis of Christian asceticism and identfies it with the anciet full-blooded feeling of life. In the novels of the trilogy "Christ and Antichrist" (1895–1905) the Franciscan code can be traced in the figurative structure due to the use of cross-cutting leitmotifs. The features of the artistic refraction of motives associated with the fate and personality of the Italian saint in the book "Francis of Assisi" (1938) are revealed in the chapter. It is shown that Merezhkovsky makes Francis different from his canonical image. The conclusion states that specificity of the author's perception of Franciscan motives is conditioned by the general context of Merezhkovsky's

historiosophical views, in which Franciscan motives are supplemented by motifs and images from European and Russian literature.

Keywords D.S. Merezhkovsky, St. Francis of Assisi, Silver Age, artistic reception, intertextuality.

1.4. ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА И ПОЛИЛОГ КУЛЬТУР В ТВОРЧЕСТВЕ ИЛЬИ ЗДАНЕВИЧА

© Е.С. Шевченко

Цель работы – проследить расширение диалогической парадигмы и движение к полилогу в эстетике и художественной практике одного из представителей русского и европейского литературного авангарда – Ильи Зданевича (Ильязда) – от наиболее радикальных, полностью заумных текстов («Янко крУль албАнскай», «Остраф пАсхи», «асЁл напракАт», «згА Якабы», «лидантЮ фАрам») до текстов, в которых заумь сведена к минимуму («парижАчьи», «Восхищение», «Философия»). В качестве научной базы привлекаются герменевтический метод и концепция диалога М.М. Бахтина. Автор приходит к выводу, что явления неконвенциональности и десемантизации, традиционно ведущие к коммуникативным и смысловым провалам, у Зданевича становятся отправной точкой для создания новых форм и языков (в том числе и заумного), служащих обновлению искусства.

Ключевые слова: Илья Зданевич, литературный авангард, диалогизм, расширение диалогической парадигмы, карнавал идей, культурный трансфер, полилог культур.

Согласно М.М. Бахтину, «быть – значит общаться диалогически» [1, с. 338]. Идеи не могут существовать в изолированном индивидуальном сознании человека, они зарождаются, развиваются, облекаются в словесную форму, изменяются, порождают новые идеи только во взаимодействии с другими идеями, в диалоге «Я» и «Другой» [1–3]. Любое познание, в том числе и художественное, основано на диалогических отношениях; и это означает, что сами по себе процессы познания и следующего за ним понимания невозможны без диалога. Необходимо различать понятия диалога и взаимовлияния: диалог основан на равноправном общении «Я» и «Другого», в то время как в отсутствие равноправия имеет место взаимовлияние. Культура диалога в традиционном понимании основана на равноправии включенных в ситуацию общения идей, на равноправии участников диалога («Я» и «Другого») [4, с. 46].

Однако социокультурные изменения, которые мы наблюдаем в современности, приводят к необходимости корректировки ставших уже традиционными понятий и расширению диалогической парадигмы. В этом направлении работает целый ряд современных философов, социологов, филологов, культурологов. Среди наиболее значимых для нашего

исследования назовем работы О.Н. Астафьевой, которая вводит в научный тезаурус новое понятие «полилога» культур [5, с. 78]. Явление полилога культур рассматривается ею применительно к современной ситуации как расширение диалогической парадигмы, повлекшей за собой транснационализацию культурного пространства [5, с.78]. Мы полагаем, что транснационализация культурного пространства сама по себе не является прерогативой современной культуры [6, p. 91]. Ее исключительным свойством является, скорее, всеобъемлющий характер, обусловленный процессами глобализации. Истоки транснационализации культурного пространства следует искать в авангардных художественных практиках начала XX века, которые мыслились авангардистами как вселенские. Обращает на себя внимание типологическое сходство явлений транснационализации и трансгрессии. Трансгрессия проявилась в авангардном искусстве через нарушение всех возможных границ, решительный отказ от любых проявлений изоляции – идей, языков, культур и т.д. Диалог в условиях авангарда приобрел радикальные, никогда прежде невиданные формы [7, p. 180], и в творчестве Зданевича мы обнаруживаем богатый арсенал нарушающих границы художественных практик.

Всёчество и оркестровое искусство, к которым был причастен И. Зданевич, с нашей точки зрения, следует трактовать как проявления принципа диалогизма. Друзья и соратники Ильязда по «левобережному» футуризму («всёчеству», «Синдикату футуристов» и группе «41°») называли его «Собиновым русского футуризма», указывая на его значение в истории течения. Поэт, драматург, прозаик, художник, искусствовед-византолог и теоретик авангарда – вот далеко не полный перечень творческих интересов И. Зданевича. Его художественное наследие весьма разнообразно. Среди наиболее значительных текстов Ильязда следует назвать заумную пенталогию «аслаабл Ичья питЁрка дЕйстф» (1916-1923), «Письма Моргану Филипсу Прайсу» (1929), а также романы «парижАчьи» (1922-1923), «Восхищение» (1927), «Философия» (1930) и незавершенный роман «Посмертные труды» (1928).

В случае с И. Зданевичем и той линией в искусстве, которой он придерживался, следует говорить об оригинальных формах диалога и полилога, имевших новаторский характер. Оригинальный характер этих форм обозначился уже в раннем творчестве Ильязда, примерно с 1913 г., в годы его знакомства и близкого общения с художниками-авангардистами круга М. Ларионова и с художником М. Ле-Дантю. Говоря об особенном характере диалогических отношений, которые возникают в текстах Ильязда, мы имеем в виду его принадлежность ко всёчеству, основные эстетические

принципы которого были сформулированы его другом и соратником М. Ле-Дантю. Это было авангардное движение, которое родилось из «отрицания отрицания»: свойственное авангарду, в том числе футуризму, неприятие форм, направлений и стилей прежних эпох, во всёчестве переродилось в их приятие. Всёки, в отличие от представителей многих других авангардных течений, не боятся заглядывать вглубь веков, извлекая из «расцветных» (выражение М. Ле-Дантю) эпох идеи, формы, стили, способные послужить созданию новых смыслов. Эстетическая «всеядность» вела всёков к парадоксальным выводам, например, к признанию того, что талант в современном искусстве необязателен, а стремление к оригинальности может привести творца к замыканию в собственном мире, лишить возможности выйти за пределы собственной личности. С точки зрения всёчества, это для художника гораздо опаснее, чем растворение собственного таланта в «чужих» идеях. Таким образом, во всёчестве И. Зданевича реализуется идея диалога «всего со всем». Диалог связывается всёчеством с таким приятием «чужого», при котором не возникает конфликта идей, напротив, все они уживаются в формате произведения (одном тексте или одной картине). Всёчество рассматривает творческий процесс как диалог равновеликих идей, при этом личность автора может нивелироваться вплоть до полного растворения в «чужих» идеях, почти исчезновения. Где же в таком случае следует искать автора? В чем и как проявляется его творческая энергия? В комбинации «чужих» идей, организации их взаимодействия, игре с «чужими» элементами в процессе создания из этих элементов собственного художественного целого. Автор управляет калейдоскопом «чужих» идей, выстраивая смыслы на их границах. Диалог идей подчиняется у Зданевича игровому принципу и напоминает своеобразный карнавал идей. В этом диалоге «чужих» идей проявляется та свобода, которая свойственна карнавалу. Карнавал, калейдоскоп – все эти метафоры, к которым мы прибегаем, чтобы определить природу диалога в творчестве И. Зданевича, вращаются вокруг понятия игры. Игра выступает ключевой характеристикой диалога у Ильязда.

Литература всегда была для И. Зданевича умственной игрой. На эту черту Ильязда как писателя указывали В. Шкловский и Д. Святополк-Мирский. В своих текстах И. Зданевич, даже обращаясь к современности, абстрагируется от конкретики пространства и времени, извлекая смыслы из умственной игры стилями и формами. Смешения стилей вело к установлению оркестровых форм искусства – оркестровой поэзии и оркестровой живописи, получивших широкое распространение в авангардной среде в 1917-1918 гг. Само это понятие было предложено А. Кручёных для обозначения синтеза различных

художественных форм. Теоретиком и практиком оркестровой живописи был художник К. Зданевич, родной брат И. Зданевича. В литературе оркестровка представляла собой комбинацию языков и стилей на заумной основе. Заумный театр как вариация оркестрового искусства получил теоретическое обоснование в книге А. Крученых «Фонетика театра» (1923). Цикл «аслаабл Ичья» реализует оркестровые принципы в новой драматургии и театре.

В «аслаабл Ичьях» Ильязд возвел оркестровый принцип в ранг абсолюта, так что его действие обнаруживается в каждой из пяти пьес, а диалог в этом драматическом цикле (мы имеем в виду разные уровни диалога – от диалога персонажей до диалога эстетических идей) звучит как карнавальный оркестр. Диалог с традицией в духе всёчества предстает у И. Зданевича в виде карнавала идей. На месте старого театра Ильязд возводит новое здание театра – заумный театр с нелепыми героями и абсурдным драматическим действием, в котором существенная доля смысловой нагрузки переносится на фонетический уровень и уровень графического оформления текста. В заумном театре И. Зданевича выстраивается полилог культур и культурных традиций – обозначим основные из них. Во-первых, тексты заумных пьес Ильязда резонируют с драматургической, театральной и музыкальной пародией (шуточной драматургией В. Соловьева и пьесами Козьмы Пруткова, оперной пародией «Вампука, невеста африканская», театрально-кабаретными пародиями Н. Евреинова и т.п.). Во-вторых, в оркестровом принципе заумных драм И. Зданевича пародийно отрефлектированы такие принципы символистского искусства, как музыкальность и симфонизм («Симфонии» А. Белого), поскольку футуристу и заумнику И. Зданевичу они напомнили ослиный рев. В-третьих, оркестровый принцип и сама заумь в пенталогии Ильязда коррелируют с принципом многоязычия commedia dell’arte, ставшего основой итальянских диалектальных театров. Заумь в цикле имеет разные обличья: фонетическое письмо сочетается со звукоподражанием и детским лепетом, образуя «ывонный язык» с такими сочетаниями звуков, которые совершенно не свойственны русской речи («Янко крУль албАнскай», «асЁл напракАт”, «згА Якабы»); строится по моделям русского и полинезийских языков («Остраф пАсхи»); заумь оформляется как партитура и как иконический знак («Янко крУль албАнскай», «лидантЮ фАрам»). Оркестровый принцип предполагает оформление и последующее чтение текста как партитуры (в «Янке» персонажи произносят реплики «сабОрам» и «саглАсна»). Иконический принцип предполагает оформление и чтение текста как картины – и когда совокупность знаков стремится к единству знака, и когда отдельный знак

расподобляется на множество элементов и оформляется как орнамент. «Изовербальные тексты» [8, с. 146] у Зданевича имеют диалогическую природу, Все это также указывает на превращение диалога в «аслаабл Ичьях» в карнавал идей, а установка на многоязычие позволяет в полной мере его реализовать. В финальной пьесе цикла «лидантЮ фАрам» новое искусство побеждает, поскольку имеет мессианские цели (в роли мессий выступают М. Ле-Дантю и П. Пикассо). Именно в авангарде, по мысли Ильязда, и совершается воскресение искусства и мира.

Большая часть жизни И. Зданевича прошла в эмиграции, в Париже. Он находился в оппозиции к той линии русской эмигрантской литературы, которую представляли Д.С. Мережковский, Б.Н. Зайцев, А.М. Ремизов. Из молодого поколения литераторов его поддерживал Б. Поплавский, из старшего – Д. Святополк-Мирский, в рецензии которого на роман «Восхищение» Ильязд предстал никем не понятым одиночкой, «бескомпромиссным представителем наиболее эзотеричного футуризма» [9, с. 161]. В рецензии Мирского отношения Ильязда с русскими футуристами предстают в несколько идеализированном виде, на что указывают исследователи М. Ефимов и Л. Дмитриева, отмечая, что, хотя Зданевич и способствовал популяризации итальянского футуризма в России, его отношения с русскими футуристами были очень непростыми: сближаясь в разное время с лучизмом, всёчеством, группой «41˚», он «открыто противостоял «гилейцам» и соперничал с Маяковским» [9, с. 157]. Однако в эмиграции расстановка сил стала иной, поэтому соперничество с Маяковским сменилось сотрудничеством. Зданевич участвовал в организации банкета по случаю визита Маяковского в Париж 24 ноября 1922 г., а затем и в создании группы «Через», объединившей молодых поэтов и художников русского Парижа с целью поддержания контактов с художественным авангардом метрополии в лице В. Маяковского и его «ЛЕФа», с одной стороны, и французским авангардом – с другой. Однако эта попытка наладить личные контакты в близкой по духу среде не удалась. На вечере «Бородатого сердца», организованного 6 июля 1923 г. И. Зданевичем и Т. Тцара с целью совместного выступления русских авангардистов группы «Через» и французских дадаистов, среди последних разразился скандал, приведший к распаду обеих групп и послуживший отправной точкой для сюрреализма. Справедливости ради заметим, что у Ильязда на протяжении всей его жизни в эмиграции было много других, более успешных и плодотворных творческих контактов с представителями русского и европейского авангарда, в том числе с художниками П. Пикассо, Л. Сюрважем, Ж. Браком, А. Джакометти, А. Матиссом,

Ф. Леже, Ж.Миро и др. Книга в стиле livre d'artiste (книга художника) становилась местом встречи и творческого диалога поэта и художника, а И. Зданевич-издатель этому творческому диалогу способствовал.

С самым ценным своим достижением – заумью – Ильязд распрощался после создания пьесы «лиданЮ фарАм» (1923), посвященной М. Ле-Дантю, возложив на виртуальную «могилу» текст с красноречивым названием «Венок на могилу друга». С нашей точки зрения, ставшие эстетическим актом «похороны» заумного языка следует рассматривать как карнавальные похороны: отказываясь от зауми, Ильязд все равно оставался ей верен. Карнавальная стихия позволяла Ильязду сохранить ту свободу, которая всегда отличала его творчество. Заметим, что карнавализованный диалог Ильязда обладал поливалентными свойствами, представляя одно и то же явление через возвышение и ниспровержение, в ореоле святости и кощунственном глумлении.

В творчестве И. Зданевича проявилась одна из характернейших черт художественного мышления эпохи модерна и авангарда – неомифологизм. Однако рассказ о себе через миф служил у Ильязда не только установлению дружеских контактов в близкой ему авангардной среде, легитимизации нового течения, которое он представлял своим творчеством, но и отчаянной конфронтации с противниками. И тогда эстетическая полемика между разными представителями художественного авангарда приобретала радикальный характер, на что указывает исследователь Д.Я. Северюхин, рассматривая доклад И. Зданевича «О футуризме», прочитанный дважды – в Москве, в Политехническом музее 23 марта 1913 г. на диспуте в честь открытия выставки «Мишень», и спустя две недели в Санкт-Петербурге, в зале Тенишевского училища, благодаря чему И. Зданевич приобрел «известность сильного полемиста» [10, с. 136]. Ильязд мифологизирует факты и события повседневности, культурную жизнь эпохи, наконец, собственную жизнь в искусстве и идейную полемику с противниками; переосмысливает древние мифы и создает собственные, авторские. В «аслаалблИчьях», «Илиазде» и «Восхищении» Ильязд полемизирует с разными направлениями и стилями (от реализма до футуризма). В «ЛидантЮ фАрам» сюжет направлен против миметических форм отображения действительности, которые для авангардиста И. Зданевича являются отжившими. Финальная пьеса цикла представляет собой радикальное наступление авангарда на чуждые ему творческие практики: конфликт в пьесе разворачивается в виде эстетической полемики новых форм со старыми и на уровне персонажей выражен в противоборстве художников двух формаций – авангардиста (лидантЮ) *и* реалиста (пиридвИжника).

Примечательно, что оппонентом авангардиста выступает передвижник – представитель той ветви реализма, которая придерживалась народнических идеалов и противопоставляла себя академической школе живописи. Однако даже этот вариант реализма И. Зданевичем отвергается. Развернувшееся в пьесе состязание между авангардистом и передвижником заканчивается победой авангардиста. Оба персонажа-художника пишут портрет с натуры, и, как этого можно было ожидать, передвижник создает портрет «как живой», а авангардист – «непохожий». При помощи гротескной игры живого и мертвого Ильязд доводит до абсурда реалистический принцип достоверности. Обманом оказывается картина передвижника, поскольку «как живая» (главный комплимент художнику-реалисту) выглядит на портрете женщина, натурой для которого послужила «дохлая». Неслучайно созданное передвижником изображение «как живой», оторвавшись от своего творца и обретя свободу, призывает: «дурЁх дурАчь» [11, с. 654]. И. Зданевич изображает свойственное реалистическому искусству заигрывание с жизнью, выражающееся в стремлении уподобиться ей, как предательство творчества и одурачивание публики. Диалог нового со старым карнавализуется, приобретает вид циркового или спортивного состязания. Однако у происходящего есть и серьезный, сакральный смысл. Создавая миф о новом искусстве, И. Зданевич проверяет его способностью воскрешать. Победу всёчества и дадаизма (пьеса написана в период сотрудничества с дадаистами) Ильязд облекает в неомифологические и библейские формы. По аналогии с «Откровением Иоанна Богослова» в пьесе последовательно разыгрываются сцены, напоминающие библейские Конец Света, Страшный Суд и Второе Пришествие. Новое искусство имеет мессианские цели, и в роли мессий оказываются погибший Ле-Дантю и живой Пикассо, благодаря которым совершается воскресение искусства и мира. Все это позволяет интерпретировать «лидантЮ фАрам» как «Откровение Ильязда», а весь цикл – как «Евангелие от авангарда».

Мир в понимании И. Зданевича предстает изменчивым, пластичным, склонным к деформациям и метаморфозам. Человек в той же мере пластичен и переменчив, как окружающий мир. Все это влияет на характер связей, возникающих между миром и индивидом, делает их мимолетными и неустойчивыми, множественными. Отсюда и диалогические связи утрачивают полновесность, напоминая кратковременные сцепления-столкновения. Они не выстраиваются в одну линию, а происходят одновременно. Сукцессивные связи и взаимодействия человека и мира замещаются симультанными.

Деформация мира и человека, которую обнаруживает Ильязд, ведет к потере идентичности. Чтобы приспособиться к переменчивому миру, человек вынужден мимикрировать. Самопостроение и саморазрушение собственной личности, как построение и разрушение мира, построение и разрушение творчества, оказываются разными сторонами одного процесса. Утрата индивидуумом понимания четких границ собственной личности приводит художника к постоянным перевоплощениям в «Другого», к странному полилогу между «Я» и «не-Я», к трансгрессии на территорию «чужих» миров и превращению «Я» в «Другого». У И. Зданевича эти переходы совершаются постоянно, следствием чего становится текучесть личности, неуловимость ее черт, превращение мужского в женское и даже ослиное. «Я» способно включить в себя все, что угодно, при этом ни одна из черт не может доминировать над другими. Построение каких-либо иерархических конструкций внутри такой личности оказывается невозможным. Структура личности утрачивает внутреннюю иерархию, человека невозможно более помыслить в традиционных ценностных координатах, он перетекает в зону неопределенности и предстает в виде конгломерата разнородных свойств, устанавливающих между собой какие-то новые, лишенные устойчивости и определенности, связи. Диалог человека с самим собой, другими людьми, миром носит спонтанный характер. Все иерархические структуры временны, позиции в них условны, а периферия стремится занять место центра.

Полемические сюжеты, связанные с историей авангарда, становятся у И. Зданевича объектом эстетической игры. Диалог с оппонентами ведется на территории искусства, и в целом ряде произведений («аслаблИчья питЁрка дЕйстф», «Илиазда», «Восхищение») И. Зданевич мифологизирует собственную полемику с кубофутуристами («Гилеей»). Сквозь сюжет его романа «Восхищение» проглядывает история русского футуризма, а в образе главного героя Лаврентия угадывается противник И. Зданевича – В. Маяковский. В других произведениях эта полемика затрагивает не весь текст целоком, а только отдельные его участки. Так, например, в описание заглавного героя пьесы «Янко крУль албАнскай» («*я*нко а*но* в *брю*ках с *чю*жова пли*чя* а*бу*та *но*вым *вре*миним») [11, с. 481] автор внедряет два полемических сюжета, которые получают исчерпывающее объяснение в «Илиазде», – историю с башмаком и историю с заворачиванием брюк. Идею башмака, которая сформировалась у него на почве увлечения итальянским футуризмом, он разворачивает в «башмачную» философию. И. Зданевич перефразирует эпатажное высказывание Ф.Т. Маринетти «автомобиль прекраснее Ники

Самофракийской» утверждая: «башмак прекраснее Венеры Милосской». Впервые озвучив эту идею в докладе «Футуризм Маринетти» (выставка «Мишень», Политехнический музей, март 1913), он следует дальше и в докладе «Поклонение башмаку» («Бродячая собака», март 1914) объявляет себя «чистильщиком сапог. Карнавализованные идеи укорачивания брюк и идея башмака служили выражению презрения к земле и стремлению от нее оторваться. Обе они связываются И. Зданевичем с карнавализованной идеей осла, а также с метаморфозой человеческого и ослиного: «круп» героя, обнаженный постоянным укорачиванием брюк, прекрасен, как круп осла («Илиазда»). В работе «Русская драма и театральный примитив» мы указывали на связь эстетической метатекстуальной игры И. Зданевича с представлениями В. Маяковского и А. Кручёных о новой эпохе как наступлении мужественности. Однако Ильязд реализовал ее в полемичном по отношению к кубофутуристам смысле. Утверждение мужского и изгнание женского, свойственное кубофутуристам, превратилось у него в бесконечную игру мужским, женским и ослиным. Исходной точкой «транссексуального» сюжета, пронизывающего многие произведения И. Зданевича («аслАабличья», «Восхищение»), послужила история-анекдот о рождении человека и поэта, в первой версии «Илиазды» представленная следующим образом: «Меня одевали девочкой. Моя мать не хотела примириться с тем, что у неё родился сын вместо дочери. В дневнике её записано: “родилась девочка – Илья, волосики чёрные, цвет – темно-синий”. Поэтому я носил кудри до плеч. Каждый вечер моя няня Зина делала груду папильоток, снимая по очереди книгу за книгой с полок дедовской библиотеки, и я проводил ночь с несколькими фунтами бумаги на голове. Так с полок исчезли Пушкин, Грибоедов, Державин, Гоголь по очереди. Во сне эти писания входили мне в голову, и я постепенно становился поэтом» [11, с. 691]. Метаморфозы и трансформации подобного рода затрагивают не только сюжеты произведений И. Зданевича, но и его индивидуально-авторский стиль. Подобно Апулею («Метаморфозы, или Золотой осёл»), Ильязд овладевает множеством «чужих» языков и стилей, и его тексты, прежде всего полностью заумные или же с элементами зауми, приобретают такие свойства, как мультимодальность и полиглотизм.

Одним из непременных условий осуществления диалога является конвенциональность, предполагающая договоренность, соглашение различных сторон, в нем участвующих. Роман И. Зданевича «Парижачьи» ставит проблему конвенциональности на всех уровнях – от словесно-образного и сюжетно-композиционного до читательской рецепции. В

названии романа – окказиональное слово, которое сразу ставит читателя в тупик и заставляет искать выход из сложившегося словообразовательного коллапса: читатель может определить, к какой части речи относится это слово (притяжательное прилагательное), выстроить ряд однокоренных слов (Париж, парижские, парижанка, парижанин), но назвать производящее слово оказывается невозможно, поскольку его не существует в русском языке. Цепочка традиционных конвенций при этом оказывается нарушенной, но благодаря этому нарушению возникает возможность творческого поиска новых возможностей, которые позволили бы автору и читателю договориться о новом слове и его потенциальных значениях, а также о том, откуда оно возникло. Автор указывает читателю трудный путь от невозможного к вероятному: через догадку читатель приходит к производящего слову («парижак»), попутно отмечая для себя его отсутствие в общеупотребительном русском языке, но зная многие другие слова, по этой словообразовательной модели созданные (вожак, дурак, чудак, простак и т.д.). Диалог с читателем выстраивается Зданевичем как поиск и установление новых договоренностей, поверх уже существующих. Затрудненность понимания при этом возникает из желания автора указать на творческие возможности языка. В романе И. Зданевича «парижАчьи» мы обнаруживаем явление авангардного языка, которые ученые-лингвисты И. Зыкова и О. Соколова связывают со свойственной авангарду «установкой на идиоматизацию» [12, с. 7]. Немногочисленность романных героев (всего 8), их привязанность к строго определенному времени (между 11.51 и 14.09) и пространству (между XVI округом Парижа и Булонским лесом), четкая геометрия и арифметика человеческих отношений (4 супружеские пары) – вот те черты, которые отличают «Парижачьи». И. Зданевич меняет традиционную романную форму, сводя повествование к минимуму и разворачивая роман как диалог персонажей по преимуществу. Персонажи сталкиваются друг с другом, меняются местами и ролями, изменяя своим мужьям и женам с друзьями и подругами. Как в замкнутом сосуде, они мечутся между домами друг друга в XVI округе Парижа и Булонским лесом как ожидаемым местом встречи для позднего завтрака, где, как они думают, разрешатся все загадки и рассеются мучившие их подозрения. Однако их ожидания не оправдываются, роман едва не заканчивается серией дуэлей. Этого не происходит только потому, что дуэль ничего не решит в их конфликтах друг с другом. Персонажи осознают беспомощность романной формы для разрешения их проблем и всерьез задумываются над тем, как же завершить роман. С этого момента роман приобретает характер поэтологического.

Все заканчивается поздним завтраком в Булонском лесу – Тайной вечерей. Условное разрешение романной интриги путем перевода временного в вечное в «Парижачьих» выглядит как необходимость каким-либо образом завершить роман. И. Зданевич обостряет проблему конвенциональности в художественном творчестве. Двусмысленность, полисемия, заумный характер его текстов, проявляющиеся на всех уровнях (в том числе и романа «Парижачьи»), позволяют обнаружить отсутствие договоренностей и в жизни и в искусстве, а также попытку нового искусства, вскрыв ложные связи, проблематизировать поиски новых.

Диалог у И. Зданевича всегда тяготеет к тому, чтобы развернуться в полилог. Обращает на себя внимание устремленность И. Зданевича к многоголосию: он слышит разные голоса и языки, чувствует потенциальные возможности их развертывания во множестве смысловых плоскостей, благодаря чему в его текстах возникают полифония и полилог языков и культур. Близость Ильязда к всёчеству обусловила его радикальные варианты полилога – от обостренного восприятия границ различных явлений до полного их нивелирования, преодоления, когда диалог становится практически невозможен, все становится «своим», наблюдается неразличение «Я» и «Другого», – крайность, противоположная изоляции.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.

2. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 361–373.

3. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 227–231.

4. Шевченко В.Д., Шевченко Е.С. Художественная форма в социальной коммуникации // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2019. № 1. С. 46–52.

5. Астафьева О.Н., Зубанова Л.Б., Кириллова Н.Б. и др. Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования: монография / отв. ред. Н.Б. Кириллова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. 292 с.

6. Shevchenko E.S. The Visual Codes of “The Ivanovs’ Christmas Party” Play by Alexander Vvedensky // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2019. № 3. С. 180–186.

7. Rozenfeld J., Tomaščíková S. The lovable machine. Social implications of implementing artificial intelligence: a cultural studies perspective // Ostrava Journal of English Philology, 2023. Vol. 15, no. 2. P. 77–92.

8. Сахно И.М. Стереоскопическая образность графической поэзии Ильи Зданевича // Russian Literature. Amsterdam: North Holland. Volume 91. Yuly 2017, pp. 139–168.

9. Ефимов М., Димитриева Л. Об одной малоизвестной рецензии Д.П. Святополк-Мирского на книгу И. Зданевича // Русская литература. 2019. № 1 С. 154–161.

10. Северюхин Д. Я. Художественно–артистическая ассоциация. Эпизод из истории художественного просвещения старого Петербурга // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 1. С. 131–141.

11. Зданевич И.М. (Ильязд) Философия футуриста. Романы и заумные драмы. С приложением доклада И. Зданевича «Илиазда» и «Жития Ильи Зданевича» И. Терентьева / Годгот. текста и коммент. Р. Гейро и С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008. 842 с.

12. Зыкова И.В., Соколова О.В. Языковой эксперимент как установка на идиоматизацию в манифестах кубофутуристов: идиоматика авангарда // Вопросы когнитивной лингвистики. Выпуск 2, 2019. С. 7–20.

THE PROBLEM OF CULTURAL TRANSFER AND POLYLOGY OF CULTURE IN THE WORK OF ILYA ZDANEVICH

E.S. Shevchenko

The purpose of the work is to trace the expansion of the dialogical paradigm and the movement towards polylogue in the aesthetics and artistic practice of one of the representatives of the Russian and European literary avant–garde – Ilya Zdanevich (Ilyazd) – from the most radical, completely abstruse texts ("Janko Krul albAnskai", "Ostraf Paschi", "asEl naprakAt", "zgA Yakaba", "lidantU fAram") to texts in which the mind is minimized ("Parisian", "Admiration", "Philosophy"). The hermeneutical method and the concept of dialogue by M.M. Bakhtin are used as a scientific basis. The author comes to the conclusion that the phenomena of unconventionality and desemantization, traditionally leading to communicative and semantic failures, become the starting point for Zdanevich to create new forms and languages (including abstruse ones) serving the renewal of art.

Keywords: Ilya Zdanevich, literary avant-garde, dialogism, expansion of the dialogic paradigm, carnival of ideas, cultural transfer, polylogue of cultures.

1.5. АЛЛЕГОРИЯ КАК ОСНОВА ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ В ФРАГМЕНТАРНОЙ ПЬЕСЕ Э. БАУЭРНФЕЛЬДА

© Я.О. Шебельбайн

Австрийский писатель Эдуард Бауэрнфельд – один из самых успешных комедийных авторов XIX века – изображал в своих работах человеческий мир через анималистические и аллегорические образы. Цель работы – рассмотреть принципы создания аллегорических образов в фрагментарной пьесе «Республика животных» (1848). В работе применен историко-культурный метод, а также принципы формального анализа и событийно-образного. В ходе работы была выстроена система образов, которая в пьесе представлена четырьмя группами персонажей. По итогам работы установлена взаимосвязь между внешним обликом животного и его функцией в пьесе (Зебра), между культурной традицией, которая с ним связана и его ролью (Заяц), а также физиологической

характеристикой и художественным значением (Комар). Сделан вывод о том, что через систему образов пьесы Бауэрнфельд транслирует свою политическую позицию.

Ключевые слова: аллегория, знаковая система, бестиарный образ, сатира, Э. Бауэрнфельд.

Аллегория как иносказание и как художественный прием изображения отвлеченных понятий и идей через конкретный образ восходит традицией к эпохе Античности (диалоги Плутарха, басни Эзопа, труды Теофраста). Авторы того времени прибегали к использованию приёма аллегории «в те исторические моменты, когда требовалось переосмыслить старые авторитетные тексты в соответствии с народившимися новыми формами мышления» [1, с. 16]. Средние века существенно расширяют само понятие аллегории и продолжают традиции аллегорической литературы. А.Е. Махов пишет, что универсальная средневековая формула дана «в знаменитом речении Августина Дакийского из его теологического компендиума «Rotulus pugillaris» (ок. 1260): «Буквальный смысл учит прошедшим событиям, аллегорический – чему верить, моральный – что делать, анагогический – на что надеяться» [2, с. 17]. Через аллегорию вещественно-конкретный мир текста приближается к притчевости, и «ужасающие создания фантастической зоологии» [3, с. 143] становятся прямой проекцией животрепещущих авторских вопросов. Литература всегда стремилась «создать монумент животного» и «проникнуть в специфику его жизни» [4, с. 130]. Система античных и средневековых аллегорий охотно использует образы зверей, которые были наделены нравственными качествами человека и имели аллегорический смысл. В XII веке традиция изображения бестиарных образов представлена в сатирическом памятнике французской городской литературы – «Романе о Лисе», в 1218 г. Пьер де Бове выпускает свой «Бестиарий». Эпштейн дает определение бестиаризму как «переносу “звериного” в сферу общественную и нравственную» [5, с. 100].

К XIX веку намечается тенденция использования животной аллегории в пародийных целях (яркий пример – «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т. Гофмана). Бестиарный образ несет в себе функцию связи животного и человеческого мира, где последний «проигрывает». Целью сопоставления двух миров часто является возможность показать худшие качества человека через намеренно сниженный ассоциативный ряд. Природа анималистического образа парадоксальна: «Невозможность кроется не в “сказочных” животных…а в их предельной близости» [6, с. 29] к человеческому облику. «Животное» – одна из «базовых онтологических

категорий, поскольку позволяет задействовать наиболее разнообразные и детализированные режимы метафоризации» [7].

Один из самых успешных комедийных авторов середины XIX века Австрии Эдуард Бауэрнфельд (1802–1890) – «немецкий воин», как называл его (по названию одной из драм самого Бауэрнфельда) карикатурист Карл Клич – изображал в своих сатирах человеческих мир через анималистические, аллегорические образы. Бауэрнфельд – автор более ста драматических произведений (от трагедии в стихах до сатиры и комедии), а также мемуаров, эпиграмм, трактатов, романов, переводов Шекспира. Он обсуждает в своих текстах актуальные моральные и общественные темы. Наибольшую популярность обрели его комедии и фарсы, которые признаны современниками как остроумные и правдиво обличающие социальные условия Вены, например «Буржуазное и романтическое» («Bürgerlich und Romantisch», 1838), «Промышленность и сердце» («Industrie und Herz», 1847), «Совершеннолетний» («Grossjährig», 1846), «Категорический императив» («Kate-go-rischen Imperativ», 1851), «Современная молодёжь» («Moderne Jugend», 1869).

Бауэрнфельд много писал на политические темы и поэтому часто вступал в конфликт с цензурой. Политикой автор начал активно заниматься с 1842 года, уже в эссе «Die Desideria eines österreichischen Schriftstellers» он активно критикует правительство, высказывает радикальные взгляды на перспективы социального переустройства Австрии. Бауэрнфельд доказывает преимущества буржуазии перед родовым дворянством, отставшим от времени и не понимающим новых задач и вызовов эпохи. В своей напористости он даже добивается аудиенции у эрцгерцога Франца Карла (отца императора Франца-Иосифа), где подает прошение на имя императора о даровании народу конституции. Активный участник политической жизни, он после долгих усилий был избран во франкфуртский парламент, но именно в разгар революционных событий 1848 года внезапно заболел и оказался в вынужденной изоляции. С растущим беспокойством он следит за развитием движения, несущего много надежд. Сатира «Республика животных» (1848) стала живым откликом на революцию. Он критиковала условия в Австрии во времена Меттерниха и имеет немало общего с широко известным «Скотном двором» Джорджа Оруэлла.

Используя античные и средневековые традиции аллегорической литературы, в «Республике животных» Э. Бауэрнфельд, создает политическую аллегорию: пьеса представляет собой коллаж из 15 сцен со сменяющими друг друга персонажами и местами действия: «Салон в стиле рококо», «Бюро», «В суде», «Улица», «Пещера», «Ферма в лесу и другие» –

революционные волнения охватывают локацию за локацией, пространство за пространством. Фрагментарное построение дает автору возможность показать максимально широкую панораму событий.

Система образов в пьесе представлена четырьмя группами персонажей. Первая группа – дворянство – Пантера, Тигр, молодой Леопард и Гиена. Вторая группа – армия, полиция – «силовые подразделения», отстаивающие права аристократической власти. В нее входят собака Левретка (или малая борзая) и Бык. Третья группа – народное собрание – состоит из представителей различных классов и партий: Собака-мясник, Крапивник, Удот, Соловей, Золотой жук, Бабочка, Лягушка, Заяц, Маленький шпиц, Олень, Буревестник, Овца, Снегирь, Чижик и другие. В четвертую группу входят Медведь, Волк, Лис, и другие аллегорические фигуры, отражающие отношения внутри придворной аристократии во главе с Королём Львом.

В первой сцене «Салон в стиле рококо» мы попадаем в обстановку, типичную для жизни дворянства. В салоне встречаются Пантера – образ прогрессивной дворянской знати, руководствующейся либеральными убеждениями, Тигр – не принимающий всерьез степень опасности народных волнений, испытывающий неприязнь к народу, льстивая, со всеми согласная Гиена. Они вполне осознают, что Лев дряхлеет, власть шатается, а народ готов к восстанию, но одинаково презирают и революционеров, и царедворцев. Первая сцена показывает, что «благородное общество» под натиском общих волнений выбирает спрятаться и переждать, пока «шторм» закончится. Осознание степени опасности приходит уже поздно, поэтому этих же персонажей мы встречаем в двенадцатой сцене – в «Пещере», видим их забившимися в темный угол и трусливо прячущимися от преследования. Повествовательные разрывы восстановлены событиями, хотя и уведенными в фигуру умолчания, но очевидными, поскольку нам показаны их результаты: власть, захваченная революционным комитетом пытается бескомпромиссно преследовать прежних хозяев мира (многие тысячи боевых шершней караулят вход в пещеру), революционные войска «сожгли все … замки и дворцы – мир теперь принадлежит толпе» (здесь и далее перевод автора главы – Я. Шебельбайн) [8], среди революционного правительства есть предатели (кто-то выдал пропуск Лису), даже поверженные, дворяне рассчитывают на реванш и заключают новые политические союзы. В пятнадцатой сцене зритель узнает, что, начав действовать, дворяне легко отказываются от маски гуманистов и прогрессистов, заключают союзы с армиями чужих государств, предают собственный народ, «уничтожают всё, что защищается» под лозунгами «свободы от правительства террора» [8]: «Драматург <…> предвидит кровавое подавление восстания в Вене

Виндишграцем в конце октября» [9]. При этом каждый из них имеет свое лицо: Пантера и Тигр – соперники за место Льва – вынуждены учитывать интересы друг друга. Гиена – вечно голодный иждивенец, использующий положение только ради сытости и не имеющий амбиций.

Ко второй группе относятся животные на государственной службе – начальник полицейского управления – Бык и его сотрудник – Собака-левретка, префект города – Зебра, рядовой полицейский – Комар. Их «сюжетная линия» более пёстрая и разнообразная. Они вступают в диалог с разными противоборствующими силами и приспосабливаются к быстро меняющимся обстоятельствам. Начальник полиции Бык – неповоротливый и агрессивный, – узнавший о восстании, больше всего озабочен сохранением «реноме», ведь «мы имели лучшую репутацию в культурной Европе» [8] и, не сомневаясь, приказывает поголовно казнить бунтовщиков ради восстановления тишины и порядка. Всегда готовая угождать Левретка соглашается на все идеи Быка, выражает озабоченность и держит нос по ветру. Именно она после разгона народного собрания констатирует: «Мне кажется, что наша империя здесь постепенно подходит к концу» [8]. Зебра в пьесе Бауэрнфельда становится аллегорией двуличия: «Я считаю, что действую в государственном духе, когда повторяю каждому то же, что он и сам говорит. Так из префекта необходимости можно превратиться в префекта доверия – только так можно стать популярным» [8]. В устах такого градоначальника черное легко становится белым, а белое – черным. Исключение – Комар. Сцена с ним, с одной стороны, иллюстрация басенного сюжета (он арестовывает слона), с другой – нарушение традиции представлений о комарах-кровопийцах: у Бауэнфельда он честно берет штраф за правонарушение и восстанавливает баланс общественных сил – его правоту признают все присутствующие звери.

Третья группа является самой многочисленной. В неё входят животные, относящееся к народному собранию, но и их можно классифицировать. С одной стороны, есть персонажи, которые на волне Революции организуют свое собственное правительство: Соловей, Золотой Жук, Бабочка, Лягушка, Заяц. Их деятельность представлена в комическом свете. Так, Золотой Жук занимает пост министра финансов – такие жуки питаются навозом животных, плодовыми телами грибов или лесной подстилкой и имеют «народное» название жук-навозник. Заяц становится военным министром, что вступает в противоречие с культурным образом зайца в литературе – трусливого и живущего в вечном страхе. Лягушка – образ, традиционно используемый как воплощение криков, заглушающих голос разума (вспомним «Ад» Данте) – министр образования. Бабочка – метафора легкомыслия – министр труда.

Комизм организован последовательным подчеркнутым несоответствием «культурного образа» животного и той функции, которую оно должно выполнять, общей сумятицей, в которой перемешались выборы правительства, революционные лозунги, арест короля, и – что немаловажно – сомнениями, мягко высказанными овцой, не верящей в реальное улучшение жизни для пролетариев. Вторая подгруппа персонажей в народном собрании – труженики, представители рабочего класса (Пчела, Муравей, Крот, Орел, Бобер, Овца, Снегирь и другие). Для агрессивных сторонников революции они «травоядные, проповедники морали» [8]. По сути, они получают возможность высказаться только в двух сценах 5 и 13 и почти не дифференцированы. Их участь – говорить хором. К этим фигурам примыкают люди. Добрые фермеры живут в неведении и за каждодневными заботами не знают ничего о революции, свержении короля и смене правительства. У персонажей этой группы нет права голоса, они ничего не решают, они только грустно наблюдают за происходящим и констатируют, что поскольку история циклична, скорее всего, надеяться не на что, несправедливость и неравенство неистребимы. Третья подгруппа – либеральная интеллигенция: демагоги-Петухи, эмигрирующий в Америку Хомяк («У них там, конечно, тоже республика, но она установлена давно – поэтому и устроена гораздо разумнее» [8]), редактор газеты Собака-Мясник. Они охвачены страхом, забывают о своих идеалах при малейшем намеке на опасность, разнежены и не готовы к последовательным действиям, подменяя их пустой болтовней. Но среди революционеров есть и те, кто уверен в необходимости террора, чья стратегия – радикальное переустройство мира: автор «выражает, среди прочего, свои опасения, что народное недовольство может даже перерасти в разгул анархии или <…> опасное господство террора» [9]. Собаки во главе с Бульдогом решительно выступают против Соловья и даже добиваются объявления его предателем и смертной казни этого увлеченного революционера.

Наконец, четвертая группа персонажей – Король Лев и его окружение: придворная знать, высшая аристократия. Они максимально долго находятся в неведении: один из наиболее комических эпизодов пьесы – полученное Львом полицейское донесение о том, что в городе – покой и порядок, которое он читает под крики толпы, пытающейся прорваться во дворец. А когда революционные силы вмешиваются в жизнь дворца во всей их очевидности, Лев оказывается предан всеми царедворцами. Позиция Бауэрфельда критична по отношению к предателю Лису, трусу и слабаку Козлу, даже преданному, но не способному к действию Единорогу. Однако сам Лев – воплощение императорской власти – вызывает авторское сочувствие. Драматург дает ему

произнести развернутый лирический монолог на тему избранничества и верности своей судьбе. Автор предупреждает, что за исторические ошибки «поплатятся оба – король и его народ» [8]. Идиллические тихие похороны на сельском кладбище также, скорее, символизируют пиетет автора по отношению к королю, который не нашел в себе сил дать народу конституцию и закон, но осознал свою судьбу и принял его гордо и ответственно.

Себя автор ассоциирует с Соловьем, который занимает после переворота пост премьер-министра и является воплощением таланта, творца, поэта, оказавшегося в эпицентре политических событий, временного увлеченного революционными идеями и даже пытающегося служить революции. Изначальный замысел певца: «Добродетельная, мирная, совсем не агрессивная республика, без постоянных армий, без пропаганды, ничего, кроме чистого единства и братства» [8]. Ради этой идеи Соловей отказывается от своих песен, этой республике он хочет служить. Он пытается провести указ об отмене смертной казни, накормить народ, усмирить радикалов. В деятельности этого персонажа отражается «личная приверженность Бауэрнфельда конституции» [10]. Однако, чем дальше, тем очевиднее он осознает, что, с одной стороны, революция уничтожает тех, кто составляет свет нации, с другой стороны, она совершается далеко не в интересах рабочего класса. Традиционно в культуре песня соловья часто связывалась с великой радостью или с неизбывной болью. Политические интересы заставляют Соловья замолчать. Поэтический дар диктует ему все новые стихи – общественные обязанности требуют сосредоточенности на исторических катаклизмах. Финальная сцена, таким образом, становится отражением авторских терзаний самого писателя, показывающего, как революция порабощает и поглощает поэта, как наивысшим проявлением его любви к Родине и народу становится самоубийство в знак протеста против реставрации. Он – единственный, кто осознает, что восстановление монархии происходит в страшных и уродливых формах: на смену благородному Льву приходит неуправляемый и непредсказуемый Дракон.

Таким образом, аллегория представляет развернутую авторскую концепцию тех исторических событий, которым Бауэрнфельд стал свидетелем. Через образы животных он показал взаимосвязь между внешним обликом и функцией животного в пьесе, между культурной традицией, которая с ним связана и его ролью, а также физиологической характеристикой и художественным значением. В августе 1849 года он написал следующую пьесу «Эльфийская конституция», которая изначально предназначалась для частного исполнения в доме его друга-адвоката Франца Гутерца. Действие новой аллегории он переносит в царство эльфов и заимствует из волшебного

мира шекспировского «Сна в летнюю ночь» нескольких персонажей, в том числе королевскую чету Оберона и Титании, а также Пака, духа эльфов. Неопубликованная при жизни автора комедия «Die Elfen-Constitution» представляет собой как по своему предмету, так и по своей общей направленности продолжение «Die Republik der Thiere».

Список литературы

1. Махов А. Е Аллегория // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной. Intrada, 2008. 358 с.

2. Махов А. Е. Изобретение многозначности: средневековая теория смыслов как этап в истории поэтики // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 3–31.

3. Борхес Х. Л. Книга вымышленных существ / пер. Е. М. Лысенко. М.: Азбука, 1999. 192 с.

4. Бахтин М. М. О Флобере // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 130–137.

5. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной…: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.

6. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: A-cad, 1994. 408 с.

7. Михайлин В., Решетникова Е. «Немножко лошади»: антропологические заметки на полях анималистики: обзор зарубежных книг // Новое литературное обозрение. 2013. № 124.

8. Bauernfeld E. Die Republik der Thiere. Wien: Wilhelm Braumüller k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler., 1872. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.projekt-gutenberg.org/bauernf/republik/republik.html (дата обращения: 20.10.2024).

9. Lajarrige J. Die Republik der Thiere d'Eduard von Bauernfeld. Un exemple de théâtre politique dans l'Autriche du Vormärz //Austriaca, 2008, 67(1). S. 159–168.

10. Lajarrige J. Eduard von Bauernfeld et l’idée d’État constitutionnel à l’exemple de Die Elfen-Constitution // Études Germaniques. 2021. № 65 (2), p. 239–252.

ALLEGORY AS THE BASIS OF THE SIGN SYSTEM IN THE FRAGMENTARY PLAY BY E. BAUERNFELD

Ya.O. Shebelbayn

Austrian writer Eduard Bauernfeld is one of the most successful comedy writers of the 19th century. He depicted the human world through animalistic and allegorical images in his works. The purpose of the work is to consider the principles of creating allegorical images in the fragmentary play "The Republic of Animals" (1848). The work uses the historical and cultural method, as well as the principles of formal analysis and event-figurative. In the course of the work, a system of images was built, which is represented in the play by four groups of characters. As a result of the work, a relationship was established between the appearance of the animal and its function in the play (Zebra), between the cultural tradition associated with it and its role (Hare), as well as physiological characteristics and artistic significance (Mosquito). It is

concluded that through the system of images of the play, Bauernfeld conveys his political position.

Keywords: allegory, sign system, bestiary image, satire, E. Bauernfeld.

1.6. АКТУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИИ XV ВЕКА В ПОЛИТИКО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ ФЕЛИКСА ЗАЛЬТЕНА «ИМПЕРАТОР МАКСИМИЛИАН, ПОСЛЕДНИЙ РЫЦАРЬ»

© Н.Э. Сейбель

Австрийский писатель Феликс Зальтен широко известен благодаря роману о Бэмби, прошедшему «диснеефикацию» и перешедшему из разряда историко-экзистенциальных текстов в круг детского чтения. В то же время идеологический репертуар писателя достаточно разнообразен и в большой своей части ориентирован историко-политически. Вопросы сионизма он подробно освещает в травелоге «Новые люди на старой земле», проблемам, связанным с крахом австро-венгерской монархии, посвящены очерки сборников «Австрийский лик» и «Старый дурак», трактовка свободы – важнейшая тема «Пяти минут Америки». Повесть «Император Максимилиан, последний рыцарь» представляет политический идеал автора. На материале событий XV века автор представляет идеал правителя – собирателя земель, ставящего вопросы практической пользы выше религиозных предрассудков, сочетающего в себе благородство, верность завещанию отца и устремленность в будущее. Таким образом, историческая повесть становится актуальным политическим высказыванием автора.

Ключевые слова: исторический роман, Феликс Зальтен, модернизм, исторический герой.

Феликс Зальтен (1869–1945) – одна из самых загадочных фигур австрийской литературы начала XX века. Потери, которые понесла его репутация в связи с «диснеефикацией» его романа «Бемби», огромны – за ним прочно закрепилась слава сказочника, чье творчество не требует серьезного анализа. Не меньшую роль на пути в неизвестность сыграл нацистский запрет 1936 года на его книги, приведший к их уничтожению. Писатель, бывший для современников «unser aller Feldmarschall mit der Feder» (нашим фельдмаршалом с пером) [1, S. 260] оказался для читателей «unbekannte Bekannte» (неизвестной знаменитостью») [2, S. 5]. Между тем «его полное собрание сочинений включает около двадцати романов и десятки новелл, одиннадцать пьес и примерно столько же киносценариев, а также монографии, путевые заметки, собрания политических эссе и детские книги, а также рекламные буклеты» [3, S. 420].

Зальтен подробно и разносторонне исследует процессы распада монархии в новеллах циклов «Старый дурак» (1918) и «Дама в зеркале» (1920). Он совмещает сатиру с ностальгией, осмеяние с сочувствием, критику с обличением. С одной стороны, описывая австрийские нравы начала XX века

он явно продолжает традиции очерков «Австрия как она есть» Ч. Силсфилда (1828), «Вена и венцы» А. Штифтера (1841–43), «Из старой и новой Вены» Э. Бауэрнфельда (1873), в которых «миф об “уютной, милой сердцу Вене”» [4, с. 3459] соседствует с мягким юмором, с другой – реставрирует миф о Содоме и Гоморре, привлекая внимание к ситуации распада, смены времен, крушения надежд через скандально-эротические зарисовки в духе Шницлера и Фрейда в романе «Жозефина Мутценбахер» (1906), новеллах сборников «Крик любви» (1905) и «Возлюбленная Фридриха Красивого» (1908).

Раннее творчество Зальтена отражает повышенный интерес к эпохе Возрождения. Он увлекается историей, переносит время действия своих повестей в эпоху становления и расцвета Австрии, сталкивая часто комико-эротическое содержание текстов с грандиозным фоном, на котором они разворачиваются («Мемориальная доска принцессы Анны» (1902), «Император Максимилиан» (1913)).

«Император Максимилиан, последний рыцарь» («Kaiser Maximilian, der letzte lebende Ritter») – сложное в плане жанра произведение, построенное вокруг комментариев гравюр Альбрехта Дюрера и биографии Максимилиана I Габсбурга – эрцгерцога Австрийского, германского короля и императора Священной Римской империи (1459–1519), – может быть определено как историческая повесть или хроника**.** Пограничность эпохи отражена в самой характеристике героя: Максимилиан «в душе был, конечно, последним рыцарем, но в своем ярком, пламенном мышлении он был одновременно первым принцем и императором новой эпохи» [5].

Выстроенные в биографическом порядке 13 глав являют полный каталог бед, испытаний и деяний императора, положившего конец феодальным распрям и анархии, создавшего великую Австрию, объединившего не только пол-Европы, но и заморские колонии. Повествование фрагментарно и фиксирует только моменты наивысшего счастья или отчаяния.

Рождение будущего императора сопровождается мотивами преодоления. В данном случае – вполне сказочным молчанием: герой, как и в фольклорных сказках, «не говорит и не смеется до определенного срока» [6, с. 140]. Преодолевая внешнюю ограниченность, он аккумулирует в себе духовную энергию, необходимую для дальнейших свершений. Он проходит в своем молчании своего рода инициацию, которая затем выделит его из ряда князей и придворных. Авторская идеализация связана с важными для Зальтена акцентами на универсализме образования (вернее самообразования), которое получает Максимилиан, а также родстве с природой и предпочтении пастбища охоте. Для будущего анималиста, каким позже станет Зальтен, гуманное отношение к животным – небольшой, но важный штрих,

свидетельствующий о нравственной зрелости и готовности к бремени правления императора.

Союз Максимилиана с Марией Бургундской тоже имеет «сказочный» налет в трактовке Зальтена: чудесные золотые кудри юноши, пленившие невесту, сияющие факелы, освещающие посольство, взаимное коленопреклонение. Однако одновременно этот союз – следствие неудовлетворенных амбиций, продуманной стратегии, тонкой политической игры. Недостаточно сильный, чтобы реализовать все свои планы, Фридрих III решает судьбу сына, исходя из интересов Австрии. Читатель присутствует при начале империи – тем более актуальная история, что накануне Первой мировой войны центробежные настроения уже очевидны настолько, что Зальтен прямо соотносит время зарождения и время упадка, собирание земель и распад империи. Вся повесть – проникнутое ностальгией напоминание о былом величии: «Полный дальновидных планов, несмотря на его видимые колебания и непоколебимое упорство, он <Фридрих> всегда имел в виду только размер и мощь своего дома, славу и мировое господство Австрии как высшую цель. Он включил пять гласных букв алфавита AEIOU в печать своего величества как каббалистический символ одновременно с девизом. Однако толкование, которое он дал этим письмам было следующее: Austria Est Imperare Orbi Universo (Австрия существует, чтобы править миром). Или по-немецки: Alles Erdreich Ist Österreich Untertan. Независимо от того, как он использовал гласные, на латыни или немецком языке, они всегда обрекали его на одну и ту же пророческую судьбу, в которую он верил и цеплялся за нее на протяжении всей своей жизни» [5].

Каждый из родных юного императора предстает не только любящим другом, но и – что важнее – верным союзником, неустанно думающим о величии становящейся страны. Поэтому погибающая Мария, превозмогая боль призывает феодалов, чтобы взять с них клятву верности мужу. Отец публично объявляет себя конкурентом на престол, понимая, что Аахен выберет королем молодого и сильного Максимилиана, а не стареющего Фридриха. Появляются друзья и союзники, выступающие на стороне молодого Габсбурга, придворный шут и поэт Кунц фон дер Розен готов пожертвовать жизнью ради спасения императора, попавшего в плен, «но лучшим и самым верным другом Максимилиана был он сам» [5]. Каталог бед и забот императора, утрата контроля над Фландрией, переезд детей во Францию – эти эпизоды минимизируются Зальтеном, подающим факты потерь в скупой перечислительной манере, установка на решение проблем «без боя, без кровопролития, без насильственных жертв» создает ему друзей,

удачные стечения обстоятельств – славу счастливчика, находящегося под божьим покровительством. Зато итоги выборов в феврале 1486 года описываются патетически как торжество новой Австрии, как идеал единения отца и сына: «Austria Est Imporare Orbi Universo» – Австрия существует, чтобы править миром – становится рефреном и снова повторяется, когда Максимилиан присоединяет Бургундию, становится римским императором, одерживает победу за победой в Восточной Европе. По сути, прижизненная передача власти от Фридриха Максимилиану легко могла прочитываться современниками Зальтена как политический манифест автора, как «совет» 83-летнему Францу Иосифу, уже потерявшему ко времени создания повести и жену (Елизавету), и сына. Зато политическая деятельность Франца Фердинанда по федерализации национальных «окраин» вызывала большое сочувствие. Свидетелем и рассказчиком въезда Максимилиана в Аахен становится в повести юный Альбрехт Дюрер, который в тот момент – еще совсем ребенок. Но грандиозные картины воцарения великого императора производят на него колоссальное впечатление.

Как и король Генрих у Г. Манна, император Максимилиан у Зальтена проявляет «милость к падшим» – австрийский принц присоединяет бургундское царство не военными действиями и жестоким захватом, а взяв в жены принцессу Марию, покорив её своей красотой и достоинствами; он дает слово не мстить мятежному Брюгге, который восстал, как утверждают главари бунта, по ошибке – толпа не поняла говорившего по-фламандски капитана и пошла на штурм ничем не угрожавших ей наёмников. Однако Зальтен вовсе не демократ по убеждениям, он – сторонник тех, кто воплощает социальную элиту: людей духа, ученых-книжников, евреев, пришедших приветствовать новоизбранного короля. Зальтен обличает: народ не оценил благородных шагов короля, толпа агрессивна и нуждается в пастыре. Эта дифференциация роднит Зальтена и Генриха Манна. В романе «Юные годы Генриха IV» король действует в интересах тех, кто преумножает национальное богатство: крестьяне, ремесленники, солдаты. Они вызывают гордость: «Как подумаешь, что все эти чудеса (королевские наряды и интерьеры на свадьбе) – дело рук наших портных, да парикмахеров, да ювелиров, так нашему брату ремесленнику, пожалуй, и загордиться можно!» [7, с. 167]. Но есть и сомнительный сброд, который легко увлечь идеями фанатиков и душегубов: «Народ ведь никогда не бывает обманут до такой степени, как потом уверяют… В душе он отлично знает, что до спасения религии ему нет дела и что никакого сказочного пробуждения к новой жизни нет и не будет. Черни просто хочется пограбить, прогнать других, обогатиться; хочется пошуметь, покуражиться, поубивать» [7, с. 336]. Народ

и в том, и в другом тексте не идеализирован (по крайней мере, не тотально идеализирован).

Максимилиан обладает «чертами Габсбургов», «особенностями Габсбургов», «стилем Габсбургов» (viele habsburgische Eigenschaften <…>, eine besondere Eigenschaft der Habsburger <…> Art der Habsburger [5]), поэтому военные походы в повести поименованы, но не описаны – они не составляют главного содержания правления великого императора. Для Зальтена, стиль Габсбургов – это стратегические союзы, умелая игра на чужих слабостях, политические хитросплетения. Максимилиан провозглашает себя «не королем денег <…>, а королем людей, у которых есть деньги» [5], и несмотря на материальные затруднения не трогает наследство отца, осознавая, что оно – принадлежит многим поколениям семьи: «Самыми важными из этих поддерживающих сил являются благоговение перед собственной семьей, уважение к унаследованному наследству и чувство ответственности за будущее» [5]. Идеализируя основателя империи Габсбургов, Зальтен показывает широту его интересов: охота, артиллерия, рыцарские турниры, музыка, поэзия, живопись, ювелирное дело, чтение старинных хроник и героических саг, мореплавание, рыбная ловля, добыча полезных ископаемых и книгопечатание. Перед читателем предстает образ богатыря, превосходящего всех подданых силой и умом. Одним из сквозных образов повести становится гранат, изображенный на портрете Максимилиана работы Альбрехта Дюрера (1519). Подмена державы («императорского яблока» как одного из имперских клейнодов, начиная с XIII в.), с которой, например, у того же Дюрера изображен Карл Великий (1510–1512), гранатом симптоматична. Зальтен настаивает на «неисчерпаемо богатой внутренней жизни» своего героя [5].

Судьба Максимилиана – одновременно пример и предостережение для Франца Иосифа и новых имперцев. Великий император всей своей жизнью способствовал расцвету империи Габсбургов. Однако самыми страшными его врагами стали долги (нехватка денег постепенно приводила власть в упадок) и участие в чужих войнах (Венеция, Милан, папа, англичане – многочисленные военные союзы начинают дестабилизировать ситуацию в стране). Идеал Зальтена в «Кайзере Максимилиане» – единство народов, собирание земель, преодоление противоречий с национальными провинциями и меньшинствами: «Без боя, без кровопролития, без насильственных жертв были преодолены мрачная горечь и сопротивление» [5]. Противоречия исторического героя, идущего путем заблуждений и не лишенного подчеркнуто негативных характеристик (достаточно вспомнить эпизод, когда на потребу баронам Максимилиан запугивает пришедшую к

нему делегацию евреев) только выявляют его позитивный лик. Максимилиан явно сопоставим с теми героями Зальтена, которые несут авторскую идею в других его текстах: с капитаном Эрколе да Морено в повести «Флорентийская собака», со старым оленем, дающим жизненные уроки Бэмби. «Бессильный и униженный своими врагами» Максимилиан, обретающий всё больше авторитета и власти в Европе, соотносим с образом отца, жертвующего своим сыном во имя мира в «Новых старых людях»: оба проживают горе и потери как обращение, познают высшее отречение и обретают авторитет, позволяющий усмирять врагов и наставлять друзей.

На фоне весьма многочисленных исторических повестей рубежа XIX–XX веков в австрийской литературе (Б. фон Зутнер «Долой оружие!», Д.Ф. Вайнланд «Руламан. Из жизни первобытного человека», О. Хёкер «Император Фридрих», Д. фон Лилиенкрон сборник «Военные новеллы» и др.) повесть Ф. Зальтена выделяется объективной тональностью, отсутствием рассказчика, место которого занимает хроникальная остраненная интонация, нарочитым избеганием прямых параллелей с современностью и публицистически открытой дидактики.

Список литературы

1. Im Schatten von Bambi: Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne; Leben und Werk / Hrsg. von M.Atze, T. Gausterer. Wien: Residenz-Verl., 2020. 495 S.

2. Felix Salten – der unbekannte Bekannte / Hrsg. von E. Seibert und S. Blumesberger Wien: Praesens-Verlag, 2006. 177 S.

3. Mattl S. Felix Salten Zionismus als literarisches Projekt // Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus / Hrsg. von F. Stern, B. Eichinger. Wien -Köln -Weimar: Böhlau Verlag, 2009. S. 419–427.

4. Лошакова Г. А., Смирнова Л. Е. Вена первой половины xix века глазами повествователей-путешественников // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. В.11. С. 3458–3462.

5. Salten F. Kaiser Maximilian, der letzte lebende Ritter. Mit Illustrationen nach zeitgenössischen Bildern von Albrecht Dürer und Hans Burgkmair Berlin: Verlag von Ullstein & Co, 1913. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.projekt-gutenberg.org/salten/kaiserma/

6. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 365 с.

7. Манн Г. Молодые годы короля Генриха IV / пер. с нем. В. Станкевича. М.: Дет. лит., 1991. 590 с.

ACTUALIZATION OF THE HISTORY OF THE 15TH CENTURY IN THE POLITICAL-HISTORICAL STORY "EMPEROR MAXIMILIAN, THE LAST KNIGHT" BY FELIX SALTEN

N.E. Seibel

The Austrian writer Felix Salten is widely known for his novel about Bambi, which was «Disneyified» and moved from the category of historical-existential texts to children's reading. At the same time, the writer's ideological repertoire is quite diverse and, for the most part, oriented historically and politically. He covers the issues of Zionism in detail in the travelogue «New People on the Old Land»; essays in the collections «The Austrian Face» and «The Old Fool» are devoted to the problems associated with the collapse of the Austro-Hungarian monarchy; the interpretation of freedom is the most important theme of «Five Minutes of America». The story «Emperor Maximilian, the Last Knight» represents the author's political ideal. Based on the events of the 15th century, the author presents the ideal of a ruler – a collector of lands, putting questions of practical benefit above religious prejudices, combining nobility, loyalty to his father's will and aspirations for the future. Thus, the historical story becomes a relevant political statement of the author**.**

Keywords: historical novel, Felix Salten, modernism, historical hero.

1.7. «ПИГМАЛИОН» Б. ШОУ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ АНГЛИИ И РОССИИ[1]

© Ю.А. Скальная

Данная глава посвящена изучению метаморфоз, происходивших с древнегреческим мифом о Пигмалионе в контексте английской культуры рубежа XIX–XX вв. и русской и советской культуры первой половины XX в. на материале одноименной пьесы Б. Шоу «Пигмалион». Цель исследования – определить мотивы, лежавшие в основе этих метаморфоз, и то, как трансформации, обусловленные задачами художника и особенностями эпохи, влияли на восприятие драмы зрительской аудиторией в Англии и в России. Применяется междисциплинарный подход с привлечением историко-биографического и культурологического методов. Специфика анализируемой пьесы объясняет привлечение элементов герменевтического анализа, а также метода близкого чтения. Анализ переводческих аспектов и театральных постановок обусловливает использование компаративистского подхода. В заключении, на основе изучения художественного текста, рецензий и архивных материалов делается вывод о культурно и идеологически обусловленных различиях в трактовке материала пьесы самим драматургом, английской публикой, труппой Малого театра, ставившей «Пигмалион» во время Второй мировой войны, и советскими зрителями.

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393, «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/

Ключевые слова: Б. Шоу, «Пигмалион», мифология, культурные коды, кросс-культурный перевод, российско-западные литературные контакты, Вс.Э. Мейерхольд, Малый театр, Д.В. Зеркалова.

«Пигмалион» (Pygmalion, 1912), как англоязычная пьеса, созданная ирландским драматургом по мотивам древнегреческого сюжета и снискавшая любовь зрителей по всему миру – в том числе на подмостках русских театров, – представляет благодатный материал для изучения взаимодействия и трансформации национальных кодов в литературе и искусстве.

Выбор Бернардом Шоу сюжета о древнегреческом скульпторе в качестве источника вдохновения вполне соответствовал духу времени: среди политических бурь, социальных трансформаций рубежа XIX–XX вв., глобальных переломов во взгляде человека на себя, мир и будущее под воздействием научных открытий и философии Ф. Ницше, О. Шпенглера, З. Фрейда, а также других ключевых фигур эпохи *fin de siècle* художники часто обращались к древним мифам и легендам как инструменту для переосмысления и преодоления кризисов современности. С другой стороны, античность неизменно привлекала самого Шоу: он прекрасно разбирался в философии Платона и трудах Аристотеля, был поклонником Еврипида и Аристофана и с большим прилежанием штудировал труды Теодора Моммзена по истории Древнего Рима, когда в 1898 г. писал свою знаменитую пьесу «Цезарь и Клеопатра» (Caesar and Cleopatra). Однако в отличие от своей ранней драмы, где декорации Древнего Египта служили внешним историческим антуражем для вполне современных рассуждений, вложенных в уста великого римского полководца, в «Пигмалионе» Шоу, наоборот, перенес сюжет греческого мифа в современность, взяв за основу лишь сам акт созидания и трансформации грубого материала под воздействием мастерства художника.

Этим художником в пьесе Шоу стал профессор фонетики Генри Хиггинс, который, заключив пари с другом и коллегой полковником Пикерингом, через полгода занятий обещает научить грубую уличную цветочницу Элизу Дулиттл, изъясняющуюся на кокни (разговорном жаргоне лондонских низов), говорить и вести себя так, что она с легкостью сойдет за герцогиню.

В представленной завязке сюжета пьесы уже видно, как греческий миф встраивается в культурный код современной Шоу Англии, где произношение и акцент не только указывают на место рождения и жительства человека, но мгновенно дают понять, к какому сословию он принадлежит и, следовательно, как с ним надлежит держать себя. Классовая система английского общества, глубоко укорененная в его истории и до сих пор

культивируемая современными британцами как отличительная черта их национальной культуры, на рубеже XIX–XX вв. была предметом острой полемики. В условиях активизации рабочего движения и суфражизма «Пигмалион» стал тем произведением, где пусть и в комедийной форме, поднимались актуальные для Англии проблемы элитаризма, снобизма, и существования массы предрассудков, принижавших человеческое достоинство.

И именно потому что сам Шоу не хотел потворствовать этим стереотипам, он категорически отказался завершать пьесу классическим и ожидаемым счастливым финалом, который свел бы на нет весь пафос художественного и социального протеста драматурга – уже не только против национального культурного кода англичан, но и против широко распространившейся в английском театре того времени французской моды на «хорошо сделанные» пьесы – не претендующие на серьезность, предсказуемые, а потому не выводящие зрителя из зоны комфорта поделки со счастливым концом, которые прекрасно подходили, чтобы отвлечься от кризисного мироощущения и «убить» вечер с приятным чувством, что зрительский запрос выполнен, и горизонт ожидания остался в неприкосновенности.

У Шоу же финал пьесы открытый и, более того, конфликтный: преображенная Пигмалионом–Хиггинсом Элиза поднимает бунт против своего создателя, обвиняет его в бесчеловечности, так как он видит в ней лишь материал для эксперимента, а не живое существо, и сбегает, а когда он вновь ее находит, не стремится так легко подарить ему свое прощение:

Элиза. Значит, мы больше не увидимся, профессор. Всего хорошего. (*Направляется к двери*.)

Миссис Хигинс (*подходя к Хигинсу*). До свиданья, милый.

Хигинс. До свиданья, мама. (*Хочет поцеловать ее, но спохватывается и говорит вдогонку Элизе*.) Да, кстати, Элиза, закажите по дороге копченый окорок и головку стилтоновского сыра. И купите мне, пожалуйста, у «Ила и Бинмена» пару замшевых перчаток номер восемь и галстук к новому костюму – расцветка на ваше усмотрение. (*Его небрежный, веселый тон свидетельствует о том, что он неисправим*.)

Элиза (*презрительно*). Купите сами. (*Выплывает из комнаты*) [1, с. 291].

Друг Шоу и один из первых переводчиков «Пигмалиона» на русский язык Б.Ф. Лебедев писал: «В Послесловии [к “Пигмалиону”] Шоу яростно выступает против обязательного счастливого конца, который по требованию публики всегда прилепливается к пьесе. Авторы могли критиковать,

осмеивать, изображать страдания, но в конце все должно было быть восстановлено по-прежнему и устои должны оставаться неприкосновенными.

Счастливый конец требовался по трем соображениям:

Во 1-х, “в доброй старой Англии” все было настолько хорошо, что длительных несчастий не должно было быть: […] в конце концов добродетель всегда вознаграждалась, а злодей нес заслуженное наказание.

Во 2-х, – буржуазия лицемерно провозглашала преклонение перед “сильной личностью”, – на самом же деле сильные личности выживали в Англии только, если они не восставали против основ, на которых зиждилось буржуазное общество. […]

В 3-х, несчастный конец мог испортить настроение и пищеварение буржуазной публики. Она являлась обычно в театр после начала пьесы, шумно усаживалась в “stalls”, т.е. в первых рядах партера, – джентльмены во фраках и шапо-кляк, дамы – в вечерних открытых платьях и роскошных манто, – и ждала, что ее будут развлекать. В ответ на каждую остроту автора из партера слышался громкий, жирный и одобрительный смех довольного, сытого буржуа, только что скушавшего плотный обед и выпившего стакан хорошего вина. Несчастный конец мог бы испортить пищеварение. Это было недопустимо.

Шоу резко отвергал все эти требования. […]

Он намеренно прерывает пьесу и кончает ее в момент острой ссоры и столкновения, из которого кажется, нет никакого выхода, и позволяет зрителю и режиссеру воспользоваться многочисленными, рассыпанными в пьесе, намеками на то, каковы же истинные отношения между Элизой и Хиггинсом, и что с ними будет дальше»[1].

В данном комментарии Лебедева уже видно влияние советской идеологии на восприятие недостатков англичан в системе критики западного капиталистического общества в целом, однако здесь нам в первую очередь важно подчеркнуть именно состояние английской театральной культуры на момент премьеры пьесы. В этом отношении представленная Лебедевым картина вполне объективна, так как до революции 1917 г. он прожил несколько лет в Лондоне, в том числе выступая театральным обозревателем.

Накануне премьеры в письме от 11 апреля 1914 г. Шоу давал исполнительнице главной роли Стелле Патрик Кэмпбэлл последние указания, которые лишний раз свидетельствуют о том, что даже на подсознательном уровне прекрасно усвоенная модель игры в пьесах французского образца могла привести к принципиально нежелательному для драматурга снижению эмоционального накала в финале: «В конце, когда Хиггинс говорит: “Да, кстати, Элиза, и т.д.”, – обуздайте свою роковую

наклонность бежать, как Джорджина, ко всякому, кто Вас ни кликнет, и забывать все на свете в приятных разговорах наедине. Вообразите, что с Вами говорит автор, и выкажите презрение. Самое большее, что требуется, это оглянуться с порога. А если не возвратиться на авансцену для Вас никак не возможно, то, по крайней мере, не будьте такой ласковой и послушной. И уходите при словах: “к Илу и Бинмену”, – так, чтобы последнюю фразу он крикнул Вам вдогонку, и чтобы Ваш ответ прозвучал естественно» [2, с. 216].

К чести Стеллы, нужно сказать, что в вечер премьеры она провела свою роль именно так, как настаивал Шоу, но, по мнению драматурга, финал спектакля совершенно испортил исполнявший роль Хиггинса Герберт Бирбом Три, который, как рассказывал Шоу в письме к жене, «...потерял всякий человеческий облик; и упивался собственной невозможностью, глубоко убежденный, что переживает апогей своей карьеры. […] Он делал полную противоположность всему, о чем я его просил, не намеренно, а исключительно влекомый непреодолимой силой гения плохой игры. Миссис Кэмпбелл, напротив, сделала (в равной степени гениально […]) практически все, что я ей говорил. Она была великолепна в четвёртом акте и провела его на голову выше Три, чью собственную голову, кстати, она чуть не снесла с плеч, метнув в него вторую домашнюю туфлю в качестве снаряда. […] контраст между ее игрой и безумными действиями ее коллеги был ошеломляющим. Я особенно четко проинструктировал его на последней репетиции, чтобы в заключительных строках, он, как любящий сын, был всецело поглощен своей матерью, и небрежно бросил Элизе указание купить ветчину и прочее через плечо. Последнее, что я увидел, выходя из театра, – это Хиггинс, грубо отталкивающий свою мать и со страстью скорбящего Ромео умоляющий Элизу купить ветчину для его одинокого дома. Я направился прямиком домой в кровать и час перед сном читал Шекспира, чтобы успокоиться» [3, p. 227–228].

Несмотря на обозначенные Шоу недостатки, спектакль произвел истинный фурор среди почтенной английской публики, и не в малой степени благодаря скандальному нарушению драматургом всех мыслимых правил английского этикета, когда он заставил свою героиню в третьем акте, завершить приятное знакомство с аристократами за сакральным five-o-clock-ом невольно вырывающимся у нее обсценным выражением «Not bloody likely». Разумеется, новость о готовящемся кощунстве просочилась в прессу еще до премьеры, и оно было предано самому суровому осуждению, например, в газете *The Daily Sketch*. Однако муссирование данной темы, напротив, подогрело интерес публики, повалившей на представление. В итоге, как писал Шоу жене: «В Третьем акте Миссис Кэмпбелл играла

превосходно и довела восторженную публику почти до умопомрачения […] когда прозвучало “Not bloody likely”, спектакль оказался на грани срыва. Зрительный зал, совершенно позабыв о всяком порядке, погряз в таком гомерическом хохоте, что приходилось серьезно сомневаться, смогут ли они оправиться и позволить пьесе идти своим чередом» [3, P. 227].

Разумеется, что с учетом всех лингвистических тонкостей, начиная от принципиальной роли акцента в социальной стратификации английского общества и особенностей интонационного контура английской речи, комедия Шоу представляла настоящее испытание для переводчика пьесы на русский язык. Поскольку различные русскоязычные версии «Пигмалиона» уже не раз служили предметом изучения в отечественной научной и публицистической литературе [4–6], мы не будем подробно останавливаться на их анализе. Ограничимся лишь общим замечанием, что при адаптации драмы к русской культуре речи переводчики компенсировали смыслоразличительные и социально обусловленные отклонения в произношении Элизы нарушениями норм коллокативной сочетаемости, привлечением просторечий, жаргонизмов и иных вариантов стилистически сниженной лексики. А в постановках пьесы можно было наблюдать такие феномены, как безударный вокализм, усиленный ротацизм, резкие перепады тембра и тональности, а также нехарактерную для русского языка паузацию. Что же касается обсценной фразы в оригинале «Пигмалиона», на русский язык она переводилась экспрессивно-бранными выражениями, но цензурно (например, «к чертям собачьим» в переводе Мелковой и Рахмановой [1, с. 257]).

Тем не менее, несмотря на трудности перевода, уже в 1915 г. «Пигмалион» был поставлен в Александринском театре Вс.Э. Мейерхольдом. Однако отзывы постановка вызвала весьма разные, обусловленные как благотворительными задачами спектакля (помощь разоренной войной Сербии), так и временем знакомства критика с ним. Так, Л. Гуревич, видевшая одно из первых представлений, оставила пространную рецензию в апрельском номере «Речи» с явным оттенком разочарования: «…очень уж чувствовалось, что пьеса, поставленная для благотворительного спектакля, срепетирована наскоро, что артисты не успели как следует проработать своих ролей и несут на сцену свою собственную натуру и свои трафареты. […] Режиссером пьесы значился Мейерхольд. Но он явно не успел наложить свою руку на игру артистов, и дух его режиссуры совсем не чувствуется в пьесе. А между тем как раз пьесы Бернарда Шоу, с их рассудочностью, с их условными острыми линиями и нарочитыми изломами в обрисовке действующих лиц и положений, представляют необыкновенно благодарное поприще для мейерхольдовских приемов сценического воплощения и дают

ему повод показать свой режиссерский стиль в редкой гармонии со стилем драматурга»[2]. Однако к осени того же года Мейерхольд, очевидно, уже внес необходимые коррективы и отладил спектакль, в результате чего Э.А. Старк, смотревший «Пигмалион» в октябре, оставил в целом положительный отзыв. И, если в рецензии Гуревич подчеркивалось, что автор данной комедии – это «типичный представитель современной европейской интеллигенции, с ее широкими идейными горизонтами и атрофией непосредственной восприимчивости, непосредственной сердечной и нравственной чуткости, энергичный проповедник фабианского социализма и беззастенчивый рекламист»[3], то Старк, предпочел снять оппозицию между реалиями и мировоззрением русского и западного театра, указав, что «...это весьма своеобразное произведение английского драматурга [...] имеет известное значение и для русской публики, потому что местный колорит в нем не так уж сильно дает себя чувствовать, и многое из того, что говорит Шоу, лишь с незначительными изменениями, могло бы оказаться примененным и к нашей жизни, хотя бы все, касающееся обрисовки человеческого эгоизма»[4].

И все же необходимо заметить, что в 1910-х гг. Шоу в России воспринимался в первую очередь как остроумец и парадоксалист, которого критики часто сравнивали с О. Уайлдом (причем не в пользу Шоу). В связи с этим и пьесы его воспринимались как эпатажные по стилю и увлекательные по развитию диалога комедии, и за этой внешне комедийной в чем-то, как писала Л. Гуревич, «опереточной» маской «Пигмалиона» гуманистическая направленность и социальный протест пьесы оказывались снижены или пропадали вовсе.

Именно поэтому, когда в 1943 г. Малый театр анонсировал постановку «Пигмалиона», как вспоминал С.С. Мокульский, «многие почитатели старейшего нашего театра были удивлены. Они испытывали опасение, что остроумная комедия Шоу окажется легковесной для славных подмостков “Дома Щепкина”, каждая постановка которого должна являться большим творческим полотном»[5]. Действительно, стереотипное восприятие пьесы Шоу как «легковесной», вызывало тем больше вопросов, что Советский Союз переживал один из самых тяжелых периодов Великой Отечественной войны. Однако архивные документы Главреперткома[6] свидетельствуют о том, что комедия Шоу рассматривалась политредакторами как необходимая для поднятия морального духа советских граждан: «“Пигмалион” в переводе А. Дейча[7] был разрешен ГУРК’ом в 1940 году. По отзывам рецензентов, перевод Дейча вполне соответствует оригиналу, несмотря на то что работа эта представляет большую трудность, так как многие герои пьесы изъясняются на диалектах.

В настоящее время, когда столь велика нужда в комедиях было бы целесообразно напомнить театрам о существовании этого высококвалифицированного перевода»[8].

Но, что важнее всего, режиссер-постановщик «Пигмалиона» Константин Александрович Зубов, исполнивший в нем роль профессора Хиггинса, подошел к трактовке пьесы с гуманистических позиций, что позволило превратить ее в по-настоящему трогательное и жизнеутверждающее произведение, не лишенное при этом характерного для Шоу юмора. Как объяснял сам Зубов, «я убежден, что если Шоу здесь и дает нам Пигмалиона, то в каких-то кавычках, а не серьезно. Название пьесы – “Пигмалион”, т.е. ваятель, человек, который приковывает к себе все внимание и все покоряет? Нет, это провалившийся ваятель, конечно, злосчастный ваятель, ваятель, который не выдержал экзамена. И об этом пьеса. […]

В чем для нас зерно спектакля? […] Изучив пьесу, мы увидали, что это пьеса о перевоспитании человека. Другой темы вы здесь не найдете. И вот это мы защищали...»[9].

«Дело, конечно, не в том, что он [Хиггинс] предан фонетике, не фонетика исправляет Элизу. Он ее переродил своей беспокойной энергией создателя, создателя жизни, создателя другого существа. Мы считали зерном Хиггинса – его беспокойство, его ярость, а несерьезность – это вдохновение ученого, который ничего не видит, не видит даже окружающих его людей. […] В его беспокойстве – его зерно. Мы хотели создать спектакль, лишенный академических, натуралистически-академических подробностей. Мы сознательно испытывали и искали сложнейшие приспособления для душевной загрузки»[10].

Данная интерпретация характера Хиггинса и его роли в преображении Элизы лучше всего свидетельствует о том, насколько верно была прочувствована Зубовым драматическая система Шоу, где суть конфликта произрастает из идеи-раздражителя, носителем которой является беспокойный, ищущий, не боящийся идти на конфликт с обществом и обстоятельствами герой, бросающий вызов судьбе. Разумеется, это не отменяет жестокости Хиггинса по отношению к Элизе, его эмоциональной слепоты и черствости. Однако как раз в этом специфика противопоставления героев Шоу классической драме. Его герой ценен не тем, что идеален или достигает идеала к концу действия; он ценен тем, что несовершенен, но провоцирует изменение, рост, трансформацию. И хотя витальностью (животворной творческой силой) у Шоу обычно обладают женские характеры, в «Пигмалионе» животворящую искру для эволюции этого характера дает Хиггинс, пусть он и заблуждается в отношении методов

достижения своей задачи. Не даром, рассуждая о передаче культурных кодов в постановке Малого театра, критик М.М. Морозов указывал, что пусть она лишена рельефной английской характерности, она сохранила главное: «Тут есть то, что он, Шоу, рыжебородый, что он – ирландец; тут есть то, что дрожжи падают в жизнь и жизнь начинает бродить»[11].

В результате точного понимания Зубовым стоящих перед ним и труппой задач, все сомнения зрителей и критиков были развеяны. Как писал С.С. Мокульский, «переведя пьесу Шоу в новую тональность, сделав ее серьезнее, глубже и человечнее, чем она была в постановках других театров, Малый театр […] приподнял пьесу в жанровом отношении, не дав ей скатиться до фарсово-водевильного плана. В этом сказалась культура Малого театра, воспитанного на интерпретации высокой литературной комедии. Но в пределах этого жанра спектакль получился веселым, жизнерадостным и темпераментным» и оказался «одной из *самых* удачных работ театра»[12].

В феврале 1944 г. состоялось обсуждение спектакля «Пигмалион» в Малом театре. И критик М.М. Морозов в отношении осовременивания Шоу и обвинений, высказанных некоторыми другими выступавшими, в том, что не видно здесь «английского», высказался так:

Помимо режиссерской экспликации огромную роль в успехе постановки сыграла интерпретация главной героини драмы, представленная Дарьей Васильевной Зеркаловой. Едва сравнявшись с респектабельным английским обществом, ее Элиза «оказалась выше его по своему внутреннему, моральному облику. И прежде всего она оказалась выше “создавшего” ее Хиггинса. Галатея, едва ожив, подчинила себе Пигмалиона!»[13].

Харизматичное комедийное исполнение Зеркаловой в первой половине пьесы и пронзительно искреннее, трепетное воплощение преображенной Элизы в финале драмы; ее мучительное желание раскрыть душу и донести свою мысль до Хиггинса, наталкивавшееся на внутренний психологический барьер боязни совершить ошибку и сказать что-то не так, мимолетно проскальзывающие у роскошно одетой и аристократически держащей себя девушки движения, некогда характерные для цветочницы из первых актов, – все это делало игру Зеркаловой и спектакль в целом незабываемыми. Многие зрители, оставались под впечатлением от спектакля в течение нескольких дней, и в фонде Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина сохранились письма поклонников Зеркаловой, свидетельствующие о том, какое глубокое потрясение произвела на них драма, которая некогда считалась «легковесной».

Так, начальник цеха химического завода Р.А. Глускина писала Зеркаловой в 1945 г.:

«Мы не только не знакомы, но вряд ли пути наши перекрестятся, работаем мы в совершенно различных областях.

Правда, нас объединяет основное – каждый из нас служит своей любимой Родине и способствует ее процветанию.

Я пишу Вам потому, что уже несколько дней нахожусь под впечатлением от Вашей игры в пьесе “Пигмалион”. Вряд ли я когда-нибудь забуду этот спектакль и только благодаря Вам. Вы добились того, что совершенно не чувствуешь театра, когда смотришь на Вашу игру. Вам удалось достичь такого перевоплощения, так прочувствовать переживания изображенного образа девушки Элизы, что просто хотелось Вас повидать, крепко пожать Вам руку и сказать “спасибо” за эстетическое наслаждение, за тонкое проявление искусства, которое испытываешь, сидя в зрительном зале.

Ни минуты не чувствуешь, что перед тобой артистка, все время кажется, что кусок действительной жизни развертывается перед тобой»[14].

Формулировка «кусок жизни» вряд ли была употреблена Глускиной осознанно как литературный термин, однако именно к такому эффекту стремились новые драматурги, последователи Х. Ибсена, к которым причислял себя Шоу. Ту же мысль о переживании театрального действа как реального выражает и слушатель Военной Академии имени И.В. Сталина А.С. Каган: «Я пересмотрел весь репертуар Малого театра еще будучи на практике в Челябинске, видел все постановки МХАТ’а, но я не помню, когда я забывался в том, что нахожусь в зрительном зале и не в и ж у саму жизнь такой, какой она действительно есть. А ведь это не наша, а незнакомая нам, английская жизнь»[15].

Письмо балерины Н.Г. Конюс 1944 г. также позволяет увидеть, насколько своевременной была данная постановка в суровое военное время: «Ваше исполнение глубоко задевает самые чистые, лучшие чувства человека, как-то хочется мечтать о хорошем, чистом, а мастерство Ваше заставляет думать о том, как мало мы работаем над собой, как много нюансов есть в каждом переживании, сколько красок и в то же время жизненной простоты! […] Пусть говорят, что эта пьеса не для “Академии”, но скажите, какой другой спектакль за последние годы производит такое сильное впечатление и удовольствие? Их нет.

От всего тяжелого, что происходит у нас на родине, от забот о близких, что воюют – отдыхаешь у Вас на спектакле»[16].

Окрыленная отзывами критиков и зрителей, в марте 1944 г. Дарья Васильевна Зеркалова решила сама написать письмо Шоу, чтобы выразить безмерную благодарность за роль, которая стала, вероятно, лучшей в ее карьере:

«Я хотела бы, что бы Вы своими глазами увидели наш Моск[овский] М[алый] Т[еатр], когда идет Ваш замечательный “Пигм[алион]”. Здание театра буквально осаждается людьми, надеющимися хотя бы в последний момент получить билет.

В дни великой борьбы, которую свободолюбивое человечество ведет с силами зла, история Лондонск[ой] цветочницы Элизы приобретает особый смысл и воспринимается, как прекрасная поэма о борьбе за высокое человеческое достоинство.

С такой внутренней темой я и подошла к исполнению Элизы. Я стремилась показать не только внешнюю метаморфозу современной Галатеи, но главное – раскрыть те духовные качества, которыми так богата Элиза. И я счастлива, что зритель встречает Вашу ~~Элизу~~ Дулитл радостным смехом и с пристальным вниманием и участием следит за ее судьбой.

От всего сердца благодарю Вас за чудесный образ и мысленно передаю Вам самые лучшие цветы, которые Элиза Дулитл нашла бы в своей корзинке»[17].

Парадоксально и одновременно закономерно то, как Шоу ответил Зеркаловой. Он не стал писать лично актрисе, сославшись на свой преклонный возраст (88 лет), но передал ей ответ через первого секретаря Советского посольства в Лондоне: «В ответ на Ваше письмо от 6го июня (простите, что долго не отвечал) прошу передать актерам Моск[овского] М[алого] Т[еатра], что “Пигмалион” такая пьеса, с исполнением которой бы [справилась?] любая труппа актеров. Это то, что мы в Англии называем “страховка для актеров”.

Актеры Мал[ого] Т[еатра] не вызовут у меня ни малейшего интереса, пока не возьмутся за одну из моих пьес: “Назад к Мафусаилу”, “Дом, где разбиваются сердца” или “Человек и сверхчеловек”.

Все же все артисты мои друзья; я рад, что они с удовольствием играли “Пигмалион” и прислали мне свои фотографии.

В особенности хочу поблагодарить Д. Зеркалову за ее письмо. Скажите ей, что роль Элизы Дулитл пустяк по сравнению с остальными, созданными мною и находящимися в ее распоряжении ролями»[18].

В этом ответе драматурга чувствуется манера его персонажа: примерно так же Хиггинс ответил бы Элизе – через плечо, почти небрежно, но одновременно с гордостью, скрываемой отчасти в силу того, что он польщен, отчасти в силу беспокойного характера. Шоу действительно был польщен, однако, как и вышедший из-под его пера профессор фонетики, оказался ограничен в восприятии качеств собственного творения, в то время как само

творение, обретя независимость, раскрыло потенциал, о котором его создатель даже не мыслил.

Таким образом, используя метафору Мокульского, можно сделать вывод, что вновь, Галатея–Зеркалова, едва ожив в роли Элизы, подчинила себе Пигмалиона–Шоу, и за счет ее игры легкая комедия, адресованная консервативной английской публике начала XX века как вызов, среди тягот войны середины века в диалоге с советским зрителем прозвучала как призыв к сохранению гуманизма и веры в человека.

Примечания

1. РГАЛИ. Ф. 1786. Оп. 2. Ед.хр. 7. Л. 1–1 об.
2. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед.хр. 3343. Л. 1.
3. Там же.
4. Там же. Л. 2.
5. ГЦТМ. Ф. 552 Ед.хр. 149. КП 311368. Л. 1.
6. Главный репертуарный комитет – основной цензурный орган по контролю за зрелищами в СССР в период с 1923 г. по 1953 г.
7. Перевод А.И. Дейча был признан критиками Главреперткома «бесспорно лучшим из всех». Впервые данный перевод был опубликован автором с купюрами, сделанными под влиянием царской цензуры, в 1915 г., а для постановки 1943 г. он был пересмотрен, выпущенные отрывки восстановлены, а часть понятий, таких как ‘такси’, осовременена.
8. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед.хр. 9139. Л. 1.
9. РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 11. Ед.хр. 131. Л.18–18 об.
10. Там же. Л. 19.
11. Там же. Л. 12 об.
12. ГЦТМ. Ф. 552 Ед.хр. 149. КП 311368. Л. 1-5.
13. Там же. Л. 4.
14. ГЦТМ. Ф. 552. Ед.хр. 22. КП 311319. Л. 1–1 об.
15. ГЦТМ. Ф. 552. Ед.хр. 36. КП 311332. Л. 1.
16. ГЦТМ. Ф. 552. Ед.хр. 43. КП 311289. Л. 1–2.
17. ГЦТМ. Ф. 552. Оп. 1. Ед.хр. 9. КП 311309. Л.1–1 об.
18. ГЦТМ. Ф. 552. Оп. 1. Ед.хр. 99. КП 311305а. Л. 1–2.

Список литературы

1. Пигмалион / Пер. П. Мелковой, Н. Рахмановой // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др.; пер. с англ. В. Паперно. Т. 4. Л.: Искусство, 1980. С. 205–304.
2. Шоу Б. Письма / Под ред. А.А. Елистратовой. М.: Наука, 1971. 396 с.
3. Shaw B. Collected Letters. London: Max Reinhardt Ltd. 1985. V. 3: 1911–1925. 989 p.
4. Васенева Н.В. Перевод подзаголовка пьесы Б. Шоу «Пигмалион» как переводческая проблема // ОНВ. 2010. №6 (92). С. 110–113.
5. Васенева Н.В. Топонимы в комедии Б. Шоу «Пигмалион» в интерпретации русских переводчиков // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. №3 (13).

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/toponimy-v-komedii-b-shou-pigmalion-v-interpretatsii-russkih-perevodchikov (дата обращения: 30.10.2024).

6. Белозерцева Н.В., Богатырева С.Н., Павленко Т.С. Особенности передачи авторского стиля при переводе пьесы Б. Шоу "Pygmalion" с английского языка на русский // Концепт. 2017. №10. С. 1–10.

B. SHAW'S *PYGMALION* WITHIN THE SYSTEM OF CULTURAL CODES OF ENGLAND AND RUSSIA

Yu. A. Skalnaya

The chapter studies the metamorphoses that accompanied the Greek myth of Pygmalion in the English culture at the turn of the XIX–XX centuries as well as within the framework of the Russian and Soviet culture of the first half of the XX century on the material of Bernard Shaw's play *Pygmalion*. The goal of the research is to identify the motifs lying behind those metamorphoses, and the way that the transformations circumstanced by the dramatist's aims and the demands of the different epochs influenced the audience's perception of the play in England and in Russia. The goal stated above determines the application of the interdisciplinary approach including the historical-biographical and culturological methodology. The peculiarities of the play in question dictate the use of elements of the hermeneutic approach and close reading while the analysis of translation and staging aspects require the comparative approach. Having analysed the dramatic piece, its critical reviews and miscellaneous archival document, the chapter draws a conclusion on the culturally and ideologically circumstanced differences in the interpretation of *Pygmalion* by its author, the English audience, the Maly Theatre troupe that staged the play during World War II, and its Soviet viewers.

Keywords: Bernard Shaw, *Pygmalion*, mythology, cultural codes, cross-cultural translation, literary contacts between Russia and the West, Vsevolod Meyerhold, Maly Theatre, Darya Zerkalova.

1.8. ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД КАК ФОРМА ДИАЛОГА: ТВОРЧЕСТВО РОБЕРТА ЛОУЭЛЛА

© М.П. Кизима

В главе рассматриваются принципы поэтического перевода Роберта Лоуэлла (1917–1977), одного из крупнейших американских поэтов второй половины XX века. В своём творчестве Лоуэлл уделял большое внимание поэтическому переводу, много размышлял о его принципах и экспериментировал с разными подходами к решению переводческих задач. Он понимал перевод как важную форму живого, личного культурно-исторического диалога; а диалог требовал ощутимого присутствия в переводе двух голосов – автора и переводчика. В реализации такого подхода особое значение имели для Лоуэлла творческие находки Эзры Паунда (в частности, его «маски»). Лоуэлл, однако, качественно преобразовал принцип «маски» и предложил свою жанровую форму реализации в поэтическом переводе культурно-исторического диалога; вехой в этом отношении стала его книга «Имитации» (1961).

Ключевые слова: поэтический перевод, диалогичность литературы, М. Бахтин, поэзия США XX в., Роберт Лоуэлл, книга «Имитации», Эзра Паунд, «маска».

Поэзия и поэтический перевод занимают в восприятии читателей, в деятельности переводчиков и литературоведов особое место, но чаще всего от поэтического перевода требуют, как и от перевода вообще, в первую очередь, точности в передаче смысла оригинала и некоторого приближения к его форме. Поэты, однако, на протяжении веков стремились к иному взаимодействию со своими предшественниками: не случайно наши великие поэты, выполняя перевод вдохновившего их стихотворения, предпочитали подписывать его так: «Из А. Шенье», «Из Alfieri», «Из Barry Cornwall» (А.С. Пушкин); «Из Гейне» (М.Ю. Лермонтов). Поэты, судя по всему, обозначали так свой особый творческий диалог, выделяя диалогичную природу слова – явление, которое в наши дни находится в фокусе внимания различных дисциплин.

Исследование диалогичной природы слова было, как известно, одним из приоритетных научных интересов М. Бахтина и является его важным вкладом в современную филологию. М. Бахтин изучал функционирование слова в различных видах художественного текста и обоснованно полагал, что роман по своей сути самое «разноголосое» явление, ведь в нём соседствуют на равных прямое авторское повествование, авторские рассуждения, речи героев, причём всё это разноречие переплавлено в единое художественное целое. Подчёркивая, что стиль романа – в сочетании стилей, а язык романа – это система языков, он определял роман как «художественно организованное социальное разноречие» [1, с. 57]. «Живое высказывание, осмысленно возникшее в определённый исторический момент в социально-определённой среде, не может не задеть тысячи живых диалогических нитей, сотканных социально-идеологическим сознанием вокруг данного предмета высказывания, не может не стать активным участником социального диалога. Оно и возникает из него, из этого диалога, как его продолжение, как реплика, а не откуда-то со стороны подходит к предмету», – писал М. Бахтин [1, с. 67]. «Окружающая предмет социальная атмосфера слова заставляет играть грани его образа», – указывал он [1, с. 68].

В такой диалогичности слова М. Бахтин видел одну из отличительных черт прозы, в первую очередь романа. Поэзии же, по его мнению, чуждо стремление к эстетическому освоению диалогических возможностей слова, динамика образа-слова в поэзии основывается на взаимодействии слова и предмета. «Слово забывает историю противоречивого сознания своего предмета и столь же разноречивое настоящее этого сознания», – писал

Бахтин [1, с. 69]. «Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю» [1, с. 74], – отмечал он. «И о чужом поэт говорит на своём языке. Для освещения чужого мира он никогда не прибегает к чужому языку как более адекватному этому миру», – подчёркивал Бахтин далее [1, с. 75]. А потому в поэзии, полагал он, повсюду только одно лицо – языковое лицо автора, нет иного мировоззрения, кроме мировоззрения самого поэта, нет типических или индивидуальных образов говорящих людей, их речевых манер и интонаций [1, с. 82–83].

Эти наблюдения Бахтина раскрывают некоторые существенные различия между поэтическим и прозаическим художественным образом, их разную языковую природу. Вместе с тем, читая поэзию, нельзя не обратить внимания на тот факт, что реальный поэтический опыт, особенно XX века (в частности, в англоязычной поэзии), не совпадает с вышеизложенными положениями учёного. Разве у Роберта Фроста за словами поэтических произведений не ощущаются образы говорящих людей? Разве «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» не построена Т.С. Элиотом как «чужая речь»?

В суждениях М. Бахтина о поэзии присутствует известная категоричность, ведущая к тому, что он порой противоречит сам себе. Ведь М. Бахтин отмечал, что слово рождается в диалоге как его живая реплика, что внутренняя диалогичность проявляется во всех областях жизни слова, что в языке нет «ничьих» слов и форм, все они «пахнут» определённым человеком, поколением, возрастом, профессией [1, с. 70, 73, 80].

Эта социальная атмосфера слова отнюдь не чужда поэзии, в том числе и лирике. Лирика по своей родовой принадлежности направлена на субъект, художественное освоение его сознания, а индивидуальное сознание не живёт отдельно от «чужих» слов, социальное сознание – естественная среда его обитания. Г.Н. Поспелов, в частности, определял основной предмет познания лирики как характерность социального сознания людей [2, с. 34]. В поэзии, как и в прозе, диалектика предмета сплетается с социальным диалогом вокруг него.

Надо сказать, что М. Бахтин признавал это, указывая, что диалогизированный образ может иметь место во всех поэтических жанрах, даже в лирике, хотя художественную завершённость он приобретает только в романе [1, с. 68], – с данной его мыслью нельзя не согласиться. К этому стоит добавить, что диалогичность является важной стороной и поэтического перевода.

В этом отношении знаменателен творческий опыт Роберта Лоуэлла (1917–1977), крупнейшего американского поэта второй половины XX века.

Лоуэлл не только реализовал социальное многоголосие в своей лирике, но и распространил диалогический принцип на поэтический перевод.

Роберт Лоуэлл много занимался переводом. Помимо лирики поэтов различных эпох им были переведены «Федра» Расина (1961), «Прикованный Прометей» (1967) и «Орестея» Эсхила (опубликована посмертно, в 1978). Переводы включались Лоуэллом в различные книги его собственных стихов. В 1950-е годы, работая преподавателем в университете Айовы, Лоуэлл вёл семинары по поэтическому переводу. Переводы были выполнены им по-разному, в том числе и в академическом духе, однако с конца 1950-х – в 1960-е Лоуэлл стал активно использовать поэтический перевод как форму культурно-исторического диалога личности поэта-переводчика; вехой в этом отношении стала его книга «Имитации» («Imitations», 1961).

По-видимому, термин «имитация» Лоуэллу был подсказан музыкой, где имитация является важнейшим приёмом построения полифонических форм и есть повторение одним голосом темы, только что прозвучавшей в другом голосе, причём этот последний в то же время продолжает своё движение, образуя с ней противосложение, иначе говоря, ведя с ней диалог. Имитация по своему строению предполагает изменение первоначальной музыкальной темы.

В книге «Имитации» переводы Лоуэлла менее всего похожи на традиционные, комментированные академические переводы, даже в случае древних авторов. В подходе к поэтическому переводу Лоуэлл наследует переводческую традицию, идущую в американской литературе от Эзры Паунда, но и полемизирует с ней. Лоуэлл плодотворно использовал разработанный Паундом принцип «маски» – лирическое «я» поэта предстаёт в самых разных обличьях через активное художественное вживание в мир переводимого поэта. Не случайно по-английски этот принцип Паунда называется 'persona' (не ‘маска’ в нашем обычном понимании): это не внешнее подобие, а проникновение внутрь, в саму личность («Personae» назывался сборник ранних коротких стихотворений Паунда; сам принцип маски-персоны оставался важным для Паунда в течение всего его творчества).

Необходимо отметить, однако, что для Лоуэлла предпочтение такого подхода, опирающегося на высокую филологическую культуру, но предполагающего свободу в отношении к материалу, было связано не только с интересом к опыту Паунда, но и в значительной мере с отталкиванием от замкнуто текстологического подхода, культивировавшегося «новой критикой», который Лоуэлл уподоблял «набивке чучел» [3, p. XI].

Лоуэлл вносил в текст оригиналов существенные изменения. Что же было руководящим принципом в таком подходе? «Я старался писать на живом английском и так, как это сделали бы данные авторы, если бы они писали свои стихи сейчас и в Америке» [3, p. XI], – отмечал Лоуэлл в предисловии к книге. Текст перевода-имитации становился тем самым диалогичным, амбивалентным: это был и собственно перевод оригинала, и его направленное искажение. Для перевода-имитации ведущим оказывался не только текст оригинала как продукт той или иной художественной литературы, но и макроконтекст американской литературы («сейчас и в Америке»), определявший собственно американский литературный процесс. Переводы-имитации Лоуэлла внутренне полемичны, ориентированы на активный творческий диалог, в них явственно присутствуют два голоса: голос автора оригинала и голос Лоуэлла.

Такое двухголосие достигалось, во-первых, путём помещения переводов-имитаций в нужный Лоуэллу литературный контекст, – в контекст книги «Имитации», которая должна была читаться как единое целое, или в контекст его оригинальных стихов, – как, например, в книге «У океана» («Near the Ocean», 1967). Во-вторых, путём привнесения качественных изменений в самый текст перевода-имитации по сравнению с оригиналом. Дополнительную остроту творческому диалогу в переводах-имитациях Лоуэлла придаёт их определённость во времени и пространстве: «сейчас и в Америке», с одной стороны, и тогда в Италии, Франции, Древнем Риме и т.д., с другой.

Книга открывается отрывком из «Илиады» Гомера. Он озаглавлен «Убийство Ликаона», и в нём соединены два различных эпизода «Илиады»: эпизод убийства Ахиллом Ликаона из 21 песни и её самые первые, хрестоматийно известные строки:

«Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына…» (пер.Н.И. Гнедича).

Лоуэлл так перевёл эту строку:

«Sing for me, Muse, the mania of Achilles» [3, p. 2].

По образованию Лоуэлл – специалист по классической филологии, да и сами по себе эти строки общеизвестны. Лоуэлл даже как бы более «дословно» переводит Гомера, буквально калькируя его текст: древнегреческое слово ‘ménin’ – однокоренное английского ‘mania’. Лоуэлл остаётся в рамках перевода и вместе с тем решительно меняет текст, вступая с ним в полемику.

Слово ‘ménin’ традиционно переводится на английский как ‘wrath’ (‘гнев’), что оно и означает. Однако английское слов ‘wrath’ несёт в себе особые коннотации: оно употребляется, например, в таких сочетаниях, как

‘божественный гнев’ ('divine wrath’), ‘гнев Господень’ (‘the wrath of God’). Лоуэлл же своим переводом словно задаёт вопрос: что такого ‘божественного’ в этом гневе, если он повсюду сеет смерть? Что воспевать? Манию, безумие? В этом есть обращение к читателю человека середины XX века, пережившего две мировые войны, американца эпохи холодной войны – военной мании, психоза, в котором уже никак не найти ничего возвышенного. Лоуэлл сознательно смещает акценты, соединяя начальные строки «Илиады» и эпизод гибели Ликаона, так не хотевшего умирать. Доминантой у Лоуэлла становится незащищённость человека, его смертность.

Так перевод полемически заостряется, художественное наследие служит толчком к размышлению человека XX века, он вступает в диалог со своими великими предшественниками.

Остро звучит этот диалог и в переводе-имитации знаменитого стихотворения Эудженио Монтале (1896–1981) «Гитлеровская весна» («Hitlerian Spring»). Это стихотворение, написанное во времена фашистской диктатуры, утверждало ответственность человека за судьбы мира, ведь «вода размывать продолжает / берега и больше нет невиновных» (пер. Е. Солоновича). Эту мысль разделяет с Монтале и Лоуэлл, но стихотворение Монтале завершается строфой надежды, начинающейся так:

«О, и раненой весне
Быть праздником, коль скоро этой смерти
Она готовит смерть! …»
(пер. Е. Солоновича) [4, с. 95].

Лоуэлл же исключил эту строфу, закончив свой перевод-имитацию нотой тоски, страдания и боли – свежей, кровоточащей раной:

«April’s reopened wound is raw…» [3, p. 144].

Одно из стандартных обвинений критиков в адрес Лоуэлла сводится к тому, что нередко образность и язык Лоуэлла более шершавы, резко очерчены, категоричны, чем в оригинале, например, у Эудженио Монтале [5, p. 109, 123]. Действительно, наэлектризованный язык стихов Лоуэлла, с его диссонансами, нарушает изящную, хрупкую структуру стихов Монтале, воздушность образов, свойственную его поэтическому миру. Однако в художественной системе стихов Лоуэлла это оказывается поэтически обусловленным. Сам Монтале верно расценил эту «американскую» особенность переводов-имитаций Лоуэлла, сказав, что Лоуэлл, образно говоря, просто пытался «развязать поэтический узел», созданный Монтале, в

своей собственной поэтической сфере [6, p. 75]. Поэтическая сфера Лоуэлла – Америка, в его поэзии запечатлелось сознание человека, находящегося в непримиримом противоречии с беспощадным миром современного американского города, его безликостью, механистичностью, бесконечным металлическим звоном.

Именно поэтому Лоуэллу так близок Бодлер. Он переводит «Лебедь» Бодлера: все его ключевые образы – и пленённая Андромаха, и сосланный Гюго, и меняющийся на глазах Париж, и лебедь в неволе, сбежавший из клетки в надежде на глоток воды, – Лоуэллом бережно сохраняются, при этом бодлеровский мотив скорби, плена и одиночества человека, а с ним и всего живого, тоски по идеалу актуализируется лирическим голосом Лоуэлла в современности. Посмотрим, как Лоуэлл выстраивает свой диалог.

Вот строки Бодлера:

«Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs» [7, p. 121].

Эти строки в переводе на русский Эллиса:

«Париж меняется – но неизменно горе;
Фасады новые, помосты и леса,
Предместья старые – всё полно аллегорий
Для духа, что мечтам о прошлом отдался» [8, с. 80].

А вот как переводит данные строки Лоуэлл:

«Paris changes; nothing in my melancholy stirs …new mansards,
arrondisements razed *en bloc*,
Glass, scaffolding, slum wards – all allegory!» [3, p. 58].

Мы видим, в частности, включение французских слов в перевод с французского, причём у Бодлера другие «французские» слова! Такое «двуязычие» создаёт эффект непосредственного разговора переводчика с автором, словно мост перекидывается через время и пространство от одной личности к другой.

Книга «имитаций» строится хронологически, а вместе с тем – и как единое целое: в ней перекличка тем и мотивов становится важным объединяющим началом, Лоуэлл ведёт свой разговор с великими предшественниками, с литературной традицией. Заключительное стихотворение «Голуби» («Pigeons») из Рильке становится подчёркнуто завершающим в книге, в частности, потому что оно вынесено за рамки

хронологической последовательности и из цикла других переводов-имитаций Рильке. В последней строке самого последнего стихотворения книги, как и в первой строке её самого первого стихотворения, звучит мотив «мании», но это не разрушительная мания Ахилла, а непреодолимое стремление человека к творчеству: творческий импульс, как голубь, вылетает на волю, но вновь возвращается на землю, – утверждая силу «земного притяжения» творчества. Такое построение книги переводов и её символическое завершение подчёркивают внутренний диалог Лоуэлла-переводчика с поэтами разных эпох и народов.

Список литературы

1. Бахтин М. Слово в поэзии и в прозе // Вопросы литературы. 1972. № 6. С. 54–86.

2. Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1976. 208 с.

3. Lowell R. Imitations. N.Y.: Farrar, Straus & Cudahy, 1961. XIV, 149 p.

4. Монтале Э. Избранное. Пер. с итальянского. М.: Прогресс, 1979. 241 с.

5. Robert Lowell: A Portrait of the Artist in His Time / Ed. by M. London and R. Boyers. N.Y.: David Lewis, 1970. VIII, 340 p.

6. Robert Lowell: A Tribute / Ed. by R. Anzilotti. Pisa: Nistri-Lischi Editori, 1979. 183 p.

7. Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal: Poesies. Paris: Gründ, 1959. 188 p.

8. Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2009. 206 с.

POETIC TRANSLATION AS A FORM OF DIALOGUE: THE WORK OF ROBERT LOWELL

M.P. Kizima

The chapter gives an analysis of the principles of poetic translation advanced by Robert Lowell (1917–1977), one of the most prominent American poets of the second half of the 20th century. In his work Lowell paid great attention to poetic translation, studied its principles and experimented with different approaches to the tasks the translator faces in his work. Lowell viewed translation as an important form of a directly personal cultural and historical dialogue; and such dialogue demanded a tangible presence in a translation of two voices – that of the author and that of the translator. In this work Lowell relied on the creative achievements of Ezra Pound, particularly his ‘personae’. Lowell, however, radically transformed the principle of persona and created his own genre to carry out in a poetic translation a cultural and historical dialogue; his book «Imitations» (1961) was a significant milestone on this way.

Keywords: poetic translation, dialogical nature of literature, M. Bakhtin, 20th-century American poetry, Robert Lowell, «Imitations», Ezra Pound, ‘persona’

1.9. СОВРЕМЕННАЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНАЯ АМЕРИКАНСКАЯ ПРОЗА: РОМАН Л. ЛАЛАМИ «ДРУГИЕ АМЕРИКАНЦЫ»

© Л.Н. Юзмухаметова

В главе представлен анализ романа «Другие американцы» современного американского писателя с марокканскими корнями, одного из самых ярких представителей мультикультурной англоязычной прозы Л. Лалами. Целью исследования является изучение тематики, проблематики и поэтики произведения, его влияния на развитие американской мультикультурной литературы и мировой литературный процесс в целом. Для достижения цели нами были использованы культурно-исторический, психоаналитический и структурные методы. Научная новизна определяется углубленным изучением преломлений мультикультурализма в творчестве Л. Лалами на современном этапе их взаимодействия. В результате исследования установлено, что роман Л. Лалами «Другие американцы» выносит проблемы современных новых американцев – эмигрантов, которые борются за свое счастливое существование на новой родине. Особое внимание уделяется проблемам американских мусульман, которые столкнулись с жесточайшей агрессией по отношению к себе после событий 11 сентября. В целом роман во главу угла ставит неприемлемость в современном мире любого вида дискриминации по половому, гендерному, религиозному признаку, цвету кожи или сексуальной ориентации. Вместе с тем, в произведении обличается империалистическая политика США, в частности, война в Ираке рассматривается как большая ошибка, политический просчет американского истеблишмента. Помимо этого, в романе есть место философским размышлениям о Боге, роли мусульманской женщины в современном мире, ее прав.

Ключевые слова: американская мультикультурная литература, Л. Лалами, американские мусульмане, диаспора, современный англоязычный роман.

Лайла Лалами – одна из самых известных мультикультурных авторов в современной американской литературе. Писательница родилась в Рабате, Марокко. Говорит на арабском, французском и английском языках. На родине получила степень бакалавра по английской литературе, а в 1991 году поступила в магистратуру по лингвистике в Университетский колледж Лондона. После окончания обучения занималась журналистикой в Марокко. В 1992 году переехала в США и защитила там диссертацию в Университете Южной Калифорнии. С 1996 года пишет по-английски. Произведения автора вошли в шорт-листы таких престижных литературных премий как Национальная книжная премия («Другие американцы») и Пулитцеровская премия («Рассказ Мавра»). Л. Лалами публикуется как политический обозреватель и литературный критик в таких изданиях, как «The Boston Globe», «Los Angeles Times», «The New York Times», «The Washington Post» и др. Писательница преподает литературное мастерство в Калифорнийском университете в Риверсайде. Л. Лалами в своих текстах дает голос тем, у кого их никогда не было, в том числе таким как она – женщине, мусульманке и

эмигрантке. Сама автор отмечает, что “У меня были вещи, которые я хотела сказать, особенно после 9/11, но было негде их сказать” [1] *(Перевод здесь и далее наш – Л.Ю.).*

В романе «The other Americans» *(Перевод наш – Л.Ю.: «Другие Американцы»)* описывается история семьи марокканских иммигрантов, покинувших свою страну во время политических катаклизмов и прибывших в Лос-Анджелес в 1981 году. Главные герои – Марьям, Дрис, их дочери Сальма и Нора. Дрис открывает на новой родине пекарню-ресторан – «Донаты Алладина», который оказывается невероятно популярным. Их дочери вырастают на чужой земле, среди людей совершенно иной ментальности и взглядов на многие вещи. Сальма по природе оказывается очень практичной, похожей на мать, становится успешным стоматологом, выходит замуж за сына сирийских эмигрантов Тарика, рожает двух дочерей, то есть становится той дочерью, которая оправдывает надежды матери. Нора же – чуткая и тонкая, любимый ребенок отца, выбирает профессию музыканта, абсолютно бесперспективную, по мнению Марьям, но в итоге – успешную. Также Нора выбирает себе не самого многообещающего, по мнению ее матери, спутника жизни – Джереми, не мусульманина, полицейского, который принял участие в войне в Ираке.

Через 35 лет жизни в Америке, когда жизнь уже наладилась и вроде бы все ко всему привыкли, неожиданно Дрисса насмерть сбивает машина. Под подозрением оказывается сосед по ресторану, владелец боулинг-клуба, пожилой мужчина Андерсон. Андерсон признает свою вину, однако настаивает на том, что инцидент произошел случайно и убийство было неумышленное. Однако Нора хочет доказать обратное – она убеждена, что сосед убил отца из-за личной неприязни, которая объяснялась его завистью к успешному бизнесу Дрисса, вечного конфликта из-за парковочных мест для их клиентов возле их заведений, а также расистских предубеждений Андерсона. Американский суд становится на сторону Андерсона, его правда оказывается более предпочтительной, тем временем выясняются новые обстоятельства происшествия и вскоре выясняется, что в день убийства за рулем машины подозреваемого был его сын – A.J. Истина выясняется благодаря случайному свидетелю убийства – испаноязычному эмигранту Энрике, который за щедрое вознаграждение (Нора отдает деньги от страховки отца, которая достается ей по наследству) решается пойти в полицию и рассказать о случившемся, хотя любое лишнее столкновение с полицией для эмигранта чревато проблемами. После долгих разбирательств в конце романа A.J. признают виновным в непреднамеренном убийстве и назначают ему пять лет тюрьмы.

В центре романа – тема непростой жизни новых эмигрантов на американской земле и в целом всех «других», «инаковых» по расе, происхождению, религии, сексуальной ориентации. Эта тема вынесена и в сильную позицию – в название романа. Примечательно, что повествователь в романе меняется в каждой главе и все события повествуются с разных точек зрений, что дает максимально разноплановое видение тех или иных событий, разные точки зрения и, как результат, разные голоса «других». Таким образом, люди, приехавшие из разных уголков мира, навсегда остаются чужими на новой родине, их язык, религия, менталитет, цвет кожи становятся причиной конфликтов на протяжении всей их жизни. Все начинается еще с детского сада и заканчивается на смертном одре. Одноклассницы Норы в начальной школе замечают, как она ест заалюк (национальное марокканское блюдо из баклажанов) из своего ланч-бокса и начинают обзывать девочку “poop-eater” – “поедатель какашек”, что приводит в итоге к полному молчанию девочки, а учитель ставит свои диагнозы – «тяжелый мутизм», «социальная тревожность», «оппозиционное поведение» [2, с. 18], в старшей школе фамилию Норы и ее подруги Сони (дочери эмигрантов хинди) учителя постоянно сокращают, а после трагедии 11 сентября в Нью-Йорке, их начинают называть «raghead talibans» – «чурбан-талиб», а вскоре пекарню-ресторан Дриса поджигают недоброжелатели.

Базовая тема произведения – расизм, мы видим его проявления по отношению к различным меньшинствам, и в первую очередь – к мусульманам. Знаковой является фраза друга Джереми Фиерро Нору, который пренебрежительно называет девушку «hajji pussy» – «Хадж-киска».

Марьям и Дрисс с трудом учат английский, женщины ищут людей среди прохожих, с кем можно было бы поговорить, но их английский не позволяет насладиться общением (эпизод в магазине). Также Дрисс тяжело переносит невозможность общения с родственниками и скучает по дому с каждым годом все больше и больше. Их дочь Сальма, выросшая на чужой земле признается: «ты до сих пор говоришь на арабском, но уже больше не видишь на нем сны» [2, с. 195], а когда наконец удается поехать в Касабланку, «ты не узнаешь свою бабушку, а она тебя» [2, с. 196]. Горькая правда об эмиграции звучит из уст Мариселы – супруги Энрике, которая говорит о том, что «люди приезжают в эту страну, чтобы продвинуться, но все, что мы делаем – уходим назад» [2, с. 11]. Но даже достигнув успеха, эмигранты темного цвета кожи в глазах белых американцев ассоциируются с обслуживающим персоналом, в доказательство этому приводится эпизод с Норой, которую на престижном музыкальном фестивале, куда ее приглашают как талантливого

композитора, останавливает охранник при входе на место встречи, а в кафе один из посетителей вручает ей поднос с грязной посудой, приняв ее за работника кухни. Такие, как Нора, для белых американцев – все на одно лицо, на фестивале ее принимают за известного публициста, хотя единственное, что их связывает – это цвет кожи. В то же время, уход, переезд и эмиграция по тексту – это побег от трудностей и от своих психологических проблем. Например, Нора, которая была неудобным ребенком для своей матери, хочет уехать в Бостон, на что Марьям отвечает, что та всегда убегает, когда приходят трудности. Однако Марьям признается, что она и сама тоже покинула свою страну, когда начались неприятности.

С проблемой расизма и ксенофобии в том или ином ключе сталкиваются все герои романа. Так, белый друг (Брэндон) приемного сына следователя Колмана (чернокожий Майлз) сначала предпочитает дружить с рыжим мальчиком – Сэмом, что дает почву матери увидеть в этой истории расистскую подоплеку. Однако повзрослев, мальчики сближаются и становится очевидно, что это нечто большее, чем просто дружба. Колман гложат сомнения по этому поводу, но она скрывает этот факт от мужа (Рэй) – отца Майлза, поскольку тот когда-то перестал общаться со своей кузиной, которая начала жить со своей подругой. Сама Колман, будучи чернокожей, тоже сталкивается с расистским отношением к себе. Например, во время допроса A.J. вдруг заявляет, что «в любом случае, я не разговариваю с нигерром» [2, с. 283].

Вообще история этой семьи вводит в роман очень много актуальных тем. Например, интересным является эпизод, когда Колман в школьном родительском активе предлагает помощь своего мужа из-за своей большой занятости, на что другие мамы-домохозяйки выражают удивление. Этот эпизод поднимает проблему мужского участия в воспитании ребенка и в его жизни в целом в современном американском обществе. На примере жизни этой семьи также вновь затрагивается проблема психологической травмы для маленького ребенка, причиной которой может стать обычный переезд от одного города в другой, не говоря уже о полноценной эмиграции. Семья переезжает из Вашингтона в Лос-Анджелес, с тех пор Майлз не дает больше матери целовать его перед сном.

Достоин отдельного внимания эпизод, где A.J. в своем повествовании о причинах закрытия своего бизнеса по обслуживанию собак, обвиняет а этом хозяйку собаки, которая подала на героя в суд из-за гибели ее любимого питомца в его заведении. Женщина эта была приезжая эмигрантка, работающая инженером базы данных, и знала многих клиентов A.J., что привело к краху бизнеса героя: «я не мог поверить в это – эта женщина

приехала в мою страну, едва могла говорить на моем языке, а затем подала на меня в суд за халатность» [2, с. 291]. С другой стороны, из уст этого же героя поднимается еще одна не менее актуальная проблема – вопрос позитивной дискриминации. A.J. заявляет что расистом сегодня называют «всех белых мужчин традиционной ориентации» [2, с. 289]. Однако Л. Лалами в своих интервью отмечает, что в современном мире она больше всего слышит позицию и точку зрения именно белого мужчины традиционной ориентации, которая презентуется как наиболее достоверная, правильная и разумная [1]. То есть эта проблема для писательницы стоит очень остро и выбор данной темы не случаен.

В связи с этим, необходимо отметить особенную роль хронотопа убийства: это место известно тем, что притягивает к себе различные происшествия: «…Пересечение 62 и Old Woman Springs Road называлось «Уголок Удара» из-за того, как часто там случаются несчастные случаи. Ужасные части тела, испорченные автомобилем, валяются прямо там, посреди дороги» [2, с. 102]. Нельзя не согласиться с точкой зрения исследователей о том, что «эти детали дают представление об истории насилия в этой общине; то, как описания несчастных случаев напоминают изображения последствий 9/11 (и даже похоже на то, как Джассим вспоминал нападения в своем уме непосредственно перед несчастным случаем, причиной которого он стал) связывают насильственное место с этим историческим событием. Нора упоминает о нем в более поздней сцене, когда она объясняет, что «ресторан был построен... на земле, которая принадлежала индейцам чемехуэви, ... паре домовладельцев из Короны» [2, с. 176]. Эти исторические ссылки с разных точек зрения создали прецедент для того, как идея 9/11 поднимает и далее развивает насилие, особенно в этом месте» [3, с. 127]. Таким образом, местоположение убийства служит и для поддержки серьезного полифонизма, заявленного в тексте, на что обращают внимание и литературоведы: «Они также резонируют с утверждением Бахтина о том, что «сознания и идеи параллельны в полифонических романах», или «лежат бок о бок на плоскости сосуществования» [3, с. 127]. Интересным, на наш взгляд, является и заключение исследователей о том, что нынешняя напряженная ситуация, возникшая между западом и арабами, на самом деле корнями уходит в концепцию ориентализма Э. Саида, этим же объясняется позиционирование США себя исключительной державой [3, с. 127].

Еще одна животрепещущая тема, поднятая в романе – это захватническая война Соединенных Штатов в Ираке. Джереми – возлюбленный Норы, служил в Ираке и увидел много несправедливости, которая учинила армия его страны под видом борьбы за демократию. Данный герой служит для

введения в роман нарратива об убийстве мирных жителей якобы в наказание за их попытку правонарушения, огромное количество погибших товарищей, физически и психически искалеченных сослуживцев. Джереми решительно осуждает эту войну: «Людей убивали, пока Буш рисовал натюрморты, а Рамсфелд писал книги, а Чейни, б...дь, не заткнулся» [1, с. 253], Джереми описывает себя в глазах Норы, для которой война в Ираке – страшная ошибка политической машины США: «Захватчик. Оккупант. Империалист. Ярлыки, которые я бы легко применил к себе, если бы спорил со своим отцом или другими ветеранами, будь то лично или на онлайн-форумах, на которых я входил поздно ночью, когда я не мог спать, но мне было трудно принимать их от гражданских лиц, людей, далеких от дыма войны» [1, с. 225].

Большое место в романе занимает тема ислама. Она заявляет о себе в контексте различных проблем, с которыми сталкиваются основные герои романа. С одной стороны, религия – опора, которая приносит спасение, а при покушении на веру, на самое святое, часто становится еще сильнее. Марьям после трагедии 11 сентября, которая в итоге вылилась в поджег их пекарни, начинает молиться еще усерднее: «И чем больше они спорили, тем больше моя мать обращалась к своему Корану. Она нашла утешение в нем после нападений, читая его, чтобы успокоить себя каждое утро после прослушивания потока трагедий в новостях» [1, с. 37]. С другой стороны в романе заявляет о себе повестка исламского феминизма: вопрос о том, как должна выглядеть современная мусульманка, в произведении поднимается достаточно остро. Дрисса возмущает замечание маленького мальчика к Норе, чья юбка была длиной только до колена на праздничной службе в местной мечети в день Ид-аль-Фитра. Дрисс по тексту становится настоящим защитником прав современной мусульманки. Она вступает в полемику и с местным имамом, настаивая на том, что в традиции только жены пророка были полностью покрыты. Также Дрисс высмеивает мужчин, которых так легко отвлечь от молитвы в ответ на предостережение имама не соблазнять женщинам мужчин в мечети.

Таким образом, роман Л. Лалами «Другие американцы» выносит проблемы современных новых американцев – эмигрантов, которые борется за свое счастливое существование на новой родине. Особое внимание уделяется проблемам американских мусульман, которые столкнулись с жесточайшей агрессией по отношению к себе после событий 11 сентября. В целом роман во главу угла ставит неприемлемость в современном мире любого вида дискриминации по половому, гендерному, религиозному признаку, цвету кожи или сексуальной ориентации. Вместе с тем, в произведении обличается империалистическая политика США, в частности,

война в Ираке утверждается большой ошибкой, политическим просчетом американского истеблишмента. Помимо этого, в романе есть место философским размышлениям о Боге, роли мусульманской женщины в современном мире, ее прав.

Список литературы

1. Lalami L. White supremacists target muslims threat not taken as seriously as other forms of terror. The Guardian, 2019. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/books/2019/mar/22/laila-lalami-white-supremacists-target-muslims-threat-not-taken-as-seriously-as-other-forms-of-terror (дата обращения: 30.10.2024).
2. Lalami L. The other Americans. L.: Bloomsbury, 2020. 305 p.
3. Taşyakan R. H. The Arab American polyphonic novel and its indictment of the post-9/11 political agenda // Arab Studies Quarterly, Spring 2024, Vol. 46, No. 2, pp. 119-136.

CONTEMPORARY MULTICULTURAL AMERICAN PROSE: THE NOVEL “THE OTHER AMERICANS” BY L. LALAMI

L.N. Yuzmukhametova

The chapter presents an analysis of the novel "The other Americans" by the modern American writer with Moroccan roots, one of the most prominent representatives of multicultural English-language prose L. Lalami. The purpose of the study is to examine the subject, problems and poetics of the work, its influence on the development of American multicultural literature and the world literary process as a whole. To achieve the goal, we used cultural, historical, psychoanalytic and structural methods. Scientific novelty is determined by an in-depth study of the refractions of multiculturalism in the work of L. Lalami at the present stage of their interaction. As a result of the study, it was established that L. Lalami's novel "The other Americans" endures the problems of modern new Americans – emigrants who are fighting for their happy existence in their new homeland. Particular attention is paid to the problems of American Muslims who faced the most severe aggression towards themselves after the events of the 9/11. In general, the novel prioritizes the unacceptability in the modern world of any kind of discrimination based on sex, gender, religion, skin color or sexual orientation. At the same time, the work exposes the imperialist policy of the United States, in particular, the war in Iraq is confirmed as a big mistake, a political miscalculation of the American establishment. In addition, the novel has a place for philosophical reflections on God, the role of a Muslim woman in the modern world, her rights.

Keywords: American multicultural literature, L. Lalami, American Muslims, diaspora, contemporary English-language novel.

1.10. ПРОБЛЕМА МЕЖНАЦИОНАЛЬНОЙ И МЕЖЭТНИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ КНИГЕ Д. ЭГГЕРСА «ЗЕЙТУН»

© Ж.Г. Коновалова

В данной главе на материале книги Д. Эггерса «Зейтун» (2009) рассматривается отражение проблемы межнациональной и межэтнической коммуникации в американской художественно-документальной литературе начала XXI вв. Актуальность данной проблематики для американской литературы обусловлена многоэтническим составом населения США, а также постоянным изменением культурного и языкового ландшафта страны, связанным с непрекращающимся притоком иммигрантов. Одной из типологических черт художественно-документальной литературы, наряду с ее гибридным характером и экспериментальностью, является обращение к наиболее знаковым событиям и острым вопросам современности, зачастую без временной дистанции, необходимой для художественной рефлексии, свойственной литературе «фикшн». Целью данной работы является выявление особенности художественно-документальной репрезентации межнационального и межэтнического общения на фоне стихийного бедствия. В работе использовались историко-литературный и структурно-типологический методы. На основе проведенного анализа автор приходит к выводу, что для Д. Эггерса стихийное бедствие становится фактом, который приобретает самостоятельное эстетическое значение и позволяет поднять универсальные вопросы о природе отношения к «чужому» и необходимости межнационального и межэтнического диалога.

Ключевые слова: художественно-документальная литература, межнациональная и межэтническая коммуникация, стихийное бедствие, национальная трагедия, репрезентация «чужого».

Для американской художественно-документальной литературы на всех этапах ее развития был характерен интерес к наиболее острым вопросам современности. Так, в начале XX века «разгребатели грязи» занимались «тщательным, документированным анализом негативных явлений в американском «большом бизнесе», местном самоуправлении, политической системе в целом» [1]. В 1960–1970-х гг. Новые журналисты, экспериментировавшие с различными формами взаимодействия художественного и документального, вновь обратились к наиболее актуальными проблемам, видя в своем творчестве «ответ на значительные социальные и культурные изменения и потрясения (борьба за гражданские права, политические убийства, психоделическая культура, война во Вьетнаме)» [2, с. 191]. В 1980-х годах «новые Новые журналисты» объявили себя литературными наследниками Новых журналистов [3, с. 256] и продолжили их эстетические эксперименты с художественно-документальной формой, затрагивая широкий круг вопросов, включая

расовое неравенство, уровень жизни иммигрантов и возможность межкультурного диалога в рамках американского общества. На рубеже XX–XXI веков произошел новый «всплеск» интереса к художественно-документальной форме, и в XXI веке внимание авторов также оказалось сосредоточено на таких актуальных вопросах, как межнациональная и межэтническая коммуникация в американском обществе, социальное и расовое неравенство и экологические проблемы.

Дэйв Эггерс (род. в 1970 году) – американский писатель, сценарист и издатель, лауреат Пулитцеровской премии, известный как своими художественными произведениями, так и художественно-документальными книгами. В 2009 году он опубликовал книгу «Зейтун», в центре которой – история выходца из Сирии, ставшего свидетелем урагана «Катрина» в Новом Орлеане. Абдулрахман Зейтун остался в затопленном городе, чтобы спасать соседей, оставленных животных и имущество, а позже был бездоказательно арестован по обвинению в террористической деятельности.

Д. Эггерс впервые заинтересовался историей семьи Зейтун, когда его издательство начало работу над сборником «Голоса стихии: жители Нового Орлеана об урагане “Катрина” и его последствиях» (2006), где были представлены рассказы жителей Нового Орлеана, переживших ураган. Позже сам Эггерс охарактеризовал этот сборник как «устную историю как зеркало кризиса в области прав человека» [4]. Это «роднит» Д. Эггерса с Новыми журналистами, которые также давали авторские жанровые определения своим произведениям. Так, Т. Капоте охарактеризовал свою книгу «Хладнокровное убийство» (*In Cold Blood*, 1966) как «документальный роман» (nonfiction novel), сформировав целый жанровый канон, куда впоследствии литературоведы стали относить «гибридные» произведения, основанные на факте, но построенные по законам художественного произведения. Н. Мейлер, в свою очередь, предложил собственное определение книги «Армии ночи» (*The Armies of the Night*, 1968) – «история как роман, роман как история» (History as a Novel/The Novel as History), что позволяет сделать вывод о постмодернистской направленности художественно-документальной литературы второй половины XX века.

Д. Эггерс на протяжении трех лет интервьюировал Абдулрахмана Зейтуна и его жену Кейти, а позже стал соучредителем благотворительного фонда *Zeitoun Foundation*, целью которого является «восстановление и социальное развитие Нового Орлеана и содействие взаимопониманию между людьми разных вероисповеданий по всему миру, особенно взаимопониманию между США и мусульманским миром» [4]. Писатель также побывал в Сирии и Испании, чтобы пообщаться с родственниками

Абдулрахмана Зейтуна. Применяя методы интервью и «включенного репортажа», Эггерс создал подробное, фактографически точное повествование о национальной трагедии, поместив его в более широкий социальный, этический, экологический и культурный контекст. Позже в интервью Д. Эггерс подчеркнул символический смысл истории семьи Зейтун, заявив, что она «обнажает самые острые проблемы современной Америки: нежелание властей нести ответственность за последствия “Катрины”, некорректное отношение к иммигрантам, даже к самым успешным из них, паническую боязнь терактов, переходящую в паранойю, и, наконец, исламофобию» [5].

Фактографический характер книги подчеркивается уже в начале произведения: «Это документальное повествование, в основе которого лежат рассказы и воспоминания Абдулрахмана и Кейти Зейтун. Даты, время и место событий и другие факты были подтверждены независимыми экспертами и архивными данными. Устные воспоминания участников тех событий воспроизведены с максимальной точностью» [6, с. 15]. Однако автор допускает определенную субъективность повествования, указывая на то, что он представляет видение происходящего героями.

Книга повествует о более чем тридцати днях, проведенных героем во время урагана в Новом Орлеане, включая и время его пребывания в тюрьме штата. Автор тщательно фиксирует события, начиная с 26 августа 2005 года и заканчивая 29 сентября 2005 года, сопровождая описание событий указанием даты и дня недели. В заключительной части книги рассматриваются последствия этих событий и их разрушительное влияние на жизнь семьи. Несмотря на хронологический принцип построения материала, линейность часто нарушается за счет ретроспективы – эпизодов, в которых реконструируется персональная история героев, включая их происхождение, детство, знакомство и женитьбу, переезд в Новый Орлеан, первый год их совместного бизнеса. Этот прием позволяет читателю понять психологическую мотивацию поступков героев и визуализирует портреты персонажей, делая их «живыми». Данный эффект еще более усиливается благодаря семейным фотографиям, которые сопровождают текст в качестве иллюстраций.

Автор представляет многомерную перспективу Нового Орлеана. Повествование начинается с изображения мирного города, где Зейтун и его семья создают свой бизнес по строительству и ремонту: «Повсюду чувствовалось романтическое стремление создавать красоту – хрупкую, нестойкую и ненадежную, требующую неусыпного внимания и заботы, как и сам город. Этим Новый Орлеан отличался от других городов и потому был

раем для строителей и реставраторов» [6, с. 21]. Однако позже образ «благословенной земли» искажается апокалиптическими картинами затопленного города. Автор подчеркивает особый колорит самого густонаселенного города штата Луизиана, который отличается этническим и культурным многообразием. При этом, несмотря на мультиэтническую среду, в Новом Орлеане нередки случаи нетерпимости и расизма. Так автор приводит примеры, когда клиенты Абдулрахмана и Кейти пытаются отказаться от услуг строительных бригад, состоящих из не «белых» работников: «Когда до нее дошло, что, сколько ни жалуйся, выклянчить бригаду из высоких представителей белой расы не удастся, она смирилась и просто постоянно проверяла, как работают смуглые маляры» [6, с. 37].

Д. Эггерс часто использует прием «множественности точек зрения»: точка зрения Абдулрахмана как живого свидетеля событий дополняется фрагментами освещения событий в СМИ: «В новостях появились сообщения о беззаконии и смертях. Средства массовой информации сходились во мнении, что Новый Орлеан превратился в страну “третьего мира”» [6, с. 109]. Кроме того, в повествование часто «вмешивается» голос Кейти, которая по требованию супруга увозит из Нового Орлеана детей и находится в неизвестности и тревоге по поводу его местонахождения и положения. Кроме того, в текст произведения включаются письма Ахмеда Зейтуна, брата главного героя, написанные в различные инстанции во время поисков пропавшего героя, приведенные полностью, с сохранением авторской орфографии.

В центре внимание автора оказываются взаимоотношения в мультикультурной семье, представленной тремя поколениями. Старшее поколение – родители Зейтуна и Кейти – являются носителями национальных и культурных ценностей своей родины. Зейтун воспитывался в традиционной сирийской семье, основными характеристиками которой являются религиозность, верность семейным связям, уважение к старшим: «Каждый раз, когда на него накатывала ностальгия, он задавал себе один и тот же вопрос: как они там, его братья и сестры, племянники и племянницы, разбросанные по всему побережью Сирии? Вспоминал ушедших из жизни отца, мать и горячо любимого брата. Мать ненадолго пережила отца, а брат, Мухаммед, умер, когда Зейтун был еще ребенком. Остальные же члены семьи жили и здравствовали в Сирии, Испании и Саудовской Аравии. Им было чем гордиться. Зейтуны преуспели в жизни – были среди них и врачи, и директора школ, и генералы, и предприниматели, и все они, как один, страстно любили море» [6, с. 12]. Абдулрахман Зейтун переезжает в США в 1980-х годах, где знакомится с Кейти и женится на ней. Несмотря на

довольно долгий срок, проведенный им в Америке и успешный бизнес, герой является носителем «восточной» идентичности. Автор подчеркивает, что Кейти зачастую приходится выступать переводчиком мужа, а также особый «восточный колорит» его речи: Зейтун часто использует арабские притчи и цитаты из Корана. Зейтун пытается транслировать свои ценности детям (в семье растут трое дочерей и сын Кейти от первого брака), однако сталкивается с тем, что, несмотря на мусульманское воспитание, младшее поколение семьи Зейтун является носителями другой культуры: «Зейтун стремился воспитать в своих детях уважение к труду и к плодам своего и чужого труда, однако не мог не понимать, что они растут в совершенно иных условиях, в другом обществе, в другой культуре» [6, с. 48]. Жена Зейтуна Кейти – американка, родившаяся в баптистской семье, но принявшая ислам. Семья Кейти является консервативной, что заставляет ее рано уйти из дома. Образ Кейти позволяет автору ввести мотивы «сбоя коммуникации» и отверженности. Возвращаясь к прошлому героини через ретроспекцию, писатель подчеркивает, что детство героини прошло в городе, где белое население составляло меньшинство. Девочке сложно было найти понимание в многоэтническом обществе: «Она и еще несколько учеников были там – в прямом смысле – белыми воронами. Кейти не давали проходу, ее дразнили, толкали, на нее постоянно пялились. Довольно скоро она научилась огрызаться и драться» [6, с. 59]. Ее решение принять ислам, носить хиджаб и, впоследствии, выйти замуж за мусульманина является непонятым в семье, из-за чего она чувствует себя чужой в доме своей матери и сестер: «Прошло уже пятнадцать лет, как она стала мусульманкой, но родственники не унимались. В их понимании хиджаб можно было носить только по принуждению, только в обществе Зейтуна, для маскировки. И якобы только в семье Делфайнов Кейти может становиться самой собой, может расслабиться» [6, с. 57]. Одной из показательных сцен является эпизод, когда мать Кэти настаивает на том, чтобы она сняла хиджаб: «Почему бы тебе не снять это и не расслабиться? – сказала она, указывая на хиджаб Кэти. “Его здесь нет. Будь собой”» [6, с. 106]. Мать Кейти неверно истолковывает ее позицию, рассматривая принятие другой веры как попытку дочери вписаться в «чужой» мир.

По мнению автора, хиджаб в США воспринимается как символ инаковости: «После атаки на Всемирный торговый центр она обратила внимание, что женщину в хиджабе редко увидишь на улице. Скорее всего, решила Кейти, они прячутся и выходят из дому только по крайней нужде. В конце сентября в аптеке «Уолгринс» она наткнулась на одну такую женщину, подбежала к ней, взяла ее руки в свои и сказала: «Салям алейкум». Женщина-

врач, учившаяся в ординатуре Тулейнского университета, призналась, что тоже у себя на родине чувствует себя изгнанницей» [6, с. 46]. Д. Эггерс приводит многочисленные примеры нетерпимости по отношению к мусульманам в школах, торговых центрах, на улицах, которыми делится Кейти. Сама героиня часто испытывает на себе агрессию из-за ее принадлежности «мусульманскому миру».

При этом знакомство и последующий брак с Абдулрахманом позволяет Кейти «соприкоснуться» с иной культурой и избавиться от клише, под властью которых находилось ее сознание. Через несобственно-прямую речь героини автор передает, как постепенно у Кейти формируется разочарование в христианских религиозных институтах и «американском образе жизни» и разрушаются стереотипы по отношению к представителям «восточного» мира. В частности, автор приводит воспоминания героини о поездке в Сирию к родне мужа, которая стала поворотным моментом в ее восприятии инокультуры: «Кейти была уверена, что в Сирии живут исключительно мусульмане, но и тут, как оказалось, заблуждалась. Не первое и не последнее ее заблуждение. Кейти нравилось, что Сирия приготовила ей столько сюрпризов» [6, с. 192].

В истории Абдулрахмана мотив отверженности или «чужого», также является одним из центральных. Автор приводит случаи, когда герой становится объектом нетерпимости и неуважения, что наводит его на размышления о несправедливости социальных, правовых и медийных институтов США: «После террористических актов в Нью-Йорке, говорил он, каждый раз, когда мусульманин совершал преступление, неизменно, к месту и не к месту, заходила речь о его вере. Когда преступление совершает христианин, никто не говорит про его религию! А если в аэропорту задержат христианина, пытавшегося пронести на борт самолета оружие, то разве западному миру сообщат, что вот-де христианин арестован и его допрашивает полиция?! А что скажут про афроамериканца? Когда преступление совершит чернокожий, первым делом в новостях объявляют: “Сегодня арестован афроамериканец…” А если преступник – американец немецкого происхождения? Или англосакс? Если лавчонку ограбит белый, кто-нибудь упомянет, что его предки родом из Шотландии? В подобных случаях о происхождении речи не идет» [6, с. 37]. Эти обстоятельства заставляют героя и, в свою очередь, читателей усомниться в провозглашенных базовых ценностях страны, включая равенство прав и свобод и социальную интеграцию. Мотив пристрастной, национально-обусловленной интерпретации достигает своего апогея, когда Абдулрахмана подозревают в терроризме и мародерстве и сажают в тюрьму, несмотря на

все усилия, которые он приложил, чтобы спасти своих соседей и их имущество в разрушенном Новом Орлеане. Аресту и пребыванию героя в тюрьме посвящена отдельная часть книги, причем акцент сделан на нечеловеческих условиях содержания заключенных и многочисленные случаи унижения человеческого достоинства, которым подвергается герой. По мнению, большинства свидетелей, Абдулрахман Зейтун становится жертвой пенитенциарной системы США, которая изначально настроена против выходцев Ближнего Востока в связи с событиями 9/11. В частности, из-за его национальности Зейтуна бездоказательно объявляют членом «Аль-Каиды» и «Талибана». Однако автор акцентирует внимание на том, что случай с Зейтуном – не является индивидуальной ошибкой системы. Зейтун повествует о своих «сокамерниках», представителях различных этнических групп, включая афроамериканцев, которые повторяют сценарий героя – попытки помочь жителям, пострадавшим от стихийного бедствия, приводящие к арестам и тюремному заключению. Так, писатель фиксирует появление в тюремном жаргоне нового термина – «отсиживающий за “Катрину”». Важной художественной деталью является панно, которое Зейтун видит на вокзале в Новом Орлеане перед отправкой в тюрьму. На панно изображены основные события, происходившие в Луизиане и США, в целом: «Потрясающее впечатление, мрачная картина порабощения и борьбы… Жуткие цвета, изломанные линии, искаженные фигуры. Ку-клукс-клановские капюшоны, скелеты, арлекины в одеяниях кричащих цветов, раскрашенные лица. Прямо над Зейтуном льва терзал огромный золотой орел. В другой части солдаты в голубой форме строем шли на войну мимо массовых захоронений. На панно было много сцен расправ или уничтожения людей – американских индейцев, рабов, иммигрантов» [6, с. 214]. Это панно становится проспекцией (предсказывая отношение к герою в тюрьме) и, одновременно, выводит ситуацию с Зейтуном в общенациональный контекст. Пребывание героя в тюрьме оказывает разрушительный эффект на семью Зейтунов: Абдулрахман выходит оттуда сломленным физически, а Кейти, проведя несколько недель, разыскивая пропавшего мужа, испытывает настолько сильное потрясение, что начинает терять память и способность вести бизнес.

Д. Эггерс прослеживает разрушение «американской мечты» героя: «Это Зейтун, прожив в Штатах много лет, привык думать иначе. Верить, что все всегда получается, что трудности можно преодолеть, что тяжелый труд приводит к успеху, что государственная машина работает, пусть со сбоями, пусть медленно, как в Новом Орлеане, однако работает. Но теперь все сломалось. Вернее, каждая часть государственной машины – полиция, армия,

тюремная система, – предназначенная для защиты таких людей, как он, стала пожирать всякого, отважившегося к ней приблизиться» [6, с. 262]. Однако, для автора важно, что герой, пройдя многочисленные испытания и испытав разочарование в людях, представляющих систему, верит в свою принадлежность стране и необходимость диалога: «Иногда Зейтуну не удается заснуть. Тогда он вспоминает лица людей, которые его арестовали, бросили в тюрьму, перегоняли, как зверя, из одной клетки в другую, перевозили, как багаж. Вспоминает тех, кто не смог увидеть в нем соседа, соотечественника, человека» [6, с. 322]. Именно это отношение, по мнению автора, и делает героя символом терпимости и доказывает важность межкультурного взаимопонимания и диалога.

Автор акцентирует эволюцию, которую проходит его герой. Так, до урагана Зейтун формирует вокруг себя круг людей, схожих с ним своим положением «чужого» в Америке. Он нанимает работников – иммигрантов из разных стран, включая Сирию, Гондурас, Перу, Мексику, Болгарию, Польшу, Бразилию, подсознательно пытаясь выстроить идеальную модель современного мультикультурного общества. В первые дни после начала урагана герой осознает, что не только голоса иммигрантов в первом поколении, но и голоса многих этнических групп остаются «неуслышанными» в Америке. Однако по мере развития катастрофы герой понимает, что его желание защитить только людей со схожим ему опытом иммигранта в Америке было ущербным, и его миссия заключается в том, чтобы защитить всех страдающих людей Нового Орлеана, независимо от их национальности. Автор демонстрирует, как меняется само сознание персонажа по мере ухудшения экологической ситуации. Первые несколько часов стихийного бедствия заставляют его задуматься только о том, насколько могущественна природа: «Картина Зейтуну открывалась причудливая: он видел одновременно город и его зеркальное отражение, дома и деревья, разрезанные странно спокойной поверхностью воды. Новизна и необычность ситуации пробудили в нем дух искателя приключений: ему хотелось увидеть все своими глазами, увидеть, что стало с городом. С другой стороны, внутренний голос строителя нашептывал об ужасных разрушениях, о том, как много времени понадобится на восстановление. Годы, может, даже лет десять. Хотелось бы знать, понимает ли остальной мир то, что уже понял он: это катастрофа библейского масштаба» [6, с. 96]. Однако по мере развития трагедии герой принимает выпавшее на его долю испытание и воспринимает свое пребывание в городе как личную миссию: «А Зейтун у себя в Новом Орлеане был полон сил и энергии… Никогда еще он не чувствовал себя таким востребованным. В

первый же день помог спасти жизнь пяти старикам в затопленном городе! Теперь-то ему понятно, ради чего он остался. Решение не уезжать было продиктовано какой-то высшей силой. Он здесь нужен» [6, с. 106]. Это чувство долга и придает ему силы для проявления личного мужества в зараженном и опасном городе.

Ни опасности, с которыми он столкнулся в затопленном городе, ни унижение и проявления расизма, которым он подвергся в тюрьме, не вызывают в нем агрессии. Более того, герой рассматривает свой опыт как коллективный опыт: «Всем нам было послано испытание, думает Зейтун. Вряд ли кто-нибудь захочет это оспорить. А теперь посмотрите-ка на нас, говорит Зейтун. Все стали сильнее. Все, кто был брошен Богом или страной, стали смелее, решительнее, воинственнее. Они существовали раньше и существуют теперь, в Новом Орлеане, в Соединенных Штатах Америки. И Абдулрахман Зейтун существовал раньше и существует сейчас, в этом самом Новом Орлеане, в этих самых Соединенных Штатах Америки» [6, с. 324].

Концепция веры становится центральной в истории Зейтуна. Автор постоянно подчеркивает веру в Бога и в свою личную гуманистическую миссию, присущие герою: «Ему только хочется надеяться, что он никогда больше не будет забыт, лишен прав, оклеветан. Он хочет верить и должен верить. Вот он и строит – разве строить, и перестраивать, и снова строить не есть подтверждение того, что вера его крепка? Нет ничего крепче веры строителя домов в прибрежной части Луизианы. И нет лучшего способа, чем что-то построить, чтобы доказать Аллаху и соседям, что ты был здесь, и есть здесь, и ты человек, равный другим. Да разве кто-нибудь может отрицать, что он, Зейтун, принадлежит этому городу? Если надо, он восстановит здесь каждый дом, только чтобы доказать, что он – часть города» [6, с. 325]. В этом отношении даже профессия героя в глазах автора приобретает символическое значение, поскольку герой чувствует ответственность не только за строительство и ремонт разрушенных домов, но и за выстраивание коммуникации со страной и своим многонациональным и мультиэтническим окружением.

Таким образом, книга Д. Эггерса «Зейтун» демонстрирует, что не государственная политика, а персональная реакция на национальную катастрофу проводит к появлению «непризнанных» героев, обладающих чувством личной ответственности и включенности в общество. По мнению автора, это доказывает, что модель межкультурного взаимодействия работает не только и не столько на государственном или политическом, но и на индивидуальном уровне. Именно национальная катастрофа (в данном случае стихийное бедствие) оказывается тем самым «фактом», который приобретает

самостоятельное эстетическое значение и позволяет писателю поднять универсальные вопросы о формировании отношения к «чужому» и выстраивании межнациональной и межэтнической коммуникации.

Список литературы

1. Малаховский А.К. “Разгребатели грязи”: след в истории современной американской журналистики // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2017. № 12(46). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://7universum.com/ru/philology/archive/item/5378 (дата обращения 25.10.2024).

2. Hartsock J. A History of American Literary Journalism. The Emergence of a Modern Narrative Form. Amherst: Univ. Massachusetts Press, 2000. 294 p.

3. Несмелова О.О., Коновалова Ж.Г. Новый журнализм: теоретические принципы и их художественное воплощение // Учёные записки Казанского университета. 2011. Т. 153. № 2. С. 245–258.

4. Elliott S. The Rumpus Long Interview with Dave Eggers, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://therumpus. net/2009/06/09/the-rumpus-long-interview-with-dave-eggers/ (дата обращения 25.10.2024).

5. Захарова Е., Мокин И., Хесед Л. По материалам зарубежной прессы // Иностранная литература. 2010. №2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/inostran/2010/2/po-materialam-zarubezhnoj-pressy-15.html (дата обращения 25.10.2024).

6. Eggers D. Zeitoun. New York: Vintage Books. 2010. 338 p.

CROSS-NATIONAL AND INTERETHNIC COMMUNICATION IN LITERARY NONFICTION BOOKS *ZEITOUN* BY D. EGGERS

Zh.G. Konovalova

The chapter deals with the reflection of cross-national and interethnic communication in American literary nonfiction of the early 21st century based on the material of D. Egger’s book *Zeitoun* (2009). The relevance of this issue for the American literature is due to the multi-ethnic population, as well as the constant change in the cultural and linguistic landscape of the country due to the unceasing flow of immigrants. One of the typological features of literary nonfiction, along with its hybrid character and experimentation, is an appeal to the most significant events and pressing issues of the time, often without the time distance necessary for artistic reflection, characteristic of fiction. The aim of this chapter is to identify the features of the representation of cross-national and interethnic communication against the background of a natural disaster. Historical-literary and structural-typological methods were used in the work. Based on the analysis, the author comes to the conclusion that for D. Eggers a natural disaster becomes a “fact” that acquires an independent aesthetic significance and allows raising universal questions about the nature of the attitude towards the “other” and the need for cross-national and interethnic dialogue.

Keywords: literary nonfiction, cross-national and interethnic communication, natural disaster, national tragedy, representation of the “other”.

1.11. КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР МЕЖДУ ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ГЕРМАНИЕЙ В РОМАНЕ ИНГО ШУЛЬЦЕ «АДАМ И ЭВЕЛИН»

© Ю.В. Бесклубова

В главе проводится анализ романа «Адам и Эвелин» с целью определения позиции Инго Шульце относительно особенностей проявления специфических черт немецкого национального кода у восточных и западных немцев в эпоху разрушения Берлинской стены. Интертекстуальные аллюзии, включённые в повествование, позволяют уточнить мнение автора относительно сложившейся на практике модели и содержания культурного трансфера между ФРГ и ГДР. Смена социалистической модели на капиталистическую раскрыла перед протагонистами из бывшей Восточной Германии возможность свободы передвижения и потребления, но привела к утрате определенных духовных ценностей. В главе анализируется предлагаемая писателем картина жизни восточных и западных немцев в период переломного для них 1989 года, эпохи «пограничного состояния».

Ключевые слова: общеевропейский пикник, социокультурные зоны, симулякры духовности, культурный трансфер, интертекстуальные аллюзии, грехопадение прародителей и изгнание из рая, немецкий национальный код.

Инго Шульце родился и получил высшее образование в ГДР, а в двадцать восемь лет пережил уничтожение своей социалистической Родины. В романе «Adam und Evelyn» (2008) [1], русский перевод Е. Ивановой «Адам и Эвелин» (2011) [2], писатель предлагает читателю свой взгляд на жизнь восточных и западных немцев в период переломного для них 1989 года – исторического момента завершения геополитического противостояния двух культурных зон, двух идеологически противоборствующих немецких государств. В интервью московской газете «Время новостей» (2009) Шульце замечает: «Вы же знаете: меня всегда интересуют пограничные состояния» [3].

Автор использует каноническую сюжетную логику ветхозаветной истории о прельщении змием Адама и Евы [4] для рефлексии типического в закономерностях немецкого культурного трансфера и «пограничных» социокультурных явлений. В комментарии к русскому изданию Шульце сообщает: «Библейский миф был мне колоссальным подспорьем» [5]. Эпиграфом к роману он взял цитату из Чеслава Милоша: «<…> история грехопадения человека взывает к нашим эмоциям, словно возвращая старую истину в нашу дремлющую память» [2].

Стремление Эвелин Шуман, молодой женщины из Восточной Германии, попробовать, какова жизнь на Западе, схожа с желанием библейской Евы вкусить плод от запретного древа. В обоих случаях своевольное пренебрежение установленным свыше порядком послужило предпосылкой к

потере прежней благоустроенной жизни. Как библейский Адам, царь всего видимого мира, согласился с предложением Евы есть запретный плод, так и называемый Адамом усердный домохозяин и портной Лутц Френцель из любви к своей подруге Эве по воле обстоятельств последовал за ней. Он оставил в ГДР родительский дом с садом, любимую работу и через границу с Чехословакией и Венгрией попал с Эвелин в Западный мир.

Ряд фрагментов романа содержит интертекстуальное наполнение, расширяющее впечатление от бытовых сцен до переживаний вселенского масштаба. Особенности стиля Инго Шульце так характеризует в своей статье Г.В. Кучумова: «Разнообразие аллюзивных слоев, тесно переплетаясь друг с другом, способствуют созданию пародийного модуса повествования для освещения серьезных онтологических проблем» [6].

В первом абзаце романа изображен процесс проявления рабочих фотографий дамским портным в его мастерской. На чистом листе фотобумаги вдруг появляются прекрасные образы женщин в созданных Адамом нарядах. Автор описывает это подобно библейскому моменту сотворения мира из ничего: «Сначала не было ничего, а потом было что-то, и вдруг появлялось всё. Но миг между ничем и чем-то ухватить было невозможно, так, словно его и не было» [2, с. 1].

Проявленные фотографии рассматривает подруга Адама Эви и замечает, что он скомкал и выбросил в мусорную корзину одну мокрую фотографию. Это Рената Хорн, которую Адам называет Лили: «Эта не вышла <…> Слишком темная <…> фон весь в пятнах» [2, с. 3]. Использование имени Лили, созвучного имени Лилит, отсылает читателя к мифу из пародирующего Библию апокрифа, в котором утверждается, что сначала Бог сотворил Адаму жену из такой-же глины, а уже потом, после разногласий Адама с властной и самодостаточной Лилит, Бог из ребра Адама создал ему преданную жену Еву. По ходу сюжета мы наблюдаем постепенную трансформацию Эвелин из Лилит в Еву.

Писатель выбрал 19 августа 1989 года днём, который стал триггером перемен в судьбе протагонистов. В романе создаётся эффект параллелизма, когда происходящее в частной семейной жизни находится в духовном резонансе с явлением так называемого Общеевропейского пикника (Paneuropäisches Picknick). Тогда на границе Венгрии с Австрией произошла при содействии пограничников релокация на Запад около полутысяч восточных немцев, желавших вкусить заграничной жизни. Писатель создаёт картину в стиле магического реализма, подметив как бы с небесных высот, что могучая волна, давшая силу немцам перебежать с Востока в свободное

общество потребления, проникла также и в дом портного с его гражданской женой и задала им импульс движения в ту же сторону.

В тот день 19 августа Эвелин ушла на стажировку в ресторан, где училась на официантку, а закройщик-портной Адам тем временем встречался дома в рабочей примерочной с Лили, где его пунктуальные действия по подгонке платья по фигуре клиентки перешли в интимные отношения мужчины и женщины. Несвоевременно вернувшаяся домой Эви застает Лили без надлежащей одежды, а Адама в задумчивости. Восточный немец Адам впоследствии серией непредвиденных обстоятельств и вопреки своей воле был вынесен или провиденциально изгнан в «свободный мир».

Эвелин неожиданно уволилась с работы, потому что там у неё украли духи, подаренные ей западным почитателем. В наполненном аллюзиями романе желание некоторых немцев ГДР обладать заграничными духами содержит намёк на многообразные симулякры духовности, проникавшие в Восточную Германию с Запада.

О дарителе контрабандных духов Михаэле у Адама давно сформировалось мнение «Это тот, прошлогодний? Эта дутая обезьяна?» [2, с. 9]. «Dieser blasierte Affe?» – пресыщенная, самодовольная обезьяна. Такая интегральная характеристика дана западному немцу восточным немцем не в последнюю очередь из-за политики американизации ФРГ.

Михаэль – двоюродный брат Симоны, подруги Эви, прибыл в отпуск в Восточную Германию, потому что с Симоной они хотят «<…> вступить в фиктивный брак, чтоб ей было проще уехать» [2, с. 43]. Через общение персонажей из разных культурных миров – Адама, Эвелин, Михаэля, Кати – писатель показывает, какие грани немецкого национального характера [7] были наиболее востребованы, с одной стороны, в восточной социалистической парадигме общественного устройства, а с другой стороны, в западном капиталистическом обществе [8].

О том, как эти разнонаправленные немцы воспринимали друг друга сообщается: «Адаму почти всегда было неприятно разговаривать с западными мужчинами – даже если по возрасту они были старше его» [2, с. 16]. Михаэль же в своей финальной реплике перед возвращением на Запад восклицает: «Мне нужно работать, черт возьми, работать. Почему никто этого не понимает?!» [2, с. 83].

Неожиданная для Эвелин измена Адама и последовавшее полное приключений путешествие с Михаэлем на Запад помогли ей на короткое время представить себя свободной и самодостаточной женщиной. Однако, столкнувшись с реальностями новой жизни и под действием личных

обстоятельств, Эвелин, словно ветхозаветная Ева, вскоре отдала предпочтение идеалу жены, преданной своему Адаму.

Если об Эвелин, у которой мать немка из Виттенберга, а неведомый ей отец из Турции, сообщается, что «она всегда разбрасывала свои вещи» [2, с. 7], то Адам – Лутц Френцель по характеру потомственный немец. У него в жизни на первом месте аккуратность, ответственность и соблюдение порядка. В тексте романа присутствуют многочисленные фрагменты описания дисциплинированного отношения Адама к вещам, делам и словам. Дома он заставлял себя быть аккуратным «<…> всегда (всё) было в порядке, как только он переступал порог собственного дома» [2, с. 7]. Удивительно трогательно заботится Адам на протяжении всех перипетий романа о черепахе Эльфриде. Этот приём дополняет атмосферу ветхозаветных аллюзий ещё и эстафетой исполнения заповеди о владычестве «над всяким животным, пресмыкающимся по земле» [Быт:1.28].

Относительно стиля вождения Адамом своего восточногерманского бело-красного автомобиля «Вартбург-311» выпуска середины 60-х годов, именуемого Генрихом, который достался ему в наследство от отца в рабочем состоянии, и относительно стиля вождения Михаэлем своего западногерманского автомобиля «Фольксваген Пассат» писатель упоминает: «То, что Михаэль выигрывал благодаря лихачеству, Адам собирался восполнить упорством» [2, с. 15].

Джинсы на персонажах романа – маркер массовой культуры. Михаэль и даже Эвелин, живущая с искусным дамским портным, носят американские джинсы. Признаком того, что Михаэль далёк от классической национальной литературы, является его почитание Станислава Лема как величайшего в мире писателя. В замечании «когда ему что-то не нравится, (он) говорит «merde» (фр.)» [2, с. 43] акцентируется самомнение человека, считающего себя носителем «свободы слова». Эвелин, в свою очередь, интерпретирует Михаэля как знатока языков. В характере Михаэля прослеживаются и такие «немецкие» черты, как дисциплинированность и трудолюбие. На отвлеченный философский вопрос Адама к Михаэлю: «Ты живешь, чтобы работать, или работаешь, чтобы жить?», – Михаэль прагматично отвечает: «Для меня работа – это жизнь. <…> Ты знаешь, что это значит, исчезнуть на три недели? Так всё можно пустить под откос, всё, не только свою работу, но и работу всех остальных, весь проект!» [2, с. 70].

Двадцатиоднолетняя Эвелин Шуман очарована преимуществами западного образа жизни. Её привлекают свобода передвижения, развитие личности и материальное благополучие. Как и Катя, она не разделяет государственную идеологию ГДР. В Восточной Германии Эвелин чувствует

себя стеснённой во всем: «Я так больше не хочу, вплоть до пенсии быть заживо погребенной, ничего нельзя делать, ничего» [2, с. 29]. Михаэль после откровенных разговоров с Эвелин делает вывод: «<…> она себя ощущает похороненной, погребенной в этой дыре <…> А этот (Адам) ничего не замечает» [2, с. 82]. В понимании Эвелин, её новый друг – «Это совсем другое. Адам по сравнению с ним – ребенок. <…> Михаэль знает, что ему нужно, он не стоит на месте, у него жизнь кипит, настоящий ученый <…> Он всего Лема читал <…>» [2, с. 71].

В Будапеште, во время привала на острове Маргит, за пивом Михаэль иронично сообщает Адаму: «Я был женат, примерно столько же, сколько ты был в партии» [2, с. 68]. Он упоминает о браке как об обстоятельстве, стеснявшем его личную свободу требованием подчиняться определенным правилам и регулярно платить взносы.

В разговоре об образовании выясняется принципиальная разница в отношении к получению образования и поиска места работы на Западе и на Востоке. Так Михаэль говорит: «У нас место в вузе каждый сам себе может подарить и потом учиться до бесконечности. <…> Некоторые учатся по десять лет и дольше» [2, с. 68]. Адам сообщает об образовании в Восточной Германии: «Если уж тебя приняли в вуз, то ты и работу найдешь, это университет должен обеспечивать. <…> Конечно, лучше, когда ты себе сам ищешь работу, но, если ничего не находишь, они обязаны найти для тебя место или оставить работать у себя». Михаэль ему: «Смешно» [2, с. 68]. Конфликт ментальностей двух немцев здесь возникает из-за особенностей либеральной парадигмы образования, в которой образованность – это личное благо индивидуума. При социалистическом строе образованный человек считался достижением и достоянием общества.

На вопрос Адама: «Ты думаешь, я бы мог найти у вас работу?», – Михаэль отвечает: «No problem. Просто нужно иметь идею, прилежание и немного везения. Иногда достаточно просто улыбаться». В качестве аргумента преимущества западного маркетинга Михаэль остроумно замечает: «Если называть свои автобусы «Икарусами», – что же из этого выйдет? Прогресс приходит с Запада» [2, с. 68].

Далее выясняется, что Михаэль занимается цитологией: «Мы пытаемся выяснить, почему мы стареем и умираем, чтобы когда-нибудь больше не стареть и не умирать» [2, с. 69]. Писатель наделил Михаэля профессией учёного, увлечённого проблемой продления жизни человеческого организма. Таким образом в роман привнесена ещё одна отсылка к ветхозаветной теме. Это божественный промысел о преграждении людям пути к древу жизни ангелом с вращающимся пламенным мечом. Михаэль выглядит, как

менеджер, прокладывающий путь алчущим вкусить от библейского древа жизни.

Поскольку большинство персонажей романа курят, то из реплик протагонистов можно заключить, что по иронии автора, в современном мире проявлением огненного оружия, преграждающего путь к древу жизни, оказывается курение, сопровождающееся пламенем из зажигалки.

Инго Шульце высказывает, кроме того, опасение относительно подхода к решению проблемы продолжения жизни в условиях свободного рынка, поскольку может получиться, что некоторые станут жить почти вечно, как боги, в сравнении с остальным большинством трудящегося человечества. Михаэль говорит: «Если бы я мог дожить до того дня, когда мы справимся со смертью! Это было бы грандиозно!». Адам: «Не знаю. Если одни так и останутся смертными, а другие перестанут умирать или будут жить как минимум в пять раз дольше…». Михаэль: «Но ведь это и так уже происходит!». Адам: «Странно это как-то звучит» [2, с. 70].

Восточный немец Адам, в отличие от Михаэля, хорошо разбирается в мировом культурном наследии. Оказавшись на Западе, он мысленно обращается к мифам и пытается провести аналогии, чтобы осознать причины, по которым он теряет свою Родину – страну, в которой он счастливо жил, трудился, был востребован обществом как личность и как профессионал. Он говорит Эви, что хочет прочитать вслух историю жреца Лаокоона из троянского цикла [9], который сопротивлялся введению в Трою «троянского коня», хитроумно оставленного ахейцами жителям Илиона. В горьких раздумьях Лутц Френцель ассоциирует себя с Лаокооном, которого мощный змей, посланный богами, опутывает и тащит на погибель в открытое море. Шульце предлагает эту реминисценцию читателю, чтобы использовать миф о падении Трои для понимания произошедшего с ГДР, жители которой, как троянцы, были соблазнены чудесными дарами своих противников и способствовали захвату своей страны заморскими завоевателями.

Думая об оставленном в Восточной Германии доме с садом, о любимой работе, Адам зачитывает Эви из книги Бытия историю о грехопадении прародителей [4]. Образ потерянного рая становится для Адама средством концептуализации потока событий, в которые он вовлечён [10]. Он выстраивает типологические параллели между их с Эви судьбой и ветхозаветной историей. Масштаб грехопадения, мыслимый здесь Адамом, выходит за рамки его адюльтера с Лили, и скорее, связан с идеей национальной немецкой вины «поколения отцов». Адам как представитель второго послевоенного поколения восклицает: «Нам нельзя вернуться в рай, потому что мы знаем, что такое добро и зло <…>» [2, с. 93].

В романе передана реакция некоторых восточных немцев на падение Берлинской стены 9 ноября 1989 года – тех, которые ещё раньше перебежали на Запад. После встречи с художником Франком из Дрездена, осевшем в Баварии, Эвелин сообщает: «<…> он уже четыре или пять лет назад слинял. Теперь он боялся только того, что все они переедут сюда…» [2, с. 118]. Быстрая смена режима не может радикально изменить привычки и представления людей о ценностях. Поэтому перебежчик Франк испытывал беспокойство при мысли о возможной встрече с соотечественниками, многих из которых теперь насильно переподчиняли чужой для них власти и правилам. А Эвелин, полагая, что все немцы ГДР только и мечтали сбежать на Запад, теперь питает к ним чувство зависти и обиду: «<…> те там теперь получили все просто так, без необходимости бежать, <…> им не пришлось ничем рисковать – все-таки это было несправедливо» [2, с. 118].

На новом месте Адам не может найти работу, портной никому не нужен – все носят готовое. Эвелин так передает реакцию Адама на новые обстоятельства: «Слишком много всего, говорит он, <…> слов, <…> платьев, <…> брюк, <…> шоколада, <…> машин, <…> это инфляция, которая губит все, все настоящие вещи, истинные вещи. <…> Он сказал, что первородный грех – это страсть иметь все больше и больше денег, это все разрушает» [2, с. 119].

После падения Берлинской стены Адам посещает свой дом и находит его ограбленным и разорённым. С собой он забирает только фотографии, запечатлевшие его профессиональные достижения – фото женщин в созданных им нарядах.

В конце романа тридцатидвухлетний Лутц Френцель сжигает на костре в чужом дворе рядом со съёмной квартирой все привезённые фотографии – последний мост для обращения к дорогим воспоминаниям об утраченной жизни. Он ищет способ освободиться от прежних привычек, от представлений о правильном и очевидном. То, что раньше встраивало его в реальность, теперь превратилось в помеху, в утопическую завесу, затемняющую его сознание от ясного видения и адекватного поведения. В прошлом он был мастером, здесь же превратился в штопальщика. Перенос прежних компетенций в новую культурную среду без их радикальной трансформации оказался невозможен.

Внешне неспешное подбрасывание Адамом фотографий в костёр кажется сжиганием прошлого или существа из несуществующей уже страны. Но в послесловии к русскому изданию Инго Шульце неожиданно предлагает формулу «Сжечь, чтобы спасти» – «Спасти от измельчания и коммерциализации то, что когда-то было содержанием его жизни» [5]. Через

страдание Адам обретает путь к очищению сердца и творческой адаптации к новой реальности.

Беременная от Михаэля Эвелин наблюдает из окна съёмной квартиры за действиями Адама у костра. Её недавние торопливые слова к соседке, что она так наслаждается новой жизнью, словно «больше <…> и не жила нигде» [2, с. 128], писатель иллюстрирует в заключительном абзаце образом сороки, которая «продолжала прыгать по голым сучьям и веткам каштана и при этом раскачивалась туда-сюда, словно могла в любой момент потерять равновесие» [2, с. 128]. Единственной опорой в жизни Эвелин остался безработный, неприкаянный Адам. Однако писатель даёт оптимистический прогноз относительно будущего молодой семьи из бывшей ГДР. Ранней весной на голых ветвях каштана, как всегда, сначала нет ничего, и вдруг появится всё. Каштан вскоре чудесным образом оденется великолепной листвой, красивыми цветами и плодами, среди которых птицы устроят себе гнёзда и найдут пищу. Такова предлагаемая Инго Шульце читателю картина жизни восточных и западных немцев в период переломного для них 1989 года, эпохи «пограничного состояния».

Список литературы

1. Schulze I. Adam und Evelyn. Berlin: Berlin Verlag, 2008. 313 S.
2. Шульце И. Адам и Эвелин / пер. с нем. Е. Ивановой. М.: Текст, 2011. 313 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/wall-38077052_27922 (дата обращения 11.09.2024).
3. Инго Шульце: Мне интересны пограничные состояния. Интервью Н. Бабинцевой. Газета «Время новостей» N°38, 06.03.2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vremya.ru/2009/38/10/224382.html (дата обращения 11.09.2024).
4. Библия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/biblia/?Gen.1&r (дата обращения 11.09.2024).
5. Шульце И. Адам и Эвелин. Литмир – Электронная Библиотека. С. 51. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://litmir.club/br/?b=199273&p=51 (дата обращения 11.09.2024).
6. Кучумова Г.В. Библиографический код русской культуры в книге Инго Шульце «33 мгновенья счастья» // Язык и культура в России: состояние и эволюционные процессы: материалы международной научной конференции. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2007. С. 336-344.
7. Кудрявцева Т.В., Шарыпина Т.А. Проблемно-тематический комплекс «ОСИ-ВЕСИ» в литературе воссоединенной Германии (на примере поэзии 1990–2000-х гг.) // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2016. № 2 (38). С. 105–118.
8. Мазенова М.В., Шарыпина Т.А. Грани немецкой ментальности и поиски национальной идентичности в социокультурном контексте Германии на рубеже XXI

века. // Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта. Сер. Филология, Педагогика, Психология. 2018. №2. С. 59–69.

9. Шарыпина Т.А. Античные коды в немецком философско-эстетическом и литературном сознании XX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014 № 2 (3). С. 186–192.

10. Шарыпина Т.А., Меньщикова М.К., Полуяхтова И.К. Миф и европейское литературное сознание XIX–XX вв. (проблемы мифопоэтики и мифотворчества в трудах нижегородских учёных) // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 4 (32). С. 111–124.

CULTURAL TRANSFER BETWEEN WEST AND EAST GERMANY IN THE NOVEL "ADAM AND EVELYN" BY INGO SCHULZE

Yu.V. Besklubova

The chapter analyzes the novel «Adam and Evelyn» in order to determine the position of Ingo Schulze regarding the peculiarities of the manifestation of specific features of the German national code among East and West Germans in the era of the destruction of the Berlin Wall. The intertextual allusions included in the narrative make it possible to clarify the author's opinion regarding the model and content of cultural transfer between the Federal Republic of Germany and the German Democratic Republic that has developed in practice. The change of the socialist model to the capitalist one revealed to the protagonists from the former East Germany the possibility of freedom of movement and consumption, but led to the loss of guarantees for work and housing.

Keywords: Pan-European picnic, socio-cultural zones, simulacra of spirituality, cultural transfer, intertextual allusions, the fall of the ancestors and exile from paradise, German national code.

1.12. ЗНАК VS. СМЫСЛ В ПРОЗЕ РАЙНХАРДА ЙИРГЛЯ: К ПРОБЛЕМЕ СМЫСЛОВОГО ТРАНСФЕРА

© М.С. Потёмина

С помощью методов контекстуального, семиотического и критического дискурс-анализа выявляются основные черты идиостиля Райнхарда Йиргля. Предпереводческий анализ текста, интерпретация и текстуализация позволяют в процессе обучения письменному переводу выявить и описать соотнесенность между некоторыми каузальными и функциональными отношениями активной авторской позиции и её семиотической манифестацией. На материале романов Райнхарда Йиргля «В открытом море» и «Прощание с врагами» выявляются социокультурные, исторические и политические маркеры, характерные для современных немецкоязычных романов. Неотъемлемой частью работы с современными текстами становится раскрытие связи между сложным социально-культурным, политическим, структурным контекстом, текстуальными и интертекстуальными качествами новых коммуникативных форм и технологий, и конструируемыми смыслами текстов.

Ключевые слова: Райнхард Йиргль, семиотика, лингвистика текста, художественный перевод, предпереводческий анализ текста, современная немецкая литература.

Райнхард Йиргль – представитель направления ост-модерна, новатор и реформатор современного художественного дискурса, автор прозы, парадоксально соединяющей в себе элементы деконструкции и смысловой гармонии, «укрощенного письма» и «шрифтового буйства» [6, S. 107]. Освобождая язык от «унизительной функции смыслового трансфера» [6, S. 107], Р. Йиргль предлагает рассматривать его не как инструмент или объект, а как генерирующий смысл субъект. Модификация грамматики, нарушение пунктуации и типографического порядка текстового единства позволяют не только генерировать новые смыслы, но и допустить интерпретационную вариативность его прозы.

Райнхард Йиргль разрабатывает достаточно полную и исчерпывающую систему своего письма. В отличие от миметической повествовательной традиции, центральным элементом творчества Райнхард Йиргля становится семиозис, т. е. процесс интерпретации знака и процесс порождения значения. Поскольку концептуальный потенциал текстов Р. Йиргля в полной мере раскрывается через взаимодействие и взаимовлияние содержания и его языкового/графического оформления, при переводе прозы писателя особенно важно учитывать все три уровня исходного текста: его семантику, синтаксис и прагматику [1, с. 166–172]. Этап предпереводческого анализа в этом контексте представляется особенно важным.

Для полноценного перевода романов Р. Йиргля переводчику необходимо познакомиться с основами авторской концепции литературного и языкового конструирования, а также учитывать фоновый социокультурный и политический контекст, позволяющий найти возможные переводческие решения данной проблемы.

Для установления художественной значимости основных элементов текста при обучении письменному переводу в университете традиционно применяются методы сравнительно-сопоставительного и контекстуального анализа (синтаксических структур, контекстуальных значений слов, графических средств и др.) [7]. Для обнаружения и правильной трактовки, а также для прояснения авторской интенции могут привлекаться и «внетекстовые структуры», т. е. комплекс экстралингвистических факторов, связанных с созданием и содержанием исследуемого художественного текста. Однако этого традиционного набора методов лингвостилистического анализа может быть недостаточно в том случае, если переводчик сталкивается с оригинальной концепцией организации текста, требующей как детального семиотического (Р.Барт, Ч.С. Пирс, Ю.М. Лотман, Ч.У. Моррис, Р. Ходж, Г. Кресс и др.) так и критического дискурсанализа (Р. Водак Н. Фэркло, Ю. Хаберманс, З.Егер, Ю. Линк и др.).

Метод критического дискурс-анализа при работе с текстом необходим, поскольку в ходе изучения актуального художественного дискурса важно учитывать пласты исторических знаний, составляющих его контекст. Дискурсивно-историческая методология позволяет проводить анализ неявно высказываемых предубеждений, выявлять коды и намеки, которые читатели могут расшифровать и понять только тогда, когда ознакомятся с историческими обстоятельствами, составляющими контекст дискурса. Актуальным вызовом в практике перевода, таким образом, может стать изучение прозаического произведения не только как часть художественного, но и социокультурного дискурса.

На основе вышеупомянутых подходов семиотического и дискурсивного анализа в контексте авторской теории экспериментального письма особенно интересным представляется рассмотреть основные элементы идиостиля Р. Йиргля (деконструкция текста, субъекта и языка), представляющие особую сложность при переводе.

Райнхард Йиргль позиционирует себя в рамках литературного поля как актера, занимающего проактивную позицию. Его творчество – это форма реагирования на «унизительную жизнь, на существовавшую во все времена ментальную и социальную несправедливость» [6, S. 24]. Указанные темы намерено утрировано тематизируются автором, для того, чтобы неприглядные стороны жизни были как можно быстрее обнаружены читателем, критически им переосмыслены и отвергнуты. При этом, как отмечает Йиргль, такая позиция не имеет ничего общего с «ангажированной литературой»: писатель не выступает ни за, ни против какой-либо политической партии или движения, даже содержание в этом контексте не имеет большого значения. В одном из своих интервью [6, S. 21-60]. Р. Йиргль рассказывает, как достаточно быстро столкнулся с невозможностью выразить исключительно через содержание задуманные смыслы (даже, если это было какое-либо политическое или общественно-значимое высказывание). Смысловые ассоциации, вызываемые содержанием, в следствие их управляемости более мощными дискурсами, слишком обширны, слишком случайны и не позволяют раскрыть в полной мере интенцию текста. Именно поэтому только форма, в том числе литературная, обладает по мнению автора, определенной точностью [6, S. 25].

В романе «В открытом море» («Im offenen Meer»), например, вообще нет сюжетных линий, он на первый взгляд представляет собой совокупность разрозненных и разнохарактерных фрагментов – описания кошмарных снов, маленькие драматические этюды, уличные зарисовки. И все же фрагменты складываются в связное целое: они объединены введением и последней

главой – своеобразным мифом, показывающим самые опасные моменты в жизни современного человечества и перспективы на будущее. Это каскад экспериментов, где фактически для каждого фрагмента были найдены и опробованы свои средства выразительности, а в рамках всей книги эпический, драматический и лирический жанры перемежаются и естественно перетекают друг в друга.

Беглый взгляд на текст романа позволяет сразу отметить его отличие от привычных нам текстов – изменённый способ написания слов, нестандартная орфография и знаки препинания, стоящие не на своих местах, цифры вместо числительных и неопределенных артиклей, союзы «и» и «или» в нескольких вариантах написания, своеобразная структура текста. С первого взгляда текст напоминает язык электронной переписки, который, однако, сложился спустя годы после написания романа.

В ходе предпереводческого анализа текста будущим переводчикам придется ответить на следующие вопросы: Какие же причины побудили Райнхарда Йиргля к использованию такой нестандартной манеры написания? Какие функции выполняют в тексте эти отличительные черты? Представляют ли они собой определенную философскую систему или же просто призваны намеренно затруднять процесс чтения. От ответа на этот вопрос зависит то, какой стратегии будет придерживаться переводчик. Необходимо ли переводчику разрабатывать аналогичную систему или перевод может быть осуществлен произвольно, с использованием схожих эффектов?

Вот как это прокомментировал сам Райнхард Йиргль в своём эссе «Поэтический потенциал алфавитно-числового кода в прозе»:

«И в моем языке, и в моем способе компоновки текста я ищу такие выразительные возможности, которые позволяют то зло, что существует в социальной и ментальной действительности, – назвать, заострить, отвергнуть!.. Мое писание, если рассматривать его на этом фоне, есть стремление к максимально возможной субъективности текста, как в плане содержания, так и в плане формы; к тому же эмоции, возникающие из переживаемой действительности, могут быть перенесены в текст (и стать эмоциональностью текста) только языковыми средствами или путем изменения способа написания слов. Внутри текстовой конструкции все болевые точки и конфликты внешней действительности должны преобразиться... должны представать как переработанная, утрированная, “инсценированная” действительность...» [4, S. 58]. Таким образом, изменяя привычный способ написания слов, придумывая свои правила пунктуации, автор имеет намерение выразить более точно свои мысли и оттенки значений своих слов, по максимуму использовать потенциал значений того или иного

слова. А это значит, что переводчик должен крайне ответственно подойти к передаче этих значений, обеспечив правильное восприятие заложенного стилистического оформления.

В эссе «Поэтический потенциал алфавитно-числового кода в прозе» Йиргль поясняет значения отклонений от нормы в своих произведениях, однако подчёркивает тот факт, что каждый читатель должен искать свои возможности «перевода», и что используемые им (Йирглем) знаки и цифры непременно должны интерпретироваться в непосредственном контексте того или иного произведения [2].

Надо заметить, что даже носители немецкого языка с трудом «вчитываются» в язык Йиргля, с трудом «расшифровывают» его знаки. Таким образом, на плечи переводчика ложится большая ответственность, ведь он является посредником между иноязычным автором и читателем и именно от него во многом зависит то, как текст будет воспринят.

Проанализировав выбранный текстовый материал, студенты, как правило, выделяют основные элементы нестандартного «йирглевского письма» и определяют их функции в тексте романа. Основные маркеры индивидуально-авторского стиля: частое использования курсива, прописных букв, шрифтов иных гарнитур, употребление знаков препинания в несвойственных им синтаксических позициях, стяжение словосочетаний в одно слово, употребление цифр вместо числительных слов, окказиональное словотворчество.

Важным элементом идиостиля автора является использование различных типографических элементов, таких как варьирование шрифтов, пунктуационных знаков и нестандартное расположение текста на бумаге. Основной функцией игры с паралингвистическими элементами текста является подкрепление на визуальном уровне импликативного подтекста – чем больше глубина импликативного подтекста в произведении, тем больше элементов паралингвистического характера применяет автор.

К паралингвистическим элементам текста относится шрифтовое варьирование, которое проявляется в использовании таких «супраграфемных» средств, как курсив, прописные буквы, чередование строчных и прописных букв, а также шрифты иных гарнитур. Полное извлечение информации из текста рассматриваемого романа невозможно без декодирования и интерпретации этих элементов.

Цифры могут выступать в текстах Р. Йиргля в функции неопределенных артиклей или визуального кода и должны интерпретироваться по-разному в зависимости от контекста [5]. Так, например, согласно концепции Р. Йиргля, если в контексте подразумеваются или описываются временные события, то

вводиться в текст они должны посредством графического изображения цифры, например «1», поскольку цифра воспринимается читателем как что-то емкое, компактное, не занимающее много места. Благодаря этому семиотическому знаку описываемые в тексте события воспринимаются как быстро сменяющие друг друга, присходящие в ограниченный временной промежуток.

«Daraufhin erhielt er von der Frau noch 1 Mal 1 Brief, dessen Inhalt er nicht begreifen konnte. Er war sehr kurz, wie mit 1 kalten Feder in Metall gekratzt u klang wie 1 Vorwurf, schlimmer: Die Entdeckung von Verrat bei 1 Menschen, dem als 1zigem bislang das Vertrauen galt…» [3, S. 250].

Если же контекст требует использования семиотического знака как обозначения человека или описания его физических характеристик, то цифра вызовет у читателя определенные ассоциации и представит героя как худого, тощего человека, вытянутого вверх, держащегося прямо: быстрого и подвижного.

Если же необходимо описать характер героя, то цифра становится символом приверженца спартанского образа жизни, в какой-то степени скупого, но прямолинейного, быстро соображающего, в работе торопливого и чурающегося длительного и физически тяжелого труда, но при этом придирчивого перфекциониста в реализации тех или иных проектов, за оптической тонкостью и хрупкостью единицы также может скрываться намек на его бедственное материальное положение: «1 Mitarbeiterin, die ich das Zimmer inzwischen betreten ließ & die, wie sich heraustellen sollte, nicht die Chefsekretörin, sondern die Cheflektorin des Verlangshauses war, wollte dem Autor=Bittsteller zuhilfe kommen:-?Haben Sie schon einmal daran gedacht, aus solchem Manuskript einen Roman zu machen. ich meine, es enthält soviele erzählende & beschreibende Details, die doch eher einem Roman anstünden als einem – (:sie brach ab, als sie dem entsetzt=bösartigen Blick des Autors begegnete)» [3, S. 76].

Если речь идет о визуальном представлении вещей и предметов, то по цифре можно сделать вывод о простоте, хрупкости и непрозрачности предмета («черный ящик»). Еще чаще этот знак может указывать на высокую, узкую конструкцию (башню, фабричную трубу и т.д.). Единица, заменяющая артикль, символизирует такие качественные характеристики пространства как теснота, суета, узкие дороги, улочки, тротуары и т.д. Часто цифра замещает описание качества предмета, в зависимости от контекста (холодный, острый, твердый, компактный, легкий, иногда скоропортящийся, непрочный): «Das 1zige, das ihm auffiel, war die Kälte, mit der er diese Tatsache für sich registrieren konnte. – :Er, mein älterer Bruder, ahnte: Das war ein Anfang:

Das Messer, das niemand in seinem besitz vermutete, hatte 1 Schnitt getan» [3, S. 205].

В качестве иллюстрации соотношения цифры и неопределенного артикля, Йиргль приводит следующий пример: « 1 Haus steht allein inneiner baumlosen Ebene, 1 steile Treppe im Innereen des Hauses führt hinauf zu einem hellen freundlichen Zimmer»(113) «1 дом» (1 Haus) благодаря цифре визуально должен восприниматься читателем как узкое здание. «Светлая милая комната» (ein helleres freundliches Zimmer) объективно должна казаться, если учитывать убогость дома, и вовсе, как крошечная и узкая комнатушка, однако автор использовал в описании не цифру, а артикль (ein Zimmer), и, тем самым, воспринимать ее следует как просторную светлую комнату, которая на контрасте с маленьким домиком и узкой лестницей (1Treppe) предстает перед читателем как некий приятный сюрприз.

Во втором примере Йиргль реагирует на одно из актуальных социо-политических событий, вызвавшее яростные дебаты среди населения Германии в 2003 году. Речь идет о публичном высказывание некоего «партийного парнишки с христианским именем» (скорее всего, речь идет о молодом политике, члене ХДС, депутате Бундестага Филипе Миссфельдере, который заявил, что для 85-летнего старика дорогостоящая операция по установлению искусственный тазобедренного сустава – это нецелесообразная роскошь, ведь он и так прикован к кровати). Писатель планирует отправить депутату поздравительную открытку со следующей формулировкой: «Wünsche 1 langes Leben, 100 Jahre und mehr – im Rollstuhl als Querschnittgelämter!» [5, S. 115]. В этой формулировке артикль, замешенный цифрой является элементом, создающим иронический эффект: «1» в вышеупомянутых значениях противоречит пожеланию долгой наполненной жизни, семиотический знак предлагает читателю самому добраться до истинного смысла высказывания, дешифруя скрытое в нем послание.

Важную роль в своих романах Йиргль отводит союзам «и» и «или». В предисловии к роману «В открытом море» автор перечисляет варианты используемых им союзов, а также поясняет из значения. Так, например, автор различает союзы «und», «u», «u:», «+» и «&»/ «oder», «od», вкладывая в каждый из вариантов разные оттенки значения. Подобная дифференциация позволяет с более высокой точностью выражать смысл описываемого в тексте.

Общепринятая форма «und» находит применение при перечислениях и для описания событий, произошедших во временной последовательности. Вариант союза «u» используется автором для описания событий,

произошедших одновременно, а также с целью отобразить равнозначность описываемого: «Modulationen, schwingend im okkupierenden Rhythmus, Schnittpunkte, ReizeReizeEreignis! – Augenblick-Erhöhung – der-Mensch im Wort das Zeichen für Mensch, ein Filtrationsprodukt, eine grammatische Tatsache, off-line-Schöpfung gegen Konformationsatavismus: Semiotik gegen Hypotypose – u mittendrin, zentriert, immer Statisches, immer Strukturen, kristallines Zerebrum: Hochleistungsstorizität in Mbyte bei komplexer Indifferenz gegenüber dem Datenmaterial» [2, S. 11].

U: используется писателем для выражения противоположностей, соединения противопоставляемых друг другу пар, которые, однако, легко идентифицировать как пару («человек и животное», «общество и государство», «культура и искусство»): «Ich habe schon oft an 1=gewissen Abschnitt in meinem Leben u: im Leben meines jüngeren Bruders -:an die Jahre bei den beiden alten Leuten, unseren Adoptiveltern -–denken müssen. Die 1. Erinnerung ist verloren. Wie die Erinnerung an die Momente, wo die Wörter-für-de-Alltag zum 1. Mal gehört, aufgenommen, begriffen und als eingener Vorrat übernommen würden» [3, S. 137].

С точки зрения перевода варианты «und», «+» и «&» (амперсанд) не представляют собой трудности, так им в русском языке находятся соответствия «и», «+» и «&». Вопрос возникает о том, как передать в переводе форму «u», образованную путём усечения формы «und», ведь в русском языке союз «и» состоит только из одной буквы, то есть один из вариантов значения может потеряться

С точки зрения синтаксиса для индивидуального авторского стиля Йиргля характерно употребление тире, двоеточия, восклицательного и вопросительного знаков в несвойственных им синтаксических позициях. Функцией нерегламентированного пунктуационного варьирования этих знаков пунктуации является выделение семантически значимых фрагментов текста:

«?Weshalb können sie nicht sterben?» [3, S. 53].

«-?Was eigentlich ist aus eurer Mutter geworden. ?Lebt sie noch» [3, S. 97].

Отдельные слова или предложения Р. Йиргль выделяет курсивом с определенной целью, в частности, курсив используется для выделения цитат или передачи чужой речи, например, как в следующем фрагменте:

«1 Ohrfeige mit der geröteten Männerhand warf ihm das angebissene Marmeladenbrot ins Gesicht – in die widerliche Kleberichkeit & in den süßen Geschmack mischten sich Schmerz & Blut aus seiner aufgesprungenen Lippe *!Nu schnappt euch endlich die verrückte. ! Vergeßt nicht die beiden Bälger, den Katzen-hier є den Hosenscheißer, dort im Zimmer im Bett»* [3, S. 49].

В романе «Собачьи ночи» цитируется строка из стихотворения Готфрида Бенна «Поля Не-Блаженных», где курсивом выделяется цитата, а также её источник:

– und *nichts will in sich selber bleiben*, nach achtzig Jahren *Gefilde der Unseligen* das Mönch-Sein innerhalb der Siliziumära, Tänzer auf Rasierklingen, Räume entborener Xyronid […] [2, S. 53]

Довольно часто в тексте оригинала встречается лексика со сниженной коннотацией, разговорная лексика. В нижеследующем примере автор передаёт фонетические особенности речи действующих лиц, для чего использует транскрипцию и выделение слов прописными буквами:

«Plötzlich schrill 1 Fraustimme – Laß meinn MANN in Friehn Dassis MEIN Mann Ich SAAK dir das zum LETZtn Mal! – ein Möbel stürzt hallend zu Boden, Porzellan klirrt, und dieselbe Frauenstimme schrillt – Ich HAAP tich geWARNT! Jetzt ISses ge nuk – dumpfer Anprall gegen die Wand, als schlüge ein Körper gegen den Stein» [3, S. 53].

В текстах Райнхарда Йиргля важную роль играет включение в языковую игру большого количества лексических и семантических окказионализмов, а также окказиональных сочетаний слов. Окказиональное словотворчество, наряду с другими приемами языковой игры, является яркой чертой индивидуального стиля Р. Йиргля. Лексические новообразования создаются как по существующим в языке моделям, так и по особенным «йирглевским», например: Un=Heimlich, Ab=Reise, die Fisio=Gnomie, Prolet-Arier, die Jack-Kills и т.п. Лексические новообразования создают яркие экспрессивные номинации.

Помимо перечисленных приёмов шрифтового варьирования автор также использует плоскостное варьирование текста. Так, например, в четвертой главе романа «В открытом море» текст печатается в две колонки подобно тому, как это делается в научно-популярных журналах. Такое расположение текста на странице автор использует для того чтобы создать у читателя ощущение, что он в действительности читает научно-популярный текст. В романе «Отщепенчество» («Abtrünning») писатель использует принцип интернет-ссылок, которые размещаются в середине текста и тем самым предоставляют читателю свободу в составлении своего «читательского меню». Неожиданные перекрестные ссылки на более ранние или более поздние сцены появляются в отдельных местах романа, а блоки, вписанные в границы текста, приглашают читателя продолжить чтение на других страницах. Постоянно встречающиеся отрывки кажутся на первый взгляд достаточно разрозненными, разнесенными по тексту, но, тем не менее, они связаны, ссылаются друг на друга и друг друга поясняют.

Деконструкция языка и текста, структурная и функциональная перформативность. буквенно- цифровое кодирование, интра- и интертекстуальная стратегии, необычные типографические форматы, – все эти приемы, которые необходимо распознать, учесть, когнитивно и эмоционально переработать, а затем продуктивно адаптировать переводчикам произведений Р. Йиргля, представляются чрезвычайно сложными для перевода.

Предпереводческий анализ текста, интерпретация и текстуализация позволяют в процессе обучения письменному переводу выявить и описать соотнесенность между некоторыми каузальными и функциональными отношениями активной авторской позиции и её семиотической манифестацией. Основное внимание при работе с современными художественными текстами переводчику необходимо уделять анализу конструирования и (де)конструирования смысла в тексте, экстралингвистическому контексту, выявлению взаимозависимости и взаимодействий между языковыми и социальными смыслами, а также между перформативными и нарративными характеристиками высказывания. Символическое значение, при этом, может иметь и сам формат подачи информации, когда определенная комбинация знаков имплицирует смысловое расхождение формы и содержания. Следует учитывать, что подобные расхождения служат инструментом оказания воздействия на когнитивную и эмоциональную сферу читателя, привлечения его внимания к сложным и противоречивым проблемам действительности. Неотъемлемой частью работы с современными текстами по этой причине, безусловно, становится раскрытие связи между сложным социально-культурным, политическим, структурным контекстом, текстуальными и интертекстуальными качествами новых коммуникативных форм и технологий, и конструируемыми смыслами текстов.

Учитывая новые литературные контексты будущему переводчику приходится вдумываться в глубинные зашифрованные смыслы, реагируя на аларматические формы повествования. Для того, чтобы удачно справиться с этой задачей, необходимо повышать не только свою профессиональную (переводческую), но и филологическую квалификацию, расширяя тем самым свое представления о технике и алгоритме перевода. Переводчику художественных текстов особенно важно почувствовать нерв новых контекстов и понять интенцию сложных авторов.

Список литературы

1. Потемина М.С. Что осталось от Берлинской стены? Литература Германии после Объединения. Калининград: Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, 2022. 191 с.
2. Jirgl R. Im offenen Meer. Schichtungsroman. Hamburg, Zürich: Luchterhand. 1991. 256 S.
3. Jirgl R. Abschied von den Feinden. München: Carl Hansen Verlag. 1998. 328 S.
4. Jirgl R. Das poetische Vermögen des alphanummerischen Codes in der Prosa. Essay. // Jirgl R. Gewitterlicht. Hannover: Revonnah. 2002. S. 78–84.
5. Jirgl R. Die wilde und die gezähmte Schrift. Eine Arbeitsübersicht // Jirgl, R. Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006. München: Carl Hansen Verlag. S. 92–122.
6. Kammler C., De Winde A. „Schreiben – das ist meine Art, in der Welt zu sein“ Gespräch in Briefen mit Reinhard Jirgl // Reinhard Jirgl. Perspektiven, Lesearten, Kontexte. Amsterdam, New York: 2007. S. 21–60.
7. Potyomina M.S. Poetics of the deconstruction of Reinhard Jirgl's text: A translational perspective // Slovo.ru: Baltic Accent. 2022. Vol. 13, No. 2. P. 134–146.

SIGN VS. MEANING IN REINHARD JIRGL'S PROSE: TOWARDS THE PROBLEM OF MEANING TRANSFER

M.S. Potemina

The main features of Reinhard Jirgl's idiostyle are revealed using the methods of contextual, semiotic and critical discourse analysis. Pre-translation analysis of the text, interpretation and textualization allow, in the process of teaching written translation, identifying and describing the correlation between some causal and functional relations of the author's active position and its semiotic manifestation. Based on the material of R. Jirgl's novels «Im offenen Meer» and «Abschied von den Feinden», socio-cultural, historical and political markers characteristic of modern German-language novels are revealed. An integral part of working with modern texts is revealing the connection between the complex socio-cultural, political, structural context, textual and intertextual qualities of new communicative forms and technologies, and the constructed meanings of texts.

Keywords: Reinhard Jirgl, semiotics, text linguistics, literary translation, pre-translation analysis of the text, modern German literature.

1.13. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВЫСКАЗЫВАНИЯ МАРШАЛЛА МАКЛЮЭНА «THE MEDIUM IS THE MESSAGE» В ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ В XX-XXI ВВ.

© И.Б. Архангельская

В главе рассматриваются интерпретации высказывания «the medium is the message», выдвинутого М. Маклюэном в книге «Понимание медиа: Внешние расширения человека» (1964). Цель исследования заключалась в том, чтобы на материале трудов зарубежных ученых XX и XXI вв. проанализировать трактовки концептуальной сентенции канадского

медиафилософа и определить отношение к ней в эпоху всеобщей цифровизации. Критики из разных областей знания рассматривают маклюэновскую аксиому применительно к своей сфере, что свидетельствует о ее универсальном характере. Л. Манович предложил новую максиму – «the software is the message», в которой подчеркнул приоритет IT-технологий в области коммуникаций. Ключом к пониманию идей Маклюэна могут стать междисциплинарные проекты.

Ключевые слова: Маршалл Маклюэн, «the medium is the message», медиа, коммуникации, медиакритика.

Вышедшая в 1964 году книга канадского медиафилософа Маршалла Маклюэна (1911–1980) «Понимание медиа: Внешние расширения человека» (Understanding Media: The Extensions of Man) открыла новую страницу в осмыслении природы окружающего мира и предложила новое понимание развития цивилизации, согласно которому качественные сдвиги в истории человечества происходят с появлением новых средств коммуникации. Маклюэн утверждал, что все вокруг нас: здания, одежда, дороги, транспорт, деньги, оружие, игры, СМИ, манускрипты, книги и др., – это медиа, которые являются нашим физическим и психическим продолжением и только их изучение на стыке различных областей знания поможет понять их природу [1, p. 89–106].

Идеи ученого породили дискуссию в академических кругах, вызвали интерес у представителей сферы искусства, бизнес-элит и широкой общественности в Северной Америке, а позднее получили распространения на других континентах. Наибольшие споры возникли вокруг трактовки концептуального высказывания «the medium is the message», ставшего краеугольным камнем маклюэновской теории. Его расшифровывают представители разных научных направлений со всего мира, в том числе специалисты по массовой коммуникации.

Замысел автора исследования состоит в том, чтобы проанализировать трактовки сентенции «the medium is the message» в трудах зарубежных ученых XX и XXI вв. и определить, изменилось ли ее понимание в условиях цифровизации всех сфер человеческой жизни.

Любовь к слову сформировалась у Маклюэна в Кембридже, где после университета Манитобы (Канада) он учился с 1934 по 1939 гг. и в 1936 г. получил степень бакалавра, а в 1939 г. – магистра искусств. Его учителями в Англии были профессора А.А. Ричардс и Ф.Р. Ливис, так называемые «дедушки новой критики» [2, p.33; 3], раскрывавшие студентам тайны поэтического текста без опоры на биографию автора. В студенческие годы Маклюэн увлёкся творчеством Эдгара По, Джеймса Джойса, Эзры Паунда и

Томаса Элиота. Он ценил их писательское мастерство, умение создавать запоминающиеся каламбуры и афористические высказывания [3].

В 1943 г. в Кембридже Маклюэн защитил докторскую диссертацию на тему «Классический тривиум: Место Томаса Нэша в системе знаний своего времени» (The Classical Trivium: The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time). Рассматривая борьбу литератора Т. Нэша и его соперника Г. Харви за контроль над устным и письменным словом, Маклюэн большое внимание уделил развитию искусства риторики и анализу тривиума, системы организации образования, идущей с античных времен, в которой все знания подразделяются на риторику (коммуникация), диалектику (философия и логика) и грамматику (литература): эти направления легли в основу западноевропейского образования, и, как полагает ученый, стали базой гуманитарных наук. В своей научной работе Маклюэн продемонстрировал энциклопедические знания, умение работать масштабно на стыке разных дисциплин [4]. Нарушение академических канонов, дерзкие, не всегда подкрепленные фактологическим материалом гипотезы, яркие характеристики участников литературных дуэлей елизаветинской эпохи определили стиль ученого и стали его своеобразной «визитной карточкой».

Изучение английской литературы, языка и культуры во многом определило методологические подходы Маклюэна к исследованию медиа средств массовой коммуникации и возникновению его теории медиа, в которой заметны материальность и техничность языка [5, p. 3]. В книге «Понимание медиа…» привлекают внимание названия глав, обыгрывающие идиомы или словосочетания из известных художественных текстов: «Жилище – новый взгляд и новая перспектива» (Housing: New Look and New Outlook), «Деньги – кредитная карточка бедняка» (Money: The Poor Man’s Credit Card), «Радио – первобытный барабан» (Radio: The Tribal Drum), «Телевидение – робкий гигант» (Television: The Timid Giant), «Устное слово: Цветок зла?» (The Spoken Word: Flower of Evil) и др. Но самой притягательной из созданных канадским критиком сентенций, стала «the medium is the message». Профессор университета Торонто, исследователь наследия М. Маклюэна Дональд Теолл уверен, что эта фраза – своеобразная мантра для медиакритиков, способная породить множество толкований в зависимости от подхода или точки зрения, метода исследования, восприятия, отношения к новым технологиям [6, p. 12–13]. Анализ работ зарубежных ученых XX–XXI вв. подтверждает правоту этого утверждения.

«The medium is the message» – звучное высказывание, основанное на аллитерации. Его можно понимать, как рекомендацию для изучения процесса коммуникации в единстве формы и содержания. В этом заявлении заметна

попытка вывести универсальный закон для функционирования медиа, о чем свидетельствует использование определенных артиклей [7, p. 354]. Джошуа Мейровиц уверен, что Маклюэн таким образом хотел выразить мысль о том, что любой артефакт, независимо от того, является он или нет средством коммуникации, выступает в качестве сообщения для общества и его культуры путем формирования определенной модели человеческого мышления и поведения, взаимодействия его членов между собой [8, p. 197].

Пол Левинсон считает, что формула «the medium is the message» подчёркивает, что средства передачи информации более значимы, чем послания. Пользователи средств коммуникации (телефона, электронной почты), как считает ученый, сами часто превращаются в бестелесное содержание (disembodied content), а «старые» медиа (речь, письмо) могут стать основой для «новых» [9, p. 35–43], и это объясняет маклюновскую аксиому «содержание медиума это всегда другое средство коммуникации» («the content of a medium is always another medium») [1, p. 8]. На этом положении основаны «законы медиа» М. Маклюэна.

Некоторые критики пытались доказать ошибочность постулата Маклюэна, полагая, что рассматриваемая формула не содержит особого смысла, являясь только игрой слов [10–11].

Можно встретить разные интерпретации и переводы «the medium is the message»: «медиум – это сообщение», «средство коммуникации само является сообщением», «средство информации содержит сообщение» и т.д. Однако они не дают ясного понимания. Поиск глубинного смысла сентенции Маклюэна, точной передачи ее с английского на русский язык связан с проникновением в философию ученого и также обусловлен сферой применения постулата во внешней среде.

Один из руководителей Программы культуры и технологий в Университете Торонто Марк Федерман полагает, что словосочетание «the medium is the message» неправильно понято, оно, по мнению критика, может означать, что средство коммуникации – само по себе есть содержание, но при этом стоит учитывать обеспокоенность Маклюэна тем, что, наблюдая разные явления, все сосредоточены на очевидном, а когда появляются новые медиа, не понимают, что они собой представляют, какой у них потенциал, какая в них польза или угроза. Федерман призывает анализировать контекст, в котором появляется новый продукт, его скрытые возможности, которые не всегда понятны обществу [12]. Примером нового средства коммуникации могут быть коптеры, использовавшиеся изначально для аэрофотосъемки, обзора территорий, но превратившиеся в определенных обстоятельствах в оружие ближнего и среднего радиуса действия, или искусственный

интеллект, который создан для помощи человеку, но его возможности не до конца изучены. Нет гарантии, что робот, самостоятельно развиваясь, не превратится в инструмент управления и манипулирования homo sapiens.

В XXI веке многие исследователи рассматривают идеи Маклюэна и его знаменитую аксиому «the medium is the message» в контексте всеобщей цифровизации [13–16], с позиции культурологии и семиотики [17, с. 29–38; 18] и др. Лев Манович перефразировал сентенцию канадского теоретика и создал новое звучное клише «The software is the message» («Программное обеспечение является сообщением») [19], которое подчеркивает приоритет IT-технологий в сфере медиакоммуникаций.

По мнению Д. Юхнера, максима Маклюэна свидетельствует о значимости использования новой технологии (медиума) за пределами определенного контекста (содержания сообщения), ее функционал можно рассматривать как «продолжение человека», а также в рамках тетрады маклюэновских «законов медиа». При этом исследователь призывает человечество готовиться к «новой нормальности», которая может быть полна неожиданностей, а иногда и неприятных «сюрпризов» [13; 20]. Такой «нормальностью» с непредсказуемыми последствиями стали социальные медиа и мессенджеры, трансформировавшиеся из площадки для общения в поле информационных войн.

Формулу Маклюэна вспоминают не только при изучении высоких технологий и новых медиа, но и в сфере креативных индустрий, в том числе кинематографе [21; 22], в литературоведении [23], при осмыслении феномена феминизма [24]. Мысли о «продолжении человека» в телевидении, автомобиле, компьютерной игре и городской среде нашли свое отражение в кинокартинах Дэвида Кроненберга («Видеодром», 1983; «Автокатастрофа», 1996; «Экзистенция», 1999; «Космополис». 2012), а также в пугающем мире корпорации Трансгуманизма Виктора Пелевина и яркой вселенной Marvel.

Трудно согласиться с тем, что, что medium (средство коммуникации) в XXI в. играет большее значение, чем «content» (содержание) [21; 25; 26; 27], но нельзя недооценивать роль и эффекты новых технологий в современном обществе, их природа не до конца изучена.

Маршаллу Маклюэну удалось предложить универсальную формулу, которая дает исследователям из разных областей знаний повод размышлять о природе и взаимоотношениях медиума и сообщения. До сих пор не предложен точный ее перевод на русский язык.

Концепции канадского теоретика и его «the medium is the message» по-новому воспринимаются в эпоху развития IT-технологий. Ключом к

пониманию идей и высказываний медиафилософа могут стать междисциплинарные проекты.

Список литературы

1. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. Cambridge; London: MIT Press, 1994. 365 p.
2. Fitzgerald J. Marshall McLuhan: Wise Guy. Quebec: XYZ Publishing, 2001. 203 p.
3. Архангельская И. Г. М. МакЛюэн: студенческие годы и начало карьеры (1930–1950-е гг.) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 59. С. 191–197.
4. Архангельская И. Б. Герберт Маршалл МакЛюэн: от исследования творчества Томаса Нэша к теории медиа // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2008. №8. С. 64–67.
5. Marchessault, J. Marshall McLuhan. Cosmic Media. London; New Delhi: Sage Publications, 2005. 270 p.
6. Theall D. F. The Virtual McLuhan. Toronto: McGill-Queen’s Univ. Press, 2003. 317 p.
7. Baldwin C.A. Vanishing Aesthetics: Mediality and Literature after Merleau-Ponty, Virilio, and McLuhan: Dissertation for PhD, Department of English, New York Univ., 1999. 466 p.
8. Canonic Texts in Media Research: Are There Any? Should There Be? How About These? / Ed. by E. Katz, J.D. Peters, T. Liebes, A. Orloff. – Cambridge: Polity Press, 2002. 280 p.
9. Levinson P. Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium. New York: Routledge, 2001. 240 p.
10. Aganbi V. Is the Medium Really the Message: Disambiguating the Sender’s Role // IJRDO – Journal of Business Management. 2021. V. 7. №7. P. 16–19.
11. Beynon-Davies P. Communication: The medium is not the message // In Significance: Exploring the Nature of Information, Systems and Technology. Ed. P. Beynon-Davies. London: Palgrave Macmillan, 2011. P. 58–76.
12. Federman M. What is the Meaning of the Medium is the Message? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://individual.utoronto.ca/markfederman/article_mediumisthemessage.htm (дата обращения: 30.10.2024).
13. Euchner J. The medium is the message // Research-Technology Management. 2016. V. 59. № 5. P. 9–11.
14. Manovich L. Software Takes Command. London: Bloomsbury Academic, 2013. 370 p.
15. Ohiagu O. P. Revisiting McLuhan's Thoughts on Medium as Message in the Digital Era // Zaria Journal of Communication. 2022. V. 7. №.1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/360320372_Revisiting_McLuhan’s_Thoughts_on_Medium_as_Message_in_the_Digital_Era (дата обращения: 30.10.2024).
16. Rashid M., Khan M. Metaverse as Medium: Understanding the Revival of McLuhan’s Notion «Medium is the Message» in the Emergent Virtual Reality Landscape // Journal of Communication and Cultural Trends. 2024. V. 6. № 1. P. 87–108.
17. Претер В. П. В центре циклона: Инструменты Маршалла Маклюэна для анализа медиасред. М.: ИД ВШЭ, 2023. 332 с.

18. Danesi M. The Medium is the Sign: Was McLuhan a Semiotician? // Media Tropes Journal. 2008. V. I. P. 113–126.

19. Manovich L. Software is the Message. Journal of Visual Culture. 2014. V. 13. №1. P. 79–81.

20. Euchner, J. Marshall McLuhan and the Next Normal // Research-Technology Management. 2021. V. 64. №6. P. 9–10.

21. Park M. The Medium is the Message: Digital Aesthetics and Publicity Interests in Interactive Entertainment Media / University of Colorado Law Review. 2018. Vol 89. №5. P. 1165–1272.

22. van Berlo Z. M. C., Meijers M. H. C., Eelen J., Voorveld H. A. M., Eisend M. When the Medium Is the Message: A Meta-Analysis of Creative Media Advertising Effects // Journal of Advertising. 2023.V. 53. №2. P. 278–295.

23. Chaix J.C. The medium/message is the message: intersemiotic complementarity in James Hogg's the private memoirs and confessions of a (justified) sinner. PhD Dissertation in Strategic Media. Liberty University: Lynchburg, VA. 2022. 583 p.

24. Re-Understanding Media: Feminist Extensions of Marshall McLuhan, Eds. Sharma S., Singh R. Durham, NC: Duke University Press, 2022. 280 p.

25. Gil R.E. What is the meaning of «medium is the message» by Marshall McLuhan? 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.quora.com/What-is-the-meaning-of-Medium-is-the-Message-by-Marshall-McLuhan (дата обращения: 30.10.2024)..

26. Gilley C. What is the meaning of «medium is the message» by Marshall McLuhan? 2013. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.quora.com/What-is-the-meaning-of-Medium-is-the-Message-by-Marshall-McLuhan (дата обращения: 30.10.2024).

27. Gross J. The medium is the message. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.smashingmagazine.com/2011/07/04/the-medium-is-the-message (дата обращения: 30.10.2024).

THE INTERPRETATION OF MARSHALL MCLUHAN'S «THE MEDIUM IS THE MESSAGE» IN WORKS OF XX–XXI CENTURIES' FOREIGN CRITICS

И.Б. Архангельская

The chapter considers the interpretation of M. McLuhan's «the medium is the message», coined by the media philosopher in his book «Understanding Media: The Extensions of Man» (1964). The research goal is to analyze the explanations of the conceptual saying in works of XX и XXI centuries' scholars and define the attitude to the phrase in the epoch of digitalization. The critics from different fields of knowledge apply McLuhan's axiom to their sphere, that proves that the collocation has the universal character. L. Manovich suggested a new formula – «the software is the message», in which he highlighted the priority of IT-technologies in communications. The key to understanding McLuhan's ideas might be found in interdisciplinary projects.

Keywords: Marshall McLuhan, «the medium is the message», media, communication, media criticism.

РАЗДЕЛ 2

ЗАДАЧИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА В РАЗНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭПОХИ

2.1. ПРОБЛЕМА ПЕРЕДАЧИ РИТОРИЧЕСКИХ УКРАШЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕВОДОВ РЕЧЕЙ ЦИЦЕРОНА)

© Е.В. Антонец

Перевод римской ораторской прозы, главным представителем которой является Цицерон, составляет серьезную проблему прежде всего в связи с необходимостью отразить все богатство риторических фигур, приемов, особенностей синтаксиса оригинала средствами русского языка. В этом отношении особую важность имеют теоретические и методические взгляды Ф.Ф. Зелинского, одного из лучших переводчиков Цицерона, на цель и главные задачи перевода. В главе рассматривается подход Ф.Ф. Зелинского к переводу ораторского наследия Цицерона, а также анализируются избранные пассажи из речей Цицерона, их общепринятые переводы на русский язык и обсуждается вопрос о способах передачи отдельных риторических фигур: анноминации, гомеотелевта, синонимии, гипербата, анадиплозы и др.

Ключевые слова: Цицерон, речи, риторические фигуры, риторика, латинский язык, проблемы перевода, Ф.Ф. Зелинский.

Перевод на русский язык римской ораторской прозы, лучшими образцами которой являются речи Цицерона, неизбежно сопряжен с вопросом о передаче средствами русского языка особого ораторского стиля Цицерона, который отличает его от всех римских ораторов и который станет впоследствии кумиром ученых эпохи Возрождения и всего Нового времени [1]. Из существующих русских переводов ораторского наследия Цицерона непревзойденным по силе и точности выражения остается, пожалуй, перевод Ф.Ф. Зелинского (1859–1944). Не меньшую ценность представляет его предисловие к изданию перевода речей, в котором Ф.Ф. Зелинский излагает свой взгляд на цель, главные задачи и технику перевода.

В предисловии к своему переводу речей Цицерона Зелинский выражает надежду на то, что в его переводе «эти речи произведут хоть часть того действия, которое они производят на меня в подлиннике» [2, с. XII] и подчеркивает, что образцовость речей Цицерона заключается, в частности, «в разнообразии средств, которыми действует оратор, в его умении пользоваться всей клавиатурой аффектов» [2, с. XIII]. Главную цель своего

перевода Зелинский видит в том, чтобы максимально точно передать воздействие этой «клавиатуры аффектов», передать эффект и впечатление от речи.

Особенное внимание следует обратить на те принципы, которые Зелинский называет в качестве главных при переводе ораторской прозы. Важнейший из них заключается в том, что из-под пера переводчика должна выйти речь, понятная и эффектная именно для слушателя. Перевод Зелинского рассчитан на произнесение вслух, и все его фразы проверены и отточены в результате декламации. Здесь Зелинский следует за самим Цицероном, который руководствовался такими же соображениями, когда переводил на латинский язык речи Демосфена и Эсхина. При этом «точность перевода далеко не тождественна с его дословностью» [2, с. XV].

Звучащее слово Цицерона должно, таким образом, обрести на русском языке тот же или максимально похожий ораторский ритм, который создает главное очарование подлинника. Одной из проблем будет, по выражению Ф.Ф. Зелинского, передача «главной характерной черты цицероновского красноречия – его «copia», сказавшейся главным образом в его роскошной периодизации» [2, с. XIV]. Действительно, синтаксис латинского периода в дословном переводе выглядит весьма тяжелым даже при чтении, и еще более запутанным на слух. И хотя русский язык более многих других языков способен передать обаяние цицероновской периодической речи, переводчику все же придется иногда дробить длинные латинские фразы, для чего потребуется тонкий вкус и большой писательский талант.

Другую проблему, которую придется решать переводчику, создают разнообразные риторические украшения, составляющие значимый художественный компонент той самой неповторимой «клавиатуры аффектов».

Не имея возможности в кратком сообщении обсудить сложный вопрос о воспроизведении ритмики и структуры цицероновского периода с помощью ресурсов русского языка, мы ограничимся рассмотрением некоторых аспектов, касающихся передачи отдельных риторических фигур.

Трудности, с которыми сталкивается переводчик в отношении риторических фигур, можно продемонстрировать на примере анадиплозы [3, с. 75–77]. Редупликация (анадиплоза) – это повторение конечного слова одной синтагмы в начале другой синтагмы: «похвальнее богатства *благородие, благородия* похвальнее добродетель» [4, с. 55]. Эта фигура, казалось бы, легко поддается переводу, как можно было бы заключить из приведенного выше образца Ломоносова. В то же время она может

встретиться не в короткой фразе, а в рамках более пространного латинского периода, например:

omnes hi quos videtis adesse in hac causa iniuriam novo scelere conflatam putant oportere *defendi*, *defendere* ipsi propter iniquitatem temporum non audent (Cic. Rosc. Am. 1).

Весь пафос этой краткой и эффектной фразы построен именно на анадиплозе, которая создает яркую и резкую антитезу. Можно перевести так: «Все присутствующие понимают, что порожденную неслыханной низостью несправедливость следует *отразить, отразить* же сами не решаются в наше непростое время» (*перевод наш – Е.А.*).

Цицерон подчеркивает, что на слушание дела Росция собралось много людей, и все они понимают, что обвинение возмутительно и ложно, но никто не рискует выступить защитником, опасаясь обвинителя, любимца диктатора Суллы. В переводе В.О. Горенштейна предложение звучит так: «Все те, кто, как вы видите, находится здесь, полагают, что в этом судебном деле надо *дать отпор* несправедливости, порожденной неслыханным злодейством, но сами они *дать отпор*, ввиду неблагоприятных обстоятельств нашего времени, не решаются» (пер. В.О. Горенштейна) [5]. Переводчик заменил анадиплозу на простой повтор, а попытка буквального воспроизведения синтаксиса оригинала уничтожила сжатость и силу цицероновской фразы.

Ни в коей мере не умаляя значимости колоссального труда Виктора Осиповича Горенштейна, который подарил нам возможность познакомиться практически со всеми речами Цицерона и со всей его обширной перепиской, мы лишь хотели показать сущность самой проблемы перевода любого латинского предложения, тем более риторически украшенного.

Не всегда оказывается возможным передать при переводе анноминацию [3, с. 78–81]. Анноминация (парономасия; «созвучие») – это употребление рядом созвучных или близких по звучанию слов. Иногда русский язык позволяет отразить созвучные слова оригинала, например, когда используются однокоренные слова с разными приставками:

ut abs te non *emissus* ex urbe, sed *immissus* in urbem esse videatur? (Cic. Catil. I 27) «(и заставишь думать), что он не *выслан* тобою из столицы, а *наслан* на ея гибель?» (пер. В.А. Алексеева) [6]; «так что он будет казаться не *выпущенным* тобой из Рима, а *впущенным* тобой в Рим?» (пер. В.О. Горенштейна).

В следующем знаменитом предложении из первой речи против Катилины переводчику труднее отразить анноминацию:

tantum profeci, cum te a consulatu reppuli, ut *exsul* potius temptare quam *consul* vexare rem publicam posses (Cic. Catil. I 27).

Здесь игра слов consulatus «консулат», exsul «изгнанник» и consul «консул» позволяет на уровне звучания связать два ключевых понятия всей ситуации и показать, что Катилина лишен возможности получить власть (consulatus) законно (consul) и что теперь все его действия противоправны (exsul). Эта идея усилена синтаксическим параллелизмом и созвучием глагольных окончаний (гомеотелевтом): exsul potius *temptare* quam consul *vexare* rem publicam «скорее как *изгнанник* посягать, чем как *избранник* разорять государство» (*перевод наш – Е.А.*).

Можно сравнить два общепринятых перевода: «Устранив тебя от консульства, я выиграл, по крайней мере, в том отношении, что ты можешь грозить государству скорей как *изгнанник*, чем вредить ему как *консул*» (пер. В.А. Алексеева); «Отняв у тебя возможность быть избранным в консулы, я, во всяком случае, достиг одного: как *изгнанник* ты можешь покушаться на государственный строй, но как *консул* ниспровергнуть его не можешь» (пер. В.О. Горенштейна). Оба перевода удачно воспроизводят общую идею и структуру пассажа, но теряют звуковое оформление.

Одним из заметных и даже вычурных украшений речи является гипербат – разделение двух слов, синтаксически связанных друг с другом, посредством других членов предложения, не входящих непосредственно в данную синтаксическую конструкцию [3, с. 100–101]. Благодаря гипербату фраза даже на уровне простого предложения получает периодическое оформление.

Важную смысловую нагрузку несет гипербат в сочетании с коррекцией в начальной фразе четвертой речи против Верреса, наместника Сицилии, жестоко грабившего ее жителей:

venio nunc ad istius, quem ad modum ipse appellat, studium, ut amici eius, morbum et insaniam, ut Siculi, latrocinium (Cic. Verr. IV 1).

Речь идет о том, что собирание предметов искусства, которое Верресу кажется достойным, а его друзьям простительным, с точки зрения жителей Сицилии безобразно и преступно. Кроме гипербата здесь употреблена коррекция (поправка) – уточнение ранее сказанного посредством более точного выражения [3, с. 23–25]. Поправка представляет собой повтор, используемый для развития, исправления и уточнения смысла высказанной ранее мысли, а также для смягчения или усиления мысли.

Большую методическую ценность имеет комментарий Зелинского к этому месту. Излагая свой взгляд на методику перевода данного пассажа, Зелинский приводит его дословный перевод: «Перехожу тепеть к его, как он сам (его) называет, (излюбленному) занятию, как его друзья – болезни и безумию, как сицилийцы – разбою» [2, с. XV]. Затем он дает художественно

обработанный вариант: «Перехожу теперь к тому, что он сам называет своим излюбленным занятием, его друзья – болезнью и т.д.» и замечает: «это – с точки зрения языка перевод сносный; к сожалению, он не передает главной соли подлинника, не передает той фигуры, ради которой оратор избрал именно это, а не другое вступление» [2, с. XV]. Он отмечает, что в обоих вариантах утеряна та эффектная пауза, которую Цицерон посредством гипербата. Разделение слов ad istius ... studium в подлиннике формирует волну модуляции тона всего выражения, в котором притворно-деловой тон начала (venio nunc ad istius) сменяется притворно-смущенным, почтительным (quem ad modum ipse appellat, studium), снисходительным (ut amici eius, morbum et insaniam) и заканчивается «сильным, точно удар молота, приговором»: ut Siculi, latrocinium. Сам Зелинский предлагает такой перевод: «Перехожу теперь к его... как бы мне выразиться? сам он называет это своим ‘излюбленным занятием’, его друзья – ‘слабостью’ или ‘чудачеством’, сицилийцы – ‘разбоем’» [2, с. XV]. Таким образом блестяще достигается точность заложенной Цицероном мысли и точность впечатления от фразы.

Особенно сильное впечатление создает гипербат, когда существительное и его определение отделены друг от друга глаголом: *infandum*, regina, iubes renovare *dolorem* (Verg. Aen. II 3) букв. «*невыразимую*, царица, ты велишь возобновить *боль*». Для римской ораторской прозы гипербат такого типа является маркером высокого стиля. Цицерон редко использует его в речах простого и среднего стиля. Например, в речи Pro Caecina, которую сам Цицерон называет примером простого стиля (Cic. or. 102),[1] «глагольный» гипербат встречается всего 8 раз, а в маленькой речи Pro Marcello – 17 раз [7, с. 4–5]. Приведем несколько примеров из речи за Марцелла в латинском оригинале и в переводе В.О. Горенштейна:

qui ad illa arma *fato* sumus nescio quo rei publicae *misero funestoque* compulsi (Cic. Marc. 13) «которых некая злосчастная и гибельная для государства судьба толкнула на памятную нам войну» – в этой фразе два ярких гипербата: первый fato ... misero funestoque выделяет слово fatum «злой рок» и подчеркивает ключевую идею всей речи о том, что война между Цезарем и Помпеем разразилась по воле рока и в ней нет виновных среди людей; второй гипербат sumus ... compulsi разделяет аналитическую глагольную форму и служит сильным синтаксическим средством подчеркнуть идею того, что люди оказались вовлеченным в войну помимо своей воли;

etsi *aliqua culpa* tenemur *erroris humani* (Cic. Marc. 13) «хотя мы и повинны в заблуждении, свойственном человеку» – здесь несогласованное определение erroris humani отделено от управляющего слова culpa «виной, состоящей в том, что человеку свойственно ошибаться», тем самым основное

логическое ударение падает на выражение erroris humani; оно продолжает ключевую идею Цицерона, что помпеянцев нельзя считать государственными преступниками, потому что ими руководил не злой умысел, а заблуждение;

tamquam *ad interitum* ruerem *voluntarium* (Cic. Marc. 14) «шел как бы на добровольную гибель» – в данном случае при помощи гипербата акцент падает на слово voluntarium «добровольную (гибель)»; это в контексте данной речи выражает мысль, что Цицерон с самого начала осознавал неизбежность поражения Помпея и победы Цезаря;

nimis *iracundam* futuram fuisse *victoriam* (Cic. Marc. 17) «их победа могла бы оказаться безудержной в своей ярости»; *sceleris* etiam accedit *insidiarumque consensio* (Cic. Marc. 23) «(к непрочности его здоровья) прибавятся преступные сговоры» – это выражения, наиболее приближенные к поэтическому словоупотреблению (ср. выше: Verg. Aen. II 3); прилагательное (в первом случае) и несогласованное определение (во втором примере), вынесенное вперед и расположенное перед определяемым словом, создает напряженное ожидание последнего.

Можно видеть, что в русском переводе фигура исчезла, и смысл фразы переводчик старается передать другими средствами, между тем как в подлиннике именно гипербат несет важную смысловую нагрузку.

Наконец, еще одно риторическое украшение, которое хотелось бы рассмотреть в рамках настоящей заметки, – очень характерное для Цицерона использование двух созвучных слов близкого значения в паре. Речь идет о таких выражениях, как, например: conficiat et consumat «разрушает и истребляет» (Cic. Marc. 11); perculsa atque prostrata «поверженное и распростертое» (Cic. Marc. 23); multo magnoque «(с) большим и многочисленным» (Cic. Marc. 11); multis magnisque (Cic. Phil. III 26); litteris atque linguis «сочинениями и сказаниями» (Cic. Marc. 9). Приведем полностью один контекст, чтобы показать исключительно декоративный характер таких выражений:

itaque, C. Caesar, bellicae tuae laudes celebrabuntur illae quidem non solum nostris sed paene omnium gentium *litteris atque linguis,* neque ulla umquam aetas de tuis laudibus conticescet (Cic. Marc. 9) «твои всем известные воинские подвиги, Гай Цезарь, будут прославлять в *сочинениях и сказаниях* не только наших, но, можно сказать, и всех народов, молва о твоих заслугах не смолкнет никогда» (пер. В.О. Горенштейна) – переводчик в данном случае удачно передал созвучие слов litteris atque linguis, которое присутствует в латинском подлиннике, посредством близких по звучанию слов «в сочинениях и сказаниях».

Таким образом, на нескольких избранных примерах мы продемонстрировали отдельные технические аспекты перевода с латинского языка на русский памятников римского красноречия. Как мы видели, переводчику нередко приходится выбирать между тем, чтобы сохранить риторическую фигуру подлинника или выразить впечатление от нее. Баланс между этими точками в значительной степени определяет качество перевода, который можно признать хорошим, если при его «составлении ... переводчику пришлось выкинуть за борт не более 30 % красот подлинника» [2, с. XIII–XIV].

Примечания

1. Is erit igitur eloquens, ut idem illud iteremus, qui poterit parva summisse, modica temperate, magna graviter dicere. tota mihi causa pro Caecina de verbis interdicti fuit: res involutas definiundo explicavimus, ius civile laudavimus, verba ambigua distinximus. fuit ornandus in Manilia lege Pompeius: temperata oratione ornandi copiam persecuti sumus. ius omne retinendae maiestatis Rabirii causa continebatur: ergo in ea omni genere amplificationis exarsimus (Cic. or. 101–102). «Скажем еще раз: это будет такой оратор, который о малом сможет говорить скромно, о среднем умеренно, о великом важно. Вся моя речь за Цецину была посвящена словам интердикта: мы разъясняли скрытый смысл определениями, ссылались на гражданское право, уточняли двусмысленные выражения. По поводу Манилиева закона мне нужно было восхвалять Помпея: средства для восхваления дала нам умеренная речь. Дело Рабирия давало мне полное право коснуться величия римского народа: поэтому здесь мы дали полную волю разливаться нашему пламени» (пер. М.Л. Гаспарова).

Список литературы

1. Цицерон в истории европейской культуры. Речь Ф. Зелинского, произнесенная в историческом обществе при С.-Петербургском университете в январе 1895 г. СПб.: Типография Н.Н. Клобукова, 1901. 38 с.

2. Марк Туллий Цицерон. Полное собрание речей в русском переводе (отчасти В.А. Алексеева, отчасти Ф.Ф. Зелинского). Редакция, введения и примечания Ф. Зелинского. Т. 1. СПб.: изд. А.Я. Либерман, 1901. LXIV, 767 с.

3. Антонец Е. В., Беликов А. Е., Тимофеев И. С. Риторические фигуры в римской литературе. Справочник и хрестоматия. Учебное пособие. М.: Р.Валент, 2024. 192 с.

4. Ломоносов М.В. Краткое риторическое руководство к риторике, на пользу любителей сладкоречия сочиненное // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952. С. 19–79.

5. Марк Туллий Цицерон. Речи в двух томах. Издание подготовили В.О. Горенштейн, М.Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1993. (Репринтное воспроизведение текста издания 1962 г.) 448 с., 400 с.

6. Марк Туллий Цицерон. Речи против Катилины (Orationes in L. Catilinam). С латинского перевел В. Алексеев. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1896. (Библиотека греческих и римских классиков в русском переводе) 78 с.

7. Adams J.N. A Type of Hyperbaton in Latin Prose // Proceedings of the Cambridge Philological Society. 1971. № 17 (197). P. 1–16.

PROBLEM OF THE RENDERING RHETORIC FIGURES IN OTHER LANGUAGE (BASED ON TRANSLATIONS OF CICERO'S SPEECHES)

E.V. Antonets

Translation of Roman oratorical prose is a serious problem, first of all, due to the necessity to reflect by the means of the Russian language all the richness of rhetorical figures and original syntax of Cicero's speeches. In this respect, Th. Zielinski's theoretical and methodological views on the purpose and main tasks of translation are of particular importance. The present chapter examines Zielinski's approach to the translation of Cicero's speeches and their generally accepted translations into Russian, and discusses the question of the ways of rendering certain rhetorical figures, such as *annominatio, homoioteleuton, interpretatio, hyperbaton, reduplicatio,* etc.

Keywords: Cicero, speeches, rhetoric figures, rhetoric, Latin language, problems of translation, Th. Zielinski.

2.2. РЕЦЕПЦИЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗОВ НАЦИОНАЛЬНОГО «ДРУГОГО» КАК ПОЛЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИМАГОЛОГИИ И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

© О.Ю. Поляков

В главе рассматриваются возможности расширения проблемного поля имагологии в аспекте ее взаимодействия с современной теорией и практикой перевода. На основе анализа имагологических и переводоведческих концепций конца XX и первых десятилетий XXI в. выделены пути взаимодействия двух научных дискурсов, в частности при осуществлении интерпретации текста: переводчик становится имагологом, выявляя особенности конструирования национальных образов в исходном тексте и осуществляя их структурный анализ в составе имаготипических систем как на синхроническом, так и на диахроническом уровнях, а затем пересоздавая имагообразы в целевом тексте. Среди причин «редактирования» национального гетерообраза переводчиком – инерция стереотипного восприятия иной культуры, которая может дополняться необходимостью повышения уровня оценки национального «своего» культуры-реципиента, координации ее авто- и гетерообраза. К стратегиям переводческой «отраженной» репрезентации национального образа мы относим его адаптацию к существующим в принимающей культуре стереотипам, актуализацию отдельных компонентов имагообраза, имагем, в т.ч. дормантных, т.н. «спящих» стереотипов, изменение характера валоризации национального образа, мифологизацию и др.

Ключевые слова: имагология, «культурный поворот» в переводоведении, имагологический образ, репрезентация, Йуп Леерссен, Люк ван Доорслер.

В 1990-х гг. в западной теории перевода начался так называемый «культурный поворот» (cultural turn), для которого характерны попытки преодолеть лингвоцентризм традиционного переводоведения и концептуализировать перевод как контекстуальный феномен. По мысли идеологов этого направления Сьюзен Басснетт и Андре Лефевра, перевод – историческое явление, обусловленное сложными межкультурными взаимодействиями, и переводные произведения невозможно адекватно интерпретировать, основываясь только на межъязыковых соответствиях и неких универсальных представлениях о качестве и точности передачи исходного текста на языке принимающей культуры [1, p. 3]. Сторонники модернизации видели необходимость более целостного подхода к «проблемам перевода и изучению тех двойственных контекстов, в рамках которых создается и оригинал, впоследствии называемый исходным текстом, и перевод, теперь известный как переводной текст» [2, с. 37]. Исходной посылкой «культурного поворота» было убеждение в том, что «операциональной единицей» перевода является не слово и не текст, а целая культура: «Объект исследования был пересмотрен; теперь им стал текст, встроенный в сеть отношений между исходными и переводящими культурными знаками, и на этом пути переводоведение использовало не только лингвистический подход, но и вышло далеко за его пределы» [1, p. 12].

В российской науке о необходимости рассматривать перевод в контексте культуры в начале нового тысячелетия авторитетно заявил П.М. Топер, исследовавший проблемы художественного перевода в контексте сравнительного литературоведения [3], однако в его работах не говорилось о передаче особенностей репрезентации национальных образов, представленных в исходном тексте, в переводящем тексте. Методологические аспекты взаимодействия имагологии и переводоведения в российской науке пока не отрефлексированы, в то время как на Западе им посвящен ряд работ как теоретического, так и практического плана: изданная в Амстердаме в 2016 г. коллективная монография «Взаимосвязи переводоведения и имагологии», одним из редакторов которой выступил Й. Леерссен, профессор Амстердамского университета, один из признанных лидеров европейских имагологических исследований [4], монография Х. Фрэнк о восприятии образа Австралии во французской переводной литературе [5], работа М. Зайферт об образе Канады в переводах на немецкий

язык англоязычной канадской литературы для детей [6], ряд статей Л. Доорслера, профессора католического университета Левена, вице-президента Европейского общества переводческих исследований, и др.

Переводческая деятельность в последние десятилетия значительно диверсифицировалась; свидетельством расширения ее культуротворческих функций является участие переводчиков в процессах репрезентации, трансляции национальных и культурных образов, «культурного трансфера», и это открывает перспективы взаимодействия переводоведения и имагологии, поскольку, как пишет исследовательница К. Маринетти, «перевод – это способ пересоздания произведений литературы, в ходе которого конструируются образы и репрезентации авторов, текстов и целых исторических периодов» [7, p. 27]. Безусловно, переводчик не создает оригинальный текст, природа его творчества имеет «отраженный» характер, но при этом он может вносить элементы собственной интерпретации на разных уровнях текста, в частности адаптируя национальные образы к существующим в сознании реципиентов стереотипам, актуализируя определенные компоненты имагообраза, имагемы, в т.ч. дормантные, т.н. «спящие» стереотипы, изменяя характер валоризации национального образа, углубляя или, напротив, приглушая его мифологизацию.

Переводчик становится культурным посредником, по сути автором нового текста, создающим «дискурсивные вариации репрезентации». Люк ван Доорслер называет его «гибридным автором», который имеет право отступить от канонических представлений об эквивалентности перевода и использовать потенциал всех видов перевода, выделенных Р. Якобсоном (межъязыковой, внутриязыковой и межсемиотический) для воссоздания авторского национального образа. Как пишет Доорслер, «издательский мир создает у нас иллюзию о том, что мы читаем Томаса Манна, когда мы читаем «Будденброков» по-английски или по-русски, но в действительности в английском или русском тексте этого романа Манн не написал ни единого слова – все воссоздано переводчиками» [8, p. 62]. Возникает еще и вопрос о том, как в каждом из случаев данного перевода передана региональная модель немецкого этнотипа, воплощенная в романе.

Безусловно, в процессе каждого нового конструирования имагологического образа происходят трансформации, которые становятся предметом анализа имагологов, и порой они приводят к любопытным выводам. Так, М. Зайферт обнаружила, что в переводах на немецкий язык англоязычной канадской литературы «отсутствует современная, урбанистическая модель образа Канады» и воплощаются «традиционные образы и клише, такие как кристально чистые реки и озера, медведи и

лоси; <…> природа Канады идеализируется как символ чистоты и невинности, <…> как духовное и экологическое святилище, рай, не затронутый разрушительной цивилизацией» [9, p. 116].

Инерция стереотипного восприятия иной культуры – лишь одна из причин «редактирования» национального гетерообраза переводчиком, которая может дополняться необходимостью повышения уровня оценки национального «своего» культуры-реципиента, которое оказывается в диссонансе с направленностью его репрезентации в исходном тексте. Например, Питер Булонь, исследовав некоторые переводы произведений Ф.М. Достоевского на голландский язык, выяснил, что в них смягчена сатира на немцев, а причина этого заключается в том, что они делались не с языка оригинала, а с немецких переводов [10].

Проблеме репрезентации национальных образов в переводах художественной литературы в наши дни начинают уделять все больше внимания, причем в отечественной науке гораздо чаще рассматривается проблема передачи национально-культурных реалий на уровне языковых трансформаций исходного текста при его переводе на целевой язык, в то время как за рубежом опубликовано большое число исследований, посвященных проблемам переводческой интерпретации авторской репрезентации национальных авто- и гетерообразов (часть из них мы назвали выше) и вопросам методологического характера.

Зарубежные исследователи Питер Флинн, Йуп Леерссен и Люк ван Доорслер констатируют, что переводоведение остается «бедным родственником» сравнительного литературоведения со слабо развитым научным аппаратом, который они предлагают обогатить за счет концепций имагологической науки [4, p. 3] (как здесь не вспомнить, что и эта бурно развивающаяся в наши дни дисциплина когда-то была, по меткому определению Т.Н. Красавченко, «золушкой компаративистики»).

Статус имагологии и по сей день вызывает дискуссии: некоторые ученые рассматривают ее как междисциплинарную научную область, включающую рассмотрение объективации национальных образов в художественной литературе, исторических, политических, публицистических текстах, произведениях искусства, медиапродукции и т.д., другие считают ее субдисциплиной сравнительного литературоведения; В.П. Трыков полагает, что имагология, напротив, противопоставлена компаративистике [11, с. 192–194]; согласно мнению переводоведа Л. Доорслера, с которым, конечно, нельзя согласиться, имагология – всего лишь «принцип отбора, своего рода линза, через которую рассматривается материал <…>, критерий отбора имагологически релевантного материала» [8, p. 58]. Большинство российских

литературоведов полагает имагологию областью компаративистики, изучающей закономерности рецепции и репрезентации национальных образов в текстах художественной литературы (Т.Н. Красавченко, В.А. Луков, Н.П. Михальская, В.А. Хорев, О.Ю. и О.А. Поляковы). Цель этой науки, как считает известный немецкий имаголог Манфред Беллер, заключается в том, чтобы «описать происхождение и функционирование национальных предрассудков и стереотипов, выделить и проанализировать их, дать людям рациональное представление о них» [9, p. 11–12]. Этому узкому, утилитарному пониманию задач имагологии противостоит определение проф. В.Б. Земскова, в работах которого данная наука рассматривается как «специфический и универсальный вид культуротворчества и культуроразличения, сопровождающий человечество на всем пути его развития. Она имеет междисциплинарный, интегральный и диффузный характер, будучи переплетенной со всей обширной жизнью этносов, наций, народов, с их историей, культурой, образом жизни, экономически-хозяйственной деятельностью, природно-географическими условиями, отношениями с ближними и дальними соседями и т. д. <…> в сущности, в своем пределе она устремлена к воссозданию *целостного образа бытия* отдельных исторических субъектов, и в итоге – образа всего бытия в его *целостности*» [12, с. 3 – курсив автора].

Какое из определений имагологии мы бы ни выбрали, предмет ее исследования остается неизменным – национальный образ и его репрезентация. И в этом отношении она имеет немало точек соприкосновения с наукой о переводе.

Профессор Леерссен предлагает ряд направлений сближения двух научных дискурсов, которые видятся ему в переносе на анализ переводческого творчества основополагающих имагологических процедур и концепций.

Во-первых, необходимо разграничивать тексты, в которых раскрываются и объясняются культурные различия между народами, и тексты, в которых национальные характеры представляются как воплощения определенных этнотипов, поскольку имагология сосредоточена не на «семиотике культурных различий, а на деконструкции этнотипов», для которой свойственна «характерологическая рационализация» специфических черт отдельных национальных культур [4, p. 3]. Этот тезис нуждается в пояснении: он восходит к одному из базовых положений имагологии, согласно которому национальный образ имеет не эссенциалистскую, а воображаемую природу, иными словами, он не является обобщением реально существующих черт наций, этносов, а представляет собой ментальный

конструкт, троп в пространстве культуры. Этнотипы, воплощенные в национальном тексте, по мысли Леерссена, должны быть подвергнуты деконструкции, цель которой заключается в выявлении их «идеологической сконструированности» при помощи приемов *текстового* анализа с использованием нарратологического и дискурсивного инструментария; *контекстуального* анализа, погружающего текст в пространство истории, включая как историю контактов различных народов, так и изучение рецепции данного текста в разные эпохи; наконец, национальный текст должен быть изучен в *интертекстуальном* плане, а именно, с точки зрения того, как национальный образ (троп, общее место – commonplace, восходящее, как считает Леерссен, к аристотелевским представлениям о «характере») реализован в текстовом континууме, в особенности в нарративных жанрах.

В своих поздних трудах нидерландский компаративист склонен замещать понятие национального образа понятием энтотипа, который, как уже говорилось, он представляет как «общее место», поскольку его источник не осознается, и ученый видит задачу в том, чтобы освободить имагологическую рецепцию от «амнезии», проследив историю текстовой реализации того или иного этнотипа, доказать, что этнотипы представляют собой «дискурсивные тропы» и не являются результатом эмпирических наблюдений.

Важной чертой этнотипа является его историчность, вариативность валоризации: например, дикарь превращается в Благородного дикаря (Noble Savage); цивилизаторское бремя белого человека трансформируется в колониальную вину и т.д. Изменения претерпевают и этнопсихологические характеристики: например, образ «глупого» немца, сложившийся в XVII в., в XIX столетии превращается в образ романтического философа, а в XX в. – в беспощадного технократа [4, p. 3–4]. Подобные образы, которые уместно было бы назвать имаготипическими вариантами, развиваются диалектически: по наблюдению Леерссена, более поздние из них отрицают предыдущие, не отменяя при этом их присутствие в культуре. Таким образом, возникают имаготипические системы с диахроническими связями. Эта вариативность, ярко проявляющаяся при конструировании национальных образов, которое связано с актуализацией различных клише и стереотипов в различные исторические эпохи, реализуется в ходе дискурсивных имагологических процессов, к числу которых относится и перевод.

В связи с определением методологических основ имагологического анализа переводной художественной продукции возникает вопрос о том, насколько актуально в эпоху глобализации само понятие национального

образа. Так, исследователь Д. Симеони утверждает в статье о геополитических аспектах теории перевода, что цивилизационное развитие, которое приобрело «транснациональный» и «транскультурный» характер, реализуется в соответствии не с системным, а сетевым принципом, приближая человечество к постнациональной идентичности [13, p. 339]. Однако в наши дни мы становимся свидетелями не центростремительных, а центробежных процессов, укрепления национальных идентичностей, демаркации национальных культур. Концепции сетевого мира, разработанные американскими социологами, в частности М. Кастеллсом, в последние десятилетия XX в., отменявшие сами понятия нации и истории, сегодня должны быть пересмотрены, как и представление о стирании границ – национальных, языковых, культурных. Процессы имагоконструирования и национальной самоидентификации сохраняют свою актуальность, и поэтому взаимодействие имагологии и переводоведения является насущной задачей: имагология изучает происхождение, структуру, историческую изменчивость национальных образов, особенности их объективации в тексте, в то время как переводоведение призвано рассмотреть то, как репрезентация национального опосредуется художественным переводом.

Список литературы

1. Translation History and Culture / ed. S. Bassnett, A. Lefevere. London, Pinter Publ., 1990. 141 p.

2. Басснетт С. Истоки и развитие переводоведения в 1975–2016 гг. // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016. Вып. 4. С. 31–44.

3. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2000. 252 с.

4. Interconnecting Translation Studies and Imagology /ed. L. van Doorslaer, P. Flynn and J. Leerssen. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2016. 333 p.

5. Frank H.T. Cultural Encounters in Translated Children's Literature: Images of Australia in French Translation. Manchester: St. Jerome, 2007. 274 p.

6. Seifert M. The image trap: The translation of English-Canadian children's literature into German // Children’s Literature Global and Local. Social and Aesthetic Perspectives / ed. E. O’Sullivan, K. Reynolds, R. Romøren. Oslo: Novus Press, 2005. P. 227–239.

7. Marinetti C. Cultural approaches // Handbook of Translation Studies. Vol. 2 / ed by Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2011. P. 26–30.

8. Van Doorslaer L. Embedding imagology in Translation Studies // Слово.ру: балтийский акцент. 2019. Т. 10, №3. С. 56–68.

9. Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey / ed. M. Beller, J. Leerssen. Amsterdam; N.Y.: Rodopi, 2007. 476 p.

10. Boulogne P. Champion of the humiliated and insulted or xenophobic satirist? Dostoevsky’s mockery of Germans in early translation // Interconnecting Translation Studies and

Imagology /ed. L. van Doorslaer, P. Flynn and J. Leerssen. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2016. P. 109–125.

11. Трыков В.П. Наука о литературе: школы, методы, проблемы, тенденции: монография. М.: Директ-Медиа, 2023. 260 с.

12. На переломе. Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.) / отв. ред. В. Б. Земсков. М.: Новый хронограф, 2011. 696 с.

13. Simeoni D. Norms and the State: The Geopolitics of Translation Theory // Beyond Descriptive Translation Studies / ed. A. Pym, M. Shlesinger, and D. Simeoni. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2008. P. 329–342.

RECEPTION AND REPRESENTATION OF THE IMAGES OF THE NATIONAL OTHER AS A FIELD OF INTERACTION OF IMAGOLOGY AND TRANSLATION STUDIES

O.Y. Polyakov

The chapter analyses some prospects of extension of the subject field of imagology in the aspect of its cooperation with contemporary theory and practice of translation. Having analysed the two disciplines' conceptions of the late 20th century and the first decades of the 21st century, we outline possible ways of interaction of their discourses, in particular in the process of text interpretation: a translator becomes an imagologist, revealing the peculiarities of constructing of national images in the source text and performing their structural analysis both on synchronic and diachronic levels, and, finally, recreating the images in the target text. Among the causes of "editing" of the primary image by the translator is the inertia of stereotypical reception of the other culture which may be supplemented by the necessity to correct the evaluation of the primary national image by making it correspond with the auto-image of the recipient culture. We distinguish the following strategies of the translator's "reflected" representation of the image of the other: its adaptation to the existing stereotypes of the recipient culture; actualization of particular components of the image, imagemes, including the dormant stereotypes; change of valorization; mythologizing, etc.

Keywords: imagology, «cultural turn» in translation studies, national image, representation, Joep Leerssen, Luc van Doorslaer.

2.3. ТРАНСФОРМАЦИЯ СТАРИННОГО СЮЖЕТА В РОМАНЕ Т. УОТТС-ДАНТОНА «БАШНИ ВЕСПРИ»

© Н.И. Соколова

Глава посвящена интерпретации в романе Т.Уоттс-Дантона сюжета сказки Шарля Перро, получившего широкое распространение в викторианской поэзии и живописи. Методологическую основу работы составляют историко-литературный, культурно-исторический, компаративный подходы. Воспринимая образ Спящей Красавицы как символ дремлющей души, викторианцы помещали своих героев в средневековое прошлое. В «Башнях Веспри» действие происходит в настоящем. Цель работы-показать, как, используя известный сюжет, автор решает актуальную для его эпохи проблему поисков

героя, доказывая, что подлинный героизм проявляется во внутреннем благородстве и способности к самопожертвованию.

Ключевые слова: сказка, роман, символ, амулет, сон, самопожертвование, героизм.

В романе «Башни Веспри» (“Vesprie Towers”,1916) утверждается впервые изложенное в предисловии к роману Теодора Уоттс-Дантона «Эйлвин» (1898) кредо «возрождения чуда», означающее, по определению писателя, «великое движение за возрождение души человека», начавшееся в поэзии романтиков и достигшее кульминации в творчестве Д.Г. Россетти [1, p. 5]. Само выражение, по автору, означает, что человеком, возможно, и всем миром движут два «великих импульса»: один побуждает к непосредственному принятию явлений внешнего мира как таковых, другой – к умению увидеть в этих явлениях чудесное. Если в первом романе Уоттс-Дантона герой из убежденного материалиста превращается в человека восприимчивого к чуду, то во втором писателя занимает проблема нравственного преображения личности, изначально открытой навстречу чудесному.

Уоттс-Дантон был дружен с прерафаэлитами, в течение 1872–1874 годов бывал частым гостем У.Морриса и Д.Г.Россетти в Кельмскотте. Атмосфера дома, разговоры о Средневековье хозяев и их гостей импонировали Уоттс-Дантону, с детства увлекавшемуся произведениями о давно минувших эпохах, о рыцарях и прекрасных дамах. Его любимыми писателями были Спенсер, Шекспир, Скотт и Дюма. Современные ему поэты, писатели, художники, придавая собственную интерпретацию известным сюжетам, обращались к прошлому. В контексте романа «Башни Веспри» старинному сюжету отводится особая роль, однако прошлое и настоящее в нём сосуществуют.

«Башни Веспри» − название усадьбы семейства Веспри. Как и дом в Кельмскотте, замок Веспри является хранителем прошлого, время здесь остановилось. Самый ценный для семьи предмет − радужный топаз, по легенде, принадлежавший прародительнице Веспри леди Годиве, которая оставила себе лишь его, отдав все сокровища основанному ею монастырю. Драгоценный топаз, получивший название «удачи Веспри», воспринимается как сакральный амулет семьи. Другим чудесным знаком удачи Веспри считается радуга, отражающаяся в запруде реки, хотя обычно радуга отражается лишь на гладкой поверхности воды. Из-за пристрастия представителей рода к карточной игре, неудачных спекуляций, связанных с железной дорогой, семья обеднела, но при этом Веспри неизменно верят в свою удачу. В этой вере воспитана главная героиня романа Вайолет, с

детства приученная отцом гордиться древностью рода и с пренебрежением относиться к представителям других сословий. С людьми собственного сословия Веспри перестали общаться по причине крайней бедности. И если у Лоуренса всё же появляется друг из числа деревенских жителей, то Вайолет полностью довольствуется обществом родителей и брата.

Замкнутое пространство нарушает приезд мистера Брэндона, решившего по совету адвокатов взглянуть на имение, фактическим владельцем которого он стал после того, как оно много раз было заложено. В память о покойной жене, предок которой был одним из основателей общины моравских братьев, Брэндон хочет создать в имении приют для нищих девочек или моравский храм. Покоренный обаянием маленькой Вайолет, предложившей провести его по имению в качестве гида, он отказывается от своего намерения и позволяет семье оставаться в Башнях Веспри. Вайолет показывает ему руины аббатства, сад, запруду, в которой, по её уверению, обитают феи, и проводит его по замку. Брэндона поражает старинная мебель, герб из резного дуба над камином, галерея портретов предков, массивный стул, украшенный резьбой, относящейся к разным эпохам. По преданию, тому, кто заснёт на этом стуле, привидится удача Веспри. Вайолет рассказывает Брэндону, что сама она однажды, заснув на стуле, увидела сон похожий на сказку о заколдованной принцессе, проспавшей сто лет, пока её не разбудил поцелуем принц. Вайолет приснилось, что, оставленная родными, она находилась меж сном и явью, но к ней пришел принц. На вопрос, кто он такой, принц ответил: «Я удача Веспри, знак везения семьи Веспри и моего собственного невезения» [2, p. 28]. Принц взял ее за руку, вывел из комнаты, и она увидела, что всё вокруг изменилось, как будто преображенное феями. Принц поцеловал её в лоб, она ответила поцелуем и проснулась.

Во сне Вайолет содержится явная аллюзия на сказку о Спящей Красавице. Сюжет Ш.Перро привлекал поэтов и художников, связанных с движением «средневекового возрождения», сторонники которого были озабочены, прежде всего, оскудением души соотечественников под влиянием утилитаристской доктрины, денежного расчета, распространения материалистических представлений. Возвращение к сюжетам прошлого воспринималось как одно из средств исцеления от «духовного паралича» (по выражению Т. Карлейля [3, p. 157]). В одном из значений Спящая Красавица – символ души, дремлющей в человеке, пробудить которую может любовь [4, p. 428]. Этот смысл сказочного образа обнаруживается в произведениях А. Теннисона («Сон наяву», “The Day-Dream”, «Принцесса», “The Princess”), К. Россетти («Путь принца», “The Prince’s Progress”),

У. Морриса («Достаточно любви», “Love is Enough”), в серии картин Э. Бёрн-Джонса (“The Brier Rose”, 1885-1890) со стихотворными надписями Морриса. Картины Бёрн-Джонса с изображением Спящей Красавицы Уоттс-Дантон назвал «чудеснейшими», заметив, однако, что художник допустил ошибку, не изобразив глаз принцессы: «Без глаз лицо человека не может существовать вовсе» [5, v.II, p. 14]. Эту деталь в «Башнях Веспри» Уоттс-Дантон подчеркивает неоднократно, начиная с первого рассказа о сне Вайолет, которая обнаруживает в глазах принца «нечто совершенно чудесное» [2, p. 28], как будто в них отражается то, о чём он думает.

Сон Вайолет играет важнейшую роль в контексте романа. По Ю.М. Лотману, «сон наряду с вставными новеллами является традиционным приёмом введения текста в текст» [6, с. 70]. Текст сна, а при этом и текст известной сказки накладывается на всё дальнейшее повествование. Сон является пророческим, в нём сконцентрированы события, которые произойдут с героиней в дальнейшем. По словам О.В. Федуниной, «в мире сна становятся возможными явления, неприемлемые для реального мира и необъяснимые с точки зрения его законов» [7, с. 26]. Во сне, однако, героиня пребывает в собственном замке, в знакомой обстановке, и в дальнейшем её сон и события реального мира будут тесно переплетаться.

Трансформируя старинный сюжет, автор при этом вводит читателя в контекст викторианской эпохи. В разговоре Брэндона с миссис Веспри упоминается о хлебных законах, фритредерстве, плохом урожае 1847 года. Но эти происшествия не занимают Вайолет. Даже став взрослой девушкой, она остается столь же изолированной от мира, как и Спящая Красавица в её столетнем сне. Постепенно сбываются события сна Вайолет. Прежде всего, её покидают родные. Лоуренс, не разделяя слепой веры отца, что удача Веспри придет сама собой, отправляется вместе с деревенским другом в африканские колонии в надежде, заработав деньги, поправить дела семьи, но вскоре к его родным приходит известие о том, что он погиб в Кейп Тауне, упав с лошади. Внезапно умирает миссис Веспри. Некоторое время Вайолет живет с отцом, но умирает и он, до самой смерти внушая дочери презрение ко всем, кто ниже её по рождению. Вайолет остается одна в Башнях Веспри, но в ответном письме к Брэндону, обеспокоенному ее беззащитностью, она признается, что одиночество не тяготит её. Предложение Брэндона прислать в замок женщину из моравской общины, встречает у Вайолет решительный отказ. Она наслаждается красотой природы, пением птиц, даже в повседневных занятиях для нее содержится поэзия. Когда она не слышит иных звуков, шум ветра в деревьях или птичья музыка кажутся ей «таинственным ритуалом в честь таинственной богини Молчания» [2, p. 59].

Она любит читать, среди ее любимых книг «Как вам это понравится» и «Сон в летнюю ночь», она знает их наизусть, и когда она произносит монологи из этих пьес, ей чудится, что кто-то аплодирует ей за дверью, открыв которую, она видит убегающую фигуру. Ей кажется, что вокруг нее постоянно творятся чудеса. План по восстановлению Башен Веспри, оставленный ею в рулоне, она находит развернутым на столе в комнате её брата. Заходя по утрам на кухню, она обнаруживает, что кто-то разжёг огонь и уже кипит чайник, а на столе лежат приготовленные на день овощи. Поначалу это пугает её, но она приходит к выводу, что дух покойного брата вернулся в замок, чтобы заботиться о ней. Наделённая богатым воображением, она, по классификации автора, соответствует типу людей, открытых навстречу чудесному, однако душа её пребывает во сне.

Решив удочерить Вайолет, чтобы на правах приёмного отца избавить её от нищеты, Брэндон вновь приезжает в Башни Веспри. Остановившись в гостинице, он читает в местной газете подписанное именем Мартина Редвуда стихотворение «Роза природы» – гимн женщине «как высшего воплощения мечты природы о красоте» [2, p. 73]. Вскоре Брэндон узнает, что Мартин Редвуд (тот самый друг Лоуренса, с которым он отправился в колонии) и есть тайный помощник Вайолет. Случайно увидев Вайолет у запруды, он полюбил её, но, зная, что наследница Веспри не обратит внимания на человека низкого происхождения, даже не пытается приблизиться к девушке, не знающей о его существовании, ограничиваясь тайной заботой и ночуя на кухне замка Веспри, чтобы уберечь её от грабителей. В стихотворении Редвуда Брэндон находит оправдание своему намерению предоставить Башни Веспри Вайолет вместо того, чтобы организовать там приют для девочек-сирот: «Заботясь о женщине, мы творим добро для всей человеческой расы и готовимся к золотому веку» [2, p. 73].

Уоттс-Дантон не случайно побуждает читателя взглянуть на Вайолет глазами Брэндона, относящегося к общине моравских братьев, отрицавших «общественное и социальное неравенство» [8, с. 268]. С одной стороны, Вайолет напоминает Брэндону умершую дочь, с другой − его неприятно поражает высокомерие девушки. В соответствии с моравской доктриной, гордость является одним из главных грехов, тогда как Вайолет отличает «неукротимая гордость», которую «не могут усмирить ни нищета, ни горе» [2, p. 72]. Особенно ярко это проявляется во время прогулки, когда по просьбе Брэндона Вайолет рассказывает о смысле заинтересовавшей его картины в комнате с панно на сюжеты легендарных баллад. С одной ее стороны изображена соколиная охота, на которой присутствует знатная леди, с другой – Робин Гуд с его дружиной, держащие наготове луки со стрелами.

По объяснению Вайолет, леди из рода Веспри, находящуюся в центре панно, намеревался во время охоты похитить и увезти в свой замок лорд Жиль де Рей, о чем узнал влюбл`нный в неё рыцарь Рельф, который, отведя ее в сторону, рассказал ей о готовящемся злодействе. Дама, однако, не поверив Рельфу, ударила его хлыстом. В это время их настигли Жиль де Рей с его людьми, которые, привязав Рельфа к дереву, намеревались увезти леди, но её спасли вовремя подоспевшие Робин Гуд с друзьями. На вопрос Брэндона, что же стало с Рельфом, Вайолет отвечает, что ей известно только, что он вступил в дружину Робина Гуда и, возможно, был казнён за участие в каком-нибудь грабеже, добавляя: «Вы забыли о самонадеянности человека *его* класса, полюбившего даму *её* класса» [2, p. 86]. Брэндон заводит разговор о Мартине Редвуде, спрашивая Вайолет, знакома ли она с другом её брата. Но девушка заявляет, что это знакомство было бы невозможным: Мартин – сын драчуна (slasher), «низший из низших», по ее выражению, “gutter-bird” [2, p. 88] (буквально «воробей», а в переносном смысле «человек сомнительной репутации»). Помня, что Лоуренс отзывался о Мартине как о юноше начитанном и образованном, талантливом поэте, Вайолет при этом уверена, что «Веспри могут дружить лишь с джентльменами» [2, p. 90]. Свидетелем их разговора невольно становится Мартин Редвуд, особенно задетый выражением “gutter-bird”, и от отчаяния он опускается, предается пьянству, что становится причиной жестокой ненависти его матери к Вайолет.

Убедившись, что наследница Веспри не согласиться стать приемной дочерью богатого торговца, Брэндон покидает имение. Он составляет завещание в пользу Вайолет, но из-за привычки откладывать важные дела не успевает заверить его у нотариуса. После его внезапной смерти от апоплексического удара его состоянием завладевают дальние родственники, и через некоторое время к Вайолет является Уолтон, адвокат Брэндона, требующий, чтобы в течение месяца она уехала из имения, которое ей больше не принадлежит.

Вайолет вынуждена покинуть свой заколдованный мир, однако накануне её отъезда в романе вновь возникают мотивы и образы сна. Решив в последний раз прогуляться по окрестностям, она доходит до ивового острова, где воздух пропитан ивовой корой, а на земле лежат прутья, очищенные крестьянами. Внезапно героиня оказывается в толпе людей, прибывших на ежегодный праздник ивы (osier feast), важной частью которого является игра в «целование прута» (rod-kissing). В конце сезона ивовые прутья, специально приготовленные для этой цели, связывают жгутом в пучок, так что невозможно отличить, где начало и конец каждого из прутьев. В день завершения работ крестьяне становятся в два ряда, как в деревенском танце.

Стоящие с каждой стороны берутся за концы прутьев, жгут перерезают, и только тогда участники игры узнают, кто держит противоположный конец. По правилам игры, женщина должна поцеловать мужчину, держащего противоположный конец её прута. Если женщина откажется поцеловать своего визави, это покрывает его таким позором, что участники игры его могут избить или бросить в реку, и до конца года он будет подвергаться насмешкам. В случае, если количество игроков окажется неравным, участники наделяются правом схватить любого прохожего независимо от его статуса и насильно поставить в ряд. Так и случается с Вайолет. Понимая, что её могут заставить силой, она соглашается стать в ряд, заручившись обещанием участниц игры, что её освободят от финального условия. Волей случая её визави оказывается Мартин Редвуд, которого она не видела никогда. В растерянности она опускает прут, что делает и Мартин, но толпа начинает смеяться над ним, и тогда перед Вайолет встает миссис Редвуд, возмущаясь её бездействием и требуя соблюдения правил игры, не обращая при этом внимания на протест сына. К изумлению Вайолет, миссис Редвуд выдает тайну любви к ней Мартина, обвиняя девушку в том, что она разбила его сердце. «Веспри должна подойти к Редвуду и поцеловать его. Тебе не спастись» [2, p. 119], – заявляет она. Но больше всего Вайолет поражает, что Мартин и есть тот друг, о котором ей говорил Лоуренс. Хотя Мартин пытается остановить мать, Вайолет подняв прут, целует его в лоб, вдруг замечая, что уже видела эти глаза: «Глаза те же, что привиделись мне во сне – удача Веспри! О, что это значит?» [2, p. 120] – задается она вопросом и просит Мартина простить её ради брата.

Уверенный в том, что Вайолет уехала в тот же день, Мартин, собираясь покинуть Англию, решает в последний раз войти в замок. Но Вайолет намерена уехать лишь на следующее утро, и Мартин застает её уснувшей на старинном стуле в комнате брата. Спящая Вайолет кажется Мартину совсем иной, такой, какой создала её природа: «Иная Вайолет, подверженная оскорбительным предрассудкам, – другой человек» [2, p. 131]. На столе лежит топаз, о котором герою рассказывал Лоуренс, и в его радужных гранях Мартину чудятся лица то Вайолет, то его сестры Молли. Талантливый поэт, он относится к категории людей, по Уоттс-Дантону, способных воспринимать чудесное, поэтому его видение, в котором оказываются вместе две дорогих ему девушки, оказывается пророческим. Во сне Вайолет произносит: «Ты удача Веспри?», складывая губы для поцелуя, и Мартин, не удержавшись, целует её. Вайолет открывает глаза, но они «полны сна» [2, p. 132], и Мартин понимает, что она воспринимает его как часть сновидения. Он прячется за доспехами предка Веспри, и Вайолет, окончательно

проснувшись, уходит в свою комнату. В заключении сцены Мартин думает, что даже если бы он был королем Кофетуа, сидящим на троне, а Вайолет нищенкой в лохмотьях ничего бы не изменилось: «предрассудки у неё в крови» [2, p. 132]. Аллюзия к картине Бёрн-Джонса «Король Кофетуа и нищая девушка» на сюжет стихотворения Теннисона «Нищая девушка» (“The Beggar Maid”) не случайна: по сути, она является скрытым намёком на полемику с художником, в серии которого глаза Спящей Красавицы закрыты. Воссоздавая эпизод сказки Перро, Уоттс-Дантон, в отличие от Бёрн-Джонса, заставляет Вайолет-принцессу, хотя и в полудрёме, взглянуть на принца открытыми глазами. В основанном на волшебной сказке романе, таким образом, переплетаются сон и реальность, происходит, по Ю.М. Лотману «игра на противопоставление «реального/условного», свойственная любой ситуации «текст в тексте»» [6, с. 67]. На этом завершается безымянная первая часть романа.

Вторая часть «Вайолет Веспри в Лондоне» повествует о тягостном периоде в жизни героини, на что указывает выразительное название одной из глав: «Борьба за существование». В поисках заработка Вайолет поначалу с помощью миссис Карлиш, ее квартирной хозяйки, устраивается в модный магазин, где она должна примерять шали и манто, чтобы покупательницы видели, как они смотрятся на ее фигуре. Но в конце сезона ее увольняют, потому что ей трудно выносить оскорбительное обращение нуворишей. Миссис Карлиш находит для Вайолет место переплётчицы, но её заработок становится настолько мал, что ей приходится переселиться на верхний этаж и жить без отопления. Однако и этот период её жизни, как в сказке, связан с удивительными совпадениями и неожиданными встречами. Миссис Карлиш, которая опекает Вайолет и знакомит её с Лондоном, предлагает ей съездить вместе на ярмарку в Стрэдфорд, на что героиня охотно соглашается. Но в городе Шекспира они становятся свидетелями отвратительной сцены. На ярмарке оказывается давно оставивший семью пьяный отец Мартина Редвуда, вернувшийся из Австралии, где он нажил огромное состояние. Он бросает в толпу из экипажа соверены, наслаждаясь видом людей, кидающихся за деньгами. Вайолет видит, как к экипажу подходит молодой человек с гневным выражением лица, чтобы остановить Редвуда, и Вайолет узнает в нём Мартина. Их глаза встречаются, и Вайолет уговаривает миссис Карлиш вернуться в Лондон. Вскоре её хозяйка переезжает с мужем в Манчестер, и Вайолет остается без единственной поддержки в большом городе. По замечанию автора, она, могла бы работать переписчицей, давать уроки английского, французского, музыки, но в её ситуации ей нет «доступа

в привилегированный мир» [2, p. 187]. Из-за скудного заработка она не может обновить гардероб и вскоре превращается в нищенку в лохмотьях.

Вторая её встреча с Мартином происходит в Лондоне. Вышедшие из Лицеума два молодых человека, пораженные красотой Вайолет, преследуют её на улице, один из них, пытаясь остановить девушку, хватает её за руку, но на помощь ей бросается проходящий мимо матрос, избавляющий её от назойливых домогательств. Уже оказавшись в омнибусе, Вайолет понимает, что это был Мартин Редвуд, вспоминает восторженный отзыв о друге Лоуренса, а также о том, что именно Мартин подарил её брату книгу о героях. По сути, ситуация перекликается с сюжетом картины в замке Веспри, и Мартин повторяет подвиг Робина Гуда и его друзей, спасших леди от похитителей. Мартин выгодно отличается от её преследователей из сословия джентльменов, и таким образом героиня постепенно проникается идей внутреннего благородства. Но и сама Вайолет ранее этим же вечером оказывает помощь девушке, которую пытаются увести силой две отталкивающего вида женщины (вероятно, сводни), героине удается привлечь к ним внимание полицейского, и они удаляются. Спустя некоторое время Вайолет просыпается от звуков жестокого кашля и, открыв входную дверь, обнаруживает эту же девушку на крыльце. Ей негде ночевать, и она засыпает каждую ночь на ступенях любого дома. Вайолет поселяет её в своей комнате, они становятся подругами. Девушка, которую зовут Молли, рассказывает Вайолет, что торговала цветами на улицах, пока не заболела и не лишилась заработка. Расходы Вайолет, таким образом увеличиваются. Пытаясь вылечить подругу, которая не в состоянии выйти из комнаты, она закладывает даже украшение матери, с которым не расставалась никогда. Единственное, что у неё остается, – это топаз, который она всегда носит в кармане. В сущности, она уподобляется леди Годиве, которая, отдав все свои сокровища на добрые дела, оставила себе лишь топаз – символ «божественной любви и доброты» [4, p. 470]. Ради Молли Вайолет готова расстаться даже с топазом – «удачей Веспри», но смерть подруги не дает ей осуществить это намерение. Умирая, Молли признается, что она является сестрой Мартина и что она сразу узнала наследницу Веспри, не упомянув, однако, о том, что втайне от подруги попросила соседскую девочку отправить её матери письмо, в котором написала, как самоотверженно мисс Веспри ухаживала за ней. Слушая рассказ подруги, Вайолет вспоминает о старшем Редвуде, бросавшем в толпу соверены, которые могли бы спасти его дочь. Вайолет тратит последние деньги на похороны Молли, не желая, чтобы её хоронили за счет прихода в общей могиле. Лишившись работы переплетчицей, Вайолет устраивается на фабрику джема, где в её

обязанности входит наклеивать этикетки на банки, однако лишается и этой работы за ничтожную плату, когда фабрика терпит банкротство.

Оставшись без всяких средств к существованию, Вайолет сравнивает свою судьбу с Чаттертоном, от безысходности добровольно ушедшим из жизни, но мысль о том, что её самоубийство запятнает имя семьи, останавливает её, а вид топаза придает ей веру в удачу Веспри. Она решает еще раз взглянуть на родное имение, но, поскольку у неё нет денег на поездку, Вайолет разыскивает адвоката Уолтона и просит у него в залог топаза одолжить ей денег. Уолтон, отказавшись от камня, не только снабжает её необходимой суммой, но и сообщает, что давно разыскивает её и что в Башнях Веспри она найдет от него письма на её имя.

Третья часть романа называется «Возвращение в Башни Веспри». В замке Вайолет встречает молодая художница американка Жозефина Тёрлуэлл, живущая в имении на правах временного арендатора. Имея общие интересы, увлекаясь одними и теми же писателями, девушки быстро становятся подругами. Вайолет узнает от Жозефины, что отец Мартина был убит в пьяной драке, и его огромное состояние досталось жене, которая выкупила Башни Веспри, чтобы досадить Вайолет. Предсмертное письмо Молли заставило её изменить отношение к девушке, которую миссис Редвуд тщетно пыталась разыскать в Лондоне. Получив известие о гибели сына, она, умирая, оставила всё состояние Вайолет, которая является теперь законной владелицей Башен Веспри.

Вайолет обнаруживает в замке новую пьесу в стихах «Рождение изгоя», подписанную именем Шервуда. Прочитав первый акт, Вайолет поражена, насколько его содержание совпадает с ее сном в комнате Лоуренса, а имя героя Рельф то же, что у рыцаря, безнадёжно влюбленного в даму из семьи Веспри. На вопрос, кто скрывается под именем Шервуда, которого Вайолет находит «идеальным поэтом» [2, p. 270], Жозефина отвечает, что этот поэт-настоящий герой, матрос, спасший её во время морского путешествия из Мехико в Марсель, когда она упала за борт. Он был не только поэтом, но хотел стать исследователем и присоединился к экспедиции, отправлявшейся в Сидней, однако все её участники погибли от рук аборигенов, о чем появилась заметка в газете. Жозефина показывает Вайолет нарисованный ею портрет этого человека, в котором героиня узнает Мартина Редвуда.

Речь заходит о героях. Вайолет признаётся, что с детства влюблялась в героических личностей. Подаренная Мартином Лоуренсу книга о шевалье де Баярде, Филипе Сидни и Сиде была ее любимой. Но она не может согласиться с Жозефиной, что герои могут существовать и в обыденной жизни. Спор подруг воспринимается в контексте поисков героев как

характерной черте эпохи. В «Лекциях о героях» Карлейль даёт определение героической личности: «Старший над людьми, чьей воле мы должны подчиниться и добровольно уступить, и найти в этом благо, может считаться первым из Великих» [3, p. 178]. С этим были согласны не все современники Карлейля. В лекции «Героизм» (1857) Чарлз Кингсли утверждал, что в основе подлинного героизма лежит «божественная идея самопожертвования», готовность прийти на помощь [9]. Признавая, что его век нельзя назвать героическим, Кингсли что даже в повседневной жизни может проявиться способность к героизму. Именно такое понимание героического утверждается в романе Уоттс-Дантона. Мартин проявляет героизм, проводя ночи на кухне замка, чтобы охранять Вайолет от грабителей, или бросившись в бурное море, чтобы спасти Жозефину. Но героизм проявляет и Вайолет, самоотверженно ухаживая за умирающей Молли. Позже она признаётся Мартину, что именно Молли придала смысл её несчастному существованию, помогла ей понять, «для чего стоит жить», без Молли она «сломалась бы и умерла» [2, p. 284], то есть смысл жизни она теперь видит в помощи тому, кто в ней нуждается. Мартин, в свою очередь, называет подвигом её поступок на празднике ивы: именно её поцелуй на глазах толпы не только избавил его от насмешек, но и помог ему не опуститься, «спас его от пьянства и отчаяния» [2, p. 307].

Слух о гибели Мартина оказывается ложным. Вайолет становится свидетельницей его разговора с Жозефиной, из которого она узнает, что Мартин ради Вайолет решительно отказался от предложения Уолтона оспорить завещание матери, не знавшей, что её сын остался в живых. Наутро Жозефина, не попрощавшись с Вайолет, уезжает из Англии, оставив подруге письмо, в котором она называет Мартина шевалье де Баярдом.

В финале романа герои встречаются у запруды, на которую Мартин решил взглянуть в последний раз, вновь собираясь отправиться в море. Мартин благодарит Вайолет за предложение разделить наследство, о котором узнал от Уолтона, но он отказывается принять его. Вайолет вспоминает, что Молли, умирая, просила ее передать Мартину фотографию, которую она хранила под подушкой. Но героиня просит позволить ей сохранить её у себя как знак единственной памяти о Молли, столь же дорогой ей, как топаз, на что получает согласие. Во время их встречи в небе появляется радуга, «распространяя удивительный волшебный свет» [2, p. 304]. Радуга в запруде не случайно воспринимается как второй знак «удачи Веспри», и грани топаза отливают радужными красками. В одном из значений радуга – традиционный символ удачи [10, с. 202]. По уверению Мартина, удача Башен Веспри «иногда принимает человеческий облик, и теперь она приняла облик

прекрасной девушки» [2, p. 305]. Здесь содержится аллюзия на сонет самого Уоттс-Дантона, вдохновившего Д.Г.Россетти на создание известного рисунка «Дух радуги» (“The Spirit of the Rainbow”, 1876). В сонете “The Wood Haunter’s Dream” («Видение любителя леса») лесной призрак обещает показать герою невесту, и среди дождя ему предстает видение девушки. Её лазурные глаза, тело, как розовый жемчуг, золото её волос раскрашивают дождь над её головой. Но когда герой приближается к ней, Дух Радуги исчезает, небо утрачивает прекрасные краски (“I saw no more the Rainbow’s lovely stains” [11, p.276]), и герой видит лишь, как солнце отражается в каплях дождя, падающих на деревья и поляну, а лесной призрак смеется над ним. Как и в сонете, в романе постепенно меркнут краски радуги. Попрощавшись, Мартин намеревается уйти, но его останавливает отчаянный крик Вайолет: «Не уходите!». В отличие от героя сонета, Мартин не утрачивает иллюзорную невесту, исчезает лишь радуга, воплотившись в облике девушки. И Мартин остается, чтобы разделить с Вайолет «удачу Веспри».

В «Башнях Веспри» неоднократно возникают аллюзии или прямые отсылки к сказке Перро. Как в волшебной сказке, в романе много сбывающихся предзнаменований, непредвиденных встреч, чудесных совпадений. Но события старинного сюжета причудливым образом сплетаются с чередой утрат, тяжелых испытаний, с борьбой за существование и фактической нищетой героини в реальном Лондоне, способствующих ее духовному преображению, пробуждению её души под влиянием любви, возникающей не внезапно, как в сказке о Спящей Красавице, но по мере избавления Вайолет от сословных предрассудков, осознания ею, что героическое может быть достоянием обычного человека, способного к бескорыстному самопожертвованию. Так, трансформируя сюжет сказки о Спящей Красавице, автор предлагает свое решение проблемы поиска героев. Но при этом в финале герои, по классификации автора, восприимчивые к чудесному, остаются в сказочном мире Башен Веспри, не намереваясь покидать его в дальнейшем.

Список литературы

1. Watts-Dunton T. Aylwin. USA: Alfa Editions, 2022. 376 p.
2. Watts-Dunton T. Vesprie Towers. L.: Smith, Elder & Co, 1916. 307 p.
3. Carlyle T. Lectures on Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History. Oxford: Clarendon Press, 1925. 256 p.
4. Vries A.de. Dictionary of Symbols and Imagery. Amsterdam; London: North-Holland, 1974. 515 p.

5. Hake T. and Compton-Rickett A. The Life and Letters of Theodore Watts-Dunton. In 2 vol. L.: T.C. & A.C. Jack ltd; N.Y.: G.P. Putnam's Sons, 1916.
6. Лотман Ю.М. Семиосфера. С.-Петербург: «Искусство – СПБ», 2000. 704 с.
7. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М.: Intrada, 2013. 196 с.
8. Энциклопедия религий / Под ред. А.П. Забияко, А.Н. Красникова, Е.С. Элбакян. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2008. 1520 с.
9. Kingsley Ch. Heroism// Kingsley Ch. Sanitary and Social Lectures and Essays. [Электронный ресурс]. Режим доступа https://www.gutenberg.org/cache/epub/1637/pg1637-images.html (дата обращения 20.10.2024).
10. O'Коннол М., Эйри Р. Знаки и символы. Иллюстрированная энциклопедия. М.: Эксмо, 2008. 256 с.
11. Douglas J. Theodore Watts-Dunton, Poet, Novelist, Critic. L.: Hodder and Stoughton, 1904. 483 p.

THE TRANSFORMATION OF AN ANCIENT PLOT IN T. WATTS-DUNTON'S NOVEL "VESPRIE TOWERS"

N.I. Sokolova

The chapter is devoted to the interpretation in T. Watts-Dunton's novel of the famous fairy tale by Charles Perrault, the plot of which was wide-spread in Victorian poetry and painting. Methodological basis of the work consists of history-of-literature, culture –and- history, comparative approaches. Perceiving the Sleeping Beauty's image as a symbol of the dreaming soul, the Victorians located their heroes in the medieval past. In "Vesprpie Towers" the action takes place in the present. The aim of the work is to demonstrate how the author solves an important contemporary problem of searching of a hero using the famous plot in order to prove that the true heroism reveals in inner nobility and capacity for self-sacrifice.

Keywords: fairy tale, novel, symbol, amulet, dream, self-sacrifice, heroism.

2.4. ПЕРЕВОД В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ С. ПШИБЫШЕВСКОГО

© Г.М. Лесная

В главе рассматривается роль перевода в жизни и творчестве С. Пшибышевского: автопереводов писателя на польский и немецкий языки и переводов его произведений на несколько европейских языков в разные исторические эпохи. Подчёркивается, что глубокое восприятие идей Пшибышевского представителями европейского модернизма осуществлялось благодаря причастности писателя к ключевым дискуссиям о современном искусстве, в том числе во время его работы редактором в журнале «Życie». Основные методы исследования: культурно-исторический и компаративистский. Делается вывод о том, что Пшибышевский использовал свои автопереводы и переводы произведений ведущих представителей европейского модернизма для становления и развития «нового искусства» в Германии, Польше и других европейских странах.

Ключевые слова: С. Пшибышевский, перевод, журнал «Życie», «Молодая Польша», модернизм в польской литературе.

Станислав Пшибышевский (Stanisław Przybyszewski, 1868–1927), один из ключевых авторов польской литературы рубежа XIX–XX веков, был выдающимся представителем «Молодой Польши» (Młoda Polska), пропагандировавшим новое модернистское искусство в нескольких странах Европы. Его обширное наследие, включающее прозу, поэзию, драматургию и эссеистику, всё еще мало исследовано. А наименее изученным аспектом творчества писателя является перевод.

Прежде чем говорить о творчестве Пшибышевского, необходимо остановиться на некоторых фактах из жизни писателя, поскольку они неразрывно связаны с его произведениями, отразившими его неординарную личность.

Обучавшийся в немецких гимназиях в Торуни и в Вонгровеце (тогда входивших в состав Германской империи), Пшибышевский в 1889 г. после окончания учёбы отправился в Берлин, чтобы изучать архитектуру, а затем медицину, но так и не получил высшего образования. В 1892 г. он приступил к работе в газете «Gazeta robotnicza» (Рабочая газета), ориентированной на польскую эмиграцию в Германии, а в следующем году был арестован и отчислен из университета за связь с рабочим движением.

В Берлине Пшибышевский становится одним из основателей литературно-художественного журнала «PAN» – в то время главного немецкого модернистского журнала. Он печатается не только в нём, но и в газетах «Die Fackel» (Факел) и «Freie Bühne» (Свободная сцена). Свои первые публицистические произведения Пшибышевский пишет по-немецки.

Яркая личность Пшибышевского привлекала к нему таких же, как он, неординарных художников: Августа Стринберг (August Strindberg), Олу Гансона (Ola Hansson), Карла Шлейха (Carl Schleich), Рихарда Демеля (Richard Dehmel), Эдварда Мунка (Edvard Munch). В это время Пшибышевский становится центральной фигурой берлинской богемы. Примечателен тот факт, что свою известную картину «Крик» (*англ.* The Scream, *норв.* Skrik, 1893) художник Эдвард Мунк нарисовал под впечатлением от рассказа Пшибышевского «Заупокойная месса» (Msza żałobna) и подарил её писателю (один из четырёх известных вариантов картины). Также перу Мунка принадлежат портреты самого Пшибышевского и его жены Дагни Юль (Dagny Juel), а их любовный треугольник нашёл отражение и в других картинах художника, прежде всего в цикле «Ревность» (*англ.* Jealousy, *норв.* Sjalusi, 1895).

Пшибышевский был противоречивой личностью. Множество романов, оставленные дети, покончившая с собой его подруга Марта Фердер (Marta Foerder), беременная их общим четвёртым ребёнком (он и Дагни поженились до рождения третьего ребёнка Станислава и Марты), скандальный бракоразводный процесс жены поэта Яна Каспровича (Jan Kasprowicz) Ядвиги Каспрович (Jadwiga Kasprowicz), ставшей его второй женой, пристрастие Пшибышевского к алкоголю – эти и другие обстоятельства богемного образа жизни писателя сочетались в нём с яркими проявлениями литературного и организаторского талантов.

В 1893 г. Пшибышевский вступает в брак с Дагни Юль – норвежской писательницей и пианисткой, бывшей натурщицей Эдварда Мунка. Супруги попеременно живут то в Берлине, то в городе Конгсвингер в Норвегии, бывают в Стокгольме, Осло, Копенгагене, Париже, путешествуют по Испании. Вокруг Станислава и красавицы Дагни формируется своеобразный модернистский салон, членами которого были Генрик Ибсен (Henrik Ibsen), Густав Вигеланд (Gustav Vigeland), Кнут Гамсун (Knut Hamsun) и др.

Когда в 1898 г. пара переезжает в Краков, Пшибышевский уже известен в Польше благодаря своей деятельности, публикациям и образу жизни. Его друг, писатель и переводчик Тадеуш Бой-Желеньский (Tadeusz Boy-Żeleński) писал, что европейскую молодёжь в Пшибышевском привлекал «успех его гневного индивидуализма, направленного против любых социальных ограничений искусства» (здесь и далее перевод автора статьи – *Г.Л.*) / «der Erfolg seines wütenden Individualismus, der sich gegen jegliche gesellschaftliche Fessel der Kunst richtete» [1, s. 187].

В Кракове Пшибышевский закономерно становится во главе движения «Молодая Польша» – явления в литературе, музыке и живописи рубежа XIX–XX веков, связанного с бунтом молодого поколения против позитивизма в культуре. Возникшая под влиянием «Молодой Германии» (Das Junge Deutschland), «Молодой Бельгии» (La Jeune Belgique), французских поэтов-символистов и скандинавской драматургии, «Молодая Польша» была неоднородной: в произведениях её творцов соединились разные художественные течения – натурализм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм и тот же позитивизм старшего поколения.

Когда из-за финансовых проблем поэт-модернист и журналист Людвиг Щепаньский (Ludwik Szczepański) отказался от издания основанного им в 1897 г. журнала «Życie» (Жизнь) и передал его Игнацы Мацеёвскому (также Игнатий Мацеевский, Ignacy Maciejowski), тот в свою очередь отдал журнал Станиславу Пшибышевскому. Именно год спустя после его основания, в 1898 г. при Пшибышевском, журнал обрёл своё лицо и литературно-

художественную направленность. Став редактором, писатель концептуально изменил его направление: здесь появились переводы новой зарубежной литературы, способствовавшие развитию дискуссии о «новом искусстве».

Эти эпизоды биографии Пшибышевского помогают понять, какое значение в творчестве писателя занимал перевод: автоперевод и перевод его произведений на несколько языков; также они помогают осмыслить ту роль, которую переводная литература, опубликованная в журнале «Życie», сыграла в развитии и становлении модернистского искусства в Польше.

Пшибышевский начал писать по-немецки, будучи ещё студентом, а затем перевёл свои произведения на польский язык. Это прежде всего эссеистика: в 1892 г. он издал эссе «К психологии личности» (*нем.* Zur Psychologie des Individuums: I. Chopin und Nietzsche. II. Ola Hansson, *пол.* O psychologii jednostek), а также рассказы: «Заупокойная месса» (*нем.* Totenmesse, 1893; *пол.* Requiem Aeternam, 1901), «Канун Рождества» (*нем.* Vigilien, 1894; *пол.* Wigilie, 1901), «De Profundis» (*нем.* De Profundis, 1895; *пол.* De Profundis, 1900) и др. Далее следовали известные романы: трилогия «Homo sapiens» (*нем.* Homo sapiens, 1895–1896; *пол.* Homo sapiens, 1901) и, пожалуй, самый нашумевший роман Пшибышевского «Дети Сатаны» (*нем.* Satans Kinder, 1897; *пол.* Dzieci Szatana 1899).

Переезд в Польшу и, особенно, события Первой мировой войны повлияли на то, что в дальнейшем Пшибышевский стал писать вначале по-польски, а затем переводить свои произведения на немецкий язык: «Польша и святая война» (*пол.* Polska i święta wojna, 1916; *нем.* Polen und der heilige Krieg, 1916), «Путь польской души» (*пол.* Szlakiem duszy polskiej, 1917; *нем.* Von Polens Seele. Ein Versuch, 1917).

По мысли Х. Флорынской-Лялевич, «значение Пшибышевского <…> далеко не исчерпывается фактами его биографии и даже важностью написанных им текстов. На рубеже веков он выступал в роли величайшего вдохновителя литературной жизни, даже пророка. <…> Значительная часть поколения говорила его языком»» [2].

Испытавший сильное влияние Ницше, Пшибышевский сам воздействовал на молодых благодаря тому, что сформулировал главные идеи своего поколения, и сделал он это в провокативной литературной форме. В своей известной статье «Confiteor» (Исповедуюсь), опубликованной в журнале «Życie» (1899), Пшибышевский заявил: «Тенденциозное искусство, искусство нравоучительное и искусство-развлечение, патриотическое искусство, искусство, имеющее какую-либо моральную или общественную цель, перестаёт быть искусством» / «Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patryotyzm, sztuka, mająca jakiś cel moralny lub

społeczny, przestaje być sztuką» [3] (здесь и далее сохранена орфография, характерная для польского языка конца XIX века). Центральной мыслью писателя стала идея о том, что искусство должно постичь «нагую душу», ибо она не поддается рациональному осмыслению: «У искусства нет никакой цели, оно есть цель само по себе, есть абсолют, ибо оно является отражением абсолюта – души» / «Sztuka niema żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy» [3].

Позднее названная манифестом, эта статья Пшибышевского находилась в русле тех идей, которые выражал не только он, но и другие авторы журнала «Życie». В 1898 г. на страницах журнала прошла дискуссия о «новом искусстве», в рамках которой критик Артур Гурский (Artur Górski) выступил с циклом статей под названием «Молодая Польша». В дальнейшем всё многообразие польских модернистских течений в литературе, музыке и живописи рубежа XIX–XX веков получило название «Молодая Польша».

Как редактор Пшибышевский полностью изменил журнал, у которого не было своего оригинального лица. Здесь стали печататься самые известные польские авторы: Казимеж Пшерва-Тетмаер (Kazimierz Przerwa-Tetmajer), Ян Каспрович, Гариэля Запольская (Gabriela Zapolska), Мария Конопницкая (Maria Konopnicka), Адольф Дыгасиньский (Adolf Dygasiński), Адам Аснык (Adam Asnyk), Казимира Завистовская (Kazimiera Zawistowska), Винцентий Бжозовский (Wincenty Korab-Brzozowski), Ежи Жулавский (Jerzy Żuławski), Тадеуш Риттнер (Tadeusz Rittner), сам Пшибышевский и др. Облик журнала и внешне был коренным образом изменён: его издавали на дорогой бумаге с изысканным шрифтом и иллюстрациями художника и писателя Станислава Выспяньского (Stanisław Wyspiański).

В журнале печатались переводы зарубежных авторов – французских, чешских, скандинавских – и статьи о них. Переводы подбирались с учётом основного направления журнала: издавать «только такие произведения, которые смогут оплодотворить новыми мыслями или новой формой самое молодое поколение художников» / «dawać tylko takie utwory, które zapłodnią czy to nową myślą czy nową formą najmłodszą generacyę artystów» [3]. С этой целью редакция привлекла к работе в журнале «самых известных критиков за границей» / «najwybitniejsze siły krytyczne za granicą» [3]. Так, в том же №1 за 1899 г., в котором была опубликована программная статья Пшибышевского, помещена работа об Эдгаре Аллане По авторства Олы Хансона и отрывки из «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше (без указания переводчика).

Однако редактором «Życia» Пшибышевский был недолго: сотрудникам журнала приходилось противостоять цензуре австро-венгерских властей, которые неоднократно приказывали конфисковать и уничтожать все

экземпляры нескольких выпусков журнала. Это привело к финансовым проблемам и закрытию издания в начале 1900 г.

В следующем году Пшибышевский переехал в Варшаву. А в 1902–1903 гг. писатель путешествовал по России вместе с труппой, ставившей его пьесы. Особый интерес у российской публики вызывали его символистские драмы «Во имя счастья» (Dla szczęścia, 1900), «Гости» (Goście, 1901), «Золотое руно» (Złote runo, 1901), «Снег» (Śnieg», 1903).

Эта интересная страница жизни и творчества Пшибышевского также связана с переводом, ведь произведения писателя были очень популярны в России. Как указывает российский исследователь польской литературы В.А. Хорев, «его романами зачитывалась русская публика, отыскивая в них решение собственных духовных проблем, – роман «Homo sapiens», например, выдержал в России в начале XX в. шестнадцать изданий в пяти разных переводах. Тогда же в России появилось несколько собраний сочинений Пшибышевского, на пике популярности писателя в 1908–1911 гг. на русском языке вышли пятьдесят две его книги» [4, с. 37].

Исследователь польской литературы Е.З. Цыбенко писала о глубоком воздействии Пшибышевского на русскую литературу, прежде всего на символистов [5]. Рассуждения о творчестве Пшибышевского есть у А. Белого, А. Блока, А. Ремизова. Критически относясь к писателю, Андрей Белый высоко оценивал его вклад в развитие европейских литератур: «Он (Пшибышевский) – одержимый; и в этом его величие; он – первый среди бесчисленных» [6, с. 152].

Зачитывались произведениями Пшибышевского и молодые. Б. Пастернак в набросках автобиографии писал, что в третьем-четвертом классах гимназии он увлекался Пшибышевским: «Я был отравлен новейшей литературой, бредил Андреем Белым, Гамсуном, Пшибышевским» [7, с. 321].

Русские критики, современники Пшибышевского, оставили многочисленные рецензии о постановках его пьес. В их числе был и К.И. Чуковский, который полемизировал с Пшибышевским после прочтения им лекции о символизме в октябре 1904 г. в Одессе [8]. К.И. Храневич так охарактеризовал причину глубокого интереса к писателю в России: «Он ловкий, талантливый хирург, очень умело вскрывает эти „сплошные раны души” и умеет искусно и занимательно демонстрировать их перед зрителем» [9, с. 195].

Такой интерес к творчеству Пшибышевского в России стал возможным благодаря переводам романов и драм Пшибышевского и постановкам его пьес на русской сцене. Кроме русского, произведения Пшибышевского переводились на разные языки, в том числе на английский, итальянский,

чешский, болгарский, сербохорватский, идиш. Перевод стал тем инструментом, с помощью которого писатель смог оказать большое влияние на литературу того периода.

Во время Первой мировой войны популярность Пшибышевского (как и востребованность литературы вообще) снизилась. По иронии судьбы после войны Пшибышевский несколько лет работал переводчиком с немецкого языка на почте, а затем – в железнодорожном бюро переводов. И хотя в конце жизни Пшибышевский был награжден двумя государственными наградами, это не повлияло ни на возвращение интереса к нему, ни на его бытовую устроенность.

В 1970-1980-е гг. в Польше и в 1990-е в Германии возникает своеобразный запрос на Пшибышевского: в Польше – на его личность, а в Германии – на его книги. Тогда польское телевидение представило постановки пяти пьес Пшибышевского. А в 1977 г. был снят польско-норвежский фильм «Дагни», его режиссёры – Хаакон Сандой и Герард Залевски (Haakon Sandøy, Gerard Zalewski). В 1980 г. режиссёр Анджей Вайда (Andrzej Wajda) совместно с Эдвардом Клосиньским (Edward Kłosiński) снял телесериал под названием «Бегут годы и дни...» (Z biegiem lat, z biegiem dni…), повествующий о судьбах двух польских семей на рубеже XIX–XX веков. Одним из героев фильма стал Станислав Пшибышевский.

В Германии в 1990–2003 гг. было издано собрание сочинений Пшибышевского в 8-ми томах под редакцией Михаэля М. Шардта (Michael M. Schardt), включающее 9-й том комментариев под редакцией Хартмута Воллмера (Hartmut Vollmer) [10].

В следующий раз известность пришла к Пшибышевскому на рубеже XX–XXI веков. Тогда появились новые переводы его произведений (на русский, чешский, французский, датский, норвежский и шведский языки), вызвавшие интерес у читателей, что, безусловно, способствовало переоценке наследия Станислава Пшибышевского и новому подходу к его творчеству.

Влияние Пшибышевского на становление и развитие всего европейского модернизма несомненно. Своими идеями он сумел увлечь многих своих современников – писателей и их читателей, художников и музыкантов в нескольких странах Европы. Его идеи распространялись в том числе благодаря переводам, предоставившим возможность разным читателям познакомиться с его книгами и произведениями модернистов. Сам активно переводивший собственные произведения, Пшибышевский способствовал развитию перевода и как редактор журнала «Życie». В наши дни, когда интерес к модернизму возвращается, творчество Пшибышевского снова актуально, о чём свидетельствуют новые переводы его произведений.

Список литературы

1. Boy-Zelenski T. Erinnerungen an das Labyrinth. Krakau um die Jahrhundertwende. Skizzen und Feuilletons. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1979. 293 S.
2. Флорынская-Лялевич Х. Станислав Пшибышевский // Culture. Pl. 2004, январь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://culture.pl/ru/artist/stanislav-pshibyshevskiy (дата обращения 20.10.2024).
3. Przybyszewski S. Confiteor // Życie. 1899. № 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=13401&tab=3 (дата обращения 20.10.2024).
4. Хорев В.А. Польская литература XX века. 1890–1990. М.: Индрик, 2009. 352 с.
5. Цыбенко Е.З. Станислав Пшибышевский и русская модернистская проза // Studia polonica. К 60-летию В.А. Хорева. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1992. С. 217–228.
6. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 525 с.
7. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. 728 с.
8. Чуковский К.И. Пшибышевский о символе // Весы. 1904. № 11. С. 31–37.
9. Храневич К.И. Очерки новейшей польской литературы. СПб.: Т-во «Литература и наука», 1904. 211 с.
10. Przybyszewski S. Gesammelte Werke: Werke, Aufzeichnungen, Briefe in 8 Bd. / Hrsg. von Michael M. Schardt. Paderborn: Oldenburg / Igel Verlag, 1990–2003; Kommentarband / Hrsg. von Hartmut Vollmer, 2003.

TRANSLATION IN THE CREATIVE HERITAGE OF S. PRZYBYSZEWSKI

G.M. Lesnaya

The chapter examines the role of translation in the life and work of S. Przybyszewski: the writer's self-translations into Polish and German and translations of his works into several European languages in different historical epochs. It is emphasized that the deep perception of Przybyszewski's ideas by representatives of European modernism was carried out due to the writer's involvement in key discussions about contemporary art, including during his work as an editor at the magazine «Życie». The main research methods are cultural-historical and comparative. It is concluded that Przybyszewski used his self-translations and translations of works by leading representatives of European modernism for the formation and development of «new art» in Germany, Poland and other European countries.

Keywords: S. Przybyszewski, translation, magazine «Życie» (Life), «Young Poland», modernism in Polish literature.

2.5. ВЕРБАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ТРАВМЫ В ПОСЛЕВОЕННОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ПЕРЕВОД С «ЯЗЫКА» ТРАВМЫ НА ЯЗЫК ИСКУССТВА

© К.А. Мясникова

Глава посвящена проблемам репрезентации травмирующего прошлого в немецкоязычной литературе после 1945 года. Целью исследования стало выявление стратегий вербализации травматического опыта Второй мировой войны и средств его проработки в творчестве авторов «Группы 47» первых послевоенных десятилетий. В силу уникальности женского опыта переживания войны, а также национальной специфики, которая давала писательницам возможность посмотреть на травму войны и изнутри, и снаружи, в качестве материала исследования было выбрано творчество австрийских писательниц Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман. С применением культурно-исторического и герменевтического методов, методов реконструкции культурных полей и мотивного анализа были определены основные аспекты культурной травмы, отраженные в их творчестве, и раскрыты индивидуальные особенности вербализации травмы в произведениях И. Айхингер и И. Бахман.

Ключевые слова: послевоенная немецкоязычная литература, культурная травма, вербализация травмы, культура памяти, «Группа 47», Ильзе Айхингер, Ингеборг Бахман.

Заимствованный из психоанализа термин «травма» в культурологических исследованиях получил широкое применение для описания событий, не просто оставивших след в истории государства или нации, но и повлёкший за собой радикальные изменения в их коллективной идентичности. Наряду с понятием «травма» («травматическое событие», «коллективная травма») в исследованиях травмы (trauma studies) используется понятие культурной травмы, которую представители культурсоциологии Джеффри Александер и Петер Штомпка определяют как «состояние напряжения, связанное с социальными изменениями, переживаемыми группой или целым обществом» [1, с. 8], «когда члены некоего сообщества чувствуют, что их заставили пережить какое-либо ужасающее событие, которое оставляет неизгладимые следы в их групповом сознании, навсегда отпечатывается в их памяти и коренным и необратимым образом изменяет их будущую идентичность» [2, с. 6].

Для представителей культурсоциологии принципиальным является разграничение между непосредственно историческим событием и культурной травмой: культурной травмой для определенного сообщества становится лишь то травматическое событие, которое трансформирует и разрушает его коллективную идентичность, при этом формируя соответствующий нарратив травмы [1]. Для Германии подобной культурной травмой стала Вторая мировая война, преодоление которой длится до сих

пор. Для полной проработки культурной травмы сообществу требуется пройти несколько этапов: 1) сформировать травматический дискурс и вербализировать культурную травму; 2) запустить процесс персонификации образов жертв, через которые создается отношение к культурной травме в сообществе; 3) начать процесс активной проработки травмы, который приводит к детравматизации, когда либо травма перестает иметь влияние на сообщество и восстанавливается культурная идентичность, либо возникает новая культурная травма, которая заменяет предыдущую [3, с. 67].

Отечественный антрополог В.А. Шнирельман вслед за культурсоциологами Дж. Александером и П. Штомпкой, а также исследователем памяти и забвения Х. Вельцером отмечал, что реакция общества на травму может варьироваться от гиперболизации памяти, гнева, мести до искажения памяти, ее трансформации вплоть до молчания, забвения и отказа от памятования [4, с. 7]. Первоначальной реакцией западногерманского общества на Вторую мировую войну было именно забвение, «коллективное умолчание», когда, по мнению немецкого философа Германа Люббе, общество достигло негласного соглашения, что «антифашисты не воспользуются известным им компроматом, а бывшие нацисты будут сдержаны в своих общественных притязаниях» [5].

Процесс детравматизации и проработки культурной травмы в ФРГ замедлился уже на первом этапе, поскольку, хотя начал формироваться нарратив о травме Второй мировой войны, из травматического дискурса исключались ненемецкие жертвы войны, а господствующей стратегией памятования оказалось забвение. При этом необходимо отметить, что это не был период тотального молчания и абсолютного отказа от памяти о Второй мировой войне, а забвение носило частичный, избирательный характер [6]. Часть западногерманского общества, пережившая травму и ощутившая слом культурной идентичности, исторической преемственности, нарушение прежнего культурного кода, не могла принять забвение как доминанту послевоенной культуры памяти, вследствие чего возникла потребность в вербализации культурной травмы Второй мировой войны. Хотя и частично, но общество продолжало бороться за право помнить: «дух преодоления прошлого был жив в литературе, театре, кинематографе и других видах искусства, оказывая воздействие на формирующееся историческое сознание» [7, с. 92].

Среди «голосов», прозвучавших в конце 1940-х и на протяжении 1950-х годов и открыто заговоривших о немецкой культурной травме, затронувших не только искаженный жертвенный нарратив (который принимал немцев как главных жертв войны, но замалчивал преступления и зверства нацистского

режима, отвергая вопросы вины и ответственности), имеет смысл выделить литературное объединение «Группа 47» (*Gruppe 47*). Оно вызывает для нас наибольший интерес, поскольку формировалось не столько благодаря художественному единству авторов, которые входили в это объединение, сколько в силу их взглядов на прошлое и настоящее Германии, их отношения к войне и травме. На примере данного объединения и творчества отдельных его участников мы рассмотрим, как проходил процесс вербализации травмы в немецкоязычной литературе.

Для культуры ФРГ 1950-х годов произведения художественной литературы стали источником памяти, в котором через художественность и обращение к личному читательскому опыту, сопереживанию и воображению воплотилась возможность посттравматической «терапии». Авторам «Группы 47» удалось способствовать запуску процесса проработки культурной травмы через ее вербализацию и изображение травматического прошлого. В их произведениях оно могло принимать различные формы: исторического повествования (как, например, в романах «От нашей плоти и крови» («Von unserem Fleisch und Blut», 1947) и «Возвращение в чужбину» («Heimkehr in die Fremde», 1949) Вальтера Кольбенхоффа или романе «Побежденные» («Die Geschlagenen», 1949) Ханса Вернера Рихтера), воспоминаний о прошлом («Тюремный дневник» («Gefängnistagebuch», 1946) Луизы Ринзер, роман «Великая надежда» («Die größere Hoffnung», 1948) Ильзе Айхингер), опосредованного изображения травматического прошлого посредством демонстрации послевоенных «руин» (антология «Тысяча грамм» («Tausend Gramm», 1949), собранная Вольфгангом Вейраухом, радиопьесы «Лавка снов» («Ein Geschäft mit Träumen», 1952) и «Цикады» (Die Zikaden, 1955) и рассказы сборника «Тридцатый год» («Das dreißigste Jah»r, 1961) Ингеборг Бахман).

В данной главе мы сфокусируемся на вербализации и репрезентации культурной травмы в творчестве женщин-участниц «Группы 47», в первую очередь – австрийских писательниц Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман. Женский «взгляд» на войну был, как и в произведениях мужчин-участников «Группы 47», основан на личном опыте пережитого в 1930–1940-е годы, но демонстрировал иную, более бескомпромиссную и критическую точку зрения. Кроме того, важным фактором в репрезентации травмы в творчестве двух упомянутых участниц «Группы 47» оказалась национальность: с одной стороны, память о войне и травматический нарратив в первые послевоенные годы в ФРГ и Австрии были схожими, с другой стороны, австрийское происхождение позволяло писательницам взглянуть на травму одновременно и изнутри (на режим и его преступления по отношению к оккупированной

Австрии), и извне (как представительниц другого государства и другой нации).

В зависимости от выбранной автором формы подчеркивались различные аспекты культурной травмы: изображение последствий войны, «разрушенного» настоящего (что было наиболее характерно для немецкоязычной литературы конца 1940-х годов и получило название «литературы руин», «Trümmerliteratur») зачастую соотносилось с критикой забвения и умолчания, соглашательства послевоенного немецкого (и австрийского) общества. Подобный пример мы можем встретить в рассказе Ингеборг Бахман «Среди убийц и сумасшедших» («Unter Mördern und Irren») из сборника «Тридцатый год», где писательница через образы австрийских чиновников, писателей, журналистов, которые в годы войны активно поддерживали нацистский режим, а после ее окончания оказались в рядах тех, кому предстояло восстанавливать Австрию из руин, ставит перед читателями вопрос: не приведет ли бездействие в отношении бывших преступников к хаосу, не вернет ли молчание в прошлое и не повторятся ли его ошибки [8].

На фоне изображенных «руин» актуализируется еще один аспект культурной травмы Второй мировой войны – вопрос о вине и ответственности как отдельной личности, так и всей нации за свое прошлое. Дискуссия о вине была запущена еще в первые послевоенные годы, однако сильное влияние на нее оказывали власти оккупационных зон, особенно американской. Искусственно навязываемые идеи не были приняты немцами, в связи с чем дискуссия затихла уже к началу 1950-х годов. Необходимо вспомнить, что история возникновения «Группы 47» связана с американским лагерем для военнопленных в Форт-Гетти, где зародилась концепция издания «Der Ruf», редакция которого составила костяк объединения в 1947–1949 годах. Однако вопрос вины волновал и авторов, присоединившихся к собраниям «Группы 47» во вторую волну, в начале 1950-х годов (среди них были и Ильзе Айхингер, и Ингеборг Бахман): интерес вызывают радиопьесы, созданные писательницами на протяжении 1950-х годов: «Лавка снов» и «Цикады» Ингеборг Бахман, «Пуговицы» («Die Knöpfe», 1953) Ильзе Айхингер.

Радиопьеса Ингеборг Бахман «Лавка снов», представляющая собой в первую очередь критику капиталистического послевоенного общества потребления, содержит фрагменты, которые исследователи склонны интерпретировать как воспоминание о нацистском прошлом. Например, в первом сне-кошмаре главного героя радиопьесы Лауренца немецкий исследователь Хельга Шрекенбергер в образе приближающегося к героям

поезда выявляет метафору неизбежности истории, от которой послевоенное западногерманское и австрийское общество пытались сбежать [9; 10, с. 221]. Этот же мотив – бегства от действительности, ответственности и прошлого – Ингеборг Бахман разовьет во второй радиопьесе «Цикады». Сюжет радиопьесы, восходящий к притче Платона о превращении человека в цикаду, «цитируется» писательницей в контексте послевоенной культуры памяти: в насекомых превращаются потерпевшие кораблекрушение и застрявшие на неизвестном острове, постепенно отказывающиеся от прошлой жизни, памяти и идентичности [11]. Травмирующие воспоминания оказываются для героев радиопьесы невыразимыми, их невозможно облечь в слова [12, с. 121–122; 13, с. 195]. Однако Ингеборг Бахман, создававшая радиопьесу совместно с немецким композитором Хансом Вернером Хенце, задействует все художественные ресурсы жанра радиопьесы, в связи с чем «отказ от памяти, который, как демонстрирует «цитируемая» притча Платона, идет рука об руку с исчезновением тела и утратой человечности» [12, с. 100], выражается не только посредством языковых конструкций, но и через музыку. Ее звучание напоминает слушателю стрекот цикад, а образ музыки оказывается неразрывно связан с мотивом памяти и забвения: для островитян этот звук становится напоминанием о прошлом, однако «как и травма, которую она представляет, музыка то утихает, то усиливается, но никогда не прекращается, пробуждая то, что было забыто, и выступает как предупреждение против попыток сбежать от прошлого» [11; 14, с. 11]. Писательница доказывает, что полностью избавиться от чувства вины и ответственности возможно лишь в случае потери идентичности, однако язык далеко не всегда способен сохранить память о прошлом, в связи с чем требуются другие средства, например, музыка [13, с. 199]. Впоследствии Ингеборг Бахман разовьет эту мысль в своем единственном романе «Малина» («Malina», 1971), также посвященном вопросам травматичной памяти и ее проработки. Музыкальность в романе превратится в одно из ключевых средств выразительности и инструментов репрезентации памяти и травмы.

Пересечение планов настоящего и прошлого заметно в еще одной радиопьесе – «Пуговицы» Ильзе Айхингер, действие которой происходит на фабрике по производству пуговиц. Поднятые в ней вопросы овеществления людей, разрушения социальных связей и вызванной этим утраты идентичности позволяют трактовать радиопьесу в первую очередь как критику капиталистических отношений и общества потребления (как и в «Лавке снов» Ингеборг Бахман) [15]. Однако отдельные образы и аллегории, скрытые в радиопьесе, дают возможность привлечения исторических

интерпретаций данной радиопьесы: можно отметить проблему подавления памяти о прошлом, аллегорическое изображение концентрационных лагерей и процесса массового уничтожения его жертв, их деперсонификации, разрушения не только индивидуальной, но и коллективной идентичности [16, с. 320].

В изображении фабрики улавливаются черты образа концлагеря: топографически она расположена около железнодорожных путей, что напоминает реальное расположение некоторых «лагерей смерти» (например, Равенсбрюка или Освенцима), а сам образ железной дороги, путей и поездов «стал в радиоспектаклях и фильмах о Холокосте символом депортаций» [16, с. 326]. Работа девушек на фабрике (как и их превращение в пуговицы) сопровождается таинственным шумом, который одна из героинь сравнивает с «электрическими печами» [15, с. 18], что позволяет сопоставить процесс самоуничтожения работниц фабрики и уничтожение жертв концлагерей: образ пуговицы превратился в символ массовых убийств в нацистских концлагерях, одновременно позволив памяти о войне и Холокосте «ворваться в повседневную жизнь послевоенного общества» через образ обычного украшения [16, с. 331].

Как мы уже отмечали, культурсоциологи считают персонификацию жертв, формирование (в данном случае, учитывая сложившийся в западногерманском послевоенном обществе жертвенный нарратив, восстановление) их образа одним из ключевых этапов в процессе проработки культурной травмы. Многие авторы послевоенной Германии были достаточно мягки в описании прошлого, сосредотачиваясь на современности, и избегали ключевых понятий прошлого. Появление в литературе образа концлагеря – хотя и в аллегорической форме – способствовало обращению к иному образу жертвы, чем было наиболее характерно для послевоенной культуры ФРГ. Благодаря автобиографическому «Тюремному дневнику» Луиза Ринзер приобрела славу антифашистской писательницы, а в новелле «Ян Лобель из Варшавы» («Jan Lobel aus Warschau», 1948) одной из первых в немецкоязычной литературе создала образ жертвы-еврея. Еще более убедительным этот образ сделала Ильзе Айхингер в своем единственном романе «Великая надежда»: вместо наиболее типичного для послевоенного времени образа жертвы-немца Айхингер создает образ жертвы-еврея, воплощенный в фигуре главной героини романа Эллен. Многие черты образа Эллен, как и ее судьба в оккупированной немцами Вене, взяты из биографии Айхингер (хотя гибель Эллен в финале романа не позволяет назвать его автобиографическим): как и писательница, Эллен – «полукровка» (Halbjudin, Mischling ersten Grades), которая после начала Второй мировой войны и

вторжения немцев в Австрию осталась с бабушкой в Вене, где боролась за свое существование [17]. Образы детей «неарийского происхождения», пытающихся выжить в австрийской столице, возникают и в примыкающем к роману «Великая надежда» рассказе «Четвертые врата» («Das vierte Tor», 1948). В позднем творчестве Ильзе Айхингер отмечала свой неугасающий интерес к функционированию памяти и рефлексии прошлого, который заметен уже в «Великой надежде» и «Четвертых вратах». Характерным для творческого метода Ильзе Айхингер становится локализация памяти: основным пространством памяти и травмы прошлого для писательницы становится Вена (по возвращении в австрийскую столицу после нескольких десятилетий отсутствия Ильзе Айхингер признавалась, что несмотря на болезненные воспоминания, связанные с городом, только в Вене она могла писать).

Творчество Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман, несмотря на национальную специфику, остро обозначило проблемы немецкоязычной культуры памяти в 1950-е годы. Опираясь на личный опыт и собственное восприятие травмы прошлого, писательницы преодолевали господствующие в обществе тенденции к забвению памяти и умолчанию. Хотя в их произведениях не встречается само понятие «травма», в них затрагиваются и отображаются ключевые ее аспекты: прошлое предается огласке в форме исторического повествования или воспоминаний, появляются образы жертв ненемецкого происхождения, поднимается вопрос вины и ответственности за прошлое, критикуется бездействие, соглашательство и молчание. Травма предстает в творчестве Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман как совокупность элементов, затрагивающих значительную часть общества, что позволяет писательницам перейти от индивидуального опыта переживания собственной травмы к отображению и осмыслению коллективной культурной травмы, которую нанесла западногерманскому и австрийскому обществу Вторая мировая война.

Список литературы

1. Штомпка П. Социальное изменение как травма // Социологические исследования. 2001. № 1. С. 6–16.

2. Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 5–40. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-identichnost (дата обращения: 23.10.2024).

3. Аникин Д.А. Образ жертвы в истории: стратегии культурной репрезентации и конкуренция нарративов // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 4(29). С. 64–70.

4. Шнирельман В.А. Травматическая память: подходы к изучению и интерпретации // Сибирские исторические исследования. 2021. № 2. С. 6–29.

5. Lübbe H. Vom Parteigenossen zum Bundesbürger. Uber beschwiegene und historisierte Vergangenheiten. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. 143 S.

6. Мясникова К.А. Коллективное умолчание как ведущая стратегия западногерманской культуры памяти 1950-х годов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 2(106). С. 14–25.

7. Шеррер Ю. Германия и Франция: проработка прошлого // Pro et Contra. 2009. Т. 13, № 3–4(46). С. 89–108.

8. Bachmann I. Das dreißigste Jahr: Erzählungen. München: Piper, 2005. 192 S.

9. Ein Geschäft mit Träumen – Ingeborg Bachmann – Hörspiel (1952). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=tCfUG1G52kk (дата обращения 23.10.2024)

10. Schreckenberger H. Ingeborg Bachman's Radio Play Ein Geschäft mit Träumen in the Context of Postwar Austria // «Die Waffen nieder! Lay down your weapons!» Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen den Krieg / Hrsg. von K.I. Solibakke, K. von Tippelskirch. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. S. 213–224.

11. Hörspiel: Zikaden. Literatur-Hörspiel – NWDR 1955. (Ingeborg Bachmann). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=IlfIiS0645Y (дата обращения 23.10.2024)

12. Bielefeldt C. Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Transcript Verlag, 2015. 308 S.

13. Jeffery L. Collective Responsibility in Ingeborg Bachmann and Hans Werner Henze's Radio Drama The Cicadas // Radio Art and Music: Culture, Aesthetics, Politics. Minneapolis: Lexington Books., 2020. P. 185–205.

14. Мясникова К.А. Репрезентация прошлого как культурной травмы в творчестве Ингеборг Бахман 1950-х годов // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 3–4А. С. 5–15.

15. Aichinger I. Auckland: Vier Hörspiele. Frankfurt am Main: Fischer, 2012. 332 S.

16. Gerlof M. Tonspuren, Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. 396 S.

17. Aichinger I. Die Größere Hoffnung. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995. 288 S.

VERBALISING CULTURAL TRAUMA IN POST-WAR GERMAN LITERATURE: FROM THE "LANGUAGE" OF TRAUMA INTO THE LANGUAGE OF ART

K.A. Myasnikova

This chapter examines how the traumatic past was represented in German literature after 1945, with a focus on the works of authors from the "Group 47". The aim of this study is to identify strategies for verbalising the traumatic experience of World War II and to reveal artistic coping mechanisms used by these authors during the post-war decades. We chose the works of Austrian writers Ilse Aichinger and Ingeborg Bachmann as our research material, due to their unique war experience and national specifics, which allowed these writers to represent World War II as both an internal and external trauma. Through cultural-historical and hermeneutic methods, as well as methods for reconstructing cultural contexts and motive analysis, we were

able to identify the main aspects of cultural trauma and the individual features of its verbalisation as reflected in the works of these authors.

Keywords: postwar German literature, cultural trauma, verbalisation of trauma, memory culture, “Group 47”, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann.

2.6. ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА РОМАНА МЕШИ СЕЛИМОВИЧА «ДЕРВИШ И СМЕРТЬ», ВЫПОЛНЕННОГО А. РОМАНЕНКО

© К.А. Турукина

В главе рассматривается перевод эпиграфов романа Меши Селимовича «Дервиш и смерть», выполненный на русский язык А. Романенко. Эпиграфы, взятые писателем из Корана, были трансформированы для решения определенных художественных задач. Прослеживается связь с предшествующими переводами Священной книги на русский язык. Использование сравнительного метода позволило прийти к следующему выводу: переводы эпиграфов выполнены не точно: переводчик сознательно меняет лексический состав предваряющих цитат, для того чтобы читатель верно смог интерпретировать смысл романа, однако часть эпиграфов А. Романенко переводит, значительно меняя их первоначальный смысл, содержащийся в подлиннике, что отдаляет от верной трактовки произведения.

Ключевые слова: сербская литература, Меша Селимович, «Дервиш и смерть», анализ эпиграфов, Коран, перевод Корана, история переводов Корана.

Меша Селимович – сербский писатель боснийского происхождения, родившийся в Тузле в 1910 году. Он закончил философский факультет и стал доцентом Белградского университета, а также работал редактором в журнале «Свјетлост». Он всегда подчеркивал, что происходит из мусульманской семьи, ранее православной, но принудительно принявшей ислам несколько веков назад [1]. Селимович известен благодаря романам «Крепость», «Дервиш и смерть» (оба романа переведены на русский язык), эссе «За и против Вука». Художественное творчество сербского писателя было высоко оценено критиками: в 1966 году Селимович получил престижную премию «НИН», вручаемую ежегодно за лучший роман, написанный на сербском языке [2].

Сюжет анализируемого нами романа имеет личностную подоснову: сербский писатель осмысливает собственную трагедию − смерть брата и, как следствие, разочарование в идеологии и существующем политическом режиме. Меша Селимович – коммунист, подчеркивающий свое положительное отношение к текущей политике, узнает, что его брат, Шевкия, был несправедливо осужден и убит без суда за то, что взял, не получив заранее разрешение, несколько предметов мебели со склада Главного управления народного имущества, так как хотел обставить комнату

для встречи с женой, возвращающейся из концлагеря. Смерть брата становится большой трагедией для писателя. В своих «Воспоминаниях» он отмечает, что эта потеря так потрясла его, что он не мог ни писать, ни рационально и чувственно осмыслить жестокость и несправедливость приказа, лишившего жизни его брата. Писателю потребовалось несколько лет, чтобы вновь активно начать писать и воплотить свои переживания в литературный сюжет [1]. Так, Селимович пишет роман, где в скрытой форме критикует любые тоталитарные режимы, насильно внедряющие свою идеологию в управление государством.

Как мы уже отметили выше, роман автобиографичен: главный герой, Ахмед, пытается сначала способствовать освобождению заключенного в темницу брата, а потом, узнав о его смерти, справиться с потерей. Однако внешняя интрига связана и с трансформирующимся мироощущением героя. Невозможность противостоять властям и ее представителям, медленное, скрытое разочарование в принципах Корана, в критике которых заключено авторское непринятие текущего режима, постепенно приводят героя не только к идее мести, но и к духовной деградации [3]. Так несмотря на то, что дервиш формально продолжает верить в Бога, он уже не живет по тем принципам, которые предписаны священной книгой мусульман. Именно через эпиграфы автор показывает отдаление главного героя от пути, предназначенного дервишу: Ахмед, сам подбирающий цитаты к каждой из глав своего «дневника», специально убирает ту часть аята, которая связана с Богом [4].

Целью исследования является анализ перевода эпиграфов, взятых из Корана, на русский язык. Рассматривается вопрос о том, связано ли расхождение с оригиналом с опорой на русские переводы мусульманских религиозных текстов. Представляется особо значимым анализ отличий русского перевода от оригиналов именно в эпиграфах, так как через систему предваряющих цитат Меша Селимович раскрывает трансформацию мировоззрения главного героя. Так, несмотря на то что многие из эпиграфов формально совпадают с аятами из Корана, автор вкладывает в них другое значение, которое не соотносится с оригинальными цитатами, а коррелирует с главами романа.

На русский язык роман «Дервиш и смерть» был переведен А. Романенко, переводчиком и референтом Иностранной комиссии Союза писателей СССР. Он является известным переводчиком знаковых сербских писателей: Иво Андрича, Добрицы Чосича, Бранко Чопича, Меши Селимовича [5].

Тема перевода эпиграфов с сербского на русский язык в романе Меши Селимовича «Дервиш и смерть» не была рассмотрена подробно в русских и иноязычных кругах.

Для того, чтобы проанализировать трансформацию исходного текста, которая, возможно, подверглась влиянию религиозной традиции, рассмотрим историю переводов Корана на русский.

Принято считать, что первый перевод Корана был сделан по заказу Петра I П. Посниковым на основе французского перевода Де Рио. Спустя почти столетие, в 1864 году, К. Николаев переводит Коран с французского языка и берет за основу работу Альбера де Биберштейна-Казимирского. Его перевод переиздается четыре раза, что позволяет познакомится с ним широкому кругу читателей [6].

Через несколько лет в Д.Н. Богуславский, арабист и востоковед, впервые переводит Коран непосредственно с арабского языка. Как отмечает И.Ю. Крачковский, его перевод не является безукоризненным, однако заслуживает внимания в отечественной арабистике. [6]

Одним из наиболее популярных переводов является работа Г.С. Саблукова, выполненная в 1878 году. Исследователь знал арабский язык, учитывал тафсиры, однако его перевод не является стилистически точным, так как вызывает прямые ассоциации с христианскими православными текстами [7].

В начале XX века создается качественно новый перевод И.Ю. Крачковского. Основной задачей исследователя было выполнение буквального перевода, который минимально расходился бы с оригиналом. Крачковский воспринимал Коран не как сугубо религиозный и философский текст, но как документ, памятник, описывающий быт, реалии, исторические эпизоды из жизни народа. Несмотря на формализм в переводе, именно эта работа стала опорой для большого количества переводов на русский язык, сделанных уже в конце XX и начале XXI века [8].

В нашей работе мы не будем рассматривать переводы Э. Кулиева (Эльмир Рафаэль оглы Кулиев**)**, В.М. Прохоровой, Абу Аделя (Абдуллах ибн Абд аль-Мухсин), М.О. Османова, отличающихся большей художественной ценностью и точностью. Все они были созданы уже после перевода романа «Дервиш и смерть» на русский язык. Последние переводы были сделаны мусульманами или исследователями, которые впоследствии приняли ислам, что позволило им расширить понимание сур, прибегая к другим источникам [7].

Первый эпиграф в оригинальной версии романа начинается с транслитерированной цитаты из Корана на арабском «Bismilahir-rahmanir-

rahim» [9], называющейся «бисмилля». После эпиграф дополняют другие аяты из разных сур «книги книг», которые уже переведены на сербский. Заметим, что в романе нет сноски, поясняющей первую строку. В русском переводе романа бисмилля переведена вместе с последующими, тем самым она как бы выстраивается с ними в один ряд: «Во имя Аллаха, милостивого, милосердного!». Начало названного нами эпиграфа является мусульманской молитвой, которую принято читать, начиная любое дело [10]. Нам представляется такое смешение переведенной первой строки с последующими неудачным: не просматривается авторская идея, согласно которой главный герой, шейх текии, начинает писать «повесть», как отмечает сам Нурудин, и, начиная новое дело, молится перед этим. Молитва, сливаясь с другими сурами в его сознании, становится эпиграфом к первой главе романа.

Еще одно значение, которое теряется вместе с переводом – имена Аллаха в басмали. В большинстве переводов (кроме работ Г.С. Саблукова и И.Ю. Крачковского) в первой строке каждой басмали, с которой начинаются все суры Корана, кроме девятой, «Милосердный» и «Милостивый» написаны с заглавной буквы. Согласно исламской традиции «Милостивый» и «Милосердный» – это имена Аллаха, характеризующие его. Перевод не дает возможности даже предположить о таком толковании, так как в нем вышеназванные имена написаны с прописных букв [11].

А. Романенко обращается к канонической версии перевода бисмили на русский язык, в формулировке которой сходятся большинство переводчиков. Однако перевод этой строки имеет и другие варианты. Так, например, Г.С. Саблуков переводит эту цитату по-своему: «Во имя Бога, милостивого, милосердного» [12]. Никаких сносок, объясняющих культурное и религиозное значение первой строки в русской версии нет. С одной стороны русскому читателю может быть непонятна причина использования именно этой суры в начале без особого комментария, с другой − подобного рода комментарий в атеистическом СССР был вряд ли возможен.

Так, А. Романенко переводит первую строку, что позволяет русскоязычным читателям понять ее смысл, но он в то же время этим отдаляет от оригинала: мы уже не можем считать тот контекст, который закладывался Мешей Селимовичем.

В эпиграфе второй главы мы также видим расхождения с оригиналом: «Если бы Всевышний наказывал за каждое содеянное зло [3], на земле не осталось бы ни единого живого существа». Перевод почти полностью идентичен авторской цитате, за исключением одного слова – «Всевышний». У Меши Селимовича употребляется «Бог» [9]. Во всех современных

переводах, которые по времени издания уже или не могли быть знакомы Романенко, или были изданы после его перевода, употребляется «Аллах». Мы предполагаем, что переводчик «Дервиша и смерти» опирался не на существующие переводы, так как в них употребляется слово «Бог», а на традицию, связывающую определенные понятия с религией: так, А. Романенко отклоняется от оригинала, чтобы избежать лишних ассоциаций с христианством.

А. Романенко меняет лексический состав эпиграфа третьей главы, который дословно можно перевести следующим образом: «Боже мой, они не веруют!» [3]. («Moj Боже, они не верују!» [9]). Возможно, переводчик меняет «Боже» на «Господи», опираясь на уже созданные переводы Корана, в каждом из которых используется слово «Господи». У Крачковского: «О Господь! Поистине, это люди, которые не веруют!» [13], у Г. Саблукова: «Господи, они – народ неверующий» [12], и у Богуславского: «О господи этот народ не верует!» [14], в переводе Николаева «Господи! народъ не вѣритъ» [15]. Как и во второй главе, подобная трансфомация которой уже упомянута нами выше, переводчик намеренно меняет лексику в эпиграфе, для того чтобы избежать ассоциаций с христианством.

В шестой главе мы видим значительные расхождения с оригиналом. Дословный перевод сербского эпиграфа: «Слаб тот, кто ищет, но слабо и то, что у него просят» («Slab je koji traži, a slabo je i što se od njega traži» [9]). В переводе А. Романенко цитата звучит совсем иначе: «Греховен тот, кто просит, но греховно и то, что у него просят» [3]. Мы видим, что автор, сохраняя исходную конструкцию, использует другую лексику, что не только отдаляет нас от смысла оригинала, но и полностью меняет его значение.

А. Романенко опирается на перевод Корана, выполненный И.Ю. Крачковским, у которого анализируемый нами аят соответствует следующим строкам: «Бессилен и тот, кто просит, и тот, кого он просит» [13]. Абсолютно идентичные переводы мы можем найти у Г.С. Саблукова. Другие переводы этой строки, доступные в то время, сильно отличаются от варианта Романенко: у К. Николаева «Поклоняемый и поклонникъ равно бессильны» [15], у Д.Н. Богуславского – «И поклоняющиеся и поклоняемые одинаково слабы» [14]. Однако слово «бессилен» А. Романенко меняет на «грешен», полностью меняя значение слова, хотя и оригинальный текст, и его переводы не соответствуют этому понятию.

Мы можем связать следующий сюжетный ход с первой частью цитаты: главный герой идет к кади для того, чтобы узнать, почему посадили его брата. Движимый желанием спасти близкого человека, он надеется договорится с чиновником. Однако кади, чувствуя свое превосходство,

издевается над Ахмедом, не говорит ему ничего, чем унижает уважаемого в городе дервиша. Главный герой не может спасти брата и на равных поговорить с кади, что связано с началом цитаты «слаб тот, кто добивается». Интересно отметить, как построен диалог кади и Нурудина: Ахмед, ища помощи, спрашивает кади напрямую, а тот лишь делает вид, что отвечает на вопросы дервиша, приводя цитаты из Корана. Не выдерживая, Ахмед намекает на то, что помог его жене обрести наследство, но кади равнодушно отвечает ему теми словами, которые стали эпиграфом к шестой главе.

Вторая часть цитаты («и тот (слаб), от кого он добивается!») связана уже с дальнейшим развитием событий в романе: дервиш становится кади, а самого Айни-Эфенди убивают. Некогда сильный и могущественный кади, которого боялся Нурудин, уже не представляет для него угрозы. В конце романа Ахмед становится жертвой политических интриг, действие которых двигал сам. Предчувствуя свою смерть, он думает о страшном суде. Финал романа открыт, но мы предполагаем, что главному герою суждено умереть. Итак, смысл эпиграфа, взятого Мешей Селимовичем, расширяется: не только дервиш, просящий помощи у кади, бессилен перед судьбой, но и сам Айни-Эфенди. Кроме того, Нурудин в финале, сам занимающий руководящую должность, понимает, что и его сместят и убьют также, как и предыдущего кади.

Анализируя перевод, выполненный А. Романенко мы не можем трактовать верно мысль автора, так как слова переводчика развивают другую идею, которая, может, и соответствует реалиям, описанным в романе, но все же не является идентичной тому смыслу, который вкладывал автор.

В девятой главе расхождения незначительны: вместо оригинального «предах» (передышка) в эпиграфе («Sve što možete protiv mene učiniti, učinite, ne dajte mi ni trenutka predaha» [9]), А. Романенко использует стилистически нейтральное «отдых»: «Все, что можете сделать против меня, делайте, не оставляйте мне ни одного мгновения отдыха» [3]. Это обусловлено не только стилем, но и лексической сочетаемостью. Выполняя перевод этой главы, исследователь не идет вслед за переводами Корана на русский язык, так как именно эта цитата не соответствует ни одному из аятов. Неточный, но стилистически верный перевод данного эпиграфа не отдаляет читателя от изначально вложенного в него смысла.

Анализируя 11 главу романа, нам удалось отметить еще одно незначительное различие в переводе эпиграфа. Вместо оригинального «tjeskoba» (в переводе «беспокойство, тревога») А. Романенко использует «печаль»: «Широкая земля стала тесна им, сердца их преисполнились одиночеством и ощутили печаль» [3]. Такая замена не вредит пониманию

текста: в этой главе описывается, как главный герой, осознавший, что его приятель мулла – предатель, сдавший его брата полиции, пытается жить с ним вместе в текии. Они боятся друг друга, ненавидят, но не могут разрешить этот конфликт. Ахмед делает вид, что простил предателя Юсуфа, но на самом деле, он злится, в нем постепенно рождается желание отомстить.

Как мы уже отмечали выше, М. Селимович не всегда дословно приводит цитаты из священной книги мусульман, а трансформирует их, отсекая часть, связанную с Богом или заменяя одни слова на другие. И так как сама цитата не вполне соответствует аяту Корана, ее перевод также не приближается к оригинальному. В суре «Покаяние», из которой взят эпиграф, у всех трех переводчиков (мы подразумеваем Николаева, Богуславского и Крачковского) нет указания на одиночество и тревогу или печаль героев: у Николаева «они увѣрились въ ничтожествѣ своего тѣла» [15], у Богуславского: «их собственные тела показались им тесными» [14], у Крачковского: «А когда стеснилась земля для них, и стеснились их души» [13].

Так, переводчик по-своему трактует значение слова, что, однако, не препятствует смыслу эпиграфа, напрямую связанного с содержанием.

Еще одно существенное расхождение с оригиналом мы можем заметить в эпиграфе 12 главы романа: «Не считайте мертвыми тех, кто погиб на стезе Всевышнего» [3]. Если мы выполним дословный перевод цитаты, то вторая ее часть не будет соответствовать переводу А. Романенко: «Не считайте мертвыми тех, кто на лучшем пути убит». Русскоязычному читателю, по инерции сохранявшему некоторые православные традиции в период СССР, может быть неясен смысл цитаты «погиб на лучшем пути», так как он связан с другой религиозной традицией, подразумевающей свои культурные коды. Поэтому переводчик прибегает к ранее выполненным работам по переводу Корана: вслед за Николаевым, в переводе которого используется «на пути Божіемъ» [15], и Крачковским, употребляющим «на пути Аллаха» [13], он пишет переводит часть эпиграфа как «стезя Всевышнего» вместо «лучшего пути», отмечая тем самым, что подразумевал автор, отходящий от оригинального текста.

Таким образом, можем сделать вывод о том, что переводчик романа «Дервиш и смерть», А. Романенко, при передаче смысла аятов из Корана, подобранных Селимовичем в качестве эпиграфов, иногда по-своему трактует их содержание, меняя лексический состав слов. Проанализировав все эпиграфы в романе, нам удалось заметить только четыре расхождения (всего в романе 16 глав), связанные с переводом цитат: в первой, второй, шестой, одиннадцатой и двенадцатой главе. Из них значительные расхождения есть лишь в двух главах: в первом эпиграфе, в котором А. Романенко переводит

первую строку, в оригинале транслитерированную с арабского, и в шестой главе, где переводчик меняет лексику эпиграфа, не опираясь при этом на существующие переводы Корана. Отметим, что исследователь не переделывает оригинальные цитаты, чтобы сделать их ближе к Корану, однако, переводя некоторые эпиграфы, опирается на русские переводы священной книги, выполненные Крачковским, Николаевым или Богомильским. Мы не можем точно установить, какие переводы были в доступе у исследователя, но их след виден в его работе.

Список литературы

1. Selimović M. Sjećanja. Beograd: Sloboda Beograd, Otokar Keršovani Rijeka, 1976. 365 s.
2. Српски писци и књиге у иностранству. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.dnevnik.rs/kultura/srpski-pisci-i-knjige-u-inostranstvu (дата обращения: 01.10.2024).
3. Селимович М. Дервиш и смерть / Пер. А. Романенко. М.: Прогресс, 1969. 383 с.
4. Милошевић Н. Зиданица на песку // Књижевност и метафизика, Београд: Слово Љубве, 1978. С. 163–181.
5. Журнальный зал. Сербская литература на страницах “ИЛ”. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/inostran/2015/11/serbskaya-literatura-na-straniczah-il.html (дата обращения: 02.10.2024)
6. Урманова Н.М. Из истории переводов Священной книги Коран на иностранные языки // Бюллетень науки и практики. 2022. Т.8 № 6. С.781–787.
7. Шарипов У. О переводах Корана – Священной книги ислама на русский язык / Россия и мусульманский мир. Родная Ладога. СПб. № 2. 2016. С. 238–250.
8. Барковский А.Л. Коран и Коранистика в России: опыт междисциплинарного подхода к изучению Корана / Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2011. Т.29. № 3–4. С. 247–256.
9. Селимович М. Дервиш и смрт. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Сараево, 1966. 386 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://sssvetiahilije.nasaskola.rs/files/fajlovi/библиотека/школска%20лектира/четврти%20разред/mesa-selimovic-dervis-i-smrt.pdf (дата обращения: 02.10.2024)
10. Ньюби Г. Краткая энциклопедия ислама. М.: ФАИР-Пресс, 2007. 372 с.
11. Климович Л.И. Книга о Коране его происхождении и мифологии, М.: Изд-во политической литературы, 1986. С.125-127.
12. Саблуков Г. С. Коранъ. Переводъ съ арабскаго языка: репр. изд. 1907 г. М. – Минск., 1991.
13. Крачковский И.Ю. Перевод Корана. Все суры. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://falaq.ru/quran/krac/ (дата обращения: 03.10.2024).
14. Богуславский Д.Н. Коран, перевод с арабского и комментарии Д.Н. Богуславского. Стамбул, 2005.С.847.
15. Николаев К. Коранъ Магомета. Жизнеописание Магомета. М.: Издание книгопродавца К. Шамова, 1864. С. 518. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Коран_Магомета_%28пер._К._Николаева%2C_1864%29.pdf (дата обращения: 03.10.2024).

THE PROBLEM OF TRANSLATING MESHA SELIMOVICH'S NOVEL "DERVISH AND DEATH" BY A. ROMANENKO

K.A. Turukina

The chapter considers the translation of the epigraphs of the novel by Mesha Selimovich "Dervish and Death", translated into Russian by A. Romanenko. The epigraphs taken by the writer from the Koran were transformed to solve certain artistic problems. In the work, we traced whether the Soviet translator relies on previously completed translations of the Koran into Russian or deliberately deviates from them. In the study, we used a comparative method. We came to the following conclusion: the translations of the epigraphs are not quite accurate: the translator deliberately changes the lexical composition of the prefatory quotations so that the reader can correctly interpret the novel, however, some of the epigraphs are translated incorrectly by A. Romanenko – they change their meaning, which moves away from the correct interpretation of the work.

Keywords: Serbian literature, Mesha Selimovic, «Dervish and death», analysis of epigraphs, the Koran, translation of the Koran, history of translations of the Koran.

2.7. ВОПРОСЫ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В РОМАНЕ УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН «НА ИНЫХ ВЕТРАХ» («THE OTHER WIND»)

© К.В. Суркова

В главе рассматривается заключительный роман цикла о Земноморье Урсулы Ле Гуин, и прослеживается связь между предпринимаемой писательницей перестройкой вторичного мира на новых основаниях и усилением акцента на вопросах межкультурного взаимодействия. Применяется описательный метод исследования. Обращается внимание на используемые нарративные структуры. Демонстрируется связь между онтологической разделённостью описываемого мира и трудностями коммуникации между центральными персонажами. Анализируется, каким образом операция перевода (включающего как лингвистическую, так и культурную составляющую) способствует преодолению кризиса вторичного мира.

Ключевые слова: фэнтези, Урсула Ле Гуин, вторичный мир, нарратив, Земноморье, перевод, образ переводчика.

Цикл о Земноморье создавался Урсулой Ле Гуин на протяжении более, чем тридцати лет, отражая эволюцию взглядов писательницы на принципы построения мира и образов героев. Изначальная трилогия о Земноморье включала в себя романы «Волшебник Земноморья» (*A Wizard of Earthsea*, 1968), «Гробницы Атуана» (*The Tombs of Atuan*, 1971), «На дальнем берегу» (*The Farthest Shore*, 1972), и вторичный мир в ней строится на основе базовых

бинарных оппозиций. Противопоставлялись жители центрального архипелага и воинственные карги; люди и драконы; волшебство и религия; высокое магическое искусство острова Рок и хтоническая магия, обращающаяся к древним силам земли; пространства жизни и смерти, разделённые каменной стеной и т.д. В ранних романах противоположные начала конфликтуют, но Урсула Ле Гуин, работающая в русле идей новой волны фантастики, утверждает необходимость сохранения баланса между ними, поэтому каждая из противоборствующих сил должна оставаться в своих границах, а не одержать безоговорочную победу. Захватнические набеги каргов должны быть отражены волшебниками («Волшебник Земноморья»), драконы – жить на крайних западных островах и не атаковать поселения людей («Волшебник Земноморья»), древние силы земли – оставаться в своих границах («Волшебник Земноморья», «На дальнем берегу»), а грань между миром живых и мёртвых оставаться незыблемой («На дальнем берегу»). В то же время, в качестве протагониста в начальной трилогии о Земноморье неизменно выступает Гед – представитель магического искусства и, шире, космического порядка в Земноморье, позволяющего удерживать тёмные хтонические силы в своих границах.

Возвращаясь к созданному миру в четвёртом романе – «Техану» (*Tehanu: The Last Book of Earthsea,* 1990), Урсула Ле Гуин ставит перед собой задачи изменить созданный ею вторичный мир, введя в круг проблематики фэнтези вопросы феминизма, сделать женщину главной героиней произведения, уйти от жёсткой обусловленности женских персонажей отведёнными им в рамках жанра архетипическими ролями. Для того, чтобы изменить созданный ранее вторичный мир, перестроить его с учётом феминистской проблематики, писательница разрабатывает историю Земноморья как на уровне исторических событий в «Краткой истории Земноморья» (*Tales from Earthsea,* 2001), так и через призму восприятия частного лица в сборнике «Сказания Земноморья» (*The other wind,* 2001).

В завершающем романе – «На иных ветрах» (*The other wind,* 2001), целью Урсулы Ле Гуин является завершение трансформации Земноморья, в результате которой изначальные основы построения вторичного мира должны сочетаться с новой проблематикой (феминизм, функции магии, проблема смерти и бессмертия, проблема Другого и т.д.). Для создания новой непротиворечивой картины вторичной реальности, писательница возвращает повествование в настоящее и сводит в едином пространстве представителей различных народов и культур Земноморья, чтобы посредством диалога между ними наметить пути дальнейшего развития мира.

Постепенное расширение многообразия и многоголосия вторичного мира отражается в нарративных структурах, используемых писательницей. В первых трёх романах повествование ведётся от третьего лица, но с учётом точки зрения становящегося персонажа (Гед, Тенар, Аррен). В «Техану» в повествование от третьего лица зачастую врывается поток мыслей героини (Тенар), а в завершении романа целый фрагмент текста представляет собой поток сознания Терру. В заключительном романе, сохраняющем нарратив от третьего лица, писательница постоянно переключается с точки зрения одного персонажа на точку зрения другого, последовательно представляя различное восприятие одного и того же события разными героями. Индивидуальные взгляды действующих лиц чередуются, не только представляя более полную картину происходящего в романе и демонстрируя влияние языковой и национальной картины мира на восприятие персонажей, но и подчёркивая одиночество героев. Используя монтажный принцип, переключаясь между точками зрения героев, У. Ле Гуин демонстрирует их внутреннюю неуверенность, трудности взаимопонимания и установления диалога друг с другом.

Онтологическая разделённость вторичного мира (с искусственно выделенным пространством посмертного существования), кризис которого воплощается в череде тревожных событий и эсхатологических мотивов (нападения драконов, странные сны, ощущение хрупкости мира и т.д.) выражается в то же время и в разделённости героев, происходящей на уровне языка и культуры.

Многообразие языков внутри вторичного мира обуславливает проблему взаимопонимания между их носителями. Жители Каргадских островов и Центрального архипелага говорят на разных языках (каргадский и ардический). Драконы пользуются истинной речью, в то время как среди людей ею владеют только волшебники с острова Рок.

Для преодоления непонимания между героями писательница обращается к фигуре переводчика. Интересно, что отдельного героя-переводчика Урсула Ле Гуин не вводит, а операцию перевода выполняет целый ряд персонажей. Так, переводчиками между драконами и людьми выступают Техану и Ириан. Между каргами (представительницей которых является принцесса Сесеракх) с одной стороны, и жителями центральных островов и драконами с другой, коммуникацию осуществляет Тенар (уроженка Каргада, большую часть своей жизни прожившая в ардических землях) и, позднее, Азвер Путеводитель.

Урсула Ле Гуин создаёт внутри вторичного мира детально разработанные социокультурные модели и делает их жителей носителями тех или иных

социальных, национальных и культурных стереотипов. Для героев характерно наличие как автостереотипов, так и гетеростереотипных представлений, что наиболее ярко проявляется в сценах диалогов между персонажами и достигает апогея в сцене спора между каргами, волшебниками и женщинами-драконами в имманентной роще на острове Рок. Представителям разных социокультурных образований свойственны как различные внешние атрибуты (одежда, манера поведения), так и отличные друг от друга мировоззренческие установки, например взгляды на смерть и посмертное существование.

Показательна линия взаимоотношений короля Лебаннена и принцессы Сесеракх, демонстрирующая как языковой, так и культурный уровень разделённости, а также различные стереотипы, свойственные героям. Принцесса привлекает внимание необычной для Центрального архипелага одеждой: прячущая лицо под покрывалом, она долгое время описывается как неодушевлённый предмет («у самых сходен переливающийся золотом красный цилиндр остановился <…> безликая красно-золотая колонна качнулась <…> красная колонна повернулась к толпе…» [1, с. 926]). Сесеракх не понимает и не говорит на ардическом наречии, поэтому со страхом и неприязнью относится к странной речи (тарабарщине): «Я не могу понять, что за бессмыслицу бормочут эти люди и почему они не говорят нормально! И всё, всё здесь совсем не такое, как у нас! <…> Я не знаю здешних запретов и правил, и здесь нет ни одного жреца, у которого я могла бы спросить, как себя вести. Вокруг меня только женщины колдуньи, все чёрные и с обнажёнными лицами! И потом, я заметила, как король смотрел на меня. <…> И наверное, как только он узнает моё имя, то сразу отошлёт мою душу в то страшное место!» [1, с. 890]. На предложение Тенар выучить местный язык принцесса сначала отвечает категоричным отказом: «Багабба-багабба! Это же не язык, а тарабарщина какая-то!» [1, с. 890]. Лебаннен же считает, что принцесса Сесеракх «на редкость невежественна и, по-моему, довольно глупа» и также не предпринимает самостоятельных попыток понять представителя другой культуры [1, с. 913].

Находясь во власти непонимания и стереотипов, герои остро чувствуют собственное одиночество. Король Лебаннен ощущает уязвимость собственного положения, в котором он не волен распоряжаться своей судьбой, сердится на окружающих, в частности на Тенар, считая, что никто не в состоянии понять его чувств, а принцесса Сесеракх воспринимает себя пленницей в чужом дворце.

Взаимодействие между двумя героями налаживается благодаря стараниям Тенар, объяснившей и продемонстрировавшей Сесеракх возможности,

открываемые другим языком: «Это просто совсем другой язык. Наш язык для них тоже звучит как тарабарщина. <…> Неужели ты способна сказать ему только это «багабба-багабба»? Вот смотри. – И Тенар вытянула одну руку, указала на неё другой и сказала «рука» сперва на каргадском языке, а потом на ардическом. Сесеракх старательно повторила оба слова. После нескольких вполне успешных попыток выучить названия частей тела она, **вдруг осознав великие возможности перевода с одного языка на другой,** приободрилась, села прямо и с любопытством спросила: А как на этом колдовском языке будет «король»?» [1, с. 890].

Возможность исцеления одиночества героев кроется в акте взаимодействия с Другим, складывающемся из открытости к пониманию чужого языка и культуры, с одной стороны, и готовности научить своему языку и артикулировать собственные ценности, с другой. Этот акт перевода (в широком смысле) содержит в себе, кроме коммуникативного аспекта, также личностный уровень преодоления героями себя и своего страха перед Другим, представляющим странное и неизвестное, а процесс приближения к Другому становится приближением к своему страху. Техану после разговора с драконом, в котором она выступает в роли переводчика, признаётся: «Мне было очень страшно! <…> Но я называла его братом, а он называл меня сестрой» [1, с. 880]. Также и другие герои: Сесеракх снимает покрывало для разговора с королём и вступает на корабль, несмотря на свой страх морских путешествий; Лебаннен отправляется на встречу с принцессой; Тенар отпускает Техану одну в путешествие к драконам; и т.д.

Таким образом преодоление внутреннего одиночества, страха, также как и межличностной разделённости, происходит посредством диалога, разговора с Другим и разговора о себе: Техану говорит с драконом, Тенар учит Сесеракх языку, Лебаннен идёт на встречу с принцессой, волшебник Оникс обменивается знаниями с волшебником с острова Пальм и т.д. Именно непосредственное взаимодействие с Другим и осмысление его образа способствуют становлению героев, что соответствует современным исследованиям в области имагологии, согласно которым «отражаясь в образе другого/ чужого, она [нация] уточняет собственную идентичность» [2, с. 15].

Межкультурный диалог устанавливается и налаживается посредством личностного взаимодействия: волшебники с острова Рок и Пальм становятся друзьями, а Тенар, каргадская принцесса, женщины-драконы Техану и Ириан – близкими подругами. Корабль, на котором герои отправляются на остров Рок, выступает в качестве пространства постоянного диалога и преодоления разделённости.

Далее Урсула Ле Гуин переходит уже к полилогу, многоголосному диалогу, призванному выявить новые основания для существования вторичного мира, то есть выполнить миромоделирующую функцию. Персонажи собираются в имманентной роще на острове Рок (центре существующего мира) и там ведут разговор, пытаясь из нарративов различных культур вычленить общее содержание.

Характерно, что большинство героев, способствующих преодолению кризиса мироздания, занимают срединное положение между культурами и социальными ролями. Ириан и Техану имеют и драконью, и человеческую сущность, к тому же Ириан училась магии на острове Рок. Тенар – уроженка Каргада, бывшая в юности жрицей на острове Атуан, но всю свою дальнейшую жизнь прожившая в центральном архипелаге. Азвер – единственный карг, прошедший обучение на острове Рок и овладевший магическим искусством.

Диалог героев, высказывающих каждый свою точку зрения на происходящие события и транслирующих определённые культурные представления, и позволяет в итоге понять причины происходящего в мире кризиса и определить пути их разрешения. Оказывается, что пальнийский термин «verw nadan», каргадский «vedurnan», также, как и фраза дракона Калессина «Aissadan verw nadannan» [3, с. 126], представляют собой различные названия одного и того же явления, а истории, песни и предания разных народов повествуют об одном и том же событии.

Таким образом, новая структура Земноморья формируется Урсулой Ле Гуин посредством наделения целого ряда персонажей функцией медиации, реализуемой с помощью операции перевода. Перевод несёт в себе как лингвистическую функцию (перевод с одного языка на другой), так и функцию перевода культурных понятий. Именно с помощью перевода осуществляется, в конечном счёте, сопряжение различных, зачастую конфликтующих друг с другом, частей вторичного мира в единое целое.

Список литературы

1. Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе. / пер. с англ. И. Тогоевой. – СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2023. 1088 с.
2. Поляков О. Ю. Имагология: учебное пособие. Киров: ВятГУ, 2015. 184 с.
3. Le Guin U. The Other Wind. Lnd.: Gollancz, 2019. 246 p.

THE ISSUES OF INTERCULTURAL COMMUNICATION IN URSULA LE GUIN`S «THE OTHER WIND»

© K.V. Surkova

The chapter examines the final novel in the Earthsea series by Ursula Le Guin. Descriptive research method is used. The narrative structures used by the writer are examined. It is noted a connection between the writer's restructuring of the secondary world and the increased emphasis on issues of intercultural interaction. It is demonstrated the connection between the ontological separation of the Earthsea and the difficulties of communication between the central characters. It analyzes how the translation (including both linguistic and cultural components) helps to overcome the crisis of the secondary world.

Keywords: fantasy, Ursula Le Guin, narrative, secondary world, Earthsea, translation, translator.

2.8. ПЕРЕВОД И ВЛАСТЬ В РОМАНЕ «ВАВИЛОН» Р. КУАНГ

© М.В. Дубкова

В настоящей главе исследуется проблема соотношения перевода и власти в романе Р. Куанг «Вавилон», вышедшем в 2023 году и относящемуся к жанру фэнтези, и в качестве источника магии автор выбирает перевод. Тема перевода является основной в романе, при этом можно говорить о разных уровнях, или, если продолжить развивать метафору башни, то разных этажах, на которых перевод освещается с разных сторон. Целью работы является исследование того, как перевод может использоваться в качестве инструмента установления власти, как на уровне государства, так и на уровне более мелких сообществ, а также личности. Обращается внимание и на русскоязычный перевод названия романа, и его значение для восприятия произведения. По итогам исследования можно заключить, что в романе показывается, как власть переводчика может стать и созидательным инструментом, и разрушительным оружием.

Ключевые слова: перевод, власть, колониализм, дискриминация, меньшинства.

«Вавилон» (2022) Р. Куанг – второй роман писательницы после трилогии об опиумных войнах в Китае. Писательница – американка китайского происхождения, чем и объясняется её интерес к отношениям Китая и Запада, а также к теме перевода с одного языка на другой. Кроме того, богатый академический опыт – она обучалась в Оксфорде, Гарварде и Йеле – позволяет ей показать в своих произведениях темную сторону академии. В одном из интервью писательница признала, что во время написания «Вавилона» она вдохновлялась «Тайной историей» Донны Тарт, одной из главных книг в жанре «темная академия».

Кроме того, «Вавилон» несомненно относится к жанру фэнтези, поскольку в мире Куанг существует магия. Автор выбирает в качестве источника магии перевод. Языковые пары гравируются на серебряных

прутах, а магия работает на разнице между словами в паре. Например, ‘wuxing’(‘бесформенный’, ‘бестелесный’) можно объединить с английским ‘invisible’(‘невидимый’), и тогда произнесший это на несколько минут станет почти невидимым. Переводить можно что угодно, преимущественно на европейские языки, с любыми целями. Запрещено только переводить слово ‘перевод’, это вызвало коллапс, поскольку прутья начинают вибрировать и входить в резонанс, разрушая то, с чем они связаны. Этим запретом и воспользуется Робин, когда захочет разрушить башню.

Место действия романа – Оксфорд второй трети XIX века (1820–30-е гг.), в центре повествования находятся четверо студентов-переводчиков из разных стран и социальных кругов. Первый – Робин Свифт (псевдоним, отсылающий к Свифту и Лемюэлю Гулливеру, который учил языки, чтобы выжить), сын оксфордского профессора и китаянки, индус Рами, гаитянка Виктуар и «английская роза» Летиция Прайс, дочь английского адмирала. Они учатся на переводчиков, благодаря которым сохраняется мир. Движущая сила этого мира – языковые пары, выгравированные на серебряных прутьях. Этими прутьями можно лечить и убивать, приводить в движение целый город и его же разрушить. За серебро ведется серьезная борьба, но Британская империя – безусловный лидер, она скупает все серебро и не делится ресурсами с другими странами. Переводчики в Оксфорде – один из самых престижных, и самых изолированных факультетов, поскольку именно они работают с языковыми парами, которые гравируют на серебре и заставляют его работать. Башня, в которой они учатся, называется Вавилоном, а их самих студенты других факультетов презрительно называют «балаболами» (здесь и далее пер. Н. Рокачевской). В ходе обучения Робин узнает о том, что Вавилону противостоит Гермес, цель которого – составить больше языковых пар из неевропейских языков и распределить серебро равномерно между людьми. Отметим, что Вавилон и Гермес зеркально похожи, только Вавилон работает на Британскую империю, а Гермес – на благо человечества в целом, и сходство прослеживается даже на уровне зданий и интерьеров, то есть здесь тоже можно увидеть метафору перевода.

Кульминацией повествования становится путешествие Робина на родину в Китай в качестве переводчика. Профессор Ловелл, его опекун (на самом деле, отец, но он не признает сына родным), заставляет Робина переводить переговоры, целью которых является свободная торговля опиумом. Робин видит, насколько этот договор вредит его родной стране, и в ходе переговоров честно заявляет, что переговоры бессмысленны, а за красивыми словами британцев о свободе выбора стоит выгода империи. Когда профессор Ловелл узнает об этом, он заставляет Робина выбирать между

Китаем и Англией. В ответ на это Робин пытается узнать, что для профессора значила мать Робина, пытается добиться признания своей значимости для отца. Когда он понимает, что его мать служила, по сути, инкубатором, он злится и убивает своего отца. После этого ему и его друзьям вход в Вавилон закрыт, они сбегают в Гермес. В Гермесе они пытаются разработать план, согласно которому можно будет избежать войны между Китаем и Британией, но заходят в тупик. Их последней надеждой стал захват Вавилона. Заговорщики надеялись, что угроза разрушить Вавилон напугает правительство, но их проигнорировали, даже когда пал легендарный Лондонский мост. В итоге Вавилонская башня разрушается, а Робин гибнет под ее обломками.

Тема перевода − основная в романе, которому посвящена данная статья. Можно говорить о разных уровнях, или, если продолжить развивать метафору башни, то разных этажах, на которых перевод освещается с разных сторон.

Основа, фундамент башни – отношение Куанг и героев романа к переводу. Следует отметить, что авторское мнение противопоставлено мнению профессора Плейфейра, одного из преподавателей Оксфорда. Он транслирует официальную версию: «Перевод с незапамятных времен служил посредником в достижении мира. Перевод делает возможной коммуникацию, а она, в свою очередь, уступает место дипломатии и сотрудничеству между разными народами, приносящим процветание всем. <...> Из-за своего происхождения вы получили в дар языки, которыми не могут в той же мере овладеть рожденные в Англии. И вы, как и мальчики Псамметиха, расскажете о мировой гармонии и воплотите ее в жизнь» [1, с. 61]. Когда Робин и его друзья впервые слышат эту речь, они воодушевляются. Однако авторская позиция далека от этого идеализированного представления. В своем интервью перед выходом романа она утверждает, что перевод – это инструмент власти. «Перевод никогда не бывает нейтральным или беспристрастным, он всегда идеологически мотивирован» [2]. Разворачивая мысль о влиянии перевода и переводчика, Куанг использует языковую пару ‘traditore’ – ‘traduttore’, ‘переводить’ – ‘предавать’. При переводе неизбежно теряются либо оттенки смысла (на смысловых оттенках различия и строится магия), либо точность, либо ритм. Переводчик всегда привносит свое, он же волен исказить текст так, как ему покажется удобным или более подходящим для его целей. Робин ощущает эту власть впервые, когда еще до поступления в Вавилон переводит отказ английского капитана китайскому матросу. Капитан отказывается пустить матроса, потому что все китайские матросы нечистоплотные и не понимают человеческую (читай, английскую) речь,

даже если кричать им по слогам. Робин, даже будучи ребенком, понимает, что в этой ситуации он волен либо перевести дословно и стать причиной драки (возможно), либо просто объяснить матросу, что тому стоит поискать другой корабль. «Теперь все зависит от него, внезапно понял Робин. Ему выбирать. Лишь он один может определить истину, потому что только он способен разговаривать с обеими сторонами». (1, с. 13). Благодаря переводу Робина конфликт сглаживается. Помимо, собственно, роли перевода, эта сцена иллюстрирует конфликт между этнической принадлежностью Робина к китайцам (матрос успокаивается, видя, что переводить будет китаец) и его английским воспитанием (он физически ощущает давление Ловелла). Конфликт между разными странами и культурами, в том числе внутри одной личности, и способы достичь соглашения – одна из основных тем романа.

Второй уровень – политический, отношения метрополий и колонии. Для Куанг колониализм – величайшее зло, чудовище, пожирающее все, к чему имеет несчастье прикоснуться. Это относится к людям, к языкам, к культурам. В конечном итоге уничтожение Вавилона, воплощения капитализма, неизбежно. Особенно наглядно разрушительное влияние Британии иллюстрирует поездка Робина в Кантон, где когда-то стоял его дом, а потом англичане снесли жилые дома и поставили склады. Робин не может узнать дом детства, район выглядит совсем иначе, да и люди тоже. Китайцы под влиянием англичан пристрастились к курению опиума, что дает англичанам повод высказываться о китайцах в самых неделикатных выражениях. «Профессор Ловелл был уверен, что, хотя торговцы и могли бы вести себя деликатнее, возросшее напряжение целиком на совести китайцев. Проблема в том, что китайцы считают себя величайшим наром в мире, сказал он. – В официальных документах европейцев они описывают словом «и», хотя мы много раз просили их высказываться уважительнее, потому что «и» значит «варвары» (позже наместник опровергнет это утверждение). <...> Китайцы – полудикий народ с отсталыми манчжурцами во главе, им же будет лучше, если мы насильно откроем страну для предпринимательства и прогресса. Нет, я не стану возражать против хорошей взбучки. Иногда ревущего младенца полезно высечь» [1, с 219]. Отдельно отметим, что эту речь профессор произносит для Робина, Рами, Летти и Виктуар, которых он по умолчанию считает принадлежащими британскому обществу, пренебрегая их происхождением. Он уверен, что само пребывание в Вавилонской башне стерло их этническую принадлежность, сделала их цивилизованными людьми, а не дикарями.

Сами переговоры с наместником Линем, у которого был свой переводчик, Уильям Ботельо, изучавший английский в США, были очень странными: в

них участвовало 4 человека, ни один из которых не обращался напрямую к тому, кого слушал. Уильям Ботельо, в отличие от Робина, передавал не только текст, но и эмоции наместника Линя, включая «холодное презрение наместника Линя, даже легкий изгиб бровей». [1, с. 233]. Куанг показывает два из многочисленных подходов к переводу: формальный, который выбирает Робин, и смысловой, который выбирает Уильям. В небольшом, но значимом эпизоде автор иллюстрирует неоднородность Запада. Тем не менее, в частной беседе с наместником Линем Робин впервые честно отвечает, не пытаясь смягчить смысл сказанного, что переговоры не имеют смысла, потому что британцы не уважают китайцев, а, следовательно, не согласятся пойти на уступки. В итоге наместник Линь сжигает конфискованный у британцев опиум, а профессор Ловелл берет билеты в Англию, чтобы там, судя по письмам, ускорить военное нападение на Китай. Отдельно отметим, что профессор Ловелл ведет себя одинаково в политике, и с сыновьями. Он (как и метрополия) якобы дает какие-то привилегии, но на самом деле это выбор без выбора. У Робина не было возможности остаться в Китае, это означало бы немедленную гибель. У китайцев, якобы отсталой нации, нет возможности отказаться от прогресса, который якобы предлагают им англичане. И Робин, и Рами, и Виктуар, в свое время оказались в похожем положении: «Их объединяло одно – без Вавилона в этой стране им некуда было бы податься. Их наделили привилегиями, о которых они и мечтать не могли, за них платили богатые и могущественные люди с не вполне понятными мотивами, и все это можно было потерять в одно мгновение. Такое шаткое положение придавало смелости и одновременно с этим пугало. Они получили ключи от королевства и не хотели их отдавать» [1, с.65]. И, в то же время, эти привилегии были очень призрачными. Профессора довольно пренебрежительно относятся к девушкам. То, за что хвалят Рами, не позволено Летти. Профессор, который работает с Виктуар, настаивает на переводе священных гаитянских текстов, хотя та решительно против, потому что сакральное должно остаться нетронутым. Британцы забирают силой все, что считают нужным, не считаясь с жителями других стран. В своем интервью Куанг поясняет, что отношения Ловелла и детей – метафора, отражающая отношения метрополии и колоний. И в этом смысле убийство отца приобретает оттенок исторической неизбежности, потому что империя скоро распадется.

Третий уровень, третий этаж, с которого и начинается падение башни, освещает проблему, с которой сталкиваются представители иных рас в Британии. «Сколько сил потратил Энтони на то, чтобы тщательно «перевести» свою личность на язык белых, как много в его таланте и

отточенном поведении искусственного, дабы соответствовать определенному представлению о чернокожем в белой Англии и обеспечить себе комфортное существование в Вавилоне. И Робин задавался вопросом, наступит ли когда-нибудь день, когда все это станет ненужным, когда белые будут смотреть на него и Энтони и просто слушать, когда их слова будут иметь ценность, когда не нужно будет скрывать, кто они такие, не нужно бесконечно менять себя, чтобы быть понятыми» [1, с. 302]. Самый яркий пример такого перевода, конечно, Робин и его брат, почти двойник, Гриффин. Оба были рождены китаянками от профессора Ловелла как “лингвистические эксперименты”. Он не делает между ними никаких различий, даже селит в одной комнате поочередно. По мнению Ловелла, дети-билингвы должны стать идеальными переводчиками. Однако Гриффин слишком быстро забывает китайский, оказавшись в Вавилоне, и сбегает в Гермес. Робин оказался успешнее, как переводчик, но менее успешен как дипломат и англичанин, его китайская сторона возобладала. Отметим, что китайских имен Гриффина и Робина мы не узнаем, даже когда они умирают, настолько Британская империя стерла их корни. Робин всю жизнь проводит в двух мирах одновременно. Он англичанин и не англичанин, Ловелл ему отец и не отец, Вавилон он любит всем сердцем, но мечтает его уничтожить, потому что Вавилон убил всех, кто был ему по-настоящему дорог. Своей основной стратегией поведения в Англии Робин поначалу выбирает мимикрию и перевод, максимально близкий букве, но далекий по духу от оригинала. Это считывается даже в его внешности, он похож одновременно на китайца, португальца и даже англичанина. Ближе к концу романа его позиция меняется, он начинает вести себя жестоко и эскалирует возникающие конфликты. Индус Рами ярко выделяется среди белой толпы, и он утрирует свою инаковость, представляясь принцем (не сильно преувеличивая, его предки действительно когда-то были местными правителями, но потом разорились, когда на территорию Индии пришли британцы). Обратный перевод с английского на языки колоний пытается совершить Летти. Она поступила в Вавилон после смерти брата, доказав, что большую часть заданий она переводила за него. Она дружит с Виктуар, Рами и Робином, даже вступает в Гермес, но в итоге предает их всех, потому что не понимает, за что они борются. По ее мнению, империя все делает правильно, несет колониям прогресс и заботу. Она не замечает, что колеса прогресса сметают на своем пути все и всех. И, даже когда ребята пытаются объяснить ей, что, хотя на словах все прекрасно, Британия угнетает их народы, Летти оказывается самой расстроенной, ее надо утешать, подпитывать своими силами, как метрополию. Она дважды приводит солдат, один раз – в штаб-квартиру Гермеса, второй –

непосредственно в Вавилон. Ее иллюзии о прогрессе и роли Британии оказываются сильнее уз дружбы. В каком-то смысле ее история и история Робина – романы воспитания, только переведенные наоборот. Из счастливых персонажей они превращаются в одиноких озлобленных взрослых, готовых разрушить все то, что им дорого. Магия перевода не сработала, от созидания они перешли к разрушению.

Представляется интересным в заключении рассказать, как перевод изменил восприятие всего романа в целом. В оригинале полное название книги звучит следующим образом: «Babel; or The Necessity of Violence: An Arcane History of the Oxford Translators' Revolution». В русском же переводе из названия исчезли насилие, революция и переводчики. Слово ‘arcane’, которое в английском языке ассоциируется с избранностью и таинственностью, превратилось в ‘сокрытую’, как будто утаённую кем-то. Возможно, переводчики и издатели выбрали такой вариант, чтобы усилить ассоциации с вышеупомянутой «Тайной историей», но это превратило то, что, несомненно, является ярким социальным высказыванием, даже памфлетом против колонизации и насилия, во что-то тайное, спрятанное от посторонних глаз. Так в очередной раз подтвердился тезис о власти переводчика над текстом, а, в конечном счете, и над людскими умами.

Список литературы

1. Куанг Р.Ф. Вавилон: сокрытая история. М.: fanzon, 2023. 690 с.
2. Translation as a tool of power: an interview with novelist R. F. Kuang. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.popmatters.com/r-f-kuang-interview-2022 (дата обращения: 24.10.2024)
3. Kuang R.F. Babel: Or the Necessity of Violence: An Arcane History of the Oxford Translators' Revolution. New York, NY: Harper Voyager, 2022. 546 с.
4. Elzayat M. Coming of age in R. F. Kuang’s Babel: Or the necessity of violence: An arcane history of the Oxford translators’ revolution B.A.: Arish University, 2024. 112 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://krex.k-state.edu/server/api/core/bitstreams/8397307b-efd0-4e36-bb5c-16b1de15649f/content (дата обращения 24.10.2024).
5. Bongoyan A. Exploring the politics of fantasy: an in-depth analysis into the worlds of fantasy and science fiction. USA, Tucson, Arizona University. 2023. 41 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/668549/azu_etd_hr_2023_0021_sip1_m.pdf?sequence=1 (дата обращения 24.10.2024).
6. Sanchez-Taylor J. What can double estrangement reveal about speculative fiction? [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://journal.finfar.org/articles/2697.pdf (дата обращения 24.10.2024).
7. Stein K. Uncovering an "Arcane" History: How R.F. Kuang Demystifies the Entanglement of Translation, Academia, and Colonialism Entanglement of Translation, Academia, and Colonialism. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://creativematter.skidmore.edu/eng_stu_schol/74/ (дата обращения 24.10.2024).

TRANSLATION AND POWER IN «BABEL, OR THE NECESSITY OF VIOLENCE: AN ARCANE HISTORY OF THE OXFORD TRANSLATORS' REVOLUTION»

M.V. Dubkova

This chapter is devoted to the topic of translation and power in «Babel: Or the Necessity of Violence: An Arcane History of the Oxford Translators' Revolution». Novel published in 2023 and related to the fantasy genre, in which the author chooses translation as the source of magic. The theme of translation is the main one in the novel, while we can talk about different levels, or, if we continue to develop the metaphor of the tower, then different floors, on which the translation is illuminated from different sides. The author claims that the interpreter has the ultimate power over the text as well as those who are at the receiving end of it. She demonstrates several ways in which translators and interpreters can use their knowledge to change relation and relationships between countries, communities and people. She also claims that the dominance of the English language makes other languages and cultures cease to exist and that it promotes inequality among communities. To sum up, the novel shows the idea that the power of a translator can appear to be whether a creative tool or a destructive one.

Keywords: translation, power, colonialism, discrimination, minorities.

2.9. ВТОРАЯ СОФИСТИКА О БИТВЕ ПРИ ХЕРОНЕЕ 338 Г. ДО Н.Э.: ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

© А.С. Новосильнов, ©Н.Ю. Сивкина

В 338 г. до н.э. около города Херонея произошло одно из самых знаменательных сражений древности между греческими и македонскими войсками. Однако в исторических источниках информации об этой битве мало. Целью данной работы является выявление особенностей репрезентации сражения. Основными методами исследования являются общенаучные метода – анализ и синтез, а также специальные методы – сравнительно-исторический и ретроспективный. В результате исследования авторы пришли к выводу, что в исторической памяти греков это сражение намеренно не изучалось. Основа этой традиции была заложена Демосфеном и афинскими ораторами того времени, благодаря им сложился и комплекс стереотипов в отношении македонского царя Филиппа II, который был подхвачен авторами второй софистики и сохранился до наших дней.

Ключевые слова: битва при Херонее, Вторая софистика, исторический конструкт, Демосфен, Филипп II.

В 338 г. до н.э. у беотийского города Херонея произошло одно из самых знаменательных сражений древности. Однако сообщения античных авторов об этой битве не просто фрагментарны, они несут особую смысловую нагрузку, формируя в исторической традиции необходимое представление об этом событии. Репрезентация греко-македонского столкновения в трудах писателей, относящихся к так называемой Второй софистике, привела к сохранению лишь отдельных фактов. Целью данного

исследования является выявление особенностей сохранившегося в исторической памяти конструкта.

В этой битве войска македонского царя Филиппа II одержали убедительную победу над объединённой армией греков. Несмотря на то, что обе стороны были нацелены на победу, уровни военной подготовки армий противников разительно отличались. Объединённая армия греков состояла из гоплитов – ополченцев греческих полисов, не обученных должным образом и выполняющих только самые простые команды [1, с. 69]. Исключение составлял фиванский «священный» отряд (Plut. Pelop. 18). Афиняне разучились воевать сами, полагаясь на наёмников (Dem. VIII. 21; XI. 18). Афинский оратор Демосфен практически постоянно упрекал своих сограждан в беспечности и медлительности (Dem. I. 10, 15; II. 4; III. 3–5; IV. 34–35, 37; VI. 3–5; IX. 1–5; X. 1). Армия Филиппа II после реформы стала профессиональной, на протяжении 20 лет вела тренировки и участвовала в военных кампаниях (Ael. Varia historia. XIV. 48; Polyaen. IV. 2. 1, 3, 10; Frontin. Strat. IV. 2. 4). С большой долей вероятности можно сказать, что она была лучшей в мире того времени (Ael. Tact. XIV; Arr. Tact. 11. 1–4; Asclep. Tact. V. 1–2; Frontin. Strat. II. 1. 9; Polyaen. IV. 2. 7). Поэтому победа македонян в сражении у Херонеи была закономерным явлением.

Однако Демосфен в своих речах обычно выставлял Македонию слабым противником [2, с. 157]. Победы эллинов над варварами считались естественными и предопределёнными, а греки традиционно воспринимали Филиппа II именно как варвара [3, с. 130; 4, с. 5–29; 5, с. 285; 6, с. 413]. В частности, возможно благодаря речам Демосфена, убеждавшего сограждан в «варварстве» Филиппа II (Dem. IX. 31; III. 16), в исторической памяти закрепилось восприятие Македонии как варварского государства. И это даже несмотря на слова Геродота о том, что македонские цари имели эллинское происхождение (Herod. V. 22).

Филипп воевал не по греческим военным канонам, поэтому был для греков бесчестным и вероломным. Именно «варварские» приёмы македонян в сражения служили для греков оправданием своего поражения и, соответственно, обвинение в адрес Филиппа в «нечестной» победе [2, с. 157; 4, с. 24; 7, с. 25; 8, с. 189]. Негативное отношение к царю мы находим уже в отрывках труда его современника – историка Феопомпа, раскрывающего все пороки македонского монарха (FHG. Theop. Fr. 178, 179, 249, 262, 298). И это несмотря на то, что после сражения к афинянам Филипп отнесся с бóльшим уважением, нежели к другим грекам. Сразу после битвы македонский царь посчитал нужным первым протянуть руку к примирению с Афинами, впоследствии заключив с ними мир.

Естественно, сражение при Херонее 338 г. до н.э. – это боль многих поколений греков, о которой, по нашему мнению, сами греки старались просто забыть. Здесь будет уместным провести аналогии с Пелопоннесской войной 431–404 до н.э., подробную информацию о бóльшей части которой (431–411 гг. до н.э.) нам предоставил Фукидид в своей «Истории». Основными противниками этой продолжительной войны были Афины и Спарта. Проигравшей стороной конфликта остался союз, возглавляемый Афинами. Фукидид предоставил нам данные о погребении останков афинских воинов, павших в первый год войны, похороненных в соответствии с давним обычаем предков (Thuc. II. 34). Фукидид приводит и надгробную речь Перикла в честь павших афинян (Thuc. II. 35–46). Мы видим, что, несмотря на поражение афинян, память о неудачном первом годе войны сохранилась.

В случае с битвой при Херонее 338 г. до н.э. ситуация оказалась иной. В нашем распоряжении имеются самые ранние упоминания о битве 338 г. до н.э., и содержатся они в речах афинских ораторов, например, Демосфена (Dem. XVIII. 285), Динарха (Dinarh. Contra Dem.74), Ликурга (Lycurg. Contra Leocrat. 47–50), Эсхина (Aesch. III. 143). На достоверность этих упоминаний рассчитывать не приходится, т.к. в конце IV в. до н.э. риторические упражнения ораторов являлись эффективным средством в политической борьбе. Примечательно, что нам не известно ни одного описания битвы при Херонее 338 г. до н.э., сделанного её участником, не сохранилось ни одного исторического труда авторов того времени [9, с. 438]. Складывается представление, что если такие произведения или записки и были, то не получили распространения именно из-за сформировавшихся оценок ораторов.

В источниках можно найти данные о погибших в этой битве, хотя указываются только потери греков (Ael. Varia historia. V. 10; Diod. XVI. 86. 4–6, 88. 2; Plut. Pelop. 18; Just. IX. 3–4; Paus. VII. 10. 5; Polyaen. IV. 2. 2, 7; Strabo. IX. 2. 37; Frontin. Strat. II. 1. 9). Соответственно, о потерях македонян не говорится ни слова. У Диодора есть сведения о погибших македонянах в более ранних битвах Филиппа II (Diod. XVI. 4), а о потерях в последующих битвах Александра говорят Плутарх, Курций Руф, Арриан, Диодор. Но упоминание Плутархом захоронения македонян (Plut. Alex. 9) на Херонейской равнине указывает на то, что информация о погибших македонских воинах у древних авторов все же имелась.

Здесь следует вспомнить о боевых потерях Александра в его Восточном походе, когда на несколько десятков павших воинов македонского царя приходилось по несколько тысяч погибших врагов (и об этом говорят

Арриан, Диодор, Курций Руф, Плутарх, Фронтин, Юстин). Соответственно, учитывая превосходство армии Филиппа II над греческим контингентом, можно предположить, что в сражении при Херонее 338 г. до н.э. македонские потери по сравнению с греческими были минимальными. Этот факт также мог быть одним из факторов неприязни греков к Филиппу II. Но даже если не принимать в расчёт наше предположение о разнице в погибших воинах, нельзя отрицать явное замалчивание греками истинных данных о сражении 338 г. и осознанное коллективное её забвение в дальнейшем.

После битвы Филипп поставил практически все греческие государства в ту или иную степень зависимости от себя [10, с. 16–17]. Большая часть Эллады навсегда потеряла свою независимость и была вовлечена в сферу влияния Македонии. Следует подчеркнуть, что греки проиграли сражение из–за собственной самонадеянности и беспечности. Но слова Демосфена о неблагосклонности к ним судьбы (Dem. XVIII. 300), в свою очередь, сформировали определённый комплекс стереотипов в сознании греков относительно Филиппа II на многие годы [11, с. 644]. Благодаря своей победе Филипп навсегда остался для греков «варваром», виновным в дальнейшем упадке греческого общества.

Неприязнь греков к Филиппу, окончательно сформировавшаяся, по нашему мнению, именно после сражения, сохранялась целые столетия. Большинство текстов, упоминающих это великое сражение, относится ко времени Второй софистики – эпохе подражания греческим авторам IV в. до н.э. [12, с. 41]. Здесь будет уместным сказать, что в I–III вв. н.э. практически все греческие авторы создавали свои произведения в духе архаизма, поддерживая, вероятнее всего, этнокультурный код нации, реализующий историческую память. «История Филиппа» Феопомпа и наследие оратора Демосфена могли оказывать существенное влияние на авторов Второй софистики [6, с. 151–152]. Вполне вероятно, что сами греки сознательно игнорировали стремление отдельных участников записать подробное описание битвы с Филиппом II, что усилилось в эпоху Второй софистики.

Подтверждением данного обстоятельства как раз может служить отсутствие достаточной информации в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха, гражданина Херонеи. Плутарх либо сам имел слабое представление о битве 338 г. до н.э. (что маловероятно, т.к. он был одним из образованнейших людей своего времени), либо сознательно замалчивал информацию о ней.

Ещё одним фактом, подтверждающим замалчивание греками данных о битве при Херонее 338 г. до н.э., является информация о статуе льва, поставленном в честь павших в битве. Из всех имеющихся в нашем

распоряжении источников о статуе льва на Херонейской равнине говорит только Павсаний (Paus. IX. 40. 10), т.к. он стремился указывать не попавшие в труды других авторов факты. У Плутарха же информация о статуе отсутствует. Здесь уместно вспомнить, что труд Павсания появился только во II в. н.э., в отличие от «Жизнеописаний» Плутарха (втор. пол. I в. н.э.). Возможно, на игнорирование памятника в исторической традиции могло повлиять то обстоятельство, что инициатива установки исходила от македонского царя, вероятнее всего, от Филиппа II [13, с. 33]. По нашему мнению, исторически сложившееся противопоставление эллины-варвары помогало поддерживать греческую культурную идентичность, и отразилось на негативном отношении греков к Филиппу II. Национальная идея, входящая в культурный код эллинской нации и имеющая важное значение для идеологии, отводила царю роль разрушителя устоев Эллады.

Вторая софистика получила в наследство уже сформировавшиеся национальные коды и лишь развила эти представления. Авторы эпохи Второй софистики сумели убедить аудиторию в своём толковании событий, что и отразилось на фрагментарном и однообразном упоминании о битве при Херонее 338 г. до н.э.

Например, яркий представитель Второй софистики Полиэн в своих «Стратегемах» (сборнике анекдотов и откровенно риторическом произведении) предоставил нам довольно спорные данные об «отступлении» отряда Филиппа II. В одной «Стратегеме», македоняне «отступали» от афинян и их стратега Стратокла (Polyaen. IV. 2. 2), в другой – от фиванского стратега Феагена (Polyaen. VIII. 40). Причина разночтения кроется в источниках Полиэна. Об «отступлении» македонян от фиванских воинов говорил Плутарх. А на «отступление» от афинян намекает латинский автор Фронтин. У других латинских авторов – в «Пестрых рассказах» Клавдия Элиана, Эпитоме Юстина и «Истории Александра Македонского» Курция Руфа, мы также имеем дело лишь с упоминаниями о сражении, описания битвы нет. Т.о., традиция Второй софистики распространилась и на римских авторов.

В заключение следует сказать, что Вторая софистика является отражением исторической памяти греков, своеобразным продуктом деятельности греческих интеллектуалов. Но историческая память греков была довольно избирательна. Подавляющее большинство данных о Херонейском сражении 338 г. до н.э. представляют собой лишь краткие упоминания с ярко выраженным нежеланием предоставить больше информации. Греки гордились славным прошлым Эллады, а эта битва практически перечёркивала все великие достижения их предков. Поражение

в этой битве оказалось для греков самым сокрушительным за всю их историю. Однако следует согласиться со словами Т. Мартина, отмечавшего, что нужно быть внимательными к тому, о чём умалчивают источники [14, с. 5]. И сохранившиеся до нашего времени источники, вопреки Демосфену и авторам Второй софистики, все же «говорят» о Херонейской битве 338 г. до н.э. больше, чем принято считать на данное время. Даже несмотря на то, что историческая память греков позволяла сводить к минимуму раскрытие этой темы, авторы Второй софистики, сами того не желая, предоставили нам массу информации, хотя и весьма противоречивой.

Список литературы

1. Konijnendijk R.B. Ideals and Pragmatism in Greek Military Thought, 490–338 BC. PhD. London, 2015. 222 p.
2. Клейменов А.А. Обманный маневр Филиппа II в битве при Херонее и причины его успеха // Исследовательский потенциал молодых ученых: взгляд в будущее: Сб. материалов. Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2015. С. 155–159.
3. Клейменов А.А. Желаемое и действительное: македонская армия и полководческие качества Филиппа II в корпусе речей Демосфена // Проблемы истории, филологии, культуры. 2022. №2 (76). С. 127–141.
4. Маринович Л.П. Возникновение и эволюция доктрины превосходства греков над варварами // Античная цивилизация и варвары. Ред. Л.П. Маринович. М., 2006. 358 с.
5. Mladenovska–Ristovska K. Ancient Macedonians and Greeks: between the Identity and Civilization Aspirations // Studia Środkowoeuropejskie i Bałkanistyczne. T. XXVI. Krakow, 2017. P. 281–291.
6. Westwood G. The Rhetoric of the Past in Demosthenes and Aeschines. Oratory, History, and Politics in Classical Athens. Oxford: Oxford University Press, 2020. 432 p.
7. Krentz P. Fighting by the rules: the invention of the hoplite agon // Hesperia. 2002. Vol. 71. P. 23–39.
8. Wheeler E.L. Archaic and Classical Greece: Land battles // The Cambridge history of Greek and Roman Warfare. Vol. 1 / Edited by P. Sabin, H. Van Wees, M. Whitby. Cambridge, 2007. P. 186–223.
9. Cawkwell G.L. Cyrene to Chaeronea: Selected Essays on Ancient Greek History. Oxford: Oxford University Press, 2011. 485 p.
10. Сивкина Н.Ю. Греко-македонские отношения в конце III в. до н.э. (последняя попытка интеграции. Автореф… д. ист. н. Иваново, 2010. 46 с.
11. Худолей Н.В. Национальный код культуры и его актуализация в пословицах, поговорках и классических литературных текстах // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2017. Т. 14. № 4. С. 643–653.
12. Марков К.В. Специфика представлений греческих авторов II–III вв. о «демократии» // Научные ведомости БелГУ. Серия История. Политика. Экономика. Информатика. 2014. Т. 15 (186), вып. 31. С. 41–45.
13. Сивкина Н.Ю., Новосильнов А.С. Херонейский лев: к вопросу о «македонской» инициативе установки памятника // Историческая память и семья и творчество. Нижний Новгород, 2020. С. 30–34.
14. Martin T.R. Ancient Greece: From Prehistoric to Hellenistic Times. Yale University Press, 2000. 311 p.

THE SECOND SOPHISTRY ABOUT THE BATTLE OF CHAERONEA 338 BC: FEATURES OF REPRESENTATION

A.S. Novosilnov, N.Yu. Sivkina

In 338 BC, one of the most significant battles of antiquity between Greek and Macedonian troops took place near the city of Chaeroneia. However, there is little information about this battle in historical sources. The purpose of this work is to identify the features of the representation of the battle. The main research methods are general scientific methods – analysis and synthesis, as well as special methods – comparative historical and retrospective. As a result of the study, the authors came to the conclusion that this battle was intentionally not studied in the historical memory of the Greeks. The basis of this tradition was laid by Demosthenes and the Athenian orators of that time, thanks to them, a set of stereotypes regarding the Macedonian king Philip II was formed, which was picked up by the authors of the second sophistry and has survived to the present day.

Keywords: the Battle of Chaeronea, the Second sophistry, historical construct, Demosthenes, Philip II.

2.10. ИСТОРИЯ ЛЮБВИ АНТИОХА I: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОД В ПОЛИТИКЕ РАННИХ СЕЛЕВКИДОВ

© А.С. Гусева, Н.Ю. Сивкина

Цель работы: исследовать культурные коды в историко-мифологической традиции ранних Селевкидов на примере эпизода о вторичном замужестве Стратоники. Методы исследования: общефилософские (анализ и синтез) и специальные методы (историко–генетический и ретроспективный метод). Основные результаты исследования заключаются в следующем: в литературных источниках описание предыстории брака Антиоха и Стратоники имеет сходство с популярными мифологическими сюжетами и древними ритуальными обрядами. Авторы считают, что подобные аллюзии свидетельствуют об искусственном происхождении легенды. При Селевке I начал формироваться исторический миф о нем и его семье. Данный сюжет органично вписывался в новый миф и обосновывал передачу царской власти от отца (Селевка) к сыну (Антиоху I).

Ключевые слова: эллинизм, Селевкиды, Антиох I, Стратоника, культурный код, исторический миф.

Миф является самым древним способом познания окружающей действительности и передачи информации от поколения к поколению. Мифологическое сознание свойственно любому народу, не только традиционному, но и современному. Миф – закодированное повествование о каких-то событиях, конкретных людях, а также общественных явлениях [1, с. 55].

При этом следует отметить, что миф не является монолитной структурой, он состоит из различных элементов (мифологических образов, архетипов,

универсалий и т.д.), которые допускают различные толкования, что позволяет мифу обрастать бесчисленными подробностями [2, с. 73].

Поскольку мифы призваны объяснить окружающую реальность, то с появлением определенных социальных или политических структур возникают предания, которые призваны объяснить их функционирование и развитие. Данные мифы используются для реализации политических целей, в том числе и для создания благоприятного образа правителя, а также для объяснения хода политических событий [2, с. 73–74]. Политический или исторический миф всегда имеет под собой реальную основу. В эпоху эллинизма этой основой является биография реальных исторических деятелей. Превращение биографии политического лидера в мифологизированную историю происходит из–за литературной обработки и тех целей, которые преследовал автор, излагая материал. Поэтому часто говорят о неправдоподобности сохранившихся сведений [3, с. 59].

Политический миф, как и любой другой, создается для того, чтобы большая группа людей приобрела определенные ориентиры, которые помогают справиться со страхами и неопределенностью в лице всякого рода угроз, особенно в периоды нестабильности и кризиса [4, с. 30]. Данная функция мифа реализуется через культурный код – особую систему знаков и архетипов, воплощающую определенную культурную традицию, в рамках которой с помощью устойчивых художественных приемов происходит осмысление определенных коллективных переживаний [5, с. 156].

К эпохе ранних Селевкидов (кон. IV в. до н.э.) относится событие, неординарность которого привлекала внимание многих античных писателей. Речь идет о браке сына известного полководца Селевка Никатора Антиоха и Стратоники. Уникальность ситуации заключалась в том, что Стратоника Сирийская – дочь Деметрия Полиоркета, была женой Селевка и мачехой Антиоха. Однако через некоторое время после замужества она по решению Селевка вышла замуж за его сына Антиоха.

Источники излагают эту историю следующим образом. После брака Селевка, спустя какое-то время, его любимый и единственный сын Антиох заболел. Поэтому Селевк пригласил во дворец лучших врачей. Но никто, кроме Эрасистрата, известного врача, которому основатель государства Селевкидов платил огромное жалование (App. Syr. 59[1]), не смог определить, что причина болезни – неразделенная любовь. Причем выяснилось, что влюблен он был в свою мачеху (Plut. Dem. 38[2]; App. Syr. 59–61; Luc. De Dea Syr.17–18[3]). Антиох считал, что «желание его чудовищно, недуг – неисцелим и, словно обезумев, принялся искать способа покончить с собою» (Plut. Dem. 32), поэтому отказывался от пищи, страдал от жара и закрылся в комнате.

Эрасистрат решился, хотя не без колебаний, раскрыть Селевку причину болезни сына. Результатом этой истории стала передача Стратоники Антиоху (Luc. De Dea Syr. 18).

Примечательно, что у античных авторов можно встретить несколько версий данного сюжета. Например, есть упоминание этого союза в контексте формирования коалиции Селевк–Деметрий, а династический брак рассматривался как важный элемент в сближении двух лидеров (Diod. XXI. 20. 1[4]). В другой версии излагается именно история любви, в которой подчеркивалась особая роль астролога Лептина (Val. Max. V. 7. 3. 1[5]) или врача Эрасистрата (Plut. Dem. 38; App. Syr. 59–61; Luc. De Dea Syr. 17–18), либо врача Клеомброта (Plin. Maior. XXIX. III. 5[6]). Объяснение поступка Селевка у Аппиана трактуется как беспрецедентное и оправданное только тем, что царь не связан никакими законами и обычаями. Именно исключительность ситуации вызывала интерес античных авторов, которые стремились к рациональному объяснению событий. Но когда происшествие или факт имели яркую эмоциональную окраску, как в случае со Стратоникой, стремление объяснить, рационализировать то или иное действие героев порождало, в свою очередь, новую мифологическую традицию.

Стоит отметить, что Селевк Никатор, став преемников Александра Македонского на Востоке, остро нуждался в обосновании легитимности своей власти и ее укреплении. Поэтому Селевк и его сын Антиох для достижения данной цели прилагали огромные усилия и применяли разные методы: принятие царской титулатуры, чеканку монет и т.д. При этом цари широко использовали мифологические образы, в сущности, формируя новый миф – исторический миф о династии Селевкидов [6].

Допустимо говорить, что богатый мифологический материал, которым обладали народы, входящих в состав державы Селевкидов, тоже оказал влияние как на способ укрепления власти, так и на описание истории любви Антиоха, в частности. Но мифология скорее служила вдохновением, чем была полностью скопирована.

Для данной истории наиболее репрезентативными являются три религиозно-мифологических системы: греческая, ассиро-вавилонская и финикийская. Это связано с тем, что Селевк и Антиох придерживались греческой религии, при этом жили в Вавилоне. Можно отметить, что некоторые религиозные традиции разных народов имели много общего. После похода Александра и расселения греков на территории восточного региона, люди в местных богах видели аналогии с собственными, а в некоторых случаях имело место искусственное создание синкретичных культов, как, например, культ Сераписа в Египте [7, с. 78]. Также, «за

Афродитой стоит древнесемитская богиня любви Иштар-Астарта, божественная супруга царя, одновременно царица небес и гетера» [8, с. 256]. Люди понимали сакральный характер этих мифов, и используемые в них образы и аналогии не нуждались в пояснении. Более того, в сознании древних греков новые верования не стирали то, что были до них: старое либо интегрировалось в новое, либо они сосуществовали бог о бок [9, с. 260]. Поэтому сюжетные элементы легко могли смешиваться между собой. Например, только у Лукиана присутствуют две версии этого сюжета, что свидетельствует о широком распространении и вариациях мифа.

В Средиземноморском регионе был распространен и миф об «умирающем и воскресающем боге». Впервые категория умирающего и воскресающего бога была подробно описана в работе Д.Д. Фрэзера «Золотая ветвь» [10, с. 242]. Такие боги были молодыми мужскими персонажами, чья судьба была связана с богинями матерями или богинями девами. Поэтому часто миф выражался в ритуалах, когда драматически воспроизводились их жизнь, смерть и предполагаемое воскресение. Таким образом, в основе сюжета супруг или возлюбленный богини страдает, умирает и воскресает [11, с. 354].

В случае с Антиохом мы имеет дело с аллюзией на такой миф. Так, Стратоника отожествлялась с греческими Афродитой и Артемидой, схожие функции совмещали в себе финикийская богиня Астарта и шумерская Иштар [12, с. 278]. Именно этих богинь касается миф об умирающем и воскрешающем боге. Обряд брака, который заключат Антиох и Стратоника, соединял их, подобно Иштар и ее супруга Думузи [13, с. 133]. К смерти человека-супруга приводит деятельность этих богинь, но его гибель буквально способна разлучить их лишь в случае Афродиты [14, с. 50] и Иштар [13, с. 136], а Астарта сама воскресила своего возлюбленного. Более того, физические страдания испытывал только возлюбленный Астарты [12, с 74]. Подобным образом вел себя и Антиох Сотер, отказываясь от пищи, страдая и, фактически, умирая (Plut. Dem. 38; App. Syr. 59–61; Luc. De Dea Syr. 17–18). Последующая передача Стратоники Антиоху, их воссоединение соответствует стадии «воскресения».

Таким образом, не приходится сомневаться, что история в духе широко распространенного мифа должна была вызвать сильный эмоциональный отклик у слушателей. Но не менее важным был и еще один элемент в создании легенды. Поскольку мифы восходят к первобытным временам, то данный сюжет можно трактовать как отражение древнего обряда инициации – обряда перехода из одного статуса в другой, причем этот переход означает приобретение качественно новых черт, отличных от тех, которыми человек

обладал ранее [15, с. 62]. Действительно, статус соправителя царя отличается от наследника царя, а приобретен он был именно после брака Антиоха со Стратоникой.

Структурно легенда об Антиохе и Стратонике соответствует трехчастной композиции инициации: отделение, испытание, включение [16, с. 41]. Как и его вавилонские предшественники, Антиох во время первого этапа инициации добровольно уединился и закрылся от своего ближайшего окружения. На втором этапе он испытывал физические и душевные страдания, находясь между жизнью и смертью. Затем с помощью врача сыну Селевка удалось восстановить свои силы и, как и его предшественники, он смог взойти на престол. Хотя первобытные истоки мифов, вполне вероятно, уже были забыты, но сохранялись их отголоски в обрядах и культовых праздниках.

Данные факты свидетельствуют о том, что ранние Селевкиды адаптировали древний сюжет для создания благоприятного политического образа своей династии. К тому же, ранним Селевкидам удалось сохранить изначальное значение данного мифологического сюжета, который отражает не просто цикличное завершение какого-либо временного отрезка и начало нового [17, с. 53] – осуществилась передача власти от отца к сыну, признание самостоятельности сына–соправителя и начало его фактически независимого правления Антиоха.

Примечания

1. App. Syr. – Аппиан «Римская история».
2. Plut. Dem. – Плутарх «Сравнительные жизнеописания», «Деметрий».
3. Luc. De Dea Syr. – Лукиан из Самосаты «О Сирийской богине».
4. Diod. – Диодор Сицилийский «Историческая библиотека».
5. Val. Max. – Валерий Максим «Достопамятные деяния и изречения».
6. Plin. Maior. – Плиний Старший «Естественная история».

Список литературы

1. Борко Т.И. Мифологический код: Непреходящая действенность // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 2 (35). С. 53–63.

2. Козырева Т.В., Слободчикова В.А. Дуалистичность политического мифа // Вестник Югорского государственного университета. 2017. Т. 13. № 1–2. С. 72–76.

3. Элиаде М. Космос и история: Избранные работы // Под общ. ред. И.Р. Григулевича, М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс. 1987. 311 с.

4. Гигаури Д.И. Политический миф и ритуал как социокультурные основания символической политики // Вестник Санкт–Петербургского университета. Международные отношения. 2015. № 3. С. 91–98.

5. Гудова М.Ю., Юань М. Концепт «культурный код»: уровни значения // Интеллект. Инновации. Инвестиции. 2022. № 4. С. 151–159.

6. Сивкина Н.Ю., Гусева А.С. Правление Селевка I: становление исторического мифа // Чувства добрые я лирой пробуждал…: сборник докладов Международных научных конференций «Усадебные комплексы России как центры культуры и хранители материальной и нематериальной культуры» и «XLVIII Добролюбовские чтения» / Под ред. Дмитриевской Г. А., Строгецкого В.М. Нижний Новгород: Гладкова О.В., 2024. С. 207–212.

7. Сивкина Н.Ю., Можеровцева А Д. Культ Сараписа в эллинистическом Египте как продолжение политики «слияния народов» // Genesis: исторические исследования. 2023. № 1. С. 76–84.

8. Буркерт В. Греческая религия: архаика и классика / Пер. с нем. М. Витковской, В. Витковского. СПб.: Алетейя. 2004. 585 с.

9. Доддс Э.Р. Греки и иррациональное / Пер. с англ. С.В. Пахомова. СПб.: Алетейя, 2000. 320 с.

10. Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: Политиздат, 1980. 831 с.

11. Емельянов В. В. Шумерский календарный ритуал (категория ME и весенние праздники). СПб.: Петербургское востоковедение, 2009. 432 с.

12. Циркин Ю. Б. Мифы Финикии и Угарита. М.: АСТ; Астрель, 2003. 478 с.

13. Крамер С. Н. Мифология Шумера и Аккада / Под ред. В.А. Якобсона. М.: Наука, 1977. 456 с.

14. Грейвс Р. Мифы древней Греции / Пер. с англ. К.П. Лукьяненко. М.: Прогресс, 1992. 519 с.

15. Шкурина Т.Г. Инициация как социальная практика // Вестник СамГУ. 2011. № 4. С. 60–65.

16. Випулис И.В. Царский ритуал древней Месопотамии как инициация // Вестник МГУКИ. 2017. № 6. С. 38–48.

17. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд–во МГУ. 1994. 144 с.

THE LOVE STORY OF ANTIOCHUS I: A MYTHOLOGICAL CODE IN EARLY SELEUCID POLITICS

A.S. Guseva, N.Y. Sivkina

The purpose of the work is to investigate cultural codes in the historical and mythological tradition of the early Seleucids on the example of the episode about the second marriage of Stratonica. Research methods are: general philosophical (analysis and synthesis) and special methods (historical–genetic and retrospective method). The main results of the study are as follows: in literary sources, the description of the prehistory of the marriage of Antiochus and Stratonica has similarities with popular mythological plots and ancient ritual rituals. The authors believe that such allusions indicate the artificial origin of the legend. Under Seleucus I, a historical myth about him and his family began to form. This plot fit seamlessly into the new myth and justified the transfer of royal power from the father (Seleucus) to the son (Antiochus I).

Keywords: Hellenism, Seleucids, Antiochus I, Stratonica, cultural code, historical myth.

2.11. ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ «ДЕСКРИПТИВНОГО ЖАНРА» В ПОЭМЕ М.В. ХРАПОВИЦКОГО «ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА» (1816)

© Е.Э. Овчарова

В главе проведён анализ поэмы М.В. Храповицкого, подтверждающий вывод П.Р. Заборова об оригинальности поэмы Храповицкого, а также тезис автора данной статьи, что поэма Храповицкого лишь формально соответствует популярному в своё время дескриптивному жанру. Несмотря на то, что поэма создавалась в период активного усвоения в России западноевропейской описательно-дидактической поэзии и следовала уже сформировавшейся традиции, заимствуя образы, мотивы, метафоры, композиционные приемы, произведение получилось оригинальным и национальным. Проанализированный фрагмент также позволяет наглядно представить богатство содержания поэмы, которая даёт возможность многое узнать об её авторе и малоизвестных направлениях русской литературы XVIII в.

Ключевые слова: М.В. Храповицкий, П.Р. Заборов, дескриптивный жанр.

Михаила Васильевича Храповицкого, годы жизни 1858–1819, вполне можно отнести к числу таких людей, о которых Анатоль Франс писал как о никому, или практически никому, не известных деятелях, которые оказали на самом деле значительное влияние – и не только на своё окружение, но и на более общие общественные процессы.

Михаил Васильевич был одним из детей от второго брака генерал-аншефа Василия Михайловича Храповицкого, лейб-кампанца, а затем близкого доверенного лица Елизаветы Петровны. Дедом со стороны матери был известный деятель петровской эпохи, сподвижник Петра I, Михаил Сердюков. Брат Михаила Александр – статс-секретарь Екатерины II, автор известных «Записок» [1], сестра Мария, в замужестве Сушкова, фрейлина императрицы, литератор, известный переводчик [2; 3; 4]. Также Михаил Васильевич был близким другом Аракчеева [3, с. 85–86], потому как последний никогда не забывал оказанных ему благодеяний. «Без лести предан» – это были не пустые слова [5]. С помощью Аракчеева Храповицкий смог осуществить свой проект по освобождению всех своих крестьян с землей; это было сделано по завещанию Храповицкого. Полагаю, что сам при жизни он вряд ли смог бы довести это дело до конца, потому как, и тому есть свидетельства, его многочисленная родня постаралась бы этого в любом случае не допустить [3, с. 86].

Обладая множеством связей, большими талантами, прекрасным образованием, умея располагать к себе людей и вызывать у них живой интерес к себе, он мог бы составить себе значительную карьеру, однако же не только не предпринимал к тому усилий, но и тщательно избегал всех к тому

возможностей, даже литературных. О его сознательном отказе от подобных возможностей есть собственноручно написанный им текст [4, с. 371–372].

Будучи в юности автором удачных и имевших большой успех переводов-переложений французских пьес, а также нескольких заметных поэтических публикаций, он быстро прекратил производство популярных переложений для театра и занялся творчеством преимущественно для самого себя. Две его большие прозаические работы публицистического характера имели практическую общественную направленность и были опубликованы для очень небольшого круга лиц. Эти работы изначально предназначались им для печати и преследовали вполне определённые цели. Это издание 1790 г. «Разговор уездных дворян о выборе в судьи» и «Слово похвальное Екатерине II» [3]. Ряд остальных работ вышел в свет в середине XIX века благодаря его племяннику, литератору и издателю Николаю Васильевичу Сушкову [6, с. 204–259].

Рассматриваемая здесь поэма была исследована и опубликована уже в XX веке и в новой орфографии в 1962–1999 годах. Этот титанический труд был осуществлён Петром Романовичем Заборовым [7, 8].

Заборов писал: «В творческом наследии Храповицкого “Четыре времени года” – самое крупное произведение, обычно он тяготел к “малым формам”, таким как дума, дружеское послание, притча, сонет, эпиграмма. Первые наброски поэмы помечены 1777 г., заключительные строки написаны в 1804 г, после чего она, по-видимому, еще долго дорабатывалась. Судя по филиграни на бумаге ее белового автографа, а точнее – цифровому элементу этой филиграни (1816), окончательную ее редакцию можно датировать двумя-тремя последними годами жизни поэта» [7, с. 431].

Думается, несмотря на весьма строгую оценку исследователя, который пишет о несомненном, хотя и довольно скромном поэтическом таланте [8, с. 369], художественные достоинства поэмы весьма значительны. Её можно было бы включить в школьную программу, если б для того не надо было бы открывать отдельный курс языка XVIII века.

Заборов пишет о том, что в поэме перед нами предстаёт истинно русский верующий человек [8, с. 369]. Этот момент тоже представляется дискуссионным. Национальность Михаила Васильевича определима с трудом. Д.Л. Мордовцев называет дочь В.И. Храповицкого, М.В. Храповицкую, в замужестве Сушкову, «ассимилированной украинкой», своего рода исторической преемницей гетманши Скоропадской и Матрены Кочубей [9]. Отец, генер-аншеф, происходил из белорусского рода Гоздава и при поступлении в лейб-кампанию русского дворянства не имел, так что был зачислен рядовым. Русское дворянство Василий Храповицкий получил от Елизаветы Петровны [10]. Дед Михаила Храповицкого со стороны матери,

несмотря на инсинуации историка М.П. Погодина о Петре I, которым верили в XIX веке и которые популярны до сих пор [11], был инородец из так до сих пор и не определённого восточного племени. По своим убеждениям же Михаил Храповицкий был ярым просветителем и гражданином мира [2; 3; 7]. В его поэме трудно найти приметы именно русской действительности, в отличие от того же Джеймса Томсона, без устали славословившего Британию как образец всего и вся в своей поэме. Михаил Храповицкий действительно был человеком верующим, но можно ли соотнести с православием его веру, это вопрос, требующий отдельного исследования.

Если Храповицкий что-то и критиковал, то это не действия властей или общественные порядки. Нельзя найти никаких следов влияния той идеологии, которая в то время была наиболее ярко воплощена Радищевым. Критика Храповицкого была направлена на несовершенство человеческой природы в тех конкретных проявлениях, которые он хорошо знал. Если он и выступал против существующих порядков, а он выступал – и весьма значительно, то своими практическими действиями и без каких бы то ни было революционных и противоправительственных обоснований и рассказов о всеобщих российских бедствиях. Он был из семьи успешных царедворцев и никогда не выходил из этой парадигмы. Для совершения тех общественных преобразований, которые представлялись ему необходимыми, он обращался исключительно к высшей власти [3; 4].

Заборов указывает: «Большую известность получили у нас “Времена года” Томсона, “Весна” Э. фон Клейста, идиллии С. Геснера, “Времена года” Сен-Ламбера, “Месяцы” Руше, “Сады” и “Сельский житель” Делиля <...> С этими шедеврами «дескриптивного жанра», да и с некоторыми другими его образцами Храповицкий был, конечно, в той или иной мере знаком» [8, с. 369].

Надо здесь заметить, что многие произведения описательно-дидактической поэзии, так называемого «дескриптивного жанра», являются своего рода вариациями поэтических историко-философских трактатов. Такова поэма Джеймса Томсона и такова поэма Жозефа Никола Делиля. Однако поэзия в них не только форма, поэтический дискурс определяет также и содержание этих произведений. Авторы имеют возможность не следовать никакому единому нарративу, а использовать сугубо фрагментарную композицию для своих творений, находясь в рамках самого широкого исторического, философского, литературного контекста, не будучи привязанными ни к чему конкретному и не вызывая, при определённой осторожности, разумеется, больших нареканий. Подобный фрагментарный дискурс на основе обращений и ссылок на классическую традицию был чрезвычайно популярен в XVII–XVIII веках не только для поэтического

жанра. Андрей Васильевич Голубков (в частности, в докладе на Всероссийской научной конференции «Психологизм русской и зарубежной литературы», посвященной памяти Н. В. Забабуровой (1944–2014)) прослеживает развитие фрагментарного дискурса в дидактической, изначально учебной, позже развлекательной по сути прозе от эпохи позднего Возрождения, Эразма, Монтеня, Грасиана к сборникам афоризмов и огромному количеству изданий комментариев в XVII–XVIII веках. Взаимодействие поэтического и прозаического дискурсов в описываемом нами случае имело редкое направление – от прозы к поэзии. Этот обратный синтез имел колоссальный успех в течение почти полутора веков, но затем его популярность очень быстро сошла на нет. Обычно развитие всегда шло в обратном направлении, и проза вбирала в себя поэтические находки [12].

Заборов указывает: «"Четыре времени года" создавались в период весьма интенсивного усвоения в России западноевропейской описательно-дидактической поэзии – английской, немецкой, швейцарской, французской <...> Основанная на каждодневных наблюдениях страстного "любителя натуры", поэма эта при всей условности его живописания, при всей абстрактности его назидательных примеров и философических раздумий была, в сущности, вполне национальной. В ней отчетливо слышится голос русского человека, искренне верующего, глубоко нравственного, просвещенного и мудрого, чуждого политических страстей, равнодушного к богатству и личному преуспеянию...» и отмечает: «Однако "Четыре времени года" не являются ни переложением какого-либо из них, ни прямым подражанием. Заимствуя отдельные их черты – мотивы, образы, метафоры, композиционные приемы, следуя уже сформировавшейся традиции, русский поэт создал более или менее оригинальное произведение, посвященное не столько природе и сельской жизни вообще, сколько тем, которые его непосредственно окружали и вне которых он себя просто не мыслил» [8, с. 369].

Надо отметить, что традиция длинных культурологических и философских экскурсов сохранялась в течение XVIII века. Эта структура есть у Томсона в 1727 году, её вариант представлен у Делиля в 1782. Но поэма Храповицкого на самом деле иная. Она лишь формально соответствует дескриптивному жанру, хотя и начата раньше появления поэмы Делиля, то есть писалась в эпоху сохранения традиции.

Произведение Храповицкого лишено хаотичности и культурологических отсылок. Так, в первой части, «Весне», мы видим довольно обширное описание природы, которое здесь опускаем. Заключает первую часть весьма примечательные морализаторские сюжеты, представленные в Табл. 1-3, характеризующие образ мыслей автора и его моральные критерии.

Таблица 1

Любонег, Прелестою плененный	Умила огорченна
«Нещастный Любонег Прелестою плененный, Прелестою любим, но горестной судьбой От ней в другом краю со стадом отдаленный, Оплакивает сей печальный жребий свои Ни красная весна его не утешает, Ни ясный солнца луч его не оживит, И стадо резвое лишь пуще сокрушает, С товаришьми игра в полях не веселит, И если сам возьмет свирель печальну в руки, Поет ужасное страдание свое, Поет мучение жестокия разлуки, Поет желанный час, когда узрит ее Любовь, природы дщерь и всех страстей юнейша, Наполнит сердце все, когда возжег чью кровь, Сторонним чувствиям в нем места нет малейша, В нем радости и слез одна вина, любовь» [8, с. 371].	«Не меньше мучится Умила огорченна, Милона любит та и видит близ себя, Но лучше б, говорит, была с ним разлученна, Страдала б меньше я, неверного любя, Я чаяла б, что он томится, воздыхает И любит, как и я, от мест сих удален Но се в глазах моих иною он пылает, Бежит моей любви, иною уловлен В отсутствии его дражайшим почитала, Теперь и при себе его коварным зрю, Постыдно для меня, что страсть к нему питала, Ах! то несноснее, что так же им горю Сладка любовь сердцам, но ревность, но разлука Всю сладость нежности преобрашает в яд, Однако льстит душе любовная и мука, Ее врачует вдруг один приятный взгляд» [8, с. 371].

Таблица 2

Тщеславный Гордомысл	Ненасыт
«Тщеславный Гордомысл от града удалился, Прекрасные поля на время посетил, Хотя он в мирное убежище склонился, Бунтующих страстей в душе не сократил Вотще ему покой чертоги представляют. Вотще прохладну тень веселые сады, Где воды чистые их зелень оживляют, Природа редкие дарит ему плоды, Искусства вымыслы в избытке всюду зрятся, Стяжал собрание сокровищ без труда, И тысящи людей в полях его трудятся, Пасутся на лугах тьмочисленны стада А он? – Нещастен он и в самой лучшей части' Спокойства нет ему, нет дружбы, нет любви Ревнуя вознестись к величию и власти, Коварствы, ненависть питает во крови, Кто выше, тот ему во щастии помеха, Все помыслы о том, врага чтобы попрать, Кто ниже, тех презреть душе его утеха, Ему ль спокойствие, ему ль любовь познать» [8, с. 371].	«На прибыль Ненасыт единую взирает И в дальний край дерзать, в опасный путь готов, Он злаки и цветы угрюмо попирает, К природным красотам бесчувствен и суров, Любовь к стяжанию его по свету водит, Надеянье богатств манит его, живит, Сколь часто не корысть, но пагубу находит, И алчная душа отчаяньем горит» [8, с. 371].

Обзор персонажей автор дополняет изложением своего жизненной позиции и идеальным её воплощением в виде образцовой семьи, хотя он сам, впрочем, не имел никакой и к тому не стремился:

Таблица 3

Страстный Полемон, нежная Пальмира	Изложение жизненной позиции
«Так страстный Полемон, так нежная Пальмира Их к брачному любовь союзу привела, Судьба, владычица подсолнечного мира, Им лучшие души сокровищи дала Он мужествен и тверд в уставах правды, чести, Им храм в его душе Пороков удален, Не знает низости, корысти, злобы, мести К добру в самом себе и в ближнем прикреплен Она приятностей обилием пленяет, И сердца, и ума, и нрава добротой, Кротка, внимательна, весельем оживляет, Как утрення заря прохладой в летний зной Почтение к себе есть прочно основанье Их дружбы и любви умом крепится страсть Пусть время уменьшит страстей очарованье Любовь к достоинствам всегда имеет власть Щастлнвая чета' Нежнейших чад питают, Уроки добрых дел примерами дают, Навычки, склонности рассудком направляют, От люта семя зла их сердце стерегут Семейной тихостью, согласием, устройством Ведут завидну жизнь в вниманиях своих Не сами лишь одни блаженствуют спокойством, Щастливы и друзья, кто сердцем любит их Зри тварь в природе всю, что участь той являет?	«Так все приятности натуры исчезают И красная весна так зрится без красы, Где страсти сильные грудь смертного терзают Они займут собой все дней его часы, Они влекут к себе всех сил его стремленье, Им слабый человек отверсту грудь несет, Им мужественный дух явит сопротивленье, Тяжелый хладнокров себя от них спасет, Разумный различить одни с другими знает, Умеет вредные в начале истребить, Полезные принять и их питать желает, Печется силу их с рассудком согласить, Среди волненья их спокойством веселится, Чувствителен к страстям, но сам к себе не мертв, С рассудком, с совестью для них не разлучится, Им в дар не принесет дражайших оных жертв Искусный кормчий так спокоен пребывает, Несомый ветрами, качаясь на волнах, На шум, на зыбкость вод с улыбкою взирает, А робких путников тревожит сильный страх» [8, с 372].

Семейство есть предмет единственный везде Затем весной любовь их кровь воспламеняет, Затем заботятся средь лета о гнезде, Младьк своих родя, любовню к ним тают, Любовь согласие в семействах их творит, И то же чувствовать младые возрастают – Натура в мире так красу и жизнь хранит» [8, с. 371–372].	

Таким образом, заключает автор, у человека всегда есть выбор достойного существования, предоставленный ему Творцом:

«Кому ж небесная премудрость предписала
И пользу в естестве и красоту вкушать,
И благость вышняя почто предпринимала
Огромный мир создать, хранить и украшать'
Предвечным промыслом, щедрот своих рукою
Тебе все смертному
Творец определил
Тебе и тварям всем в мир пущенным тобою,
На то вас бытием чудесным наделил
А ты, чтоб получить от жизни услажденье,
Какой надежный путь предпримешь для себя?
С умом и совестью согласно повеленье
Надежно приведет ко щастию тебя
Чувствительность тебе внушит добра исканье,
Рассудок средствы даст добро то получить,
А совесть согласит с незлобием желанье,
Сам Бог природе так велел тебя учить» [8, с. 372].

Этот небольшой предварительный анализ подтверждает вывод Заборова об оригинальности поэмы Храповицкого, лишь формально соответствующей популярному в то время дескриптивному жанру. Здесь можно добавить, что богатство содержания поэмы даёт возможность многое узнать об её авторе и малоизвестных направлениях русской литературы XVIII в.

Список литературы

1. Храповицкий А.В. Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй. М.: В/О Союзтеатр, Главная редакция театральной литературы, 1990. (Репринтное воспроизведение издания 1862 г.). 298 с.

2. Модзалевский В.Л. Храповицкий, Михаил Васильевич // Русский биографический словарь в 25-ти т. Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А.А. Половцева. Т. 21. Санкт-Петербург: Тип. И.Н. Скороходова, 1901. С. 423–425.

3. Овчарова Е.Э. Литератор, общественный деятель и отшельник-мизантроп М.В Храповицкий (1758–1819) по малотиражным изданиям из фонда РНБ // Историко-культурное наследие в институциональном измерении: Материалы II Уральского историко-архивного форума, посвященного 30-летию подготовки документоведов и 20-летию подготовки специалистов в сфере туризма и гостеприимства в Уральском федеральном университете, Екатеринбург, 06–09 октября 2022 года / Отв. редактор Л.Н. Мазур. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2022. С. 85–95.

4. Овчарова Е.Э. Интимное и публичное в творчестве М.В. Храповицкого (1758–1819) и М.В. Сушкова (1775–1792) // XVIII век: интимное и публичное в литературе и культуре эпохи: коллективная монография / под ред. Н.Т Пахсарьян. СПб.: Алетейя, 2021. С. 298–311.

5. Томсинов В.А. Аракчеев. М.: Вече, 2014. 416 с.

6. Раут на 1852 год. Исторический и литературный сборник. Издание Н.В. Сушкова. М.: В Типогрфии Ведомост. Москов. Город. Полиции, 1852. 498 с.

7. Заборов П.Р. Неизданная поэма М.В. Храповицкого «Четыре времени года» // XVIII в. Сборник 5 / Отв. ред. П.Н. Берков. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1962. С. 429–434.

8. Заборов П.Р. Неизданная поэма М.В. Храповицкого «Четыре времени года» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/05_tom_XVIII/zaborov/zaborov.pdf?ysclid=m31enhph7n517647695 (дата обращения 10.10. 2012).

9. Мордовцев Д.Л. Замечательные исторические женщины на Руси: Исторические женщины второй половины 18-го столетия. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.litmir.me (дата обращения 12.06.2011).

10. Овчарова Е.Э. Об одном высказывании Екатерины II // Анекдот и другие жанры фольклора как историко-психологический источник: Материалы XLV Международной научной конференции. СПб.: ООО «Полторак», 2019. С. 95–98.

11. Овчарова Е.Э. Образование детей лейб-компанца В.И. Храповицкого и возможное влияние его южнославянского происхождения // Россия и Украина: историко-психологические аспекты взаимоотношений: Материалы XLVI Международной научной конференции. СПб.: ООО «Полторак», 2019. С. 31–38.

12. Овчарова Е.Э. Рецепция романа Гете «Страдания юного Вертера» в романе Юлии Крюденер «Валери» // Русская литература в полилингвальном мире: вопросы аксиологии, поэтики и методики: Материалы II Научно-практической конференции к юбилею доктора филологических наук, профессора Якушевой Галины Викторовны. М.: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2021. С. 127–132.

TRANSFORMATION OF MOTIVES AND IMAGES OF THE "DESCRIPTIVE GENRE" IN THE POEM OF M.V. KHRAPOVITSKY "FOUR SEASONS" (1816)

E.E. Ovcharova

The chapter analyzes the poem by M. V. Khrapovitsky, confirming the conclusion of P.R. Zaborov about the originality of Khrapovitsky's poem, as well as the thesis of the author of this article that Khrapovitsky's poem only formally corresponds to the descriptive genre that was popular at the time. Despite the fact that the poem was created during the period of active assimilation of Western European descriptive and didactic poetry in Russia and followed an already established tradition, borrowing certain images, motifs, metaphors, compositional techniques, the work turned out to be original and national.The analyzed fragment also allows us to clearly imagine the richness of the content of the poem, which makes it possible to learn a lot about its author and little-known trends in Russian literature of the 18th century.

Keywords: M. V. Khrapovitsky, P. R. Zaborov, descriptive genre.

2.12. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕМПОРАЛЬНОГО КОДА КУЛЬТУРЫ В ОНОМАСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ БРЕСТЧИНЫ

© И.Л. Ильичева

В современном филологическом знании значимое место занимает ономастическая лексика. Единицы регионального ономастикона связаны с окружающей действительностью и служат маркерами важнейших этапов истории материальной и духовной культуры лингвокультурного социума. Особый интерес и многовекторность представляет темпоральный (временной) код культуры, соотносимый с кодированием человеческого бытия по временной оси в материальном и нематериальном мире. Цель данной работы – выявление особенностей реализации темпорального кода культуры в ономастиконе Брестского региона. Объектом исследования выбраны три тематические группы: гидронимы, урбанонимы (годонимы, архитектонимы), эргонимы и прагматонимы. Общее количество проанализированных примеров составляет 309 ономастических единиц. В ходе работы используются дескриптивный, сравнительно-сопоставительный и статистический методы. Общая интерпретация ономастического материала дополняется семиотическим подходом, что позволяет рассматривать урбанонимические единицы как поликодовые комплексы, образованные посредством симбиоза знаков разной модальности. В ходе анализа установлено, что темпоральный код является одним из базовых кодов культуры и объективируется посредством ядерных и периферийных ономастических единиц. Топоосновы анализируемых ономастических единиц позволяют расшифровать архетипические представления жителей региона о времени, зафиксированные в языке.

Ключевые слова: ономастическое пространство, гидронимы, годонимы, архитеконимы, прагматонимы, коды культуры, темпоральный код культуры.

С начала XXI века в научном знании фиксируется повышенный интерес к вопросам региональной ономастики. В своих работах многие отечественные и зарубежные исследователи (см. работы Т.Б. Кузнецовой (2005),

Е.И. Сьяновой (2007), А.С. Щербак (2008), Е.М. Костюченковой (2009), Т.Ю. Васильевой (2012), М.С. Багомедова (2013), И.А. Королевой (2014) и др.) обращаются к отдельным элементам ономастического пространства региона. Наиболее перспективные разработки осуществляются с позиции полиаспектного анализа [1], поскольку такой вектор исследования позволяет не только рассмотреть «связь имени и общества на данном этапе развития» [2, с. 4], но и «приблизиться к выявлению многих как собственно лингвистических, так и экстралингвистических факторов, влияющих на динамику имен, их частотность, специфику функционирования имени в обществе» [3, с. 3].

В трудах ученых неоднократно подчеркивается, что региональному ономастикону присуща многослойность и полифункциональность. Все региональные ономастические единицы, включая ядерные и периферийные разряды, служат экспонентами культуры: мозаично переплетаясь между собой в единое поликодовое пространство, имена собственные способствуют образно-символьному обыгрыванию языкового ландшафта региона и поддерживают четкие грани его культурного кода. По мнению В.В. Красных, «код культуры есть “сетка”, которую культура “набрасывает” на окружающий мир, членит, категоризует, структурирует и оценивает его» [4, с. 297].

Цель настоящего исследования – выявить и описать специфику объективации темпорального кода культуры в ономастиконе Брестчины. Данная работа продолжает цикл публикаций автора [5, 6, 7], посвященных изучению способов репрезентации кодов культуры в ономастическом пространстве Брестского региона.

В качестве иллюстративного материала используется фрагмент авторской картотеки – 309 ономастических единиц, репрезентирующих временной код культуры. Все региональные онимы отобраны методом сплошной выборки из реестра водных объектов Брестской области за 2020 г.; из списков внутригородских линейных объектов 15 населенных пунктов Брестской области; с сайтов предприятий и организаций; из справочного издания «Свод памятников истории и культуры Белоруссии»; из интернет-ресурсов (туристические порталы https://bresttravel.by/, https://agro-usadba.by/category/brestskaya-oblast).

На фоне всех шести регионов Республики Беларусь Брестский регион занимает особое место: история заселения и освоения его земель восходит к глубокой древности. Первоначально территория Брестчины принадлежала Туровскому княжеству, с середины 12 века – часть Киевского княжества, после русско-шведской войны 1795 года вошла в состав российских земель.

В 1939 году Западная Белоруссия присоединилась к СССР, а 4 декабря 1939 года была образована Брестская область. Все исторические события нашли отражение в ономастическом пространстве Брестчины.

Темпоральный код культуры связан с отражением особенностей восприятия и «ощущения» человеком времени. Время, как и пространство, «является одной из ключевых, лежащих в основе познания мира онтологических категорий, благодаря которой человек маркирует накопленный столетиями жизненный опыт» [8, с. 24]. Как отмечает российский ученый В.А. Канке, «в мире природы важнейшее значение имеют пространственные и временные характеристики объектов. <…> Пространство характеризует сосуществование явлений, а время – их сменяемость» [9, с. 211]. Согласно С.Ю. Панковой, «концепции пространства и времени всегда находятся в определенной зависимости от культуры, основой которой является предметно-чувственная деятельность <…> Именно культура, понимаемая как всеобщая технология человеческой деятельности, детерминирует соответствующую данной цивилизации картину мира, в том числе концепцию пространства и времени» [10, с. 8].

В пределах ономастического пространства исследуемого региона темпоральный код культуры репрезентируется посредством трех тематических групп: 1) гидронимов; 2) урбанонимов (годонимов и архитектонимов); 3) эргонимов и прагматонимов.

Первую тематическую группу составляют 30 наименований водных объектов (гидронимов). В большинстве случаев категория времени выражается посредством двусловных наименований атрибутивного типа. В качестве определяющих слов используются прилагательные, образующие антонимические пары *большой – малый*: *пр. Малые Сои, пр. Большие Сои, озеро Большое Засоминое, озеро Малое Засоминое.* Компонент *малый* репрезентирует вторичность по отношению к другому водному объекту с атрибутом *большой* (в значении более крупный, более старый).

Определенная часть гидронимов содержит в качестве атрибутивного элемента числительные в написании цифровой: *р. Бобрик 1, р. Стубла 2, пр. Оберовщина 1, пр. Оберовщина 2, пр. Чепели 1, пр. Чепели 2, пр. Ружаны 1, пр. Кокорица 1, пр. Кокорица 2, пр. Заказанка 1, пр. Заказанка 2, пр. Заказанка 3, пр.№1, пр.№2, пр.№3, пр.№4.* Использование числительных маркирует своего рода хронологию появления водных объектов.

По количеству конституентов вторая тематическая группа является наибольшей (203 урбанонима). Как справедливо отмечают М.В. Голомидова и А.В. Дмитриева, «урбанонимы – неотъемлемый элемент вербальной сферы города: они маркируют значимые для навигации и деловой активности

фрагменты территории и вносят свой вклад в формирование языковой среды» [11, с. 145].

В плане маркирования времени урбанонимический сегмент регионального ономастикона, на наш взгляд, можно назвать одним из объемных и разнородных, поскольку он включает значительное количество способов объективации. Один из них – образование годонимов от корней *нов-* и *стар-: пер. Старозадворский, ул. Старозадворская, ул. Новозадворская, пл. Новая городская, ул. Новая, ул. Староздитовская)*.

Дифференцирующую временную функцию выполняют и числительные в названиях внутригородских линейных объектов: *пер. 1-й Железнодорожный, пер. 3-й Заводской, пер. 2-й Западный, пер. 9-й Калиновый, пер. 1-й Меженина, пер. 1-й Западный, пер. 1-й Луговой, пер. 2-й Мельничный, пер. 2-й Новый, пер. 2-й Брестский)*. Распространенность данных годонимов обусловлено постепенной застройкой населенных пунктов, появлением новых внутрилинейных объектов.

В ходе анализа установлено, что ведущую роль в темпоральном урбанонимическом каркасе Брестчины играет разного рода историческая коммеморация. Подчеркнем, что в данном случае речь идет об именах собственных, фиксирующих определенные праздничные даты и исторические события (*ул. 8-го Марта, ул. 1 Мая, ул. 28 июля, ул. 9 января, ул. 9 Мая, ул. 7 ноября, пер. 7 Ноября, ул. Бородинская, ул. Грюнвальдская, ул. Октябрьской революции, ул. 17 сентября, ул. XXII Съезда КПСС, ул. 67 Полка*), временные юбилеи (*ул. 40 лет Победы, ул. 55 лет Победы, ул. 65 лет Победы, ул. 50 лет БССР, ул. 60 лет БССР, ул. 700 лет Кобрина, ул. 50 лет ВЛКСМ, ул. 60 лет Октября).*

Многие из перечисленных годонимов апеллируют к значимым для белорусов событиям: 28 июля в 1944 году в ходе Люблин-Брестской операции город Брест был освобождён войсками 1-го Белорусского фронта; 17 сентября 1939 года произошло воссоединение белорусского народа. Большинство номинативных единиц данной подгруппы являются многокомпонентными словосочетаниями атрибутивно-генитивного и номинативно-субстантивного типов.

Примечательны и фреквентативные особенности годонимов данной подгруппы. Для наглядности: *ул. 70 лет Октября* фиксируется в 17 населенных пунктах Брестской области, *ул. 60 лет Октября* – 24, *ул. 60 лет Победы* – 13, *ул. 40 лет Победы* – 11. Названия, в топооснове которых используется символ советской эпохи 1 Мая *(ул. 1 Мая, пер. Первомайский, ул. Первомайская)*, фиксируются в 90 населенных пунктах Брестской области.

Нередко историко-культурный контекст временных срезов дополняется значительным усилением со стороны городской типографики. Типографический ландшафт городской среды координирует культурно значимые смыслы [12, с. 94] и «действует как знаковая система, актуализирующая значения современности или исторической ретроспективности сообщения, принадлежности к определенному стилю или речевому жанру» [12, с. 93]. Так, индексальная отсылка к разным временным срезам прочитывается в 19 тематических табличках, установленных в рамках реализации проекта «В названиях улиц – история города» в 2009 году в городе Бресте. Вербальная часть представлена точными наименованиями улиц, периодами их использования и стилями написания названий на улицах Брест-Литовска, Бреста над Бугом и Бреста.

Времяисчисление в отношении поры года, месяцев и времени суток также представлено в названиях внутригородских линейных объектов: *ул. Весенняя, ул. Летняя, ул. Осенняя, ул. Зимняя, ул. Майская, пер. Утренний, пер. Весенний.*

Однако, как показывает анализ современной номинативной практики, объективация временного кода культуры в семиотическом ландшафте региона не ограничивается только вербальной формой, а реализуется посредством знаков разных семиотических систем. Одной их форм полисемиотичной репрезентации служат архитектонимы (термин наш. – *И.И.*), которые органично «интегрируя в окружающий урбанонимический ландшафт, дополняют его и делают более рельефными значимые для города культурные темы» [13, с. 12].

Об этом писал и известный социолог Петр Штомпка, подчеркивая, что «образы конструируют и формируют наше постижение мира. Визуальная восприимчивость заменяет или дополняет восприимчивость текстовую. Массовость изображения в нашем окружении приводит к тому, что мы наблюдаем окружающую действительность через призму образных стереотипов. <…> Этот новый тип коммуникации изменяет и закрепляет способы представления человека, его отношений с другими, с миром вещей и миром природы; соединяет звуковые и визуальные измерения, вербальные и невербальные аспекты. Своеобразно реинтегрирует антропологическую ситуацию, подвергает семиотизации ранее не замечаемые пространства, придает им важность» [14, с. 6]. Мы полагаем, что рассмотрение урбанонимических номинаций с учетом семиотики пространства и характера объективации именованных объектов позволит представить целостный, интегративный «темпоральный» образ.

Многие названия малых архитектурных форм содержат лексические единицы коммеморативного характера, апеллирующие к разным временным периодам: 1) исторически значимым событиям *(деревянные скульптуры «Магдебургское право», «Монетный двор», памятник Брестская Библия, памятник Освобождения)*; 2) юбилеям и датам коммеморативного характера (*памятник в честь 40-летия освобождения Пинска, мемориальный знак в честь 40-летия освобождения Белоруссии от немецко-фашистских захватчиков, памятник Тысячелетия Бреста, памятный знак 700 лет Кобрину, Мемориальная доска в честь комитета временного управления Кобринского уезда, памятник первой победы русских войск в 1812 году)*. Как показывает анализ исследуемого корпуса, не все наименования архитектурных сооружений малого типа имеют прописальную часть и поэтому совпадают с номенклатурной группой, которая представляет необходимую информацию об архитектурном сооружении.

В номинативной практике Брестского региона ряд архитектонимов, репрезентирующих темпоральность, включает прецедентный феномен (прецедентное имя). В частности, это проявляется в названии памятников, установленных в честь основателей населенных пунктов Брестчины: *деревяная скульптура королевы Боны* (агрогородок Мотоль)*, памятник князю Владимиру Васильковичу и княгине Ольге Романовне* (г. Кобрин), *памятник князю-основателю Владимиру Васильковичу* (г. Каменец) и др.).

Еще один значимый урбанонимический «полипрецедентный ансамбль» – памятник 1000-летию Бреста. Архитектурный объект представляет собой модель города, выраженную в исторических образах (князь волынский Владимир Василькович, великий князь Литовский Витовт, Николай Радзивилл Чёрный, летописец, солдат и мать). На горельефе памятника шесть исторических сюжетов напоминают об основных событиях истории древнего Берестья, 12 хронологических плит в виде символических часов у подножия монумента описывают судьбоносные для Бреста явления.

Следует отметить, что время, зафиксированное в названии и семиотическом воплощении малых архитектурных форм, часто совпадает с изображенным событием или исторической личностью, сыгравшей знаковую роль в формировании и структурировании регионального этнокультурного пространства. В данном случае, на наш взгляд, можно говорить о том, что архитектонимы одновременно служат реализации сразу двух или трех кодов культуры (темпоральный, антропоморфный и топоморфный). Так, знаковый временной маркер *«Межевой знак»,* расположенный на перекрестке улиц Ленина и Гоголя, напоминает о существовании границы с 1836 по 1915 г. между землями Брестской крепости и города.

Собирательный образ Брестчины разных времен запечатлен в необычном *арт-объекте «Солнечные часы»* в городе Бресте. Поликодовый циферблат часов представлен в виде 16 кованых миниатюр, транслирующих локально значимые смыслы: Брестская крепость, драмтеатр, вокзал, кинотеатр «Беларусь», музей «Берестье», дворец спорта «Виктория», башня древнего Берестья, гарнизонный храм в Брестской крепости.

Еще одним примером трансляции временного кода культуры является монументальный арт-объект под названием *«Шлях да мары»*, который украшает стену десятиэтажного дома в городе Пинске. Сюжет мурала транслирует историко-культурный и мифологический нарратив: расположенный у слияния рек Пина и Припять город Пинск издавна славился богатыми торговыми традициями, через город проходил известный водный торговый путь «из варяга в греки». Герой мурала – современный молодой человек, плывущий на ладье в будущее к своей мечте.

Сюжеты, имеющие отношение к истории берестейских земель, визуализированы также в других арт-объектах: муралы *«Зарождение мысли»* (г. Барановичи), *«Зямля пад белымі крыламі»* (г. Брест), *мурал в память о защитниках Брестской крепости* (г. Брест, г. Жабинка), *фрески с видом на столицу Полесья XVIII–XIX веков* (г. Пинск), *фреска «Монетный двор»* (г. Брест).

С целью символического восприятия жителями региона временных срезов наряду с материальным воплощением активно используется и временной акциональный код. Ярким примером служит возродившийся в честь празднования 990-летия города Бреста ритуал зажжения фонарей. Штатный фонарщик и памятный знак «Старый фонарь» отсылают восприятие жителей региона к эпохе петровских времен. Общий и целостный образ дополняет камень-валун, на котором на специальной доске размещен приказ на старорусском языке об учреждении должности фонарщика, который ежедневно обязан зажигать фонари, «как солнце сядет».

Примеров подобного полисемиотического «временного» означивания в разных населенных пунктах Брестской области можно привести немало. Это свидетельствует о том, что и годонимы, и архитектонимы применительно к региональной локации «не только манифестированы в пространственной знаковой символике…<…>… но и «на эмоциональном уровне вовлекают в “проживание” номинативной темы и через образное восприятие вызывают ответный отклик» [13, с. 16].

Совершенно иная картина выражения темпоральности наблюдается в третьей тематической группе (76 ономастических единиц). Все элементы данной группы являются номинативным продуктом XXI века. Именно такие

ономастические единицы «воссоздают облик их номинаторов (назывателей), обладавших в конкретное время определенным стереотипом мышления, социальным опытом, а также существовавшими коммуникативными установками» [15, с.8].

В эргонимии и прагматонимии Брестского региона темпоральность объективируется посредством наименований товаров и названий предприятий сферы питания, образованных способом онимизации апеллятива: (*кафе «Весна», «Лето», овсяное печенье «ДеньНочь», пряники «Полночь», торт «Осенний», хлеб «Падвячорак», продукт сырный «Майский», булочка «Летняя»).*

Номинации по денотативному признаку соотносятся с разными временными оппозициями: 1) поры года (*торт «Бабье лето», «Осенний поцелуй», «Осенний вальс»; вино «Восеньскае», «Зимний шафран», «Осенний аккорд»; каравай «Золотая осень», хлеб «Золотая осень», йогурт «Ласковое лето»; кулич «Весенняя рапсодия»*; 2) времени суток (*торт «Магия утра», «Таинственная ночь», «Бархатная ночь», «Вечерний закат», «Ночь Востока»; кекс «Светлый день»; сыр «Утренний», комплект постельного беля «Ночь нежна»; скатерть «Персидская ночь», «Ночь под рождество», «Волшебная ночь»; агроусадьба «От заката до рассвета», лукум «Южный вечер»; вино «Вечерняя роса», «Весеннее вдохновение», «Вечерняя иллюзия»*; 3) названий месяцев *(торт «Майский»; скатерть «Майские цветы»).* Как видно из приведенных примеров, темпоральность маркируется при помощи словосочетаний атрибутивного типа и номинативно-субстантивного типов.

В основе некоторых искусственных номинаций фиксируется также метафорическое значение. Так, название *кафе «Carpe diem. Лови момент»* ассоциируется с латинским афоризмом, взятым из произведения римского поэта Горация «Оды» (23 г. до н.э.). Мотивемой еще одной искусственной номинации (*агроусадьба «От заката до рассвета»*) стало одноименное название известного американского художественного фильма Роберта Родригеса «From Dusk till Dawn».

Наконец, отметим еще одну, самую малочисленную подгруппу «темпоральных» номинаций. Это единичные эргонимы и прагматонимы, включающие иноязычные компоненты: *кофейня «sweet_day_brest», пряники «Полночь dark», кафе «Coffee Time», «Times Cafe. The best time is now», «Carpe Diem», салон красоты «Beauty time», водка «XXI век Gold», скатерть «Christmas».* Появление в региональном ономастиконе иноязычных номинаций отражает влияние процессов глобализации на современные неймингговые тенденции [16].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что ономастикон Брестчины демонстрирует значительный лингвокультурный потенциал, получивший объективацию в ядерных и периферийных ономастических единицах. Временной код культуры онтологичен, удельный вес его детерминирован и обусловлен региональной культурой. Топоосновы анализируемых ономастических единиц позволяют расшифровать архетипические представления жителей региона о времени, зафиксированные в языке.

Список литературы

1. Дорофеенко М.Л. Виконимия Беларуси: номинативный, лингвогеографический, лингвокультурологический аспекты. Автореф. дис. …к. филол. н. М.: БГУ, 2015. 31 с.
2. Стародубцева В.В. Номинация внутригородских предприятий и учреждений в современном русском языке: На материале ойкодомонимов г. Ульяновска. Автореф. дис. ... к. филол. н. М.: МГОУ, 2003. 24 с.
3. Олейникова С.Д. Ономастическое пространство г. Моршанска: социальный аспект. Автореф. дис. ... к. филол. н. Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2007. 24 с.
4. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. 375 с.
5. Ильичева И.Л. Реализация антропоморфного кода культуры в ономастическом пространстве Брестского региона // Филологический вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2022. № 4 (12). С. 54–63.
6. Ильичева И.Л. Пути репрезентации флористического кода культуры в ономастиконе Брестчины // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. Выпуск 1 (882). 2024. С.39-46.
7. Ильичева И.Л. Фаунистический код культуры в ономатисконе Брестчины // Весн. Брэсц. ун-та. Сер. 3, Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. 2023. № 3. С. 12–19.
8. Ильичева И.Л. Пространство как ключевая категория в современном социально-гуманитарном знании // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. 2024. С.3. № 1. С. 24–32.
9. Канке В.А. Основы философии. М.: Логос, 2008. 288 с.
10. Панкова С.Ю. Пространство и время в этнической картине мира. Южно-Сахалинск: Изд-во СахГУ, 2012. 236 с.
11. Голомидова М.В., Дмитриева А.В. Отражение территориальной идентичности в топонимическом ландшафте малых городов Урала // Вопросы ономастики. 2023. Т. 20. № 2. С. 144–173.
12. Чернявская В.Е. Типографический ландшафт и прагматика типографической вариативности // Вестник Волгоградского государственного университета. 2023. Т. 22. № 5. С. 89–100.
13. Голомидова М.В. Урбанонимы как ресурс управления восприятием городского пространства // Коммуникативные исследования. 2019. Т. 6. № 1. С. 11–30.
14. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М.: Логос, 2007. 168 с.
15. Мезенко А.М. Урбанонимный континуум как упорядоченное семантическое пространство: содержание, особенности организации // Региональная ономастика:

проблемы и перспективы исследования: сборник научных статей. Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2023. С. 7–14.

16. Вайрах Ю.В. Эргоурбонимия города Иркутска: структурно-семантический и лингвокультурологический аспекты исследования. Автореф. дис. ... к. филол. н. Улан-Удэ: БГУ, 2011. 25 с.

REPRESENTATION OF THE TEMPORAL CODE OF CULTURE IN THE ONOMASTIC SPACE OF THE BREST REGION

I.L. Ilyicheva

In modern philological knowledge, onomastic vocabulary occupies a significant place. Units of regional onomasticon are connected with the surrounding reality and serve as markers of the most important stages in the history of the material and spiritual culture of a linguocultural society. Of particular interest and multi-vector nature is the temporal (time) code of culture, correlated with the coding of human existence along the time axis in the material and immaterial world. The purpose of this work is to identify the features of the implementation of the temporal code of culture in the onomasticon of the Brest region. Three thematic groups were chosen as the object of the study: hydronyms, urbanonyms (hodonyms, architectonyms), ergonyms and pragmatonyms. The total number of analyzed examples is 309 onomastic units. In the course of the work, descriptive, comparative and statistical methods are used. The general interpretation of onomastic material is complemented by a semiotic approach, which allows us to consider urbanonymic units as polycode complexes formed through the symbiosis of signs of different modalities. The analysis established that the temporal code is one of the basic codes of culture and is objectified through nuclear and peripheral onomastic units. The topofoundations of the analyzed onomastic units make it possible to decipher the archetypal ideas of the region's inhabitants about time, recorded in the language.

Keywords: onomastic space, hydronyms, hodonyms, architectonyms, pragmatonyms, cultural codes, temporal code of culture.

2.13. ВЕЩЬ В СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е. ТУРСУНОВА (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА КОМИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ)

© А.Т. Бактыбаева

Актуальность данной главы обусловлена не изученностью вопроса об использовании вещи / предмета в творчестве Е. Турсунова. *Цель* – анализ художественной специфики образа вещи в рассказах из книги «Жили-были». Работа направлена на изучение разнообразных функций этого микрообраза в поэтике писателя, а также на раскрытие его значимости в формировании авторской картины мира. В ходе анализа автор пришел к выводу, что данная деталь играет второстепенную роль в характеристике героев рассказа, но выполняет несколько функций: культурологическую; авторского отношения к героям; передачи психологического состояния. При этом вещь/предмет не выступает катализатором конфликтной ситуации и не инициирует развитие сюжета или действия героев, а является средством иронического акцента, помогая автору раскрыть комическую сторону житейских ситуаций.

Ключевые слова: вещь, одежда, юмор, ситуация, деталь.

На сегодняшний день в теории литературы деталь как художественная подробность получила развернутое описание. Однако, в отличие от нее как неотъемлемой части сюжета (этому посвящено обширное количество исследований), вещь / предмет остаются недостаточно изученными и до сих пор не стали объектом специального рассмотрения в казахстанском литературоведении. То есть, вещь / предмет не описаны с точки рения их специфики как особого феномена, отличного от других категорий, со своими уникальными закономерностями и качествами. Следовательно, актуальность данной статьи обусловлена недостаточной исследованностью функций вещи в комических рассказах Е. Турсунова, а также отражением через нее самобытной авторской картины мира.

Цель настоящей работы – выявление художественной специфики вещи в творчестве Е. Турсунова, с попыткой рассмотреть различные функции данного микрообраза в поэтике писателя, а также обратить внимание на ее значимость в построении авторской картины мира. Для достижения этой цели были поставлены следующие задачи: раскрыть природу и смысл художественной вещи как значимого микрообраза в литературном и изобразительном произведении; провести поиск и анализ вещей в структуре повествования произведений Е. Турсунова, а точнее, в его сборнике рассказов «Жили-были»; описать функцию вещей в контексте комической поэтики и выявить авторские приёмы в области художественной детализации.

Научная новизна заключается в попытке первого системного анализа поэтики вещи в произведениях Е. Турсунова. Теоретическая значимость исследования состоит в том, что результаты работы могут стать основой для более глубокого изучения творчества Е. Турсунова и современного русскоязычного литературного пространства Казахстана. Практическая значимость работы определяется возможностью применения полученных результатов в преподавании русской литературы, а также в создании словаря предметного мира современных казахстанских писателей.

Ермек Турсунов на сегодняшний день является одним из самых ярких и продуктивных авторов современной русскоязычной литературы Казахстана. Его небольшие рассказы, вошедшие в сборники «Мелочи жизни» (2016) и «Жили-были» (2017), отличаются игровой манерой повествования, простотой в создании портретов персонажей и построении эпизодов, основанных на личных воспоминаниях автора, пронизанных юмором, иронией, сарказмом и ностальгией. Эти особенности, с одной стороны, позволяют рассматривать юмор как специфическую характеристику той или иной вещи в структуре

произведения, а с другой – анализировать динамику современного русскоязычного литературного процесса в Казахстане начала XXI века.

Проблема вещественности неоднократно становилась предметом исследования в трудах, посвящённых истории и теории русской культуры. Особое внимание этому аспекту уделяет А. Чудаков, который в своих работах рассматривает явление вещи как в реальной жизни, так и в литературе, возлагая на искусство задачу анализа предметного мира. По его мнению, «первичной единицей мышления и восприятия писателя является не слово, не мотив, не сюжет и не конфликт, а вещь, предмет» [1, с. 17-18]. Главная задача любого исследования − выявить единицу анализа. Такой единицей при изучении важнейшего компонента писательского мира − материального, вещного – мы считаем художественный предмет. Художественные предметы − это те воображаемые реалии, которые составляют изображённый мир литературного произведения, располагаясь в художественном пространстве и живя в художественном времени» [1, с. 7-18].

Схожее понимание вещи как художественного образа в литературе встречается в исследованиях Л. Гинзбург, посвящённых И. Анненскому [2, с. 311–353.], В. Топорова, анализирующего творчество Н. Гоголя [3, с.7–111], Т. Цивьян, изучающей работы А. Ремизова [4, с. 121–144], и И. Роднянской, которая рассматривает образ вещи в лирической поэзии XX века [5, с. 229–249]. Особое место в искусствоведении занимают работы, исследующие беспредметность в изобразительном искусстве и различные модусы вещественности в этом контексте. Не углубляясь в исчерпывающее перечисление обширной библиографии на эту тему, отметим, что здесь мы также сталкиваемся либо с мотивным анализом, либо с исследованием взаимодействий между реальной и художественной вещью и их взаимовлияниями.

Методологическая постановка проблемы исследования вещи не как объекта изображения, а как категории искусства была предложена в диссертации О. Щедраковой «Функционирование категории вещи в поэзии постсимволизма: на материале ранней лирики Б. Пастернака». Автор справедливо отмечает недостаток исследований, «посвящённых категории вещи и содержащих её сущностное определение, описание её структуры и генезиса» [6, с. 3]. В своей работе она разрабатывает типологию вещи в различные исторические периоды (которые она называет вещецентричными эпохами) и ставит перед собой задачу «анализировать её моделирующие функции, роль в формировании культурного поля эпохи и в организации конкретных поэтических текстов» [6, с. 4]. Рассматривая произведения, где

вещь выступает как объект изображения и одновременно как конструктивный принцип, исследовательница сосредотачивается на поэзии акмеизма и футуризма, в частности, на раннем творчестве Пастернака, где модернистский и авангардный дискурсы переплетаются. В качестве методологической основы работы используется синтез литературоведческого и философского подходов: с одной стороны, применяются концепты формальной школы, с другой – аристотелевское понимание вещи как динамического единства формы и материи.

Г.И. Романова в своей монографии «Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема» отмечает, что в современных исследованиях «слово "вещь" приобрело значение термина, обозначающего изображение предметов, преимущественно рукотворных, так или иначе выделенных вниманием персонажей или субъектов повествования» [7, с. 207]. Исследовательница чётко разграничивает персонажей и предметы как явления разных уровней системы мира произведения: «Наиболее крупные единицы словесно-художественного мира – персонажи, составляющие систему, и события, из которых складываются сюжеты»; в то время как «компонентами изобразительности являются: "акты поведения", "явления психики", портреты, "голоса" персонажей, пейзаж и вещи» [7, с. 10]. Персонаж, сюжет и события представляют собой целостные феномены мира произведения, тогда как предметы выступают в качестве компонентов образной системы. Однако данное разграничение вызывает некоторые вопросы. Настоящее исследование исходит из предпосылки, что «изображение вещей в литературе представляет собой весьма значимую грань словесно-художественной образности» [7, с. 205], и предметы (в узком смысле) являются одним из ключевых компонентов мира эпического произведения. Эти предметы, будучи частью общей системы произведения, подчиняются её законам и пространственно-временным условиям.

В обзорной статье Е.Р. Коточиговой «Вещь в художественном изображении» представлен широкий спектр терминов, используемых в литературоведении для обозначения различных аспектов материальной культуры и созданных человеком предметов. Среди них такие понятия, как интерьер, вещь, пейзаж, портрет, натюрморт и вещь в литературе, поскольку предметы играют важную роль в каждом из этих комплексов. Автор особо подчёркивает значимость оппозиции «материальная культура / природа», что акцентирует внимание на разграничении природных и рукотворных объектов в художественном пространстве [8, с. 275–286].

Вещь в литературном произведении и, в частности, в рассказах Турсунова – это объект физической реальности с определёнными границами,

лишённый внутреннего мира, такого как воля или сознание. Она создаётся или изменяется человеком, выполняет специфические функции и может сопоставляться с человеком по функциональной значимости. Важно отметить, что «художественный предмет лишь косвенно связан с вещами внешней действительности. Он является феноменом "своего" мира, созданного созерцательной силой художника, и представляет собой коррелят реального, но не его двойник» [1, с. 25]. При этом сам автор как бы подчеркивает, что он сам из этого же мира, но не как противоречие ему.

Нас интересует вещь как самостоятельный и автономный элемент, а не просто деталь или подробность. Например, в рассказе «Жили-были» автор пишет: «Вещи не выбрасывались. Ничего не пропадало. Всё, что покупалось старшим, донашивали младшие. Со временем вещи рвались и дряхлели, превращаясь в лохмотья, но все это заново перешивалось, кроилось, латалось, и в итоге появлялась еще одна необходимая в хозяйстве вещь.

И вообще, любая вещь могла стать полезной и превратиться во что-то необходимое. Всё приспосабливалось и переделывалось. Мало что превращалось в мусор. Даже сам мусор был полезен. Чаще всего он служил теплом – им топили печь» [9, с. 20]. В данном отрывке под вещами автор подразумевает одежду, которая передавалась от одного поколения детей к другому. Е. Турсунов с иронией описывает «предприимчивость» родителей и старших членов семьи: «Ничего не пропадало…», даже если вещь превращалась в ненужный хлам, который всё же находил своё применение, например, в качестве топлива для обогрева дома в холодное время года. В этом примере вещь выполняет *культурологическую и характерологическую* функции. Она не только иллюстрирует бытовые условия казахской семьи середины 1950-х годов, но и раскрывает черты людей старшего поколения, которым пришлось пережить Великую Отечественную войну и непростые годы восстановления. Вещь здесь не формирует образ конкретного героя, а лишь подчёркивает характеры людей и отражает их трудную жизнь в послевоенный период.

Как отмечает А.Б. Есин, вещь, в её художественном значении, существует во множестве вариаций и не является единичным символом [10, с. 177]. Это не знак, который можно свести к одному-единственному символическому значению. В рассказе «Уроки французского» речь идёт о том, как автор, будучи студентом режиссёрских курсов Института кинематографии, посещал курсы французского кино, которые вели разные преподаватели, однако переводчица фильмов всегда оставалась одной и той же. При этом «многие французские фильмы были посвящены теме любви – откровенные по-французски и утончённые, с занятным подтекстом».

В рассказе «Уроки французского» под словом «вещь» автор подразумевает одежду героев: «Вещи разбросаны по всему номеру. Эротически вызывающе лежат женские туфельки каблучками вверх. Демонстративно брутально торчит трость, которую герой почему-то забыл в кресле. Совершенно беззащитно выглядит платьице, скинутое второпях на пол. Рядом валяется бюстгальтер. Над ними зловеще нависает сорванная впопыхах рубашка с длинным чёрным галстуком». В этом описании каждая вещь приобретает характерную эмоциональную окраску и становится носителем множественных смыслов, усиливающих впечатление от сцены и раскрывающих отношения между героями. Платьице, туфельки вроде бы условны и одновременно с этим индивидуализированы, потому что конкретно воспринимаются как непосредственный атрибут молодой женщины. Подобное описание реанимирует вещь, наделяет ее «более чем вещными» смыслами [3] делает эстетически значимой. Трость, рубашка, галстук и т.п. становятся точкой отсчета и приобретают статус «исходной величины бытия», индивидуализация этих образов осуществляется за счет введения в текст деталей и подробностей, признаков, которые становятся сущностными и отражают авторское видение вещи.

Одежда выполняет функцию знака: она несет в себе отпечаток статусной позиции человека. «Одежда – это текст, состоящий из знаков и символов, который в первую очередь читается в процессе взаимодействия (наряду с лицом)» [11, с. 27]

В отрывке, где используется слово «вещь», автор с иронией намекает на возраст героини, едва обозначая её изящную внешность: «женские туфельки каблучками вверх», «беззащитно выглядит платьице». С другой стороны, он акцентирует внимание на сословной принадлежности героя: «Демонстративно брутально торчит трость, которую герой почему-то забыл в кресле», – что, возможно, также подчёркивает черту его характера: «зловеще нависает сорванная впопыхах рубашка с длинным чёрным галстуком». В этом отрывке вещь выступает как характерологическая деталь, свойственная французскому кино. Здесь предметы (вещи) играют самостоятельную роль, наделяются чертами персонажей, создавая многослойный образ и передавая важные нюансы повествования. Вещь, в данном случае выполняет функцию *авторского отношения* к героям рассказа.

В рассказе «Американская комедия» Е. Турсунов описывает свою жизнь в Америке в конце 90-х годов. Он жил среди мормонов и занимался кинематографом. В одном из описаний читаем: «Кейт помахала мне приветливо рукой, забежала к себе в дом и вернулась с бюстгальтером… Что-то мне подсказывало, что это была её собственная вещь. Но я не стал из

вежливости уточнять. Бюстгальтер подошел моей снежной бабе как родной» [9, с.39]. В этом отрывке вещь снова представлена в виде одежды. Однако, если в предыдущем примере она была собирательным образом и характеризовала отношения между молодыми людьми, влюбленными друг в друга, то здесь вещь подчёркивает физические особенности героини Кейт: «бюстгальтер подошел снежной бабе».

Кроме того, автор с теплотой описывает чувство юмора американцев, когда сосед, живший напротив, принес стринги и бейсболку, которые они «тут же присобачили мадонне, и офигенно получилось!» [9, с.39]. В этом примере личная вещь не только характеризует внешние аспекты, но и раскрывает психологические черты американцев, подчёркивая их желание рассмешить окружающих и поддержать друг друга через добродушные шутки и совместные забавы. В этом примере вещь выполняет функцию *передачи психологического состояния* человека.

В рассказе о национальном обычае – сундет (обряд обрезания крайней плоти у мальчиков) – под «вещью» подразумеваются действия героев. Автор пишет: «Утро началось с подозрительных вещей» [9, с. 271], после чего следует перечисление того, кто что делал и говорил перед началом данного религиозного обряда. В этом отрывке Е. Турсунов иронично называет «вещами» этапы подготовки к ритуалу, подчёркивая отношение героя к происходящему.

Таким образом, в рассказах Е. Турсунова из сборника «Жили-были» вещь не выступает катализатором конфликтной ситуации и не инициирует развитие сюжета или действия героев в полной мере. Вещь, – одежда, которая помогает представить внешний облик героев, тех людей, кому она принадлежит. Она выполняет функцию *дополнительного элемента*, который подчёркивает особенности героев или их черты характера, способность посмеяться над собой и своими поступками. Вещь здесь служит лишь средством иронического акцента, помогая автору раскрыть комическую сторону ситуации.

Одежда героя порой несет в себе большую смысловую характеристику, чем описание внешности. Костюм персонажей в рассказах Е. Турсунова помогает проникнуть в особый женский и особый мужской мир, мир семьи. Каждый из этих миров имеет в своем арсенале принадлежащее только ему детали. Так, женский мир характеризуется особой, сакральной, мифологической ролью женщины (женщина-мать). В то время как мужской – социальным статусом.

Список литературы

1. Чудаков А. Слово − вещь − мир: от Пушкина до Толстого. авторский сборник, первое издание. М.: Современный писатель, 1992. 320с.
2. Гинзбург Л.Я. О лирике. 2 изд., доп. Л.: Сов. писатель, 1974. 408 с.
3. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
4. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.
5. Роднянская И.Б. Движение литературы: В 2 т. М.: Языки славянских культур, 2006. 1230 с.
6. Щедракова О.Н. Функционирование категории вещи в поэзии постсимволизма. На материале ранней лирики Б. Пастернака: автореф. ... канд. филол. наук. М., 2006. 24 с.
7. Романова Г.И. Мир литературного произведения как теоретико-литературная проблема: Монография. НТЦ «Университетский», 2008. 222 с.
8. Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. 5-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2012. 720 с.
9. Турсунов Е. Жили-были. Алматы: MELOMAN Publishing. 2020. 400с.
10. Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М.: Флинта: Наука, 2003. 248с.
11. Ильин В.И. Поведение потребителей: учебное пособие. Сыктывкар: Издательство Сыктывкарского университета, 1998.191с.

THING IN THE STRUCTURE OF E. TURSUNOV'S WORKS (BASED ON THE EXAMPLE OF ANALYSIS OF COMIC STORIES)

A.T. Baktybayeva

The relevance of this chapter is due to the lack of study of the issue of using a thing/object in the works of E. Tursunov. The goal is to analyze the artistic specificity of the image of a thing in the stories from the book "Once Upon a Time". The work is aimed at studying the various functions of this micro-image in the poetics of the writer, as well as revealing its significance in the formation of the author's picture of the world. During the analysis, the author came to the conclusion that this detail plays a secondary role in the characterization of the heroes of the story, but performs several functions: cultural; the author's attitude to the heroes; conveying a psychological state. At the same time, the thing/object does not act as a catalyst for a conflict situation and does not initiate the development of the plot or the actions of the heroes, but it is a mean of ironic emphasis, helping the author to reveal the comic side of everyday situations.

Keywords: thing, clothes, humor, situation, detail.

2.14. ВЫРАЖЕНИЕ / ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ (НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ) В ТВОРЧЕСТВЕ И. ДРУЦЭ НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «ЗАПАХ СПЕЛОЙ АЙВЫ»

© И.И. Цвик

В главе анализируются особенности прозы молдавского классика XX века И. Друцэ с точки зрения выражения национально-ментальных смыслов, национального характера и мирочувствования его героев как ярких представителей своего народа. Автор описывает ведущие национальные концепты молдаван / румын, которые были и остаются доминирующими в сознании народа.

Цель – раскрыть своеобразие компонентов национально-культурной идентичности и концептосферы коренных жителей Молдовы в их репрезентации в прозе И. Друцэ на примере повести «Запах спелой айвы».

Методы аналитический и сравнительно-сопоставительный.

Автор приходит к *выводу*, что писатель своим творчеством способствовал укреплению национальной идентичности государствообразующего народа Молдовы.

Ключевые слова: национальный концепт, «национальный образ мира», память, народность, малая родина.

В сентябре 2023 г. скончался классик молдавской литературы Ион Пантелеевич Друцэ. Скончался в почтенном возрасте, а боль и горечь утраты для каждого, кто читал и проникался глубиной смыслов его прозы и драматургии, остра как от внезапной и безвременной утраты.

Жизнь писателя была достаточно драматична, но он всегда был и оставался удивительно цельным и принципиальным в творческом плане художником. Он сам сформулировал своё кредо, которому не изменил никогда: **главное – это быть верным своим холмам, долинам, своей малой родине, где бы ты ни жил!** Молдавский академик Х. Корбу на торжественном мероприятии в честь 80-летия писателя 3 сентября 2008 г. отметил, что Ион Друцэ «сознательно и добровольно предпочёл путь самоизгнания: сначала – внутренний, творческий, затем – внешний, экзистенциальный, <…> бесповоротно встав на позиции гуманизма и этнонациональных ценностей, утверждавшихся на протяжении всей истории. <…> Диссидентство Иона Друцэ было <…> идейно-художественным и этно-моральным».

Названиями его произведений можно описать народ Молдовы, его жизнь, судьбу и историю, потому что Молдова всегда будет принадлежать людям, которые чтят *родной дом* – «Casa Mare», поют *народные лирические песни* – Doina, поклоняются «Белой Церкви» («Biserica albă») и молятся за *мудрость*, чтобы с достоинством нести «Бремя нашей доброты» («Povara bunătăţii noastre»).

В своих произведениях И. Друцэ неизменно ведёт рассказ о жизни и нелёгкой, а часто трагической доле сельских жителей Молдовы – тружеников, верных своим национальным корням и святыням, и нередко и праведников в переломные периоды их жизни, связанные и с крутыми историческими путями, и с личными драмами. Как-то румынский философ, поэт, драматург и переводчик Лучиан Блага очень точно подметил, что Ион Друцэ принадлежит к тем писателям, для которых «вечность родилась в селе».

И. Друцэ достойно и неустанно нёс миссию *хранителя национальных истоков*, он всегда был верен своим принципам христианского гуманизма и демократизма, всем своим творчеством писатель формировал и укреплял национально-культурную идентичность. Писатель был уверен в истинности и вечности начал народно-природной жизни, в стойкости и непоколебимости человеческого духа, в душевных качествах лучших сынов своего отечества. Именно их он выводил в качестве героев, которые не идут на компромисс со своей совестью, принципами и убеждениями, не прогибаются «под изменчивый мир», их судьбы нелегки, а часто – драматичны, но «народная память, народный опыт, народный здравый смысл – они только и существуют благодаря тому, что питаются страданиями отдельных судеб» [1, с. 422].

В то же время, как утверждают многие исследователи творчества И. Друцэ, можно выделить те особенности мирочувствования и миропонимания писателя, отразившиеся и в его персонажах, которые идейно и символически восходят к народной молдавской / румынской балладе «Миорица», лейтмотивом которой пронизано всё творчество писателя. Это произведение занимает исключительное место в молдавском / румынском фольклоре и в целом в ментально-художественном мире нации. В «"Миорице" воплощено национальное ощущение судьбы. <…> Спокойное принятие вечных законов жизни и смерти, отраженный в балладе, это излюбленный мотив румынских народных песен: "Что есть жизнь человека? Цвет полевой, дуновение ветра. Вот она есть, и вот ее нет". Эта национальная черта, следствие, как многовекового христианского воспитания, так и житейской мудрости, как нелегкой исторической судьбы, так и "светлого" темперамента нации, вероятно, и проясняет "основной вопрос" "миоритических споров", то есть пассивность героя баллады перед угрозой смерти» [2].

Герои И. Друцэ (вне зависимости от национальной принадлежности) противопоставляют агрессии мещанского мировоззрения и мировосприятия в окружающей их действительности всю силу своего духовно и душевно

мощного естества, стремятся к восстановлению гармонии как собственного существования, так и существования мира в целом.

Обращаясь к сложным проблемам, исследуя такой жизненный материал, где «не все можно с ходу разгадать и расставить по полочкам», И. Друцэ стремится локализовать, сконцентрировать повествование в рамках чётко очерченного пространства, создавая ясные пространственно-временные границы *хронотопа* **малой родины**, покоящейся на холмах и долинах под вечным звёздным небом, «под необъятным его куполом». Писатель возносит молитву «чтобы не перевелся род молчаливых, безропотных наших спутников, кормивших и обогревавших человечество на протяжении многих тысячелетий».

В его прозе важна роль детали, через которую автор зачастую поднимается до широких обобщений, раскрывает незримую сеть взаимосвязей («чтобы постичь улыбку, надо пройти сквозь слезы» – И Друцэ). Творческому почерку писателя были свойственны *символичность, лиризм, ассоциативная многоплановость, тонкая грусть, горькая ироничность* и *добрая юмористичность*.

Главная тема писателя – национальное измерение повседневной жизни молдавского села, старое и новое в его судьбе – это, прежде всего, утраты и приобретения, беды и радости. Творчество **И. Друцэ – это выражение национально-ментального мира коренных жителей Молдовы**. В этой связи следует отметить, что, говоря о *менталитете*, мы его понимаем «как сумму культурных и национальных кодов, заложенных при рождении и приобретённых человеком с течением жизни» [3, с. 34]. Писатель неизменно изображал и исследовал то, что выражается термином «*национальный образ мира*», введённый Г.Д. Гачевым, он определял его как «"сетку координат", которой народ улавливает мир, как космос (в древнем смысле слова: как строй мира, миропорядок), выстраивающийся перед его очами, как особый "поворот", в котором предстаёт бытие данному народу» [4, с. 44]. Национальная модель мира выявляет наиболее общие для всех народов элементы, здесь, по мнению Г. Гачева, коренится образный арсенал литературы, как правило, достаточно устойчивый. Для молдавского писателя этот образ связан с молдавскими *холмами* (deal) и *долинами* (vale): «он любил эти холмы, эту низину (долину), в нем было необыкновенно живуче чувство любви к малой родине. Говорили – все дело в корнях. Говорили – корни у него необыкновенно глубокие. Явление это само по себе примечательное… Он неизлечимо верил в человеческую доброту, он не воспринимал мир вне этой доброты…» [1, с. 425]; *полями* (câmp) и *лесами* / *кодрами* (codrii), с жизнелюбием и незлобивостью лучших из его соплеменников, что часто

выражается по-русски словом «*добре*»: «Неизменная доброжелательность пастыря и готовность к сотрудничеству выводили власти из себя. На кой черт им это его вечное "добре", если оно не оборачивается чем-нибудь материальным…» [1, с. 419].

Особая роль в его текстах принадлежит *национальным концептам*. Концепт рассматривается как «ментальное образование, "квант" структурированного знания, представляющий в мышлении чувственно воспринимаемую действительность и представляемый языковым знаком, <…> именно концепт определяет семантику языковых средств, использованных для его выражения» [см. 5, с. 21-22]. *Национальный концепт* осмысляется как «вербально выраженная содержательная единица национального сознания, которая включает понятие, но не исчерпывается им, обогащается культурными смыслами и индивидуальными ассоциациями и изменяется вместе с развитием родного языка и культуры» [6]. Для **румынской / молдавской национальной концептосферы** важнейшими **ценностными доминантами / концептами** являются *родина* – **«plai natal»**; *земля* **– «pâmînt»**; *малая родина* – село – **«baştina»**; почитание *нации* и *национальных корней* – **«naţiunea»**; любовь к *родному языку* – **«limba maternă»**; почитание *родного очага* – **«casa părintească»** и *дома* **– «casa mare»**; *христианское примирение с предначертанностью судьбы* – **«mioritizm»** (от названия героини баллады «Miorița»). Само понятие «*миоритизм*» родилось благодаря выдающемуся румынскому поэту и философу Лучиану Блага. «"Миоритизм" отражает важные, непреходящие черты национального менталитета, такие как смирение перед лицом личной и исторической судьбы, спокойное отношение к смерти, ощущение единства человека и природы и конечной гармонии мироздания и т. д.» [2].

Именно эти непреходящие ценности становятся духовным центром важной в творчестве молдавского писателя повести «**Запах спелой айвы**», впервые опубликованной в журнале «Юность» (№ 9 за 1973 год). Сюжет повести (как и всех его произведений) – это отражение вечного в обыденном, вневременного в повседневном. Судьба главного героя Хории – учителя истории – разворачивается на наших глазах: вот он студент, страстно влюблённый в профессию, которая для него не просто способ достойного заработка, но отражение многовековой истории родной страны. Вот он впервые в жизни полюбил по-настоящему – и это поворот в судьбе, потому что здесь соединились два огромных чувства – любовь к женщине, которая станет его женой, и преданность раз и навсегда выбранному делу: ведь Жанет живёт недалеко от знаменитой Каприянской Звонницы.

Но почему охрана этой Звонницы становится делом его жизни, важнее, чем сама жизнь, почему к каким-то развалинам, как кажется некоторым, наш герой относится так личностно и так страстно? Ну, в самом деле, ну зачем ему эта Звонница? Да потому, что это сохранение не просто древнего строения, и даже не просто памятника, хотя «это гордость нашей истории» («Запах спелой айвы»), это сохранение национальной памяти, а значит непрерывности существования национальной жизни. Высокие слова о любви к своему отчеству начинаются с ежедневных, незаметных на первый взгляд шагов, из которых складывается великий путь национальной судьбы, национального бытия. Защита и охрана памятников – это живая связь с национально-исторической традицией, с национальным прошлым, а значит – будущим. И. Друцэ пишет о национальной душе, корнях, истоках, обо всём лучшем и сокровенном, что есть в национальном характере. В этом произведении также ощутимо дыхание великой баллады «Миорица». Герой же повести относится к Звоннице как к живому существу, а временами кажется, что и как к прекрасной девушке, не растерявшей за столько лет ни грамма своего очарования: «И Хория подумал: если она (Звонница) стоит там, на горе вот уже четыре столетия, то надо полагать, она знает, кого именно ждёт, и какое было бы счастье, если бы оказалось, что именно его она и ждала…» [1, с. 207].

Автор – не сторонний наблюдатель происходящих событий, он не просто рассказчик, а сопереживающий участник, любовь которого к родной земле (концепты *plai natal*; *pâmînt*; *baştina*) – это главный пафос повести: «Священная земля наших предков, земля наших родителей, земля наших детей, и как бы ещё выразить чувство трепета, охватывающее человека каждый раз при встрече со своей малой родиной…» [1, с. 173].

Для писателя принципиальным было указать, что его герой – историк, это не значит, что филолог, географ или, допустим, биолог меньше любит своё отечество. Для автора смысл намного глубже: именно историк «соединяет времён утраченную нить», именно он оказывается профессиональным хранителем тех старинных событий, из которых и формируется вектор национального развития. Для историков нет мелочей – ведь из многочисленных деталей и складывается великое полотно жизни народа. И пока историки скрупулёзно собирают и записывают, и описывают – народ, нация живы, они никогда не канут в Лету, они бессмертны.

Наш герой Хория Миронович ведёт беспощадный бой с беспамятством, с отступничеством от своего прошлого, а значит от самого себя, он ведёт бой манкуртизмом (слово, вошедшее в словарь и ставшее нарицательным после выхода романа Ч. Айтматова «Буранный полустанок. И дольше века длится

день»). А сам Ион Друцэ начал эту беспримерную борьбу ещё в те далёкие годы, когда почти никто не смел говорить об этом, боясь быть обвинённым в национализме. В повести «злой гений» нашего героя – директор школы Балта обвиняет его в «преклонении перед прошлым». А Хория стоит «как вечный часовой» за память своего народа, потому что у народа без памяти теряется место на земле: «но он был истинным бойцом, достойным потомком древних звонарей, и вот его взгляд, наконец, заметался по гребню совершенно лысой горы – никаких больше памятников, никаких колоколов…» [1, с. 250].

Образ директора школы Балта – антигероя, антипода Хория, важен автору, как пример невидимого, но уже необратимого нравственного распада, пример карьериста, «канальи и прохвоста» (как о нём выражается Харет Васильевич), у которого нет убеждений: в описываемое время он боролся с памятью о прошлой истории молдаван, а потом он с таким же рвением будет бороться уже за историю молдаван, потому что ЭТО СТАНЕТ ВЫГОДНЫМ, (он всегда хотел въехать в Кишинёв на белом коне, а, как известно, цель у подлецов оправдывает любые средства). Он описан не просто интриганом, не просто банальным вором, не просто непрофессионалом, не просто человеком, который не любит ближнего. Он описан как растлитель нравственности молодого поколения, а значит, он покусился на живую душу народа и будущее всей страны. Горькая ирония состоит в том, что этот самый Балта – учитель родной литературы, и Хория, узнав о его подлостях, думает о нём: «Бедная родная литература до чего ты дожила, если твоим именем казнят самых достойных твоих читателей» [1, с. 257].

А наш герой Хория был настоящим учителем, он учил не только предмету, он учил гражданской позиции, он учил не менять честь на почести, сохранять свой нравственный стержень, он учил своих воспитанников не «быть Иванами, не помнящими родства». И в этом учении он победил своего антипода – Балту: его ученики не стали рабами, они сумели вытравить в себе страх, они подхватят его дело, как и тысячи других. Автор пишет: «Он стоял и ждал, может, она ещё что скажет, в ней пробуждался и креп на его глазах дух гражданской зрелости, и как истинный педагог он знал, что этому мужанию духа нельзя мешать, нужно дать ему до конца обрести себя» [1, с. 256].

Действие почти всех произведений И. Друцэ не случайно разворачивается в молдавском селе – *малой родине* каждого молдаванина. Для него село – кладовая сокровищницы народной жизни, народной мудрости, народного характера: «Известно, что сёла вырабатывают определённые модули поведения на все случаи жизни. Люди знают, как вести себя на свадьбах, на крестинах, на похоронах. Ну а когда соприкасаешься с

тропками твоих предков, когда дело их рук, плод их духа, простоявший много веков на горе, и вдруг превращается в руины – как в таком случае быть человеку?» [1, с. 259].

Повесть, как и все произведения И. Друцэ пронизаны юмором: горьким, добрым, мудрым, печальным – авторским и народным, и это также особенность прозы писателя: «"Разве в наше время кто-нибудь может обещать быть верным душой и телом?! Либо одно, либо другое", – сказала она грустно»; «Когда есть победа, нету коня, когда есть конь, нету громкой победы», (по поводу поговорки «Вернуться на белом коне»); «Таки пала Бастилия? – Пала, Хория Миронович, потому что, сами понимаете, деваться ей было некуда» [1, с. 186; 214; 225].

А та древняя книга, что лежала в Звоннице на столике, не пропала! Она не могла пропасть, потому, что «рукописи не горят», как утверждал русский классик М. Булгаков, они не горят и в прямом и в метафорическом смысле: история народа неуничтожима, как бы ни стремились к этому манкурты. Но чтобы это всегда было именно так, необходимо, чтобы таких, как Хория Миронович и как ещё один персонаж повести – Харет Васильевич, было большинство в каждом народе.

А сам Ион Друцэ как духовный летописец своего народа, художественно воплощая в своих произведениях ведущие национальные концепты и доминаты, утверждая национальные ценности и раскрывая национальный код, как никто способствовал укреплению национальной идентичности государствообразующего нации Молдовы.

Список литературы

1. Друцэ И. Одиночество пастыря. М., 1988. 432 с.

2. Прокофьева И.Н. Народная баллада "Миорица" в контексте румынской литературы XIX-XX вв. Дисс….к. филол. н. М., 2008. [Электронный ресурс].− Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/narodnaya-ballada-mioritsa-v-kontekste-rumynskoi-literatury-xix-xx-vv#ixzz375n5OA8t (дата обращения 24.10. 2024).

3. Куликов Е.А. Национальные и культурные коды в романах Дэна Симмонса. Автореф. дисс…к. филол. н. Нижний Новгород, 2018. 26 с.

4. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988. 448 с.

5. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж. 2000. 30 с.

6. Мишатина Н.Л. Методика и технология речевого развития школьников: лингвоконцептоцентрический подход. Автореф. дис… д. пед. Н. СПб., 2010. 51 с.

«EXPRESSION / REFLECTION OF NATIONAL MEANINGS (NATIONAL IDENTITY) IN THE CREATION OF ION DRUTSE ON THE EXAMPLE OF THE STORY "THE SMELL OF RIPE QUINCE"»

I.O. Tsvic

The chapter analyzes the features of the prose of the Moldavian classic of the twentieth century I. Drutse from the point of view of expressing national-mental meanings, national character and worldview of his heroes as bright representatives of their people. The author describes the leading national concepts of Moldovans / Romanians, which were and remain dominant in the consciousness of the people.

The *purpose* is to reveal the uniqueness of the components of the national-cultural identity and the conceptual sphere of the indigenous people of Moldova in their representation in the prose of I. Drutse on the example of the story "The smell of ripe quince".

The *methods* are analytical and comparative.

The author comes to the *conclusion* that the writer with his creation contributed to the strengthening of the national identity of the state-forming people of Moldova.

Keywords: national concept, "national image of the world", memory, nationality, small homeland.

РАЗДЕЛ 3

МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОД И ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБМЕНА

3.1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВИЗИОНЕРСКОЙ ТРАДИЦИИ В ЭССЕ Р. СТИЛА И ДЖ. ЭДДИСОНА «ВИДЕНИЕ СКРИЖАЛИ СЛАВЫ» (ТЭТЛЕР, № 81, 13-15 ОКТ., 1709)

© Л.Ю. Макарова

В главе рассматривается эссе Р. Стила и Дж. Эддисона «Видение скрижали славы» («Тэтлер» № 81, 13-15 Oct., 1709), привлекающее исследовательское внимание сходством с жанром видения, известного своей дидактической направленностью. Цель работы заключается в изучении преломления визионерской традиции в выбранном эссе и выявлении причины обращения Стила и Эддисона к жанровой памяти и художественным особенностям средневекового жанра. Автор главы обращает внимание на соотношение эпиграфа из «Энеиды» Вергилия (VI песнь) и эссе, как на уровне действующих лиц, так и на уровне пространственной организации. Анализируются традицонные для поэтики видения образ спутника-поводыря, места испытаний и дворец славы как место блаженства. Благодаря обращению к традиции видения в сюжете эссе происходит расширение временных границ и сопряжение разных культурных и исторических пластов.

Ключевые слова: жанр видения, Средние века, Просвещение, эссе, Эддисон, Стил, аллюзия, хронотоп.

Работа посвящена эссе «Видение скрижали славы» Р. Стила и Дж. Эддисона, изучаемого в рамках исследования традиции жанра видения в малой прозе английских просветителей. Вопрос о разнообразии эссе, широко представленного в журналах и собраниях сочинений английских писателей первой половины XVIII века, неоднократно обсуждался в отечественном литературоведении. Наш интерес обусловлен тем, что в своем развитии жанр эссе, как пишет М. Эпштейн, «непрестанно обновляясь и видоизменяясь от автора к автору», открыт навстречу разным жанровым традициям, и среди них не последнее место занимает средневековое видение [1, с. 334]. Картины потустороннего мира, «запечатлевшие аспекты средневекового сознания», «обычно оформлявшиеся как видения [...] и выполнявшие дидактическую функцию» [2, с.4] становятся востребованы в творчестве просветителей, побуждающих читателей к раздумьям и интеллектуальным дискуссиям. В произведениях Дж. Эддисона, Р. Стила, Г. Филдинга, С. Джонсона,

О. Голдсмита мы нередко встречаемся с примерами модификации визионерской традиции в духе эпохи. Таким является и произведение раннего английского Просвещения, эссе №81, опубликованное в журнале «Тэтлер» в октябре 1709 г. В дальнейших публикациях эссе из «Тэтлера», например, в собрании “British essayists”, оно издавалось под заглавием «Видение скрижали славы» («Vision of the Table of Fame») [3, p.vi]. Отобранное Г.Ф. Миллером, эссе было переведено на русский язык в 1757 г. и напечатано в журнале «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие» [4, с.503–515]. Это была единственная публикация эссе в российском издании: длительное время, наряду со многими эссе Стила и Эддисона, «Видение скрижали славы» не привлекало читательского и исследовательского внимания, исключением явилась работа Ю.Д. Левина «Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века», в которой, изучая рецепцию английской журнальной прозы, автор составил библиографию переводов из английских журналов, в том числе из «Тэтлера», перечислил ряд аллегорических «видений» и отметил их содержательные аспекты [5, с.30,87]. В свете пересмотра наследия Дж. Эддисона и Р. Стила, предпринятом в современном англоязычном литературоведении [6], считаем необходимым продолжить размышления Ю.Д. Левина о художественном воплощении «английской просветительской морали» и рассмотреть преломление традиции средневекового видения в эссе на примере «Видения скрижали славы».

В англоязычных исследованиях дебатируется вопрос в связи с авторством произведения. Вероятно, идея «видения» на тему славы принадлежала Дж. Свифту, и на этом основании эссе № 81 включено биографом и издателем Д. Хоуксвортом в собрание сочинений писателя. Но в комментарии к полному изданию номеров «Тэтлера» Д.А. Эйткин приводит свидетельство Р.Стила, признающего, что эссе № 81 написано в соавторстве с Дж. Эддисоном [7, p. 225]. Размышления и дальнейшие комментарии Д.А. Эйткина свидетельствуют о том, что тема славы сквозная: будучи заявленной в полемических размышлениях в эссе № 67 и 68, она получает художественное оформление в эссе № 81 посредством развития мотива сна и разворачивающейся картины «видения».

Важное участие Дж. Свифта заключалось в том, что именно он создал в 1708 г. образ Исаака Бикерстафа, который затем использовался в журнале «Тэтлер» как своеобразная маска – элемент «игры в фиктивное авторство» с читателями, предпринятой Стилом и Эддисоном. Как признавался сам Р. Стил в последнем выпуске «Тэтлера», он предпринял попытку самому выступить в образе «пожилого человека, философа, юмориста, астролога и

цензора», наделенного следующими качествами: «дружелюбный [...] и ученый собеседник. Он интеллигентный джентльмен. Он стремится отстаивать добродетель и здравый смысл и разоблачать порок и глупость. Он может быть мягким, а может быть и резким. Он склонен к причудам и уж точно не является воплощением чопорности», не в меру «болтлив [...] и эксцентричен» [8, с. 117–118]. Все же ему поручено совершать прогулки по значительным историческим местам Лондона, вступать в диалоги с обывателями, размышлять на бытийные темы, одной из которых явилась тема славы.

В сюжете эссе №81 Исаак Бикерстаф, раздумывающий о видах блаженства души, о бессмертии, дарованном в награду только достойным и за земные труды, предпринимает попытку составить список тех, кто действительно достоин высшей награды. Получив «каталоги выдающихся личностей» от ученых и сравнивая их, впечатленный повествователь погружается «в очень приятное видение» и по пробуждении описывает его[1]. В «видении» он переносится на широкую равнину и наряду со многими спутниками совершает трудное восхождение на гору, на вершине которой, будто в Раю, их ожидает многоярусная галерея выдающихся исторических деятелей, поэтов, историков древности, а также мифологических героев. Необходимо отметить, что в истории английской литературы это эссе не единственное на тему славы, воплощенной в визионерском сюжете. Вспомним поэму Джеффри Чосера «Дом славы» (1379–1380 гг.) – произведении, сложном в жанровом плане и имеющем сходство с видением: сюжете поэмы поэт размышляет о любви, поэзии и своем поэтическом пути, совершая духовное странствие. В сюжете первой части поэмы герой оказывается в сделанном из стекла храме в честь Венеры, читая на стенах первые строки «Энеиды» Вергилия, а затем созерцая сцены о любви Энея и Дидоны. По авторитетному мнению А. Горбунова, «в трактовке этой истории Чосер, однако, следует не Вергилию, воспевшему Энея как героя-основателя Рима, но Овидию («Героиды») и анонимному французскому автору «Романа об Энее» (XII век), изобразившим его как неверного влюбленного, бросившего Дидону. При этом Чосер не только медиевизирует всем тогда хорошо известный текст «Энеиды»»: тема неверности в любви оказывается сопряжена с темой смены поэтических векторов (поэт ставит под сомнение бывший для Данте непререкаемый гений Вергилия) и «темой непрочности, переменчивости славы» [9, с. 29].

Напротив, в контексте эссе Эддисона и Стила слава мыслится как признание добродетельной и доблестной жизни, и Исаак Бикерстаф стремится обрести непреложное представление о тех, кто подлинно достоин

славы как вечной награды. Авторы эссе также обращаются к Вергилию, но не полемически, а, напротив, следуя утвердившемуся канону выстраивать образ Элизиума, как он описан в VI песне «Энеиды» (строки 660–665): в эпическом сюжете Эней со своими спутниками прибывает «в радостный край […], где взору отрадна / Зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится» [10, с. 235]. Мотив встречи, идея о том, что в «Элизийский простор» «переходят» лишь души достойных воинов, пророков, служителей искусства и тех, «кто средь живых о себе по заслугам память оставил» [10, с. 236], а также откровение о героях прошлого, являющих нравствственный образец для живых смертных, – все эти моменты намечает эпиграф, соответствующий дидактической программе жанра видения. Благодаря эпиграфу выстраивается сюжетная параллель между Энеем и повествователем, совершающем духовное путешествие и переживающем визионерское озарение.

Подобно тому, как Эней следует в сопровождении отца – прорицателя, Исаак Бикерстаф сопровождается «проводником» или «добрым демоном». Поводырь, или гений места, – это образ архетипически восходящий к средневековым видениям, где он был спутником, увещевавшим странствующую душу. Как, например, в «Видении Веттина» или «Видении Тнугдала» названный «духом милосердия», «духом жизни», «руководителем и учителем», «ангелом», он наставляет, упреждает об испытаниях и подбадривает визионера. Этот образ довольно распространен и в просветительских «видениях», так в «Видении Мирзы» Эддисона встречаем образ Гения, который побуждает душу визионера извлекать урок из увиденных картин загробного мира. И в эссе «Видение скрижали славы» «добрый спутник», чувствуя желание повествователя присоединиться к толпе, дает совет «скрыть лицо под маской» во время подъема в гору. Смысл этого совета разпознается Исааком Бикерстафом не сразу, он понимает его значение позднее, увидев, какие соблазны перед ним и окружающими его людьми. И, таким образом, сам подъем понимается как процесс сакральный, а маска может трактоваться как многозначительная деталь, которая оберегает, «инициирует приобщение человека к священному, и одновременно с этим, она – жест отречения от опыта профанного» [11, с. 18].

Открывающееся перед визионером пространство «широкой и бескрайней равнины, покрытой невероятным множеством людей», стремящихся совершить подъем в гору с «неприступными склонами», может быть интерпретировано как аллегория жизненного пути, сопряженного с испытаниями трудностями и соблазнами. Во время восхождения на «трех скалах» людей ожидают «сирены, одетые как богини» и олицетворяющие «Лень, Невежество и Удовольствие». Мотив музыки вводится авторами эссе:

благозвучие традиционно для описания мест блаженства в средневековых видениях, но просветители используют этот мотив с целью не столько описать атмосферу в жизненном потоке, сколько охарактеризовать нравственность «представителей всех наций, сословий и возрастов». Повествователь обращает внимание на разное восприятие звуков трубы, «необыкновенно приятных и гармоничных», «наполняющих восторгом сердца тех, кто [их] слышал, «оживляющих и поднимающих человеческую натуру над самой собой». Далеко не все оказались способными услышать и оценить «сладкозвучие», напротив, отмечает повествователь, большинство податливо сиренам – «обманчивым божествам», и немногие, кто проявил стойкость, наделены «прямотой и возвышенным духом», сопротивляющимся соблазнам.

Обратим внимание на прием детали в описании участников подъема: каждый из них держал в руках то, что могло помочь в восхождении, и этот предмет характеризует профессиональную сферу: «У некоторых были обнажены шпаги, у кого-то в руках были свитки бумаги, у одних – циркули, у других – квадранты, у третьих – телескопы, у четвертых – карандаши; у одних на головах были лавровые венки, у других – котурны на ногах». Намеренно изображая деятельность персонажей «только со стороны внешних проявлений ее» [12, с. 59], авторы эссе намекают на внутреннюю бессодержательность «великолепной компании», нравы которой раскрываются в процессе достижения горной вершины, скрытой облаками. В описании «карабкающихся» душ, теряющихся в тупиках, встречающих антропоморфные фигуры Зависти и Смерти, ощутима ирония, разоблачающая смятение, суетность, страх покорности или самоуверенность страждущих.

На вершине горы пространство меняется: рассказчику открываются бескрайние поля, напоенные «восхитительным ароматом эфира», «залитые пурпурным светом», символизирующим высшую славу; души спутников наполняются радостью и счастьем и погружаются в раздумья о прошлом. Кульминационной точкой «видения» становится галерея героев прошлого, среди которых Александр Македонский и Юлий Цезарь, Плутарх, Платон и Сократ, Диоген и Пифагор, Гомер и Вергилий. Подобную галерею описал в «Доме славы» Дж. Чосер, но сделав акцент на ненадежности и непрочности образа богини Славы, на плечах которой расположены представители разных цивилизаций, как это следует из комментария А. Горбунова [9, с. 32]. Эддисон и Стил смещают читательское внимание на образы выдающихся личностей, возвеличенных богиней Славы, но демонстрирующих поведение повседневное и не всегда благородное: так, например, Аристотель проявляет

грубость и нескромность, по контрасту со сдержанным Вергилием; Катон размышляет о «природе превосходства», которое «заключается в достоинстве», и все же демонстрирует тщеславие, выбирая за столом место рядом с Цезарем. Апофеозом в ряду увенчанных славой гостей становится поразившая всех странная фигура, «медлительная, серьезная и молчаливая», в «расшитом иероглифами одеянии», с «бедром из золота» под подолом. Этот мистифицированный образ называет себя именем Пифагора в настоящем, объявляет себя «смелым защитником Трои» в прошлом, третьим становится звание «великого распутника», как о нем отзывается Сократ, повелевший отвести маску «в палату для сказочных героев и достойных людей с сомнительной судьбой». Как видно из примечания, в этом образе действительно содержится аллюзия на Пифагора, развивавшего учение о переселении душ и о возможности освобождения души и выхода ее из реинкарнационного круга; кроме того, в пифагорейской школе сформировался миф о Пифагоре, «как о существе, достигшем освобождения и приобщившемся к сонму бессмертных богов» [13, с.7]. Воплощая в сюжете «видения» «вознесение» Пифагора и представляя полемику вокруг «реинкарнаций» его души, писатели – просветители представили в комическом освещении галерею «античных» образов как основу для раздумий о человеческой природе. Иронический смысл, содержащийся в сцене, заключается, полагаем, в принятии противоречивости и сложности человеческой души, чей нрав может не соответствовать высокому положению во «дворце славы». Далеко не всегда избранники богини являют собой «примеры истинной добродетели, […] благородства и духовной чистоты», по мысли Дж. Эддисона. С позиции веры в человека авторы «видения» показывают недостатки, «внушают человеку отвращение к пороку» и прививают истинное представление о нравственности» [14, с.26].

Ряды увенчанных славой продолжают герои легендарные и мифологические, восседающие за следующим столом: Ахиллес, Гектор, Эней, Одиссей, Тесей, Геракл, Ясон, Орфей, Мусей, Эзоп, Фаларис. В ожидании двенадцатого героя Исааку Бикерстафу представляется, что назовут его имя; однако древние останавливают свой выбор на «самом достойном британце» – Робин Гуде. Испытывая «восторг от оказанной ему чести» и вместе с тем «зависть к [...] сопернику, повествователь слышит «грохот пушек, которые затем были использованы для взятия Монса». В состоянии изумления рассказчик пробуждается, однако о завершении «видения» он не сожалеет, так как его взор отныне будет обращен на «славных героев, ныне живущих». В контексте размышлений о героях прошлого, достойных или недостойных славы, неслучайно упоминание о

Робин Гуде и об осаде Монса. Благодаря неожиданному выбору героев Эллады Исаак Бикерстаф находит ответ на вопрос о том, кто истинно достоин быть увенчанным славой: это образ легендарного персонажа, знаменитого своим свободолюбием, рыцарским благородством и отвагой и тесно связанного с английской историей XV в. Упоминание о герое средневековых баллад и легенд в развязке сюжета, возможно, объясняется общим настроем интеллектуалов в начальный период английского Просвещения, когда многие историки, философы, писатели были объединены процессом «осмысления национального прошлого» и попыткой «воссоздания адекватной версии национальной истории в ее ключевых моментах», как об этом времени пишет В.В. Высокова. [15, с. 172]. В завершении духовного «странствия» взор Исаака Бикерстафа будто обращен и к настоящему − к осаде Монса, взятие которого состоится через неделю после описания «видения», 21 октября 1709 г. Это событие станет одним из значительных сражений в битве за Испанское наследство, в которой Великобритания защищала свои геополитические и экономические интересы. Упоминание о пушках, пробуждающих Исаака Бикерстафа, иронично, но именно эта историческая деталь вводит план английской истории 1710-х гг. в художественное пространство «Видения скрижали славы».

Благодаря активному обращению к традиции жанра видения в сюжете эссе происходит расширение временных границ и сопряжение разных культурных и исторических пластов. Читатели оказываются вовлечены в переживания ясновидца не только в ходе его посещения мест испытаний и мест блаженства, но и по возвращении в мир: своим духовным опытом и связью с настоящим визионер становится близок к своим современникам и увлекает их раздумьями о проблеме славы, побуждая вспомнить примеры как из греко-римской древности, так и английской истории. Таким образом, художественный потенциал жанра видения оказался созвучен просветительскому поиску Стила и Эддисона в нравственно-этической сфере, и созданное ими литературное «видение» укоренено в средневековой традиции, но также отличается злободневностью, актуальной для читателя начала XVIII в.

Примечания

1. Текст эссе цитируем по изданию The British essayists. Vol. Tatler, Vol.II / The British essayists. In forty volumes / Ed. James Ferguson. London : J. Haddon for G. Offer, 1819. pp. 299-307. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archive.org/details/vol2britishessay00unse/page/n3/mode/2up (дата обращения 4.11.2024). Перевод наш (Л.Ю. Макарова).

Список литературы

1. Эпштейн М. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре нового времени) / Эпштейн М. Парадоксы новизны. М. : Прогресс, 1987. С. 334–380.

2. Гуревич А.Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков / Труды по знаковым системам VIII / под ред. З.Г. Минц. Тарту: Тартусский государственный университет, 1977. С. 3–27.

3. The British essayists. Vol. Tatler, Vol.II / The British essayists. In forty volumes / Ed. James Ferguson. London : J. Haddon for G. Offer, 1819. P.VI. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archive.org/details/vol2britishessay00unse/page/n3/mode/2up (дата обращения 4.11.2024).

4. Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащия 1757, Т.6, дек. С.503-515. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_012149600/ (дата обращения 4.11.2024).

5. Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России: Исследования и материалы. Л. : Наука, 1990. С. 30–87.

6. Joseph Addison: Tercentenary Essays / Ed. By Paul Davis. Oxford : Oxford University Press, 2021. 304 p.

7. The Tatler. In 4 Volumes. Volume 2 / Ed. By George A. Aitken. London : Duckworth & Co, 1899 p. 225. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gutenberg.org/cache/epub/45769/pg45769images.html#No_81_Steele_and_Addison225 (дата обращения 4.11.2024).

8. Bond R.P. Isaac Bicker staff, Esq. // Restoration And Eighteenth. Essays in honor of Alan Dugald McKillop / ed.by Carroll Camden. Chicago: The University of Chicago Press, 1963. p. 103–124.

9. Горбунов А.Н. Чосер средневековый. М.: Лабиринт, 2010. 335 с.

10. Вергилий. Энеида / Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. с латинского С.А. Ошерова под ред. Ф.А. Петровского. М.: Художественная литература, 1979. С. 137–404.

11. Костомаров А.С. Философия и антропология маски: учебное пособие / А.С. Костомаров. – Самара: Издательство Самарского университета, 2022. 152 с.

12. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976. 186 с.

13. Безверхний А.С. Мистериальная структура пифагорейской школы // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2015. 7 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: file:///E:/misterialnaya-struktura-pifagoreyskoy-shkoly%20(1).pdf (дата обращения 4.11.2024).

14. Рак В.Д. Теория сатиры в журналах Адлдисона и Стила // Ученые записки ЛГУ. Сер.Филологические науки, вып.54. Л.: ЛГУ. С. 3–29.

15. Высокова В.В. Национальная история в британской традиции историописания эпохи просвещения: диссертация доктора исторических наук. Екатеринбург: УрФУ им.БН. Ельцина, 2015. 372 с.

INTERPRETATION OF THE VISIONARY TRADITION IN THE ESSAY BY R. STEELE AND J. ADDISON "THE VISION OF THE TABLE OF FAME" (№ 81, 13-15 OCT., 1709)

Yu. Makarova

The chapter examines the essay by R. Steele and J. Addison's "Vision of the Table of Fame" (Tatler No. 81, October 13-15, 1709), which attracts research attention by its similarity to the genre of vision, known for its didactic orientation. The purpose of the work is to study the refraction of the visionary tradition in the selected essay and to identify the reasons for Steele and Addison's appeal to genre memory and literary features of the medieval genre. The author of the study draws attention to the correlation of the epigraph from Virgil's "Aeneid" (canto VI.) and the essay, both at the level of actors and at the level of chronotope. The author analyzes the image of a guide, a place of trials and the palace of glory as a place of bliss, which are traditional for poetics of vision. Due to the appeal to the tradition of vision in the plot of the essay, the time boundaries are expanded and different cultural and historical layers are interfaced.

Keywords: genre of vision, Middle Ages, the British Enlightenment, essay, Addison, Steele, allusion, chronotope.

3.2. ЗНАКИ МОДЫ И СТИЛЯ В «ПАРИЖСКОМ ТЕКСТЕ» РОМАНА М. ПРУСТА «ПОД СЕНЬЮ ДЕВУШЕК В ЦВЕТУ»

© А.А. Рубан

В данной главе рассматриваются семиотическая, коммуникативная, символическая, игровая функции в «парижском тексте» романа М. Пруста. Перевод значений различных знаковых комплексов моды и стиля есть процесс декодирования функциональных смыслов, их интерпретации и оценки с точки зрения «парижского светского кодекса». Одетта становится «символом эпохи» рубежа веков. Париж на рубеже веке не только «столица мира», но и «столица Моды». Загадка Одетты для Марселя в том, что она непрестанно стремилась «изобрести» свой собственный неповторимый стиль, так или иначе покорить весь Париж. Одетте удалось то, что дано немногим. Сван ценил взаимосвязь облика Одетты с эстетическим идеалом – образами Сандро Боттичелли, искал черты меланхолической отрешенности, нежности, хрупкости. Однако, сама госпожа Сван стремилась быть прежде безупречной «светской красавицей».

Ключевые слова: медиадискурс, эталон парижского стиля, «весь Париж», Аньес Рокамора, Булонский Лес, Триумфальная Арка, знаки моды, Одетта, коммуникативные знаки, семиотические модели.

Постижение силы воздействия знаков стиля и моды можно считать своеобразным переводом знаков эстетических на уровень коммуникации. Знаки вступают в процесс взаимодействия, они отличаются способностью включаться в семиотические ряды, цепочки знаков, образуют этикетные, статусные, коммуникативные, эталонно-нормативные, символические модели. То, что может быть воспринято в светском Париже как знак усиления

влияния – становилось в скором времени тем, что входило в моду, волновало умы, формировало особый «парижский» стиль. Специфику перевода знаковых комплексов на иные уровни в структуре семиотической функции Ю.М. Лотман сравнил с переводом целостной книги, которую необходимо так или иначе «расшифровать», «декодировать». Язык вещей (даже повседневных) переходит на уровень символов – например, зонтик Одетты.

Ю.М. Лотман отмечает: «Художественная структура подавляет избыточность. Кроме того, участник акта художественной коммуникации получает информацию не только из сообщения, но и из языка, на котором с ним беседует искусство. Он похож на человека, который одновременно изучает и язык, на котором написана книга, и содержание этой книги. Поэтому в акте художественной коммуникации язык никогда не бывает незаметной, автоматизированной, заранее предсказуемой системой. Следовательно, при художественном общении и язык эстетического контакта, и текст на этом языке на всём своём протяжении должны сохранять неожиданность» [1, с. 326−327].

Бенуа Жослен стремится метафоры М. Пруста считать знаками кодирования рационального/ иррационального, логического/ интуитивного, объективно-рассудочного/ чувственного познания (принцип «создания картины» целостного, эстетически осмысленного мира) – «создания картины в буквальном смысле – впрочем, не столько в смысле, в котором создавали бы картину, сколько в смысле, что она делается – поскольку именно живопись становится здесь метафорой» [2, с. 94].

Словесная живопись Пруста становится также источником новых функциональных смыслов. Согласно теории Ч. Пирса, «каждая мысль есть знак». Ролан Барт приходит к выводу: «Знаковые цепочки не исключают иррациональной трансформации смысла по образцу мифологических систем» [3, с. 81] Анри Бергсон в работе «Творческая эволюция» отмечает: «Интуитивная память восходит к движению образа как бы по спирали – то, что можно считать самым запоминающимся, для философа не всегда представляет интерес» [4, с. 114].

Марсель Пруст постоянно опровергает «лекалы», «шаблоны» рационального мышления и памяти ради спонтанной образной памяти, то есть от линейности хроники переходит к «гиперболе» метафорики и спирали философского циклического движения.

Жак Деррида признаёт значимость научных аргументов Анри Бергсона. Тем не менее, он рассматривает знаковые комплексы, как модели, элементы конструирующей функции, причём деконструкция (разрушение) есть часть симбиоза знаков: «Здесь важны попытки нарратора найти для этой общности

знаков некий социально-философский субстрат, где они могли бы участвовать в построении новых цепочек [5, с. 39].

Психологический редукционизм у А. Бергсона и М. Пруста направлен на познание внутреннего диалога, системы мотивов встреч и сближений. Некоторые положения современной теории семиотики и информации (коммуникативистики) опираются на мифоподобные модели времени из серии романов М. Пруста (без него нельзя объяснить суть процесса семиозиса хронотопов). Это высший уровень знаковой перекодировки, перевода вещей на **язык понятий**. Если человек заурядный запоминает то, что сам считает нужным, то повествователь Марсель опирается на «высший творческий импульс» и может «зацепиться» в итоге за некую «соломинку» растущего функционального смысла. Здесь даже не внешний облик важен, а порыв. Пруст восстанавливает и то, чем ум, как говорится, мыслится, чем само припоминание движимо, чем памятлива эстетически настроенная память творца миров. Он – только часть «высших творческих сил», ему важна энергийность образа (категория Ф. Шиллера), а не только шлифовка образа, огранка, «каркас» памяти рассудка. Это более тонкие, более сложные метафорические ассоциации. Они отражают путь Марселя к истокам гармонии, к самому себе «Истинному», и здесь включаются иррациональные начала семиотической карты «оживших воспоминаний»: Париж – Бальбек – Комбре – Мезеглиз и др. Миф или Логика? Магия или Диалектизм Мышления? Марсель объединяет и то и другое ради эффекта достоверности живого нравственного чувства, которое никуда не уходит и не исчезает. Тот же принцип и в эстетике «дзен» – за вещами и всеми приманками суетного мира не утратить благоволения Неба и Земли.

«Эстетический импульс», «эстетический код эмоции», «эстетический повод», «эстетический знак», «эстетический восторг» – все эти категории направлены на то, чтобы в тексте «узаконить» права эмоционального, чувственного постижения мира. Текст должен держать в поле «усиленного воздействия» читателя и зрителя, интерпретатора даже в процессе передачи длительности созерцания и сложных эстетических знаковых «подборок». Филипп Соллерс отмечает: «Например, в серии рисунков к эпопее Пруст довольно прихотливо объединяет в один «видеоряд» графический эскиз профиля Моцарта, часть силуэта Марии Антуанетты и эскиза к знаменитой картине Эдуарда Мане «Балкон» [6, p. 53-54].

Такое «неожиданное сближение» эстетических знаков призвано подчеркнуть глубину переживаний повествователя – Одетта кажется ему недостижимой королевой, она тоже охвачена «светским кружением», носится повсюду, не сидит на месте, он же в её свите не может никоим образом

претендовать на роль Дон Жуана, и оттого ему гораздо ближе ипостась Фигаро. Ливрейные слуги Одетты в париках с буклями чем-то напоминают эпоху XVIII века, и он часто на полях рукописей рисует слуг или Фигаро, юношей в образах героев замысловатых итальянских карнавальных опер и венецианских костюмированных балов (полумаски, маски, плащи, шпаги). Эскиз-зарисовка к многофигурной картине Мане «Балкон» свидетельствует скорее о «взгляде» откуда-то сверху, издалека, когда красавица на полотне может обратить внимательный и взыскующий ответного внимания взгляд на пространство сцены, и одновременно это взгляд на зрителя – в нём Пруст улавливает даже оттенки мольбы. Этот великий дар Мане передавать загадку и силу магнетизма взгляда Пруст считал очень важной для передачи силы своего взгляда – он «один» так смотрел на игру Берма, «один так созерцал» Одетту, только он обращал на Жильберту это «настойчивый, требовательный» взгляд Постигающего время поэта.

Знаки **моды и стиля** относятся к группе эстетических знаков. Семиотическая, эстетическая, репрезентативная, коммуникативная, символическая функции тесно взаимосвязаны между собой. «Парижское» начало всегда было связано с эстетикой моды и формированием собственного стиля. Анн Мартен-Фюжье отмечает: «Бальзак утверждал, что главное – отличать человека, который трудится, и, следовательно, живёт трудовой жизнью, от человека праздного, который ведёт жизнь элегантную» [7, с. 27].

Элегантная жизнь подразумевает и одухотворённый досуг. Например, посещение Опера Комик или Большой Оперы (Гранд Опера) на Итальянском бульваре. В «новой» парижской элите была заметна роль аристократов, новой финансовой аристократии, «аристократов денег и власти», «аристократов безусловного таланта» – писателей, журналистов, поэтов, критиков всех мастей, «патрициата банков» и парламентариев.

Власть элегантного образа жизни требовала и культа «истой парижанки». «Выезжать в свет» означало «бывать в салонах». Если до конца VIII века светский человек – человек благородного происхождения (устар. придворный, царедворец), то в середине XIX века это уже человек со средствами, который может себе позволить светский образ жизни. В Лондоне достаточно быть принятым в доме герцога X или обладать влиянием, проявляться в салоне леди X (Икс). Анн Мартен-Фюжье разграничивает эти сферы: «В Париже, напротив, приходится снова и снова ежедневно завоёвывать это звание – светский человек – в каждом из салонов, здесь никто не признаёт до конца ничьего авторитета; вчерашний успех нисколько не поможет вам сегодня; любимец одного салона может быть не известен ни одной живой душе в доме напротив» [7, с. 104−105].

Тем не менее, свет многообразен. Светский парижский кодекс постепенно смягчается. Влиятельные банкиры (квартал Шоссе д'Антен) Жак Лаффит и Джеймс Ротшильд изменили прежнее представление о блестящем образе жизни: «Квартал Шоссе д'Антен, символизирующий динамичность и современность благодаря своему соседству с Большими бульварами, имел также репутацию шумного царства богатства и моды» [7, с. 110].

Различные стили могли доминировать – например, мода на всё «испанское» в конце 1839 года ввела в статус «моднейших» воланы и оборки на юбках дам – воланы в стиле «привлеки банкира». В конце XIX века мы видим смещение светского калейдоскопа. Многократно возросло значение Парижа как «столицы моды». Интеллектуальный контекст и светскую хронику сформировали «Фигаро», парижские светские хроники в «Ла Пресс», в газете «Тан» − «Городские хроники», в газете «Сьекль» − рубрика «Парижское обозрение», в «Котидьен» − «Парижские беседы»; в «Сильфиде» − «Парижские письма» Роже де Бовуара. Анн Мартен-Фюжье приходит к выводу: «Мы должны говорить об обществе, которое остаётся открытым, но имеет отчётливый «парижский колорит». Париж в этом смысле означает не город, но совокупность разных знаковых явлений, начиная с элегантных нарядов и хороших манер и кончая наличием во всех областях личностей выдающихся, элиту, призванную свидетельствовать о высоком уровне французской культуры. Говоря современным языком, Париж и парижский свет – роскошная «витрина» французской жизни» [7, с. 297].

В середине 1850-х все говорили о величии Теофиля Готье, Оноре де Бальзака, Ламартина, Гюго, Эжена Сю, Альфреда де Мюссе, Жорж Санд, Шопена, Мериме, Стендаля, актрис м-ль Марс, м-ль Жорж, Рашель и Дельфины. В моде было определение «денди» (или «светский лев»). Марсель подчёркивает интеллектуальное величие Анатоля Франса, Бергота (вымышленное имя), актрисы Берма (Сары Бернар, Габриэль Режан), импрессионистов, значение музыки и поэзии. Жан-Жак Наттье отмечает: «Наиболее отчётливы соответствия многих страниц эпопеи Пруста музыкальным шедеврам Бетховена, Глюка, Дебюсси, Вагнера, позднее Стравинского» [8, p. 46].

Р. Якобсон в статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» пишет: «Иерархия художественных ценностей меняется вместе с концепциями разных художников и художественных течений <…> Позднее, с открытием знаковой природы искусства, поэзия сделается в каком-то смысле образцом для каждого, кто хочет в художественной области создать нечто новаторское» [9, с. 325].

Модернизм Пруста в этом смысле становится проводником новаторских идей и методом, который синтезирует многие достижения литературного импрессионизма, символизма и новой эстетики моды, фотографии, живописи, кинематографа и заново осмысленной «пластики классицизма» (культ эпохи Людовика XIV, Расина, Мольера, Лабрюйера, госпожи де Лафайет). Тем не менее, в образе Свана Пруст воплощает начало интеллектуальное и аристократическое по природе своей, «без всяких усилий» достигнутое им состояния человека светского, умного и понимающего дух Парижа. «Эстетизм» Свана оправдан. В образе Одетты подчёркивается эстетическое начало. Отсюда несравненное умение госпожи Сван и быть, и казаться существом возвышенным и в то же время изменчивым. Суть моды всё в той же изменчивости. Сван слушает сонату Вентейля в исполнении Одетты, и тогда он готов боготворить её – синтез пластического, музыкального, эстетического, словесно-образного и знакового начал можно считать образцом суггестии.

В историю моды вошли знаменитые понятия из «парижского словаря» рубежа веков, которые Марсель Пруст вводит в широкий оборот. Одетта считала ключевым модным словечком слово «шик», она ценила не столько эталонные каноны стиля, сколько понятие «парижский шик», самые «шикарные платья», «шикарные платья», «шикарные приёмы», шикарные балы у Эрбингера:

“Odette disait de quelqu'un:

«Jl ne va jamais que dans les endroits **chics**».

Et si Swann lui demandait ce qu'elle entedait par là, elle lui répondait avec un peu de mépris: «Mais les endroits chics, parbleu! Si, à ton âge, il faut t'apprendre ce que c'est que les endroits chics, que veux-tu que je te dise, moi? par exemple, le dimanche matin l'avenue de l'Imperatrice, a cinq heures le tour du Lac, le jeudi l'Eden Théâtre, le vendredi l'Hippodrome, les bals…»” [10, p. 241−242].

Приметой шикарного стиля оставалось воздействие на «весь Париж» – балы, где бывают самые элегантные молодые люди в Париже, приёмы, где бывает «весь Париж», окружение Эрбингера, роскошный образ жизни (утром прогулки по авеню Императрицы, в пять часов прогулка вокруг озера, в четверг театр Эден, по пятницам Ипподром, балы, скачки, посещение дорогих ресторанов и кабаре, светские визиты и приёмы, покупки в дорогих магазинах, возможность заказывать «баснословно дорогие», «безупречные туалеты», путешествия по Европе – Флоренция, Рим, Венеция, Монте-Карло и др.).

В романе «Под сенью девушек в цвету» Одетта становится госпожой Сван. Её салон быстро обретает влияние, она стремится опровергнуть

расхожие представления о «молоденькой жене миллионера», старается привлечь к себе самых умных, элегантных мужчин в Париже, а позднее и жён влиятельных чиновников Министерства. Одетта и в «новом статусе» верна идеалам юности, и отсюда её умение нравиться, театральность образа жизни, увлечение всем остромодным.

Характерные свойства знаков моды и стиля: ассоциативность, экспрессия, эмоциональная насыщенность, репрезентативность, этикетность, способность участвовать в построении семиотических моделей, вместимость, потенциальная возможность выражать изменчивость мод и светского парижского кодекса, внутренняя пластичность, возможность сгущения функциональных смыслов («стиль эпохи», символика безупречных парижских туалетов госпожи Сван). Здесь можно выделить знаки усиления влияния в Париже, знаки-заместители, знаки-усилители эмоций, знаки-разграничители, знаки тех или иных предпочтений в сфере моды и стиля, знаки «парижской элегантности», коммуникативные, этикетные, знаки повышения социального статуса, эмотивные, экспрессивные, повышенной экспрессии вплоть до эксцентричности, светские, театральные и др. Светские кумиры должны были обладать богатством или прочными доходами (счета в банках), они поддерживали тенденцию к идеализации, «тонкость черт» ценилась не меньше, чем тонкость чувств (профиль Орианы, золотистые косы Жильберты Сван, безупречная элегантность Робера де Сен-Лу), мужчины должны были отличаться умом и выдержкой «сильных игроков», ценились также благородное происхождение и светские манеры, женщины могли не блистать красотой, но должны были обладать «особыми чарами» и влиянием.

Данные «парижского словаря» Марселя Пруста можно распределить по смысловым категориям. Например, «модный дискурс» в «парижском тексте» романа М. Пруста «Под сенью девушек в цвету» составляют так называемые «парижские фразы», модные понятия, словечки, светские этикетные формулы и выражения скорее экспрессивного характера, определения и эпитеты («модный дискурс» − термин А. Рокаморы): «усилило действенность образа», «таинственный трепет», «сказочное создание», «орхидеи Одетты», «орхидеи, украшающие корсаж Одетты», «дьявольские козни последней моды», «крик моды», «крики Парижа», «блаженство созерцать утренний выход Одетты», «безупречно элегантные туалеты», «блистательнейший триумф в свете», «светский молодой человек», «стиль денди», «стиль Ватто», «стиль «Дальний Восток»», «японский стиль», «кимоно в японском стиле», «пенистые пеньюары в стиле Ватто», «чем и ознаменовалось наше время светских Пшютов», «модные дамочки», «войти в моду», «изобрела свой стиль», «думать о карьере», «войти с коробкой конфет», «бонбоньерки и картонные

луидоры», «бывать в ресторане «Вебер»», «любимый оригинал», «неуловимая, как русалка», «меняла цветы в жардиньерках, «продавщицы от Гуаша», «модный галстук от Шарве», «Английское кафе», «Булонский Лес», «Аллея Королевы», «старая цветочница дарила мне розу», «если «маркиза» среди цветочниц чувствовала склонность к юношам, открывая им подземную дверь этих каменных кубов цветочной лавки, они были скорее довольны», «бескорыстное удовольствие», «посетители напоминали сфинксов», «лавровые деревья», «цель игры», «прелестная Жильберта», «увидеть, что температура 40 градусов, и всё равно приготовиться идти на Елисейские Поля», «вы смотрелись в зеркало?», «иллюзия визита», «она хорошо знакома со мной и ценит меня», «прелестный юноша», «светский прелестник», «элегантная публика», «драгоценные духи Одетты», «он кавалера ордена Почётного Легиона», «он после Министра самый Главный!», «с большими дарованиями», «он очаровательный человек и даже очень красивый мужчина», «да и жена его вышла за него замуж, никого не послушалась, потому что он был «обаятельное существо»», «он обладал особенностями, образующими редкое и изящное сочетание: белокурой и шелковистой бородой, красивыми чертами лица, голосом в нос, сильным дыханием и искусственным глазом», «истый парижанин», «истая парижанка», «ах, истая парижаночка», «славная компания», «вы слишком молоды, чтобы это помнить», «она очаровательная, хорошенькая, умная, она даже остроумная», «ведь он посвящён в тайны богов», «будет ли у нас война и можно ли рассчитывать на визит короля Феодосия?», «они стараются восстановить связи», «внезапно принимают тон старых кумушек», «требуя от них ума и обаяния», «и ещё она стеснялась, но вы увидите, что она может быть очаровательна», «она куда менее несносна, чем г-жа Икс), «благотворительная предвзятость салона», «удовольствие, которое испытывает женщина, попадая в общество», «завлечь из разных сфер», «новые приобретения сами по себе замечательны», «интересы клана», «вертеться светским волчком», «игрушка моды», «игралище страстей», «очаровательное зрелище», «поэтому недаром говорят – «слышать в первый раз»», «внимать сонате Вентейля», «не понимание, а память», «сложность впечатлений», «её хризантемы казались частью некоего целого», «часть некоего целого, совершенно особого и таинственного мира, − мира бесконечно более возвышенного, нежели тот, где разум может анализировать талант», «стиль Одетты», «фактор времени», «искусство жить», «могла кружить головы», «Аллея акаций, где я так любовался г-жой Сван», «увидят меня рядом с ней и её восьмирессорной викторией», «вещи, которые мы видим, живут особой жизнью», «можем вложить в некоторые из них душу»,

«своеобразие жизни Сванов», «голубоватые диваны и туманные ковры», «картины Рубенса», «сваковские ботинки на шнурках и его пальто с пелериной», «чудесные крепдешиновые пеньюары Одетты – бледно-розовые, вишнёвый, розовый «тьеполо», белый, лиловый, зелёный, жёлтый сплошь с узорами», «обилие пеньюаров», «предлагали и мне порой указать по моему вкусу самое подходящее платье», «в них ей было по себе», «одно из тех царственных платьев», «развевающееся манто», «бросал восхищённые взгляды», «долгий взгляд Марселя», «ответом на взгляды была кокетливая долгая улыбка госпожи Сван», «приобщены к другой части её жизни», в присутствии её было столько свободы и спокойствия», «великосветская дама и жена Свана», «у всех этих, как говорят англичане, royalties визитных карточек не загибают, но она пошлёт вам приглашения, если вы распишетесь у неё», «видный коллекционер», «Свана с особой почтительностью приветствовали продавцы картин», «давние мечты о Венеции», «Жильберта-венецианка», «приглашая завтракать в небольшой компании», «самая элегантная из всех», «безупречные туалеты Одетты», «считают хорошим тоном», «парижский шик» и др. [11] (См. подробнее об этом: Brunet Étienne Vocabulaire de Proust. Paris, Éditions Slatkin, 1983. 3 vol. 838 p.).

Аньес Рокамора приходит к выводу, что для истинной парижанки важна «пластичная идентичность с городом». Поэтическое, одухотворённое начало возводит парижанок в «ранг небожительниц» со времён Вийона. Медиадискурс журналов мод опирается на литературные источники. «Однако, опираясь на «Археологию знания» Фуко, я также рассматриваю модный дискурс как совокупность высказываний, выходящих за пределы эпистемного поля и принадлежащим разным дискурсивным формациям. Например, формация, которая регулирует дискурсы о Париже, и также формации, лежащие в основе дискурсов о женственности» [12, с. 73]. Париж – «великий Мим», «столица творчества», «Парижский Париж – L᾽ésprit Paris Parisien», «Дух истой парижской жизни». Но в то же время, это мода на всё изящное, «экран и вуаль», «ширмы», «барьеры», «декорации восприятия», «магическая сила города», «парижская аура». По мнению Аньес Рокамора, парижанка остаётся неизменно прекрасной и элегантной, она «и героиня Рене Клера из фильма «Большие маневры» (1955) – Мишель Морган, и юные модели «Elle», «L᾽officiel», «Jalouse», «Harper᾽s Bazaar», «Vogue» [12, с. 82]. Согласно концепции Аньес Рокамора, Париж превращается в «Модный дискурс». Для исследовательницы «идеальными моделями, актрисами, истыми парижанками» остаются Катрин Денев, Одри Хепберн, Брижит Бардо, Франсуаза Дорлеак, Жанна Моро, Изабель Аджани, Софи Марсо, Эммануэль Беар, Анук Эме, Инес де ля Фрессанж, Летиция Каста и др. Но

всех их продолжает затмевать Одетта, «идол загадки и прелести», оттого что образ её как бы эскизен, не дорисован до конца. Она пленяет без конца тем, что могла внушать «эстетическое чувство» − на грани поклонения незримой богине юности и красоты. Созерцание облика Одетты даже Марселя делает почитателем идеала вечной женственности. Только благодаря Одетте Марсель открывает для себя таинственную магию тех часов, когда госпожа Сван как будто снисходительнее к нему, она «позволяет» вдоволь собой налюбоваться, ибо от поклонников не исходит та «угроза», которая смутила бы её в присутствии графа, эстетическое чувство примешивается ко многим впечатлениям Свана, и он делится «тайнами дома» с Марселем ещё и потому, что он может быть таким же благодарным и вникающим в «Суть Красавицы», как и великие поэты. А поэты всегда превосходили эстетов по силе «постижения Сути».

В своём салоне Одетта – «Солнце», «Королева», «Госпожа положения». Но это не мешало герцогине Ориане «не принимать её ни под каким видом», а госпожа Вердюрен называла госпожу Сван «Одеттой», «милочкой», спрашивала не без тени иронии, нет ли в её салоне крыс, «перебивала» влиятельных гостей, стремилась всячески подчеркнуть, что считает её брак со Сваном скорее «условным», не вполне существующим без одобрения леди Израэльс и Орианы.

Знаки-усилители эмоций (функции-катализаторы в теории Р. Барта)

«Одетта наконец открыла или изобрела свой индивидуальный облик, неизменный «характер», особый «вид красоты», облик невыдержанный, изменчивый, расплывчатый и очаровательный, – подчинила <его> этому определённому типу, словно бессмертной юности» [13, с. 203].

Тем не менее, Сван ценил скорее эстетические Знаки воздействия её облика посредством особого взгляда на неё как воплощение «боттичеллиевой грации». Сама она чаще всего стремилась быть «современной», «по-парижски элегантной» и «недосягаемо стильной», чтобы подчеркнуть свою новую женственность и статус хозяйки салона. Однако, некоторая «андрогинность» её облика и несколько «усталая, томная манера» принимать делали её удивительно похожей не только на Сепфору, дочь Иофора кисти Боттичелли, но и на «Весну», загадочную богиню любви и счастья. Эталон повелевал вкусами Одетты в повседневной жизни, и она лишь изредка «преображалась» в богиню, даруя Свану изысканное эстетическое наслаждение.

Этикетные и сценические знаки, эстетические знаки

К сожалению, в Жильберте стали проступать черты «салонной куклы», «светской марионетки». Тогда Марсель переносит своё внимание на суть

Одетты в ипостаси «эталона стиля». Зная, что перед завтраком госпожа Сван «выходит на часок», чтобы пройтись по авеню Булонского леса поблизости от Триумфальной Арки и того места, которое называли «Клубом голодранцев» (там собирались прохожие, праздные зеваки, наблюдатели светской жизни из числа «незначительных лиц»), Марсель решил примкнуть к её свите, от родителей он получил позволение завтракать по воскресеньям «вне дома». В двенадцать часов Марсель в элегантном костюме уже «подходил к Триумфальной Арке».

Марсель впитывал «все ароматы и краски» этого благословенного дня. Шествие Одетты можно было сравнить с появлением в Париже богини Весны. При этом сама она сохраняла несколько отрешённый, самоуглубленный вид, придающий Одетте ещё большее сходство с образом Примаверы кисти Сандро Боттичелли – это красота прозрачная и несколько «меланхоличная», утешительно спокойная. Одетта сохраняет «хрупкость и бесстрашие» великих, загадочных божеств. «Парижское начало» совмещается с «картинным», утончённым, эстетическим.

«Радуясь хорошей погоде, солнцу (эмотивная функция, ассоциация по исконному родству прекрасной женщины и солнца), которое ещё не было слишком жгуче, улыбающаяся, уверенная и спокойная, как творец (Одетта в ипостаси творца миров вырывается на свободу и освобождает повествователя от всех страхов и тревог в атмосфере созерцания и любования, эстетический эффект и символика нового творения мира под влиянием красоты; Одетта «сотворила» и свой неповторимый образ – пусть она сейчас не слагает стихов и не пишет картин, но она «являет собой» образ законченный и возвышенно-строгий, образ «истой парижанки» в модном туалете и одновременно богини юности – она, словно Геба, дарит всем созерцающим её чувство радости, покоя и вдохновения, рядом с ней всё расцветает, начинает играть новыми яркими красками, она достойна кисти Мане, Дега и Ренуара), завершивший дело рук своих и уже не заботящийся об остальном, убеждённая в том, что её туалет, – хотя бы профаны – прохожие и не оценили его, – самый элегантный из всех, она носила его для себя и для своих друзей (признак высшей элегантности – это не показная элегантность (ср. с выражением «расфуфырилась», «пустила пыль в глаза»), но элегантность для себя, то есть возможность всегда выглядеть достойно, образцово, но без тщеславного желания непременно всем доказать это, «парижский шик» Одетты присущ ей, как блеск – солнцу, и ритмичный бег – синим волнам, она следит за собой не для других, а для себя, она – созданье высшей породы может позволить себе блистать без нарочитости и пленять без особого стремления пленять), с полной естественностью, не слишком занятая им, но и не вполне к нему

равнодушная, не мешая бантикам на корсаже и юбке слегка развеваться, словно живым существом (мотив лёгких порывов ветра и прогулки «под открытым небом»), о присутствии которых она знала и которым она снисходительно позволяла тешиться своей игрой (игровая функция в описании туалета Одетты связана с идеей «тайного» сообщничества красавицы и её облачения), в соответствии со свойственным им ритмом (символика танца, ритма, движения по пути, гармонии внешнего и внутреннего), лишь бы они следовали по тому же пути, что и она, и даже на свой бледно-лиловый зонтик, который она часто держала ещё закрытым (символ скрытой игры, кокетства, оппозиция открытости/закрытости, недоступности идеальной красавицы/ готовности включиться в игру), когда появлялась, она роняла, как на букет пармских фиалок (флористическое сравнение, сочетание цветов по принципу усиления бледно-лиловый/густой лиловый/фиалковый), взгляд такой же счастливый и нежный, что в нём как будто хранилась ещё улыбка (эмоциональный концепт), даже когда он останавливался не на её друзьях, а на неодушевлённом предмете (скрытая магия по аналогии вещь/владелец, божество/атрибуты, одухотворение мира символических идей (эйдосов) и вещей (проводников идей, символических представителей тех или иных благородных качеств и свойств, гармонизирующих мир). Своим туалетом она создавала предначертанную для него грань изысканности, за которую не переступали мужчины из числа тех, с кем г-жа Сван обращалась наиболее по-товарищески…» [13, с. 225].

Знаки моды и стиля

Можно было застать Одетту в будуаре, в «изящном дезабелье, у которого юбка красивого тёмного цвета, красного или оранжевого, приобретавшего какую-то особую значительность, потому что он уже не был в моде, прорезывалась наискось широкой ажурной полосой чёрных кружев, напоминавшей белые волны» [13, с. 205]. Туалеты Одетты можно считать образцовыми – они возрождают культ поклонения женщине, являют и «театральный эффект», и «чарующий эффект», участвуют в построении сцены. Например, ещё до ссоры с Жильбертой, Марсель обретает редкую возможность сопровождать Одетту на прогулке в Акклиматизационном Саду в Париже. «Под жакетом, который она распахивала, разгорячённая ходьбой, «выступ» зубчиками её шелизетки казался отворотом несуществующего жилета, похожего на один из тех, что она носила несколько лет назад, предпочитая в них несколько раскромсанные края, её «шотландский» галстук, которому она оставалась верна, но так смягчив тона (красное сменив на розовое и синее на сиреневое), что можно было почти принять его за тафту цвета голубиной шейки, являвшуюся последней модой, – был завязан под её

подбородком таким образом, что не было видно, откуда он начинается, и невольно вспоминались завязки от шляп, которых уже больше не носили. Если бы ей только удалось «продержаться» так ещё некоторое время, молодые люди, стараясь вникнуть в её туалеты, стали бы говорить: «Мадам Сван – ведь это целая эпоха, не правда ли?» [13, с. 206].

Образ мадам Сван становится символом целой эпохи рубежа веков, ибо она исключительно элегантна. Время Марсель Пруст выражает через систему знаков моды и стиля, всегда подчёркивая «парижский характер» элегантности Одетты как высшую степень воздействия «стиля и внешнего облика», «стиля и образа», что гораздо ценнее в глазах современников и потомков. Сочетание традиций и новаторства в её стиле вполне гармонично, и её туалеты выражают высший идеал Пруста – «Единство Личности» во всех проявлениях оригинального, личностного начала. Стиль – явление глубоко индивидуальное, хотя Одетта и следовала модам со всем тщанием.

Её собственная судьба, загадочность, почти логическая власть над мужчинами повлияли и на последовательное создание целостного образа. Мода воспринимается Марселем как «большое Искусство», она развивается и воздействует тоже по законам Искусства с тонким соблюдением пропорций, соразмерности, особого изящества в подборе деталей. Самая искренняя похвала г-же Сван выражена Марселем во время прогулки.

«Словно в стиле большого Искусства, представляющего наслоение различных форм и крепко скрытой традиции, в туалете г-жи Сван, благодаря этим неясным воспоминаниям о жилетах или пряжках, а иногда поползновению, тотчас же подавляемому, к жакетке «сот-ан-барк», вплоть до смутного и отдалённого намёка на бархатку «следуйте за мной, молодой человек», под покровом конкретных форм оживало не выраженное до конца сходство с другими туалетами, более давними, которые не были на самом деле осуществлены портнихой или модисткой, но о которых непрестанно думалось и которые придавали г-же Сван некое благородство – может быть, потому, что эти наряды, именно в силу своей бесполезности, соответствовали, казалось, цели более высокой, чем польза, а может быть, благодаря сохранившимся чертам минувших лет, или же индивидуальному своеобразию костюма, присущему этой женщине и придававшему самым различным её платьям семейное сходство. Чувствовалось, что в своих одеждах она ставит своей целью не только удобство или украшение своего тела: она была окружена своим туалетом, как утончённой и одухотворённой формой целого периода цивилизации» [13, с. 206].

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1) Язык вещей становится языком понятий – так формируется и структура семиотической функции. Культурный трансфер парижского стиля можно считать одним из самых влиятельных в истории литературы, журналистики, моды, кино, медиа. Литературные образы оказывали и продолжают оказывать влияние на процесс символизации моды. Согласно концепциям Р. Барта, Ж. Маторе, М. Фуко, А. Рокаморы Париж превращается в «модный дискурс». Исходя их этих знаковых концепций, можно в одном ряду рассматривать функцию представительства Парижа через образы «истых парижан», семиотику прогулок Одетты в Булонском лесу, «модные» гвоздики в петлице Свана и писателя Бергота, «парижские костюмы» Марселя, а также вариативные возможности семиотической функции;

2) Для знаков моды и стиля характерна мощная и детализированная разработка какой-либо (только на первый взгляд) малозначительной темы, умение видеть мельчайшие функциональные смыслы, детали туалетов госпожи Сван, сценически-декоративные знаки интерьера особняка Сванов, эстетические знаки парижского пространства и др.;

3) Ролан Барт описывает мифологии как моделирующие системы на основе сочетания «цельности» и «трансформации» основных знаково-символических и нормативных моделей;

4) Знаки моды и стиля тоже влияют на идею преобразования мира (это «особо прекрасные вещи» в концепции Ф. Шеллинга, знаки превращений, эстетизированного понимания реальности);

5) Парижский миф – многослойный, и в каждом ярусе есть свои «вариации» и «бесконечности» функциональных смыслов (миф об «истой парижанке»). В итоге есть такие «влиятельные» слои мифа, которые уже не требуют перевода.

Знаки моды и стиля повлияли на театр, кинематограф, литературу, историю моды, современный медиадискурс «высокой моды», персоналии, стиль «от кутюр» и др. категории, сохраняющие всю свою энергетику, экспрессию, суггестию и ассоциативность.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство – Спб.», 2000. 704 с.
2. Бенуа Ж. От одного чувственного к другому (к метафизическому значению чувственных восприятий). Часть II. Пер. с фр. И. Е. Прися // Вопросы философии. 2022. №8. С. 86-96.
3. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2000. 314 с.
4. Бергсон А. Творческая эволюция. Минск: Хорвест, 1999. 240 с.
5. Деррида Ж. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Эконом-Пресс, 2001. 309 с.

6. Sollers Philippe L'oeuvre de Proust. Les dessins de Marsel Proust. Paris, Éditions Stock, Gallimard, 1999. 159 p.

7. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или как возник «Весь Париж»: 1815-1848. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. 477 с.

8. Nattiez Jean-Jacques Proust Musicien. Paris, Éditions Cristian Bourgois Éacteur, 1999. 192 p.

9. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 460 с.

10. Marcel Proust Du côté de chez Swann. Paris: L' Aventurine, Classiques Universels, 2000. 420 p.

11. Brunet É. Vocabularre de Proust. Paris, Éditions Slatkin, 1983. 3 vol. 838 p.

12. Рокамора А. Одевая город: Париж, мода и медиа. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 224 с.

13. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М.: Профиздат, 2006. 576 с.

SIGNS OF FASHION AND STYLE IN THE "PARIS TEXT" OF M. PROUST'S NOVEL "UNDER THE SHADOW OF GIRLS IN BLOOM"

A.A. Ruban

This chapter examines the semiotic, communicative, symbolic, and game functions in the "Paris text" of M. Proust's novel. The translation of the meanings of various iconic fashion and style complexes is a process of decoding functional meanings, interpreting and evaluating them from the point of view of the "Parisian secular code". Odette becomes a "symbol of the epoch" of the turn of the century. Paris at the turn of the century is not only the "capital of the world", but also the "capital of Fashion". The mystery of Odette for Marcel is that she constantly sought to "invent" her own unique style, one way or another to conquer the whole of Paris. Odette succeeded in something that is given to few. Swann appreciated the relationship of Odette's appearance with the aesthetic ideal – the images of Sandro Botticelli, sought out features of melancholic detachment, tenderness, fragility. However, Ms. Swan herself aspired to be an impeccable "secular beauty" before.

Keywords: media discourse, the standard of Parisian style, "all of Paris", Agnes Rocamora, Bois de Boulogne, Arc de Triomphe, fashion signs, Odette, communicative signs, semiotic models.

3.3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕАЛИЙ «ХРУЩЕВСКОЙ ОТТЕПЕЛИ» В РОМАНЕ Ф. СПАФФОРДА «СТРАНА ИЗОБИЛИЯ»

© В.Г. Новикова

В главе анализируется роман английского писателя Ф. Спаффорда «Страна изобилия». Исследуется имагологический аспект, поскольку в этом произведении создан образ СССР в период 1950-60-х годов, получивших название «хрущевской оттепели». Рассматривается жанровое своеобразие этого произведения, сочетающего элементы документальной прозы, волшебной сказки (в авторском определении), научной фантастики и социального романа. Показаны особенности поэтики романа, имеющего свои сюжетом «движение идеи», а именно, развитие плановой экономики, которое должно

было привести к сказочному изобилию советской страны. Писателю удается передать уникальную атмосферу интеллектуальной жизни, энтузиазм и творческую энергию «оттепели», и в то же время он предпринимает попытку объяснения последующего распада.

Ключевые слова: Фрэнсис Спаффорд, «Страна изобилия», образ России, имагология, «оттепель».

Трансфер культур – проблема, раскрывающаяся в том числе в изучении взаимодействия национальных литератур. В этой области важное место занимает формирование и зависящая от исторического контекста интерпретация образа иной страны. В данном случае мы обратимся лишь к одной из составляющих образа России в английской литературе XXI века. Восприятие русской культуры в Великобритании переживает несколько основных этапов. Основные стереотипы образа складывались на протяжении России многих веков: от IX века до начала века XX. В первом направленно имагологическом исследовании в отечественной англистике Н.П. Михальская определила фундаментальную основу представлений о России в Англии, сложившуюся уже к XVI веку, как определенный миф, с отчетливо выраженными составляющими: «Страна не просто большая, но огромная; богатство несметное, нищета невиданная, рабство полное, власть абсолютная, мороз ужасный, жизнь самая суровая...» [1, с. 147]. Этот миф претерпел радикальные изменения на рубеже XIX–XX веков, когда Великобритания переживает время «русомании» [2]. Обаяние, сильнейшее воздействие русской культуры при всех дальнейших неблагоприятных обстоятельствах сохраняется на протяжении всего столетия. Следует подчеркнуть, что важнейшим источником интереса к России в XX веке является, кроме того, социалистическая традиция в самой Великобритании. «Утопия» Томаса Мора (1516), теории Роберта Оуэна, создание профсоюзов в X1X веке и их дальнейшее развитие, теория фабианства, ставящая во главу угла пореформенное движение к общественной собственности на основные полезные ископаемые и социально значимые производства и привлекшая практически всех особенно значимых интеллектуалов своего времени, – все это утвердило мощный национальный интерес к возможностям социализма в XX веке. Отсюда такое внимание к социальному проекту революции в России. Однако после 1945 года в восприятии уже Советского Союза доминирует критический оруэлловский пафос. При всем разнообразии тем интерес остается сосредоточенным на периоде сталинизма. Т.Н. Красавченко основную траекторию британской сталинианы определяет как «движение от мифа, иллюзий у Бернарда Шоу и Герберта Уэллса к откровениям журналистов Гарета Джонса и Малкольма Маггериджа, к прозорливому,

художественно впечатляющему творчеству Артура Кестлера и Джорджа Оруэлла и далее – к современным историкам и писателям – Роберту Конквесту, Мартину Эмису, Дональду Рейфилду и Саймону Себагу Монтефиоре, которые, основываясь на архивных документах, исследуют феномен личности Сталина со своих культурно-цивилизационных позиций. Они создают порой амбивалентный образ Сталина как человека, но в целом негативно оценивают его роль в истории России и видят в нем политика, губившего свой народ» [3, с. 147].

Следующий взлет интереса к России – после 1989 года, падения Берлинской стены, когда самым парадоксальным образом взаимодействуют веками сложившаяся традиция негативного восприятия с сохраняющимся пиететом перед русской культурой и попытками понимания открывающихся возможностей кросскультурного диалога.

Книга Фрэнсиса Спаффорда «Красное изобилие» («Red Plenty») привлекает внимание тем, что, во-первых, она явно соотносится с традицией социалистической идеи, и, во-вторых, она посвящена периоду 1953–1968, времени расцвета СССР, «оттепели», который крайне редко становится темой художественных произведений британских авторов [4]. Написанная в 2010 году книга Спаффорда в определенном смысле заканчивает период после падения Берлинской стены, и, что знаменательно, в ней очевиден именно сочувственный интерес к России. Это произведение привлекло большое внимание читателей, что подтверждается быстрым переводом на ряд языков и оживленной дискуссией специалистов в разных областях гуманитарного знания. Уже в 2012 году вышел в свет сборник «The Red Plenty Book Event – a round-table discussion of Francis Spufford’s novel, Red Plenty», в котором собраны статьи ученых разных стран, написанные в результате дискуссии в блоге Crooked Timber [5]. Блог, основанный в 2003 году для обсуждения экспертами в области философии, социологии, политологии проблем современности к 2012 году имел уже солидную научную репутации, и публикации результатов дискуссий, безусловно, имели большое значение. В том числе и сборник, посвященный «Красному изобилию».

Повествование книги Спаффорда представляет собой чередование глав, с различной жанровой ориентацией – документальная проза, художественный рассказ, эссе. Вопрос – можно ли это сочетание назвать романом – не праздный. Поскольку творческой задачей автора является создание целостного образа страны во всем многообразии деталей. Автор основывается на значительном ряде источников. Каждое изображенное событие, каждый приведенный факт в романе подтверждается ссылкой на

имеющиеся исследования. Спаффорд указывает в послесловии на то, что, не зная русского языка, он имеет дело с «ограниченным набором источников, которые оказались переведенными на английский, – зачастую это происходило во время холодной войны, в процессе озабоченных попыток Запада угадать, что происходит в Советском Союзе» [6]. Он ссылается на труды Ш. Фицпатрик «Повседневный сталинизм» [7], У. Тобмэна «Хрущев. Человек и его эпоха» [8] и значительный ряд работ других авторов, многочисленные политические документы, отчеты журналистов о поездках руководителей СССР за границу, их речах и встречах. Кроме того, он опирается на работу И.Сталина “Экономические проблемы социализма в СССР” [9]. Роман сопровождается 14-страничной библиографией и 54-страничными комментариями в конце.

Детали повседневной жизни имеют подтверждения в журналистских отчетах. Так, в описании выставки американского образа жизни в 1959 году яркой деталью становятся пластмассовые стаканы: «Внутри кубических витрин сияли алюминиевые кастрюли и горки пластмассовых столовых приборов. Там были синие пластмассовые мисочки – на три-четыре яйца; были светлые рифленые тарелочки – казалось, на их пластмассовой поверхности отпечатался кусок клетчатой ткани; были расставленные по несколько штук стаканчики с ручками, по размеру подходившими для детских пальцев, и гладкими краями. В цветных отблесках панелей они словно светились изнутри, переливаясь каждый своим цветом». Блеск пластмассовой посуды завораживает советских зрителей, становится одним из лейтмотивов книги. Как и другие подобные детали, автор подтверждает свое описание сноской на журнал «Лайф» [10, S. 31]. Кроме того, Спаффорд обнаруживает хорошее знакомство с русской литературой. Это касается не только рассказов Чехова, но и «Матренина двора» Солженицына, и даже романов братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» и «Пикник на обочине».

Столь документально тщательное обоснование повествования вполне позволяет отнести его к нон-фикшн литературе. Однако литературная критика подчеркивает его именно художественные достоинства. К.С. Робинсон, известный американский писатель, автор экосоциальной научной фантастики, сторонник неомарксизма, открывает дискуссию по поводу книги Спаффорда словами: «"Красное изобилие" очеловечивает таинственную и судорожную массу новейшей истории. Это потрясающая демонстрация того, какой огромной диагностической силой может обладать роман в руках сильного романиста» [5, с. 1]. И делает неожиданное сопоставление: «…чтобы понять, его следует читать вместе с книгой

Ф.В. Гладкова "Цемент"» [5, с. 2]. Профессор Лейденского университета А. Димитрова развивает эту мысль, утверждая, что Спаффорд «превращает историю идеи в художественную литературу и делает это таким образом, что сочетание документального и художественного вымысла воспринимается не как вымышленная история или исторический труд, а как сложная, увлекательная, захватывающая эпопея, освещающая вопросы экономики и политики, которые обычно кажутся слишком сухими для искусства» [5, с. 3].

Сам автор называет свою книгу «fairy tale», мотивируя это следующим образом: «Идея и есть герой книги. Именно идея отправляется туда, в мир, полный опасностей и иллюзий, чудовищ и перевоплощений; одни из тех, кто встречается на ее пути, ей помогают, другие препятствуют. В XX веке русские перестали рассказывать сказки. Тогда же им сообщили, что сказки становятся былью. Название сказочного ковра-самолета к тому времени успело превратиться в обычное русское слово, обозначающее аэроплан… Человечество, испокон веков жившее скудно, вот-вот должно было прийти к изобилию» [6]. Сказочное изобилие в идеологии Советского Союза 1950-х связывается с плановой экономикой. Поскольку система производства и распределения принадлежит государству, «планирование станет чудо-мельницей СССР, его собственными жерновами и скатертью-самобранкой» [6]. Спаффорд объясняет, что он пишет о «разумнейшем варианте» идеи планового государства, о «тончайшей из попыток Советов вытащить самобранку из страны грез и сделать ее настоящей» [6]. Но попытка не удалась, и поэтому, несмотря на основательную документальную базу, книга об этой идее остается просто сказкой. «Читая, помните, что эта история происходит не в реальном Союзе Советских Социалистических Республик, а лишь в некотором государстве по соседству – таком же близком к нему, как желание к реальности, и при этом таком же далеком», призывает писатель [6].

В начале повествования представлены персонажи, которые станут действующими лицами в романе. Часть из них объединена реальными историческими персонажами. К ним относятся Никита Сергеевич Хрущев, представленный как Первый секретарь ЦК КПСС, Председатель Совета министров СССР; Андрей Громыко, министр иностранных дел СССР; Анастас Микоян, член Политбюро (Президиума) ЦК КПСС; Алексей Николаевич Косыгин; директор Новочеркасского электровозостроительного завода им. С. М. Буденного, председатель Госплана, а также Дуайт Д. Эйзенхауэр, президент Соединенных Штатов, Генри Кэбот Лодж, посол США в ООН, Аверелл Гарриман, миллионер, посредник между Востоком и Западом, а также жена и сын Хрущева, и его личный переводчик.

Последовательность событий дана в довольно строгой хронологии. Визит Хрущева в Соединенные Штаты, Американская выставка в Сокольниках, создание академгородка в Новосибирске, расстрел демонстрации в Новочеркасске – все эти события описаны с удивительной точностью, но это не сухое описание, даже когда речь идет о политических деятелях и цитируются их мысли (воспроизведенные по документам или вымышленные). Особенно это касается размышлений Хрущева, в которых аккумулируется идея плановой экономики, принадлежащая одновременно зрелому политическому деятелю, руководителю огромного государства и очевидному идеалисту, вызывающему симпатию. Логика Никиты Сергеевича такова: «Раз смогли произвести миллион тонн стали, то сможем произвести и миллион тонн чего угодно. Надо только сосредоточиться и так повернуть этот наш рог изобилия, чтобы он не только швеллеры выплевывал, но чтобы из него рекой потекли еще и граммофоны. Хватит жертвы приносить. потребуется новый тип роскоши, обычная роскошь, построенная на товарах, выпускаемых миллионами единиц, так, чтобы хватило на каждого. И как у них здорово получается! Их колоссальная индустриальная продуктивность – это же только начало. Нам тоже придется стать специалистами по обыденным желаниям» [6]. Он выступает и сторонником отказа от вооруженных конфликтов и предлагает американским капиталистам соревноваться в производстве стиральных машин, а не вооружения. Идеалист Хрущев предстает несколько наивным, но приводятся и факты. Например, приводятся цифры статистики, свидетельствующие о росте производства в СССР с 1913 года в тридцать шесть раз, а американского – в четыре раза.

Однако возможность преображения СССР базировалась прежде всего на возможностях научного знания. Центральное по значимости место занимают люди науки. Они представлены следующим образом: Леонид Витальевич Канторович, гений, Василий Сергеевич Немчинов, академик АН СССР, экономист – сторонник реформ, государственный деятель, Сергей Александрович Лебедев, создатель первой советской ЭВМ. Среди действующих лиц свое место занимает Саша (Александр) Галич, автор комедий, киносценариев и идеологически выдержанных текстов песен. В списке есть и вымышленные лица, которые имеют точно обозначенные прототипы. Зоя Вайнштейн – это Раиса Берг, реальный биолог, специалист по дрозофиле, а Эмиль Шайдуллин – выдающийся экономист Абел Аганбегян.

В центре всего повествования Леонид Витальевич Канторович, гений. Именно его профессионализм, талант, его труды могли привести к расцвету экономики Советского Союза. Всю жизнь он боролся за внедрение своих

научных методов планирования и управления. Они были признаны в мировом научном пространстве – в 1975 году Канторович получил Нобелевскую премию «за вклад в теорию оптимального распределения ресурсов». Но в своей стране Канторович не смог применить названные методы. Автор тщательно собрал сведения о своем герое. Он знаком со сборником автобиографических материалов, воспоминаний о Л.В. Канторовиче, статей и выступлений, которые тот не мог опубликовать в прежние времена, как заявлено в аннотации к изданию, встречался со многими знавшими ученого лично, а также членами его семьи [11]. В результате Спаффорд создает действительно очень яркий, художественно убедительный образ. Ему посвящена первая часть «В ленинградском трамвае». Она выбивается из хронологии, поскольку время ее действия 1938 год. Двадцатишестилетний математик едет в трамвае и обдумывает ту мысль, которая станет движителем будущих его открытий: «Это было только начало – день, когда пришло царство разума. математически обоснованное планирование… капитализм слеп, потому-то он движется на ощупь, спотыкаясь во тьме. Он похож на организм, лишенный мозга. Но здесь – здесь возможно планировать, рассматривая всю систему как единое целое. Экономика – чистый лист бумаги, на котором пишет здравый смысл» [6]. К. Шализи, имеющий докторскую степень по физике и являющийся профессором статистики университета Карнеги-Меллона, говорит: «Первая глава, в которой линейное программирование раскрывает характер Канторовича, является одним из наиболее реалистичных описаний математического вдохновения и математической работы, с которыми я сталкивался» [5, с. 22].

Канторович не одинок в своем творческом порыве и энтузиазме. Таковы же создатель ЭВМ Сергей Александрович Лебедев, ученые, работающие в Новосибирске, поэты и писатели. В интервью 2024 года Спаффорд говорит: «Я горжусь двумя "машинными" частями, расположенными в книгах Лебедева "Логика" и "Легкие Лебедева", в одной из которых детерминированность порождает неопределенность, в другой – стрелка движется в другую сторону; и сообщения одобрения, исходящие от миндалевидного тела Джорджа Скиалаббы, вызывают трепет у меня самого». Этот трепет завороженности работой творческого интеллекта создает неповторимое обаяние эпохи оттепели [12].

Главное достоинство книги в том, что автор создает образ страны, которая переживает прекрасный взлет и очень близка к осуществлению мечты, поскольку в ней происходит замечательный расцвет людей, почувствовавших себя свободными, создавших уникальную творческую

атмосферу, символами которой становятся и академгородок в Новосибирске, и спорт, и музыка, и книги, и общение интеллектуально развитых людей, и гении, разрабатывающие уникальные идеи и тысячи разговоров о работе: «в очереди на почте – о ядерном синтезе, в кино – об окружающей среде, в прачечной – о социологии».

Однако финал эпохи выглядит трагично. Люди вновь перестают доверять друг другу, закрываются клубы с названиями, символизирующими эпоху: “Под интегралом”, «Кофейно-кибернетический клуб». Александр Галич, представленный в начале повествования как «автор идеологически выдержанных песен», поет для собравшихся в академгородке свое песню с рефреном «Молчание – золото». Представитель профсоюза говорит на собрании: «Рабочие Новосибирска с уважением относятся к ученым Академгородка, которые трудятся не покладая рук, чтобы своими героическими усилиями обеспечить более высокий уровень жизни. Однако рабочие требуют, чтобы предательницу Вайнштейн, которая не достойна звания ученого, исключили из института, и чтобы она безо всяких поблажек предстала перед законом за свою антисоветскую деятельность» [6]. Это означает новую остановку научной деятельности генетиков и, шире, ограничение научной мысли как таковой. Н.С. Хрущев уже на пенсии и пишет свои воспоминания. Автор приписывает ему слова: «Столько крови, и только одно оправдание всему. Только одна причина, почему все это было правильно – делать эти вещи и помогать их делать; только если все это было началом, всего лишь последними предсмертными судорогами старого, жестокого мира и рождением нового. Но когда не было работы, верить в это было гораздо труднее» [6].

Таким образом, закончилась волшебная сказка и мечта о стране изобилия. Но важно то, что автор последовательно создает образ Советского Союза, в котором, несмотря на репрессии и войну, на пережитый голод и многие трудности, был период взлета и возможности совсем иного развития, нежели известны читателю из последующей истории.

Список литературы

1. Михальская Н. П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М.: МПГУ, 1995. 150 с.

2. Beasley R. Russomania. Russian Culture and the Creation of British Modernism, 1881-1922. Oxford: Oxford University Press, 2020. 560 p.

3. Красавченко Т.Н. От мифа к реальности: британская сталиниана от Шоу и Уэллса до Саймона Себага Монтефиоре // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2017. т. 19. No 4 (169). С. 147–160

4. Spufford F. Red Plenty. Graywolf Press; 2012. 453 p.

5. The Red Plenty Book Event – a round-table discussion of Francis Spufford's novel, Red Plenty. Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3 Unported License.

6. Спаффорд Ф. Страна изобилия / Пер. с англ. А. Асламян. М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 512 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://libking.ru/books/sf-/sf-social/502661-frensis-spafford-strana-izobiliya.html#book (дата обращения 26.08.2024).

7. Fitzpatrick Sh. Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s Oxford University Press; 4.11.2000 312 p.

8. Taubman W. Khrushchev: The Man and His Era W. W. Norton & Company; Reprint edition April 17, 2004. 896 p.

9. Stalin J. Economic Problems of Socialism in the USSR FOREIGN LANGUAGES PUBLISHING HOUSE. 1952. 96 p.

10. Life Magazine, vol. 47 no. 6, 10, August 1939, pp. 28–35.

11. Леонид Витальевич Канторович: человек и ученый: В 2 т. Т.1 / ред.-сост. В.Л.Канторович и др.; Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т математики им. С.Л.Соболева, Ин-т вычисл. математики и мат. геофизики. – Новосибирск, 2002. 542 с.

12. Интервью с Ф. Спаффордом // by Henry Farrell on April 20, 2024 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://crookedtimber.org/category/red-plenty-seminar/ (дата обращения 26.08.2024).

INTERPRETATION OF THE REALITIES OF THE "KHRUSHCHEV THAW" IN F. SPUFFORD'S NOVEL THE LAND OF PLENTY

V.G. Novikova

The chapter analyzes the novel by the English writer F. Spufford "The Red Plenty". The imagological aspect is investigated, since in this work the image of the USSR in the period of the 1950s and 60s, which were called the "Khrushchev thaw" was created. The chapter discusses the genre originality of this work, which combines elements of documentary prose, a fairy tale (in the author's definition), science fiction and a social novel. The features of the poetics, which has its own plot "the movement of ideas", namely, the development of a planned economy, which was supposed to lead to the fabulous plenty of the Soviet country, are shown. The writer manages to convey the unique atmosphere of intellectual life, enthusiasm and creative energy of the "thaw" and at the same time he attempts to explain the subsequent disintegration.

Keywords: Francis Spufford, The Red Plenty, the image of Russia, imagology, "thaw".

3.4. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ И ИСТОРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ М. СКАНЛОНА «СОШЕСТВИЕ АНГЕЛОВ» И М. ЛИ «ПАДШИЕ АНГЕЛЫ»

© Е.В. Васильев

Цель данной главы – проанализировать особенности интерпретации мифологических и исторических образов в романе М. Сканлона «Сошествие ангелов» и М. Ли «Падшие ангелы». Основными методами исследования являются метод литературной герменевтики и сравнительный метод. В ходе анализа было выявлено, что история примарха Льва

Эль’Джонсона и его легиона Темные Ангелы, часть которой отражена в романах М. Сканлона и М. Ли, содержит в себе множество аллюзий на реальную историю, легенды о короле Артуре, мифологию разных стран и литературные произведения других авторов. Различные образы в ходе развития сюжета могут менять свои функции и воплощать различные образы и мотивы, что меняет их восприятие читателем и создает новые возможности прочтения и трактовки текста.

Ключевые слова: интертекст, художественная вселенная, Warhammer 40.000, мифология, легенды, аллюзия, король Артур, история Англии.

Многие современные художественные вселенные используют мифологические, культурно-исторические и литературные аллюзии для построения своих сюжетов и образов, что позволяет говорить об их интертекстуальности. По определению Р. Барта «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [1, с. 512]. Подобное «цитирование» может служить разным целям. В случае с вымышленными вселенными, можно говорить о том, что «...смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст» [2, с. 193]. Целью таких цитат является дать читателю знакомый контекст, который служит для более глубокого понимания образов вселенной.

Художественная вселенная Warhammer 40.000 очень своеобразно и любопытно сочетает и интерпретирует образы, взятые из различных мифов, легенд и даже истории. Зачастую в судьбе одного персонажа переплетаются отсылки на целый ряд различных источников. Для примера разберем историю легиона Темные Ангелы и их примарха Льва Эль’Джонсона, представленную в романах М. Сканлона «Сошествие ангелов» и М. Ли «Падшие ангелы». Эти романы являются частью глобального цикла «Ересь Хоруса» и образы примарха и его сыновей будут встречаться и в других произведениях, но в большей мере эпизодически.

Определенная игра с читателем начинается уже на уровне имен и названий. Имя Лев Эль’Джонсон (Lion El’Johnson) и название легина (Темные ангелы) являются явной аллюзией на английского поэта XIX века Лионеля Джонсона (Lionel Johnson) и его поэму Темный ангел (The Dark angel). Впрочем, аллюзия ограничивается именно именами, поскольку содержание поэмы имеет мало общего с историей легиона и их примарха.

Еще одну любопытную отсылку мы видим в названии планеты Калибан, которая является родным миром Легиона, потому что определенная связь с шекспировским персонажем прослеживается как в образе самой планеты, так и в образе Льва.

Калибан является диким и пугающим миром: «...всю поверхность Калибана покрывали густые леса. Лес ограничивал нашу жизнь <…> и кишел хищниками, не говоря о многих других опасностях» [3, с. 600]. Как и персонаж Шекспира, планета Калибан кажется непокоренной и абсолютно независимой от воли человека. В дальнейшем, когда на планету прибывает Император, ее попытаются покорить его воле: «...возникли шахты, добывающие предприятия и перерабатывающие заводы…Вслед за этим поднялись города» [4, с. 265]. Но внешняя победа над природой не принесла Калибану покоя: звери вновь будут возвращаться в этот мир, хотя считались побежденными, да и природные образы будут перебарывать промышленность: вновь будут прорастать деревья и появляться зеленые поля. Все это сближает дух планеты с шекспировским героем, чью дикость и непокорность так и не удалось искоренить колдуну Просперо.

При этом упомянутые ранее хищники известны в тексте под именем Великие звери: «Каждое из этих существ было в своем роде единственным и неповторимым» [3, с. 600]. Это роднит образы Зверей с чудовищами из мифологии и на этом уровне тоже скрыты определенные аллюзии. Так, Лев наиболее известен победой над Калибанским Львом, чудовищем, отличившимся крайне прочной шкурой. Считалось, что победить такого мог только отряд хорошо вооруженных рыцарей, но Льву удалось победить его голыми руками. Это стало первым известным деянием примарха на планете. В дальнейшем Эль’Джонсон будет носить шкуру убитого зверя в качестве плаща. Это является явной отсылкой на первый подвиг Геракла – убийство Немейского льва.

Как уже отмечалось, в образе Льва влияние Калибана тоже заметно. О его детстве известно очень мало: он вырос в лесах и случайно был найден отрядом рыцарей Ордена. Имя персонажа в рамках вселенной переводится как «Лев, Сын Леса», что сближает образ примарха с природой. В дальнейшем это сыграет двоякую роль. С одной стороны, многие персонажи цикла «Ересь Хоруса» отмечают его замкнутость и нелюдимость: «…над ним все время висит задумчивая тишина. Но есть нечто большее... что-то скрытое под его благородным внешний видом. Возможно, это результат его воспитания, когда он взрослел в одиночестве в кишащих монстрами лесах Калибана. Даже на военном совете Лев движется как высший хищник. Он всегда наблюдает, всегда планирует, всегда охотится. Он нервирует даже своих братьев» – так отзывался о Льве Малькадор, ближайший советник Императора. Это сближает образ примарха с Калибаном. Впрочем, мотив молчания может играть в образе примарха и иную роль, которая будет раскрыта далее. Образы леса начинают играть более значимую роль на

момент 41-го тысячелетия, когда в примархе пробуждается способность открывать порталы. Путь между порталами описывается как тропа в густом лесу: «Его окружают густые и богатые запахи леса, несущие как нотки жизни, так и смерти» [5, с. 19]. Кроме того, среди простого населения Империума он получает прозвища Зеленый Гигант и Таинственный рыцарь. Роль этих имен будет раскрыта в дальнейшем анализе.

Стоит вернуться и к образам рыцарей и Ордена как такового. Во-первых, необходимо отметить, что на момент начала истории положение людей на планете Калибан напоминает колонизацию Америки: небольшие участки освоенной территории, защищенной крепостями и фортами, и дикие, неосвоенные земли вокруг них. В этой системе образы рыцарей – благородных борцов с чудовищами и защитниками населения – выглядят разом как герои рыцарских романов и герои фронтира: «Такие рыцари могли сравниться с бесстрашными героям древних преданий…они были настоящими повелителями дикого леса» [3, с. 635]. Образ Льва здесь играет важную роль. В обозначенных произведениях он показан как борец с силами зла и чудовищами, меняться будет лишь их вид: Калибанский Лев, Орден Люпуса (аллюзия на Фенрира, т.к. орден желал усилить влияние зверей на Калибане, что привело бы к гибели планеты), а в конечном итоге – Уроборос, древний артефакт, хранящийся в недрах планеты. И хотя сам артефакт не имеет в тексте точного описания, довольно ярко описано призванное с его помощью чудовище: «В центре круга Захариил разглядел массивные кольца чешуйчатого чудовища, намного превосходящего матку-червя, которая чуть не убила его самого и весь отряд в «Сигма-Пять-Один-Семь» [4, с. 482]. В стремлении примарха уничтожить артефакт явно прослеживаются мотивы драконоборчества. С другой стороны, в образе Уробороса скрывается и символ вечности и цикла жизни и смерти. Тогда артефакт может восприниматься буквально как душа мира, а стремление его уничтожить уже не выглядит настолько однозначным. И на подобную трактовку в тексте также даются намеки: «Из лучших побуждений или нет, но Эль’Джонсон приведет Калибан к катастрофе» [3, с. 736].

Здесь стоит отметить еще одну любопытную деталь. В дальнейшем Лев будет враждовать и соперничать со своим братом-примархом, Леманом Руссом. Русс известен как Король Волков, что продолжает линию борьбы с орденом Люпуса. Сам мотив борьбы Льва и Волка с точки зрения геральдики выглядит вполне символичным: отвага и власть против алчности и обжорства. К слову, обжорство точно было свойственно Руссу. Кроме того, стоит отметить, что потомки Русса отмечены генетическим изъяном и могут выродиться в волкоподобных существ, вульфенов, что вновь продолжает

линию борьбы с чудовищами. И в этом же раскрывается новая грань молчаливости Льва: «Он умел хранить секреты. Увидел наш изъян, но стерпел это, поскольку был по-настоящему благороден <…> Если я был в долгу перед ним, то за его молчание» [6, с 180]. Такую характеристику дает Льву сам Русс, что вновь показывает примарха благородным рыцарем. Важно отметить, что вражда между братьями, в конечно итоге прекратится, но традиция дуэлей между представителями двух орденов будет продолжаться. В этой же вражде скрыт и другой символизм. Дети Русса имеют очень много параллелей со скандинавской культурой. Достаточно взглянуть на звания в легионе – эрл, хускарл и т.п. В свою очередь вражда двух легионов напоминают период соперничества между норманнами и англо-саксами.

Если углубиться в анализ Ордена, становится понятно, что это скорее аллюзия на рыцарей Круглого стола. Во-первых, рыцарями Ордена становились не по происхождению, но по делам и заслугам, как и рыцари короля Артура: «До сих пор в ряды рыцарей по традиции могли вступить только представители знати, но Орден разрушил этот обычай и стал набирать рекрутов из всех слоев обитателей планеты» [3, с. 601]. Во-вторых, зал собраний Ордена известен как Круглый зал, что перекликается с образом Круглого стола: «Я приветствую тебя в Круглом зале, где брат встречается с братом независимо от ранга и положения, где все равны» [3, с. 667]. Круг в целом является важной символикой для Ордена: «По традиции Ордена из одного конца зала в другой по всему полу тянулась мозаичная спираль» [3, с. 611], «Спираль символизирует наш жизненный путь» [3, с. 612]. Как уже отмечалось, в Ордене важно равенство всех братьев, спираль же символизирует и единство пути всех рыцарей, и преемственность поколений.

С другой стороны, структура Ордена отчасти перекликается с организацией ордена тамплиеров: «Члены ордена, как правило, делились на три группы – братьев-воинов, капелланов (священников), братьев-служителей. Во главе ордена стоял великий магистр (гроссмейстер) <...> Периодически созывался генеральный капитул (собрание должностных лиц ордена), который имел законодательную власть» [7, с. 27]. В Ордене так же есть верховный гроссмейстер (на момент событий рассматриваемых произведений, им является сам Лев), гроссмейстеры отдельных рот и так далее. Существует и должность капеллана-духовника. Схожая структура сохранится и в организации Темных Ангелов как ордена. Здесь же появляется любопытная деталь: хотя официально легион был разделен на ордены, на практике магистр Темных Ангелов может созвать все ордена на общий совет или вовсе взять под свое командование для достижения общих целей. Структура ордена будет усложнена так называемым Внутренним

кругом – элитными отделениями Темных Ангелов. Разница между обычными бойцами и внутренним кругом будет в доступе к тайнам ордена, что тоже перекликается с образом тамплиеров, закрепившимся в массовой культуре – полный тайн и загадок орден. Это проявляется и в образе примарха и уже упомянутом умении хранить тайны. Отчасти с тамплиерами перекликается и внешний вид темных ангелов: белые стихари или туники поверх доспеха.

Определенные параллели с легендами о короле Артуре возникают и на уровне отдельных образов. Так, уже отмеченная ранее близость с природой и сама сцена выхода Льва из густых лесов Калибана роднит его с образом Зеленого рыцаря (на него же отсылает упомянутое ранее прозвище Зеленый гигант). В таком случае, с сюжетной точки зрения, он становится «испытанием» для своего воспитателя, а в дальнейшем ближайшего друга и соратника Лютера. Имя героя неслучайно и сыграет свою роль в сюжете. До появления Льва Лютер был главой ордена и самым прославленным рыцарем планеты. Но Лев во всем превосходил своего друга и это становится для Лютера тяжелым испытанием – вечно находится в тени своего воспитанника. С этой точки зрения Лютер однозначно может быть соотнесен с образом Гавейна, ведь именно этому рыцарю уготовал в легендах испытание Зеленый Рыцарь. Впрочем, в отличие от Гавейна, Лютер свое испытание, в конечном итоге, проваливает: «Ты не можешь себе представить, как грустно быть самым выдающимся человеком своего времени, а потом в один момент лишиться всего» [3, с. 828].

В дальнейшем роль образов несколько меняется. Так, Лев очищает Калибан от Зверей, объединяет всех людей под своим началом и становится правителем планеты. Это роднит его с образом короля Артура – мудрого правителя и умелого воина. Внешний образ Льва тоже отчасти перекликается с Артуром – он умелый мечник и его оружие становится в дальнейшем реликвией Ордена. Конец истории Льва тоже перекликается с легендами об Артуре. Раненный Лютером в последней битве, Лев бесследно исчезает, но в истории ордена всегда упоминалось, что «примарх вернется в час величайшей нужды и угрозы Империуму». Схожий мотив связан и с королем Артуром. Символичным кажется тот факт, что Лев возвращается в девятой редакции правил настольной игры. Трейлер этой редакции заканчивался на словах «В эту темнейшую эпоху есть место лишь войне». Получается, предсказание исполняется и Лев вернулся в темнейший час.

Образ Лютера меняется куда сильнее. Описанный изначально как благородный воин, Лютер чуть не совершает предательство, решив умолчать о бомбе в десантном корабле Льва «Надо было просто уйти, и все, чего я жаждал, стало бы моим» [3, с. 828]. В конечном итоге, Лютер возвращается и

спасает примарха, но Лев узнает об изначальных намерениях названного брата. За это Лютер был изгнан на Калибан, где должен был исполнять обязанности наместника. Этот момент является своеобразным обыгрыванием образов Ричарда Львиное сердце (еще один смысл, сокрытый в имени Лев) и принца Джона. Лев отправляется в крестовый поход (как и английский король), а Лютер остается следить за экономикой Калибана и набором новобранцев.

В своем изгнании Лютер поначалу пытался оставаться верным Льву и воспринимал долг как искупление: «Лютер вникал во все аспекты управления планетой – от отчисления имперской десятины до создания индустриальных и городских комплексов» [4, с. 284]. В дальнейшем, Лютер начинает изучать запретные книги, найденные в старых библиотеках ордена Люпуса, погружается в темные знания и решает восстать против Льва: «Лев знает, что Империум когда-нибудь окончательно погубит Калибан. Вот почему мы оказались здесь. Он не простил нас, брат, и послал сюда, обрекая на смерть» [4, с. 453]. Любопытным кажется тот факт, что схожие мысли, приведенные в тексте ранее, высказывал представитель ордена Люпуса. Получается, Лютер вновь продолжает линию вражды Льва и Волка. Здесь же реализуется и аллюзия, сокрытая в имени персонажа. Как и Мартин Лютер, Лютер вселенной Warhammer становится причиной раскола в легионе Темных Ангелов. В дальнейшем они образуют две группировки – орден Темных Ангелов и Падших Ангелов. Здесь вновь стоит вспомнить про внешний облик Темных Ангелов, делающих их схожими с рыцарями-монахами. Позднее религиозные черты в ордене лишь усилятся и сблизят образ Темных Ангелов со своеобразной инквизицией. Так, одной из значимых должностей в ордене будут капелланы-дознаватели, чьей основной задачей будет под пытками заставить Падших раскаяться: «Ты обвиняешься в том, что предал Императора и Льва Эль'Джонсона, и я как капеллан-дознаватель ордена Темных Ангелов нахожусь здесь, чтобы руководить твоим спасением» [8, с. 11]. Такая постановка задач дознавателей вновь отсылает к инквизиции: «Инквизитор в первую очередь добивался превращения еретика из «слуги дьявола» в «раба господня». Инквизитор стремился вырвать у еретика раскаяние, отречение от еретических верований, заставить примириться с церковью» [9, с. 119].

Само имя легиона (как и название романа М. Ли) намекает на еще одну параллель – библейскую историю падения ангелов. Этот сюжет уже имеет более яркое и явное воплощение в истории вселенной Warhammer 40.000 – Ересь Хоруса, однако и история Темных Ангелов, безусловно, связана с этим сюжетом. Любопытно, что как и Ересь Хоруса, предательство Лютера

возникает не на пустом месте. С одной стороны, он, провалив свое испытание, полностью поддается зависти, что и приводит к предательству. С другой стороны, Лютер не является первопричиной предательства. Как и Хорус, он попадает под влияние сил Хаоса, которые и развращают его душу, приводя к идее восстать против отца (в данном случае, скорее, брата). Стоит отметить, что свою роль в этом играет и сама планета Калибан. Можно сказать, что дикая и необузданная природа мира передается и его жителям. В этой трактовке получается, что Люцифером в этом сюжете становится сам Калибан, точнее сокрытый в его недрах артефакт Уроборос, сыгравший роль в развращении Лютера и других его сподвижников. Вновь важно название артефакта, отсылающее на библейского змия-искусителя.

Здесь же стоит отметить, что отдельные символы намекали на судьбу легиона изначально. Так, упомянутая ранее спираль сравнивалась одним из новобранцев со змеей, ухватившей себя за хвост (то есть уроборосом). Лютер во время церемонии посвящения новобранцев играл роль Дьявола: «Я подошел к тебе с целью… принести извинения за роль Дьявола» [3, с. 705]. И хотя имя роли исключительно символическая, роль Лютера в ритуале кажется не случайной: он подвергает новобранцев и их заслуги сомнениям, то есть действует как библейский демон. С этим перекликается и другая важная деталь: «Звучный голос Лютера опять поразил Захариила и напомнил, что в его власти увлечь людей за собой даже в преисподнюю» [3, с. 617]. Таким образом, инфернальные мотивы, намекавшие на дальнейшую судьбу Лютера, были в его образе изначально. Можно сказать, что слова Захариила станут пророческими.

Для других Темных Ангелов основным мотивом для предательства становится бездействие. Будучи воинами и рыцарями, они жаждут славы и подвигов. Примарх же словно забывает об их существовании и продолжает свой крестовый поход: «Если Лев все оставит как есть, если позволит верным воинам и дальше сидеть на Калибане, когда Великий крестовый поход близится к завершению, братской дружбе будет нанесена незаживающая рана» [4, с. 286]. Безусловно, как можно узнать из других романов, Лев был занят на фронтах, а потом в попытках объединить человечество против восстания Хоруса. С другой же стороны, роль в этом своеобразном «отречении» играет и нелюдимый характер Льва, не понимавшего, что оскорбляет своих сыновей: «Эль’Джонсон с горечью осознал, что не всегда хорошо разбирался в людях» [5, с. 67]. Таким образом, как и в случае с Ересью Хоруса, предательство Падших не выглядит таким однозначным и имеет свои мотивы.

Образ Льва в истории падения кажется не менее любопытным. Он точно не играет роль бога, поскольку богом сеттинга является Император, создатель Льва. И важно отметить, что Лев – первый из созданных примархов. А первым ангелом по Библии был Люцифер. Любопытен и тот факт, что имена библейских падших получают именно Темные ангелы: магистр ордена Азраил, магистр Первой роты Белиал, магистр Второй роты Саммаил, первый капеллан-дознаватель Азмодей и т.п. Это вызывает сомнения, не являются ли на самом деле силы Лютера и его сторонников защитниками Бога. Эти сомнения должны быть развеяны упомянутым ранее мотивом драконоборчества – Лев стремиться уничтожить Уроборос. Но не менее важная и вторая трактовка Уробороса, как души планеты, и в этом случае Лев – угроза для Калибана и его жителей, ведь для достижения своих целей он готов пойти на все. Выходит, что мятежники просто хотели спасти свой мир от угрозы, своеобразного зверя – Льва.

Стоит отметить, что если Лев связан с мотивом змееборчества или драконоборчества, то Лютер, напротив, пытается подчинить Уроборос себе и своим целям: «Если мы хотим, чтобы Калибан был свободен от существ из варпа, мы должны научиться ими пользоваться» [4, с. 480]. Использование колдовства Лютером может трактоваться двояко. С одной стороны, он говорит об освобождении Калибана, но стремится его контролировать, что перекликается с образом шекспировского Просперо. С другой стороны, это может быть своеобразной отсылкой на фею Моргану из артуровского цикла

Продолжает эту же линию сходство истории предательства Лютера с рыцарем Мордредом. Мордред предает своего короля, пока тот сражается с мятежными силами Ланселота. Лютер предает своего примарха, пока тот подавляет мятежи сторонников Хоруса. Здесь же вновь вспоминается аллюзия на принца Джона, пытавшегося узурпировать власть, пока его брат Ричард был в крестовом походе.

В последней дуэли Лев побеждает Лютера, но не решается нанести ему смертельный удар. Тогда мятежник наносит примарху сильнейшую рану. Это опять отсылает к битве Артура с Мордредом. По итогам восстания Калибан был уничтожен силами варпа. Падших Ангелов занесло в варп и в реальное пространство они вернутся уже значительно позднее. Сама эта сцена символична и вновь отсылает к библейскому мифу о падении ангелов, низвергнутых в преисподнюю. Лютера в полубезумном состоянии находят на одном из осколков планеты. Судьба Льва была оговорена ранее.

Символично, что в последней битве меч Льва ломается. Это может отсылать к истории меча Сигурда, Грама, также сломанного и перекованного. С другой стороны, сломанный меч символичен и с точки зрения геральдики

легиона – крылатый меч. Он словно символизирует раскол темных Ангелов на две части. Сломанный меч переходит к Сайферу, загадочной фигуре, действовавшей еще при жизни Льва. Сайфер воплощает собой архетип трикстера: он непостоянен, может как помочь Темным Ангелам, так и помешать. Но ключевая его цель – достичь Терры и предстать перед Богом-Императором. По легендам в этот момент меч восстановится, а Падшие получат свое прощение. Стоит отметить, что исходя из многочисленных деталей, Сайфер является последним выжившим рыцарем ордена Люпуса, что вновь ставит его скорее в оппозицию Льву и его сынам.

В конечном итоге в этой системе складывается любопытная ситуация: обе стороны взаимно считают друг друга предателями: «Я был предан своими владыками. Они отвернулись от меня, но я старался продолжать то великое дело, ради которого был создан Империум» [8, с. 17]. Образы Падших отличаются от прочих предателей: они не склонились перед силами Хаоса и действуют независимо и исключительно в своих интересах. Это отражено и в правилах игры, где Падшие могли выступать как за Империум, так и за силы Хаоса.

Таким образом, история Темных Ангелов и их примарха содержит много аллюзий на историю Англии, легенды о короле Артуре, мифологию и литературных персонажей. Эти образы и мотивы необычным и интересным образом переплетаются и интерпретируются в текстах романов.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1978. 618 с.
2. Смирнов И.П. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. Спб, 1995. 189 с.
3. Ересь Хоруса. Т.2: Полет «Эйзенштейна». Фулгрим. Сошествие Ангелов. Романы / Дж. Сваллоу, Г. Макнилл, М. Сканлон. СПб.: Издательство Фантастика Книжный Клуб, 2019. 864 с.
4. Ересь Хоруса. Т.4: Легенды Ереси. Падшие Ангелы. Тысяча Сынов. Романы, рассказы / Д. Абнетт, М. Ли, Э. Рейнольдс, Дж. Сваллоу, Г. Торп, Г. Макнилл, М. Фаррер. СПб.: Издательство Фантастика Книжный Клуб, 2020. 888 с.
5. Брукс М. Лев: Сын Леса; Роман. DesperadoPhobosGroup, 2023. 416 с.
6. Райт К. Леман Русс. Великий Волк: Повесть. СПб.: Издательство Фантастика Книжный Клуб, 2017. 192 с.
7. Рыцарские ордена: с крестом и мечом. М.: Алгоритм, 2004. 381 с.
8. Торп Г. Ангелы Тьмы. СПб.: Издательство Фантастика Книжный Клуб, 2013. 320 с.
9. Григулевич И.Р. Инквизиция. М Политиздат, 1985. 448 с.

INTERPRETATION OF MYTHOLOGICAL AND HISTORICAL IMAGES IN THE NOVEL «THE DESCENT OF ANGELS» BY M. SCANLON AND «FALLEN ANGELS» BY M. LEE

E.V. Vasilev

The aim of this chapter is to analyse the peculiarities of the interpretation of mythological and historical images in the novel «The Descent of Angels» by M. Scanlon and the novel «Fallen Angels» by M. Lee. The main research methods are the method of literary hermeneutics and the comparative method. During the analysis it was revealed that the story of Primarch Lion El'Jonson and his legion of Dark Angels, part of which is reflected in the novels of M. Scanlon and M. Lee, contains many allusions to real history, legends about King Arthur, mythology of different countries and literary works of other authors. Different images in the course of plot development can change their functions and embody different images and motifs, which changes their perception by the reader and creates new possibilities of reading and interpreting the text.

Keywords: intertext, art universe, Warhammer 40,000, mythology, legends, allusion, King Arthur, history of England.

3.5. МИФОЛОГЕМА ДЕРЕВА И ЕЕ РОЛЬ В ОРГАНИЗАЦИИ ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОГО ЕДИНСТВА В РОМАНЕ РИЧАРДА ПАУЭРСА «ВЕРХНИЙ ЯРУС»

© Д.С. Игнатьева

В данной главе рассматривается ключевой образ романа Ричарда Пауэрса «Верхний ярус» – дерево. Цель работы заключается в том, чтобы выявить функциональную роль мифологемы дерева в романе. Для этого используется герменевтический метод исследования с элементами нарратологического анализа. В результате исследования автор статьи приходит к выводу, что мифологема дерева служит организации структуро- и смыслообразующих мотивов романа – мотива взаимосвязи и мотива превращения. Данные мотивы организовывают текстовое и персонажное единство, а также формируют идейный посыл романа.

Ключевые слова: Ричард Пауэрс, художественный синтез, мифологема, мифологический мотив, транснациональное единство.

Произведения американского писателя Ричарда Пауэрса (р. 1957, Powers) отличаются тематическим гигантизмом и разноплановостью. В качестве творческого метода автор использует художественный синтез, объединяя в поле одного произведения различные дискурсы: научно-технический, исторический, художественный и мифологический. Мифологические ассоциации обнаруживаются в романах «Галатея 2.2» (1995, *Galatea 2.2*), «Эхотворец» (2006, *The Echo Maker*), «Орфей» (2014, *Orfeo*), «Верхний ярус» (2018, *The Overstory*). Переработка Пауэрсом античных мифов о Галатее и Орфее в одноименных романах дает ему возможность взглянуть на современную действительность сквозь линзы древнего мифа, и, используя

древние устойчивые модели, попытаться осмыслить современного человека и его деятельность. Использование мифологических элементов в романе «Эхотворец» расширяет пространственно-временную перспективу произведения, помогает организовать идейный каркас романа и вывести эти идеи на общечеловеческий уровень.

Роман «Верхний ярус» также содержит большое количество мифологических включений, имеющих отношение к древесному миру. Под мифологическими включениями мы понимаем использование мифологических образов, знаковых имен, мотивов, приведение прямых или преобразованных цитат из мифов.

Согласно Большому толковому словарю, мифологема – это «сходная, повторяющаяся тема в мифах разных народов. Составной элемент мифа» [1, с. 546]. По мнению В.Н. Варламовой, мифологема есть «важнейший компонент европейского и мирового литературного канона, ее отличают культурный универсализм <…> и мифологическая прецедентность» [2, с. 21]. М.С. Анисимова выделяет два подхода к пониманию мифологемы – диахронический и синхронический. Согласно первому, мифологема присутствует «в древних пластах человеческого сознания» и, появляясь в современном художественном тексте, «несет на себе нагрузку древнего образа, сюжета или мотива», которые можно положить в основание сюжета нового произведения [3, с. 8]. С точки зрения синхронического подхода, мифологема воплощает не только древние смыслы, но также концепты современности, поэтому исследователи, в частности В.П. Руднев, под мифом понимают не только «мифологию в узком смысле, но и исторические предания, бытовую мифологию, историко-культурную реальность предшествующих лет…» [4, с. 185]. В романе «Верхний ярус» мифическое рассматривается с точки зрения последнего подхода. Определяя миф как «фундаментальные истины, превращенные в мнемонические коды, инструкции, отправленные из прошлого» [5, с. 220], Пауэрс вплетает в ткань романа отсылки к библейским, античным, германо-скандинавским, индийским, китайским, кельтским мифам о деревьях, а также к преданиям и легендам народов Северной Америки, тоже, так или иначе, связанным с деревьями.

Так, являясь «обломком мифа», его смысловой составляющей, мифологема актуализирует у читателя тот или иной прецедентный мифологический сюжет, а вместе с ним и те сакральные смыслы, истины и ценности, которые были в нем некогда заложены и продолжают оставаться таковыми по сей день. Как известно, одна из функций мифа – аксиологическая. В своей работе «Миф о вечном возвращении» М. Элиаде

пишет: «Мифы сохраняют и передают парадигмы – образцы, в подражание им осуществляется вся совокупность действий, за которые человек берет на себя ответственность» [6, с. 30]. Ту же мысль приводят отечественные исследователи Г.А. Антипов и О.А. Донских: миф «представляет собой форму репрезентации ценностей данной культуры» [7, с. 43]. Соответственно, мифологема в художественном тексте выполняет следующие задачи: участвует в построении сюжета и смыслового плана произведения, привносит в текст определенные ценностные ориентиры.

Цель настоящей работы – проанализировать образ дерева как ключевой мифологический образ романа «Верхний ярус» и выявить функциональную роль мифологемы дерева в тексте.

Несмотря на большое количество сюжетных линий и связанную с этим многоплановость, в романе «Верхний ярус» четко прослеживается наличие двух миров – человеческого и растительного. Как и роман «Эхотворец», «Верхний ярус» построен на сопоставлении образов: если в первом романе писатель сравнивает образ человека и птицы, то во втором образ человека сравнивается с образом дерева. Как известно, осознание своей идентичности происходит за счет сопоставления себя с другими и выявления своей принадлежности к той или иной социальной группе либо отличия от нее. По нашему мнению, путем сравнения двух биологических видов Пауэрс пытается ответить на вопрос, каким является современный человек с точки зрения своего вида, то есть, каков на данный момент Homo sapiens?

Для начала обратимся к образу дерева, который раскрывается в романе при помощи научного, мифологического и художественного дискурсов. Научное описание растительного мира перерабатывается и сливается воедино с мифологическим посредством художественного дискурса. Он же помогает воссоздать и портретную характеристику дерева: «Облака золотых листьев блестят на тонких стволах, окрашенных в бледно-зеленый цвет. Воздух неподвижен, но деревья качаются, словно на ветру. Только они дрожат, когда все остальное замерло в мертвом спокойствии. Длинные приплюснутые стебли скручиваются от малейшего порыва, и миллионы двухцветных кадмиевых зеркал мерцают на фоне праведной синевы. <…> Стволы прямые и голые, снизу шероховатые от старости, затем гладкие и белеющие до первых ветвей. Круги бледно-зеленого лишайника разбрызганы по коре…» [5, с. 180–181]. Мы не случайно привели такую длинную цитату: описанию той или иной древесной породы Пауэрс может посвятить страницу текста, а то и более, конструируя таким образом замедленное повествование, задача которого – показать то, как воспринимают время деревья, являющиеся самыми долгоживущими организмами на планете.

При описании образа дерева в научных терминах автор использует сведения из дендрологии и экологии. Он приводит международное научное название породы, дает научную классификацию, краткое описание вида, рассказывает о взаимодействии деревьев с другими видами: «представители рода *Annona*: анона колючая, «бычье сердце», анона сетчатая, дикорастущие виды и гибриды…» [5, с. 517], «дерево старше хвойных, с подвижными сперматозоидами и шишками, способными выбрасывать триллион и более частиц пыльцы ежегодно» [5, с. 585], «их химический состав поразителен. Воски, жиры, сахара. Дубильные вещества, стерины, камеди и каротиноиды» [5, с. 602] и т.д. Фактуальная информация объясняет образ, укрупняет его и детализирует, делает понятным и зримым. Так, ранее привычное и не столь заметное дерево, наконец, попадает в поле зрения широкого читателя и заставляет обратить на себя внимание.

Одной из важнейших идей, которую Ричард Пауэрс черпает из трудов современных ученых-экологов и которую по-разному обыгрывает на страницах романа, является идея о том, что деревья – социальные существа. Одна из героинь романа, Патриция Вестерфорд, имеет прототип в реальной жизни в лице известного канадского ученого Сюзанны Симард. Патриция пишет книгу «Тайный лес», чьи идеи перекликаются с идеями книги Питера Уоллебена «Тайная жизнь деревьев» (2015, *The Hidden Life of Trees*), к которой Сюзанна Симард написала послесловие. Исследования Симард послужили научной основой книги Уоллебена, а также помогли Пауэрсу описать деревья в человеческих терминах и, тем самым, еще более сблизить и сроднить два разных биологических вида. Описывая деревья как членов сообщества, писатель неоднократно подчеркивает, что они смогли сформировать взаимовыгодные социальные отношения, и их кооперация, можно сказать, идеальна: «Сплетенные под землей бесчисленными тысячами миль живых грибных нитей деревья Патриции кормят и лечат друг друга, не дают умереть молодым и больным…» [5, с. 197], «В лесу нет индивидуальностей, нет обособленных событий. <…> Треть или больше веществ, что производит дерево, кормит другие организмы. Даже разные виды заключают партнерства. Сруби березы – и зачахнет ближайшая пихта Дугласа…» [5, с. 294] и т.д.

Наконец, обращаясь к различным мифам, связанным с деревьями, автор завершает образ дерева. При портретном описании он использует знаковые мифологические имена и мифологические образы, побуждающие читателя к сравнению и способствующие созданию более яркой и наглядной картины. Например, под именем Мимаса (одного из ста пятидесяти змееногих гигантов, сына Урана и Геи) предстает перед читателем величественная

секвойя, а в образе многорукого Вишну – Фикус религиозный. Та же древняя секвойя описывается и как дерево Иггдрасиль (Древо мира в скандинавской мифологии): «Ствол уходит прямо вверх, как дымоход, и отказывается останавливаться. Это мог бы быть и Иггдрасиль, Мировое древо с корнями в преисподней и кроной – в небесах» [5 с. 346]. Данные аллюзии помогают читателю не только представить зрительно формы, размеры и мощь деревьев, но также почувствовать их возраст: «Некоторые из этих деревьев росли здесь еще до рождения Иисуса» [5, с. 224].

Через многочисленные отсылки к древним мифам о деревьях, включение образов Древа мира и Древа познания, а также посредством использования прямых цитат из Нового Завета и «Ригведы», говорящих о божественной, сакральной природе дерева, писатель, по нашему мнению, рассказывает о том, как древние люди относились к деревьям: одушевляли их, уважали и почитали, приписывали им божественные черты, наделяли их могущественной силой, знанием и мудростью. Отдельного внимания заслуживает пассаж о каштане, у которого «есть какой-то план» [5, с. 20] и который «тянется к чему-то в небе» [там же]. В конце романа один из персонажей, наконец, «видит главную цель дерева» [5, с. 577]: «стремящиеся ввысь веточки тянутся к свету, к тому, что скрыто у всех на виду» [там же]. С нашей точки зрения, здесь содержится неявное цитирование библейских изречений: «И Он есть прежде всего, и все Им стоит» (Кол. 1:17) [8, с. 1290], «в Котором сокрыты все сокровища премудрости и ведения» (Кол. 2:3) [8, с. 1291], «единый имеющий бессмертие, Который обитает в неприступном свете, Которого никто из человеков не видел и видеть не может» (1-е Тим. 6:16) [8, с. 1304]. Мы предполагаем, что то, что находится у всех на виду, но при этом скрыто – есть Бог и библейская идея, которая заключается в том, что Бог повсюду, но сокрыт от человеческого глаза. По нашему мнению, в понимании писателя, дерево обращено к Богу, сообщается с Ним и выполняет предписанное законом Божьим.

Итак, образ дерева в романе «Верхний ярус» раскрывается в три этапа: научные сведения делают образ заметным и зримым; информация о взаимодействии деревьев побуждает читателя провести параллели с собственным биологическим видом и рассматривать деревья в человеческих терминах, как живых существ, сформировавших собственное сообщество; мифологические включения выводят образ дерева на новый уровень, откуда оно видится читателю как нечто древнее, сакральное и совершенное, гораздо более совершенное, нежели человек.

Чтобы изобразить человека, писатель также привлекает различные дискурсы: научное знание (некоторые идеи мультикультурной теории,

социальной психологии, программирования), широкий исторический контекст, мифологический и художественный дискурсы. Это помогает автору представить тот тип личности, который сформировался к концу XX века.

В отличие от образа дерева Пауэрс практически лишает своих персонажей портретной характеристики. Возможно, писатель убирает излишнюю конкретизацию для того, чтобы сделать образ человека как можно более общим. При описании героев автор активно использует прием синекдохи, поэтому читатель видит лишь отдельные детали: «человек с хвостом и залысинами» [5, с. 438], «Мужчина – дряблая кожа и ветхозаветная борода» [5, с. 416]. У некоторых персонажей описание внешности и вовсе отсутствует (Рэй Бринкман, Адам Эпич). Также Пауэрс выходит за пределы одной национальности и выстраивает в своем романе транснациональный проект: некоторые главные герои являются детьми иммигрантов, прибывших из Норвегии, Китая и Индии. О национальных корнях остальных персонажей информация не предоставлена. Выходит, героем этого романа может выступать любой человек любой национальности.

В первой части романа персонажи друг с другом не знакомы, а их истории представлены автономно. Практически в каждой из них время существенно сжато: буквально на нескольких страницах мы можем проследить историю семьи героя, его детство, юность и молодость. Каждая из этих частных историй сопряжена с ключевыми историческими событиями, экономическими и политическими кризисами XX века: мировые войны, межнациональные конфликты, миграционные волны. Так, читатель знакомится с историей китайца Ма Сысюня, вынужденного бежать в США из-за начавшейся гражданской войны в Китае, а также с историей индийской семьи, покинувшей Гуджарат во время индо-пакистанского конфликта. Перечисляя перипетии XX столетия, Пауэрс, с одной стороны, демонстрирует сложность процессов, происходящих в человеческом сообществе, а с другой – он сильно «сжимает» исторический контекст, конструируя ускоренное повествование (глава «Николас Хел» на нескольких страницах вмещает целое столетие) и показывая, насколько быстротечно человеческое время. Смена темпов повествования организует антитезу: человеческому времени противопоставляется древесное. При этом в контексте времени деревьев события человеческой истории представляются гораздо менее эпохальными, чем мы их ощущаем.

Последствиями исторических событий, упомянутых выше, стали социальные миграции, процессы глобализации, формирование человека пограничья. Так, приехав в Америку, Ма Сысюнь внешне адаптировался к новой жизни и постарался построить в себе новую личность, сменив имя на

Уинстон, женившись на американке и не говоря по-китайски, «даже в Китайском квартале» [5, с. 47]. Однако внутри он по-прежнему остался тем, кем был: «старая личность вывернута наизнанку, как изящный двухсторонний пиджак» [5, с. 41]. В память о родине Уинстон Ма высаживает во дворе шелковицу, которая является сакральным деревом в Китае, символом волшебной страны на Востоке. Когда же шелковица начинает умирать, Уинстон Ма совершает самоубийство. Его дочь Мими Ма называет себя американкой, при этом у нее нет осознания себя как цельной личности, а также полного понимания своей расы: «три расово неопределяемых девочки чопорно сидят на диване, притворяются истинными уитонками» [5, с. 247], «Жила-была малышка, колючка и задира, которая пыталась сохранить себя над великим разломом. Ни желтая, ни белая – такой в Уитоне отродясь не видали» [5, с. 525]. Мими Ма сильно переживает уход отца, так как он был единственным человеком, который ее понимал.

Мистер Мехта (имя не указано), специалист в области программирования, прибыл в США с семьей из Индии. Семья празднует национальные праздники, готовит национальную еду, дома говорит на хинди, придерживается своих ценностей и своей религии. В отношении белых американцев они соблюдают дистанцию, держатся подчеркнуто уважительно и сдержанно. Мистер Мехта, который «за годы научился быть невидимым, только чтобы жить и работать в Золотом штате» [5, с. 142], в старости понимает, что «всю свою жизнь он тосковал по дому» [5, с. 406], и что «у него не было страны, только работа и семья» [там же]. Его сын Нилай «почти ничего не знает о мире родителей» [5, с. 142], при этом семейный уклад и ценности сказываются на его формировании. Фигура отца, как и для любого индуса, значит для Нилая очень многое: «отец – единственный человек, о котором Нилай будет заботиться больше, чем о своих творениях» [5, с. 135]. Нилай, как и отец, становится программистом, и тот момент, когда мистер Мехта показывает сыну фотографию из семейного альбома, на которой изображено священное индийское дерево – фикус, станет символичным в жизни Нилая: «пожирающий храм фикус с фотографии отца теперь живет в мальчике» [5, с. 132]. Этот персонаж вырос в условиях быстро развивающегося программирования, компьютерных игр и интернета. Представления о кодировании и ветвлении, а также впитанные с детства идеи о реинкарнации душ, повлияли на взгляды героя относительно национальной и культурной идентичности. Нилай мечтает разработать игру, где «он будет реинкарнироваться, снова жить как человек всех рас, гендеров, цветов и вероисповеданий» [5, с. 132], а с возрастом он заявляет, что «если технологии

будут развиваться и давать нам больше пространства, мы сможем стать, кем захотим» [5, с. 308].

На приведенных выше примерах можно увидеть те типы человеческой личности, которые сформировались в результате миграционных, политических и технологических процессов к концу XX века. Это могут быть личности, подобные Мими Ма, – находящиеся на разломе, на культурном пограничье, не до конца уверенные в том, кто же они, и к какой же группе они принадлежат. Это также могут быть люди, подобные Нилаю, который является носителем нового типа личности. Данный тип мы, возможно, можем обозначить термином Х. Баба «гибридная идентичность» [9], но не только в значении смешения различных культурных традиций, но и в том понимании, в каком его рассматривают отечественные ученые Ю.Г. Волков и В.И. Курбатов – в «виде совмещения реальных явлений (явлений офлайн) и явлений виртуальных (онлайн)» [10, с. 19].

Характеристика современного человека как личности фрагментарной, лишенной целостности, децентрализованной, наполовину живущей в символическом мире данных, дополняется сведениями из социальной психологии. Один из персонажей романа, психолог Адам Эпич, исследующий модели общественного поведения человека, приходит к выводу, что в человеческом сообществе идея кооперации вытеснена конкуренцией и подменена нездоровой идеологией толпы: «Все мы заперты в телах хитрых оппортунистов, карабкающихся по социальной лестнице и слепленных для выживания в саванне путем контроля друг за другом» [5, с. 86], «Навык сгонять друг друга в стадо? Невероятный, воистину феноменальный» [там же], «имеющиеся данные говорят, что преданность группе берет верх над здравым смыслом» [5, с. 421]. Как мы можем заметить, если сообщество, построенное древесным миром, описывается автором как идеальное (кооперация), то человеческое сообщество от идеала далеко: механизмы, которые превалируют в нем – контроль друг за другом, конкуренция, эффект толпы, который убивает собственное «я» и его лучшие идеи, а также «мешает увидеть очевидное» [5, с. 570].

Описание современного человека углубляется за счет многочисленных отсылок к древним мифам о деревьях, которые побуждают сравнить мировидение и поступки древних людей с поступками нашего современника: тогда как древние почитали и оберегали деревья, видя в них божества, современный человек в угоду своим интересам поджег и вырубил целые гектары леса, уничтожил ценные эндемики. Если раньше дерево являлось ориентиром, символом знания и мудрости, то сейчас «люди думают, что они – высший вид», и в этом убеждении преуменьшают значение других видов [5,

с. 377]. Однако если дерево следует закону Божьему и тянется к Богу, человек воспринимает лишь низменный предметный мир, который, как он думает, ему принадлежит. Данная мысль заключается в следующих строках: «Видит садовник лишь сад, что принадлежит садовнику. Ибо глаза не были сотворены для столь низменных идей, коим нынче служат, изнемогая; ведь их роль – созерцать красу сокрытую. Узрим ли мы лик бога?» [5, с. 577] С нашей точки зрения, здесь содержится отсылка к библейским цитатам, которые дают ответ на данный вопрос: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5:8) [8, с. 1015] и «Старайтесь иметь мир со всеми и святость, без которой никто не увидит Господа» (Евр. 12:14) [8, с. 1322). Однако людям эпохи антропоцена, которые погрязли в гордыни и «лучше видят то, что похоже на них» [5, с. 297], едва ли будет под силу сделать то, что смогло реализовать каштановое дерево.

Несмотря на то, что персонажи в первой части «Верхнего яруса» автономны, их истории объединяет то, что каждый герой переживает собственный уникальный опыт взаимодействия с тем или иным деревом: Мими Ма – с шелковицей, Нилай Мехта – с фикусом, Николас Хел – с каштаном, Дуглас Павличек – с Дугласовой пихтой и т.д. Следовательно, связь между персонажами начинает устанавливаться посредством образа дерева уже в первой части романа: «глубоко под землей их жизни уже давно связаны. Их родство подобно раскрывающейся книге» [5, с. 184]. Так, образ дерева актуализирует важный структуро- и смыслообразующий мотив романа – мотив взаимосвязи.

Данный мотив получает развитие в следующих частях романа, где Пауэрс организует такое повествование, в котором все персонажи активно взаимодействуют. Пятеро из них становятся экоактивистами и на этой почве знакомятся друг с другом. Другие вступают в общее взаимодействие посредством нарративной связи: все персонажи читают книгу Патриции Вестерфорд «Тайный лес»; супружеская пара Рэй Бринкман и Дороти Казали наблюдают за пикетами экоактивистов по телевизору; Нилай Мехта в интернете находит видеоролик о каштане, созданный художником Николасом Хелом; Адам Эпич берет в библиотеке книгу, где на обложке обнаруживает подпись «Р. Бринкман»; Патриция Вестерфорд читает стихотворение Ван Вэя «Песня рыбака», которое оставил в качестве предсмертной записки Уинстон Ма и т.д. Таким образом, персонажи Пауэрса, которые прибыли из разных уголков планеты, и чьи истории были автономны, оказываются взаимосвязанными.

Мотив взаимосвязи реализуется не только между персонажами романа, но также между персонажами и деревьями. Читатель может обнаружить, что за

каждым персонажем в романе закреплено свое дерево, которое является своеобразным аватаром героя. Во-первых, историю каждого персонажа предваряет иллюстрация, на которой – веточка того или иного дерева (см. англоязычную версию романа [11]). Во-вторых, между отдельными персонажами и деревьями можно установить этнокультурную связь (шелковица – это дерево Мими Мама, оно сакральное в Китае, а фикус – дерево Нилая Мехты, оно является священным в Индии). В-третьих, между мифом и персонажем прослеживается сюжетная аналогия: например, супруги Рэй Бринкман и Дороти Казали связаны с дубом и липой, в которых были превращены супруги Филемон и Бавкида из античного мифа. В-четвертых, между персонажем романа и мифическим деревом обнаруживаются параллели. Например, дерево Николаса Хела – каштан. В античной мифологии в каштан (от лат. «casta» – девственный, невинный) была превращена нимфа Нея за то, что отвергла преследования Зевса; в христианской же символике каштан олицетворяет Деву Марию и ее непорочное зачатие [12]. Писатель использует эту информацию при описании Николаса: «Одного взгляда на него достаточно, чтобы убедиться, что самое странное в нем – это его невинность» [5, с. 237]. Другой пример: дерево Патриции Вестерфорд – Осина канадская. Согласно мифологиям разных народов, осина связана с миром мертвых и стоит на входе в Нижний мир [13]. Так и сама героиня дважды стоит на входе в мир мертвых, дважды пытаясь совершить самоубийство. Также наблюдается параллель между Оливией Вандергриф и ее деревом – гинкго («адиантовым деревом»). Гинкго – священное дерево в китайской мифологии, символ бессмертия. Оливия воскресает, пережив клиническую смерть после удара током.

По мере развития сюжета отдельные персонажи «дают себе лесные имена» [5, с.291]. Соответственно, Мими Ма берет имя «Шелковица», Адам Эпич – «Клен», Дуглас Павличек – «Дугласова сосна», Оливия – «Адиантум». Посредством игры с именами, иллюстрациями и параллелями фокус повествования смещается – переносится на дерево, из-за чего деревья будто выходят из тени и сами становятся полноправными участниками романа. В пользу этого говорят и использованные писателем нарративные техники: внутренняя фокализация в определенные моменты меняется на внешнюю, и читатель наблюдает за событиями сверху, видя всех персонажей сразу как будто с высоты древесной кроны (используется терминология Ж. Женнета [14]). Кроме этого, повествование отдельных частей текста ведется в настоящем времени даже тогда, когда рассказывается о событиях давнего прошлого или о будущем, что, опять же, отсылает нас к медленному и текучему времени деревьев. Так, мотив взаимосвязи здесь доводится до

абсолюта и трансформируется в еще один важный смыслообразующий мотив – мотив превращения. Рефреном всего романа Пауэрс делает строчку из поэмы Овидия «Метаморфозы»: «Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формы новые» [5, с. 162, 518, 622]. По нашему мнению, Пауэрс намеренно меняет акцент повествования, превращая свой роман в роман о деревьях и, тем самым, уходя от идеи человекоцентризма.

Как видим, взаимосвязь в «Верхнем ярусе» прослеживается на всех уровнях текста – композиционном, сюжетном, персонажном, идейном. Она реализуется за счет образа дерева, который организует транснациональный проект Пауэрса и превращает его в транснациональное единство. В центре пауэрсовской вселенной находится образ Древа мира – один из ключевых образов мировой культуры: «это ане-махуту, Иггдрасиль, Цзянь-му, Древо Добра и Зла, несокрушимое древо Ашваттху…» [5, с. 652]. Древо мира, как известно, является древнейшим архетипом, символизирует миропорядок и гармонию, олицетворяет собой Вселенную и взаимосвязь всего живого на Земле. Древовидная структура положена в основание романа «Верхний ярус» – произведение следует древесному жизненному циклу: «Корни» (завязка), «Ствол» (развитие сюжета), «Крона» (кульминация), «Семена» (развязка, эпилог). Через образ Древа мира Пауэрс предупреждает человечество о возможной техногенной катастрофе, связанной с обезлесиванием: «Оно (Древо мир) падало по меньшей мере пять раз и снова возрождалось из пня. Сейчас древо вновь падает, и чего ждать в будущем – поди знай» [5, с. 652].

Из всего вышесказанного следует, что образ дерева – ключевой в данном романе; через призму этого образа анализируется природа современного человека, который, по мнению автора, нуждается в пересмотре ценностей и перестройке своей идентичности. Мифологема дерева служит организации структуро- и смыслообразующих мотивов романа – мотива взаимосвязи и мотива превращения. Мотив взаимосвязи организует транснациональное единство «Верхнего яруса»: межкультурные противоречия преодолеваются, когда возникает надкультурная проблема – тогда перед лицом вселенской катастрофы люди разных наций и культур способны объединиться. Так и персонажи Ричарда Пауэрса пытаются по-разному решить проблему масштабной вырубки леса.

Мотив превращения помогает писателю изменить акцент повествования, и текст о людях превратить в текст о деревьях. Утверждая, что «это не наш мир, в котором растут деревья. Это мир деревьев, куда люди пришли совсем недавно» [5, с. 562], писатель предлагает свой вариант решения проблемы обезлесивания: человечеству нужно отказаться от человекоцентристской позиции, перестать сепарироваться от окружающего мира, пересмотреть

собственную идентичность и попытаться вновь интегрироваться в окружающее сообщество с учетом его языка и, таким образом, снова стать местными» [5, с. 445].

Список литературы

1. Большой толковый словарь. / Сост. и гл.ред. С.А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2000. 1536 с.

2. Варламова В.Н. Лингвистические особенности мифологемы в художественном тексте // Вопросы методики преподавания в вузе. СПб.: СПбПУ, 2016. С. 20–26.

3. Анисимова М.С. Мифологема «Дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции (на примере романов И.С. Шмелева «Лето Господне» и М.А. Осоргина «Времена»). Автореф. дис. к. филол. н. Нижний Новгород: НГПУ, 2007. 17 с.

4. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

5. Пауэрс Р. Верхний ярус / пер. Н. Кудрявцев. М.: АСТ, 2023. 672 с.

6. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / пер. А.А. Васильева, В.Р. Рокитянский, Е.Г. Борисова // Космос и история. М.: Прогресс, 1987. С. 27–144.

7. Антипов Г.А., Донских О.А. Миф и мифологическое в современном обществе // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. Томск: ТГУ, 2020. С. 39–50.

8. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 2014. 1378 с.

9. Bhabha H.K. The location of culture. London; New York: Roulledge, 1994. 282 p.

10. Волков Ю.Г., Курбатов В.И. Гибридная идентичность: факторы формирования и формы проявления // Гуманитарий Юга России. Ростов-на-Дону: ООО «ОМЕГА-ПРЕСС». 2022. С.15–26. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/gibridnaya-identichnost-faktory-formirovaniya-i-formy-proyavleniya (дата обращения: 31.10.2024)

11. Powers R. The Overstory. UK: Penguin Randon House, 2019. 625 p.

12. Мартьянова Л.М. Легенды и мифы о растениях. Легенды Древнего Востока, языческие мифы, античные предания, библейские истории. М.: Литагент «Центрполиграф», 2014. 512 с.

13. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х томах / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1991. 1392 с.

14. Женнет Ж. Повествовательный дискурс/ Пер. с франц. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. М.: Изд-во им. Сибашниковых, 1998. С. 60–224.

THE MYTHOLOGEME OF THE TREE AND ITS ROLE IN ORGANIZING TRANSNATIONAL UNITY IN RICHARD POWERS' «THE OVERSTORY»

D.S. Ignatieva

This chapter examines the key image of Richard Powers' novel «The Overstory» – a tree. The purpose of the work is to determine what functional role the tree mythologeme plays in the novel. For this purpose, a hermeneutic research method with elements of narratological analysis

is used. As a result of the study, the author comes to the conclusion that the tree mythologeme serves to organize the structure- and semantic-forming motifs of the novel – the motif of interconnection and the motif of transformation. These motifs organize textual and character unity, and also inspire the novel with the certain ideological message.

Keywords: Richard Powers, literary artistic synthesis, mythologeme, mythological motifs, transnational unity.

3.6. ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОВОКАЦИЯ В РОМАНЕ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР «АДСКИЕ МАШИНЫ ЖЕЛАНИЯ ДОКТОРА ХОФФМАНА»

© А.Х. Вафина

Данная глава посвящена изучению экспериментальных форм и приемов конструирования художественного мира, которые были востребованы в английской литературе в 70-х гг. XX века. В качестве материала исследования выступает роман Анджелы Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана» (англ. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972). Цель работы – изучение литературной провокации как разновидновисти авторской стратегии в романе Анджелы Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана». Для реализации поставленной цели применяется структурно-семиотический метод. В ходе проведённого исследования были выявлены основные формы и способы разрушения читательских ожиданий в тексте. Было определено, что данное произведение является знаковым в формировании постмодернистских тенденций в творчестве автора: в романе «Адские машины желания доктора Хоффмана» Анджела Картер экспериментирует с пространственно-временной организацией текста, размывает взаимообусловленность знака и означаемого, отдает предпочтение эстетической значимости представления события в ущерб его морально-нравственной оценки.

Ключевые слова: английская литература, авторская стратегия, литературная провокация, Анджела Картер, художественное пространство и время, фаустианский мотив.

Социально-экономический кризис, наблюдавшийся в Великобритании в 70-ых годах XX века обозначил несостоятельность традиционных устоев и норм жизни, которые ранее выступали в качестве ценностного ориентира, и активно отражались в английской культуре [1, с. 7–12]. В искусстве этого периода наблюдается активный поиск новых эстетических доминант для замещения скомпрометировавших себя ценностей. Все большее внимание уделяется необычному, непривычному, шокирующему, востребована мода на пестрое, эклектичное. Ключевым понятием для этого периода становится эпатаж [2, с. 13]. Искусство эпатажа проникает и в мир художественного слова. Читателю интересны произведения, в которых обнаруживаются жанровые эксперименты, освещаются ранее запретные для литературы темы,

описываются альтернативные модели развития общества и др. Подобная ценностная переоценка в области читательских ожиданий обнаруживает необходимость обогащения литературы новыми художественными приемами и формами для модулирования художественного мира, в котором доминирует эстетическая сторона вопроса.

Одним из таких приемов, при помощи которого удалось удивить читателя, стала литературная провокация. В данном исследовании под литературной провокацией понимается совокупность интеллектуально-творческих манипуляций автора, которая приводит к разрушению эстетических и этических ожиданий читателя [3, с. 91]. Роман Анджелы Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана», опубликованный в издательстве Руперт Харт-Дэвис (англ. *Rupert Hart-Davis Ltd*) в Лондоне в 1972 году, явил собой удачный пример своевременности использования этого приема для удовлетворения читательских ожиданий в области экспериментальных форм коммуникации между автором и реципиентом.

Провокативный модус шокировал утонченный вкус реципиента-англичанина: автор реабилитировала категории плоти и телесности в художественном целом, откровенно критиковала государственный режим и ставила под сомнение вопросы морали и нравственных норм в целом. Сразу после выхода в свет новой книги в литературной критике развернулась полемика. Основной вопрос, который волновал прежде всего профессионалов, как определить жанр представленного произведения [4, с. 34]. Выдвигается целый ряд предположений: научная фантастика, неоготический роман, плутовской роман, антиутопия [4, с. 53]. Подстегивала эту полемику в буквальном смысле и сама Анджела Картер, назвав свой текст «мифологическим бандитизмом» [5, с. 19]. Было очевидно, что представленный текст демонстрирует неординарное творческое мастерство.

Основная причина таких оценок сводилась к форме представления истории в данной книге. Анджела Картер в этом романе впервые отказалась от образа повествователя и передала историю от лица перволичного нарратора, который излагал странные эксперименты со временем, проводимые доктором Хоффманом.

Текст, на первый взгляд, строится согласно жанровым канонам антиутопии. В произведении представлен государственный режим, в котором не приемлемо инакомыслие, есть конечная цель, к которой стремятся все жители этой страны – мирное существовавание, создание идеальных условий для каждого гражданина. Присутствует также и разделение труда, есть государственные институты, продуманная экономическая система, в основу которой заложен принцип экономии и целесообразности.

Внутреннее пространство рассказываемой истории структурирует легенда о нарушении часового механизма, которую представляет автор в первой главе романа «Город в осаде». Саму легенду и дальнейшую историю ее бытования излагает герой с недвусмысленным именем Дезидерио, что в переводе с французского означает ‘созидание’. С первых строк автор вовлекает своего читателя в провокативный событийный ряд: время и пространство нестабильны, заведённый порядок нарушен, понятие абсолюта поколебалось. Необычна и сама миссия героя-рассказчика: его задача – «восстановить» вывихнутое время, а также выявить и наказать злодея.

Злодей, зачинщик беспорядков в государстве – лидер оппозиции доктор Хоффман, обладающий неограниченными познаниями в области физики, метафизики, астрономии, математики. Само имя героя отсылает к феномену Гофмана, что позволяет актуализировать все имманентные смыслы и коды, находящиеся в подсознании реципиента-интеллектуала, которому адресован этот текст. Дополнительным смыслом этот образ обрастает за счет введения в повествование еще одной истории: легенды о великом сказочнике, постигшем амбивалентную силу природы художественного слова, и мечтающем о вселенском господстве. В результате, порождается новый виток ассоциаций, отсылающих читателя к фаустианскому мотиву: «Один человек заключил сделку с Дьяволом. Условия его были таковы: человек отдает ему свою душу, как только Сатана убьет Бога. «Нет ничего проще», – заявил Сатана, и приставил револьвер к своему виску» [6, с. 56].

Подобная трактовка взаимозаменяемости божественного и дьявольского, показывает, что сама идея Бога внутренне амбивалентна. Нет абсолютного добра или зла: конец одного есть начало другого. Такое переосмысление общеизвестного сюжета о сделке с дьяволом, изложенное в книге Анджелы Картер, появилось не случайно. В этот период автор увлекалась экзистенциальной философией; в своих интервью она открыта заявляла о зыбкости границ между моральным и аморальным [5, с. 19].

Эта идея о неоднородности природы взаимоотношений добра и зла, изложенная в виде истории о поиске идеала и абсолюта устами Дезидерио, требовала от реципиента осмысления морально-нравственной стороны вопроса, взывала к его жизненному и культурно-историческому опыту и, при этом он (реципиент) оставался наделенным правом на собственный свободный выбор в осмыслении такой неоднозначной трактовки общеизвестного сюжета.

Нельзя было обойти стороной и переоценку роли и места женщины в маскулинном мире, представленной в этой канонической истории. Если в исходном сюжете, изложенном И.-В. Гете, неординарный ум Фауста

нуждался в сердечном умиротворении, которое он получал от женщины, то история, в изложении Анджелы Картер, переиначивает, пересматривает подобную трактовку. Аделаида, возлюбленная Дезидерио, дочь доктора Хоффмана, которая по всем ранее установившимся канонам должна была бы воплощать образ женщины – хранительницы очага, наделяется иной, непривычной для английской культуры ролью: перед читателем оказывается симулякр, при помощи которого автор моделирует совершенно иные культурные смыслы.

С одной стороны, в ней заложена идея жертвенности: героиню предал отец, она подверглась коллективному сексуальному насилию со стороны аморфных маскулинных существ-кентавров. Но в тоже время истинная мотивировка самих поступков псевдоидеального субъекта обожания сводится к потребительскому отношению Аделаиды к рассказчику. Пламенная страсть, которой воспылал Дезидерио, есть источник необычайной силы, способной воспроизвести новую эрогенную энергию, необходимую доктору Хоффману для завершения процесса трансформации Вселенной.

Сбивает с толку читателя и сама пространственно-временная организация текста. Роман разделен на восемь глав, в каждой из которых представлен новый топос. Наличие такой расстановки глав и пространственно-временных ориентиров объясняется вынужденным путешествием героя, которое становится возможным благодаря введению в текст элемента научной фантастики. Основное научное открытие доктора Хоффмана – это машина времени, которой он пользуется в своих личных целях.

Здесь вновь актуализируется фаустианский сюжет о путешествии во времени, когда прошлое становится необходимым элементом для реализации мировоззренческих идеалов. Но это путешествие во времени вновь реализует несостоятельность героической сущности Дезидерио. Весь путь героя представлен как поиск чертога-замка доктора Хоффмана, которого никто ранее не видел, не имеет герой представления и о внешности доктора Хоффмана. Единственный ориентир или подсказки, необходимые для обнаружения доктора в пространственно-временном континууме могут дать родственники и коллеги доктора, с которыми встречается Дезидерио.

Идеологическая составляющая романа отсылает не только к европейскому культурному коду, воплощённому в амбивалентных образах, но и к идее противостояния конфуцианства и даосизма, обнаруживаемого в ярких образах арабов-акробатов, которые прочитываются через мотив бесконечности, когда персонажи дублируются, множатся и перетекают друг в друга: «Вслед за этим член за членом они разнимали себя на части. Кисти

рук, лодыжки, предплечья, бедра, и, наконец, торсы переходили в некоего схематичного Пурушу, пересоставленного из всех составляющих элементов» [6, с. 176].

Еще одним новаторским приемом, используемым в тексте, является реабилитация плоти и телесности. Так замок Силлинг, где происходит действие романа в последней восьмой главе, представляется читателю в качестве идеальной структуры, в которой достигается симбиоз научно-технического прогресса и идеального культурного пространства. Но наличие доминирования оппозиции логика – страсть, которая пронизывает весь текст, достигает здесь своего предела. Образ Хоффмана дополняется отсылкой к его прототипу доктору Франкенштейну. А само функционирование адских машин в этой главе реализует десадовскую сущность профессора: моральных ценностей не существует, нет границ между добром и злом. Есть материальные субстанции, есть понятие эретоэнергии, и во всем этом главенствующую роль играет страсть, лишенная любви. Именно такое осмысление человека позволяет внедрить в текст провокационные действия с телом: изнасилование, инцест, каннибализм. Доминирование насилия и секса в оценке деятельности доктора Хоффмана моделирует новое жизненное кредо доктора «Я желаю, следовательно, я существую» [6, с. 333]. Такая переоценка жизненной сущности ведет и к смене социальной роли героя: перед читателем оказывается режиссер голливудского порно-шоу: «Перед глазами у меня находилось такое множество комбинаций – живота и ягодиц, бедра, груди, соска и пупка – и все это к тому же ни на секунду не переставало двигаться и шевелиться» [6, с. 168]. В такой трактовке замок Силлинг воспринимается как симулякр, в котором нет временной протяженности, отсутствует смысл. Есть знак, лишенный означаемого.

Тем самым, автор заявляет об отсутствии корней и истин, и заменяет их бесконечной вариацией знаков. Разрушается неразрывная связь между означаемым и означающим. Достигается это за счет бесконечных вариаций с общеизвестными канонами и культурно-узнаваемыми знаками.

Такая модификация провокативной модели обуславливается критической позицией самого автора, вписанного в «апробативную» ситуацию, которая наблюдается в английском обществе того времени. Текст Анджелы Картер показывает, что в английской литературе 70-х гг. XX века разрушается представление об искусстве как форме этетического познания действительности. Провокативная игра, заложенная в основу романа «Адские машины желания доктора Хоффмана» Анджелой Картер, снимает гендерные, национальные, сексуальные ограничения, морально-нравственные категории замещаются телесной составляющей и сексуальной энергией. Читатель

оказывается вовлечен в авторскую симулятивную игру с культурной традицией, основными элементами которой являются профанация сакрального (эстетический объект выступает в неэстетической функции), декодирование извечных смыслов, оперирование симулякрами в художественном целом.

Список литературы

1. Taylor B.F. The British New Wave: A Certain Tendency? Manchester: Manchester University Press, 2006. 200 p.
2. Rycroft S. Swinging City: A Cultural Geography of London 1950–1974. Farnham: Ashgate Publishing Limited 2011. 189 p.
3. Flaker A. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. 1988. Vol. 23. P. 89–100.
4. Родионова Н.Г Поэтика жанра романа в творчестве Анджелы Картер, 2001. 188 с.
5. Falzon R. Alex Interview: Angela Carter // European English Messenger. 1994. P.18–22.
6. Картер А. Адские машины желания доктора Хоффмана. М.: Терра, 1997. 349 с.

LITERARY PROVOCATION IN ANGELA CARTER'S NOVEL *DOCTOR HOFFMAN'S INFERNAL DESIRE MACHINES*

A.Kh. Vafina

This chapter is devoted to the study of experimental forms and techniques of constructing the artistic world that were in demand in English literature in the 1970s. The research material is Angela Carter's novel *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972). The purpose of the work is to study literary provocation as a variety of author's strategy in Angela Carter's novel *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. The method used in the research is structural-semiotic. In the course of the study, the main forms and methods for destroying reader expectations in the text were identified. It was determined that this work is significant in the formation of postmodernist tendencies in the author's work: in the novel *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* Angela Carter experiments with artistic space and time, blurs the interdependence of the sign and the signified, gives preference to the aesthetic significance of the presentation of an event as compared to the detriment of its moral and ethical assessment.

Keywords: English literature, author's strategy, literary provocation, Angela Carter, artistic space and time, Faustian motif.

3.7. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ В РАННЕМ ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Э. В. ЛИМОНОВА

© А.О. Лисков

В главе исследуется художественная рецепция Э. В. Лимоновым (1943–2020) русской поэзии XX века, специфика усвоения её тем, образов и приёмов. Цель работы – с помощью сравнительного метода проанализировать поэтические произведения Лимонова

и поэтов предшествующих эпох, выявить тенденции читательского восприятия русской поэзии в творчестве Лимонова (1960–70-х), установить важнейшие источники художественной рефлексии писателя, очертить круг прецедентных текстов, раскрыть особенности отражение поэтической традиции в индивидуальном творчестве поэта. В результате выясняется, что рецепция русской и советской поэзии в творчестве Лимонова на раннем этапе осуществляется в освоении и творческой ферментации приёмов, выработанных поэтами Серебряного века и советского авангарда, «сниженной» интерпретации образов, мотивов и тем.

Ключевые слова: Э.В. Лимонов, художественная рецепция, интерпретация, интертекстуальность.

Вслед за Л.Я. Гинзбург мы представляем историю поэтического слова как процесс наследования, обновления и преодоления художниками той или другой эпохи идейного содержания и технических особенностей творчества предшественников сообразно требованиям времени и индивидуальным намерениям автора.

Объектом исследования предполагается корпус поэтических произведений Э.В. Лимонова 1960–70-х гг., вошедших в сборник «Русское» (1979). Предметом – совокупность литературных интерференций и влияний, зафиксированных в текстах этого периода.

Важным фактором поэтической эволюции Э. В. Лимонова стало то обстоятельство, что на раннем этапе его творчество осуществлялось полностью в рамках неподцензурной, «подпольной» культуры, в кругах литераторов, сознательно противопоставляющих своё искусство течениям послевоенного авангарда, т.н. «шестидесятничества». При этом противоположные в искусстве стороны нередко обнаруживают единство художественных стремлений, в т.ч. в обращении к общим эстетическим источникам («плакатной» лирике В.В. Маяковского, классическим размерам и образным штампам поэзии серебряного века; к опыту поэтического творчества живых носителей дореволюционной культуры: А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, А.Е. Кручёных, В.М. Инбер и др.). Некоторые «подсказки», позволяющие восстановить родословную поэтической индивидуальности Лимонова, обнаруживаются в опубликованных в эмиграции статьях писателя. Так, в программном документе поэтического объединения «Конкрет» Лимонов декларирует отказ от сложной системы символической образности, от многослойных метафор поэтов «пастернако-ахматово-маяковской» школы и провозглашает эталонной «конкретность» техники, понимаемой как однозначную предметность изображения любых явлений действительности, внимание к событийности. При этом поэт ссылается на опыт Г.Р. Державина и фольклорной традиции [1, с. 43, 45].

Декларация Лимонова во многом сближается с положениями Н.С. Гумилёва, закреплёнными в статье «Наследие символизма и акмеизм»: «Головокружительность символических метафор приучила их (т.е. акмеистов. – А.Л.) к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушались, побудила искать *в живой народной речи новых – с более устойчивым содержанием* (курсив мой. – А.Л.» [2, с. 147]. В то же время поэтическая практика Лимонова в 1960–70-е мало соответствует представлениям о «конкретной поэзии», какой понимали её основатели жанра О. Гомрингер и Э. Яндль в немецкоязычной литературе, а также продолжатели их традиций в литературе советской – например, В.Н. Некрасов и, в спорадических обращениях, Г.В. Сапгир. Собственно конкретная, или визуальная, поэзия зиждется в других, более радикальных установках: предельный примитивизм, строфическая фигурность, некоторые стиховые модели искусства дада: звукоподражательность, нарочитая «фонетичность» и др. [3, с. 394–398]. В действительности же то, что Лимонов называет «конкретностью», скорее тяготеет к некоторым принципам акмеистической поэтики, генетически восходящей к символистской, наряду с авангардными находками 1920-х. Добавим, что на этапе интенсивного становления те или другие принципы доминировали в поэтической практике Лимонова или, напротив того, утрачивали актуальность. Таким образом, подлинная локализация лимоновских литературных ориентаций представляется нам достаточно определённой: это поэзия русских символистов, искания В. Хлебникова (отсюда – формотворческие опыты Лимонова и некоторые сюжеты его стихотворений), опыты советского авангарда 1920-х и восходящая к этим традициям, их *синтезирующая* поэзия Е.Л. Кропивницкого и приближенных к нему молодых поэтов.

Е.Л. Кропивницкий (1893–1979), московский поэт, живописец и композитор, представитель Серебряного века русской культуры, участник литературного процесса, охватившего шесть десятилетий, сыграл значительную, если не сказать – определяющую, роль в творческом становлении Лимонова. Для молодых участников художественного кружка Кропивницкого, названного позднее «лианозовской школой», он являлся не только учителем, формулирующим эстетические принципы объединения, автором поэтических манифестов и образцов, но и «связующим звеном» с ушедшей в прошлое культурной средой, свидетелем «заката» символизма, полемик 1910-х гг., появления, развития и прекращения множественных течений в русской и советской литературе.

Лирика Кропивницкого сочетала в себе «с одной стороны – лирические отголоски Цветаевой, а с другой – иронию и абсурдизм Введенского и

Хармса» [4, с. 10]. По словам Ю.Б. Орлицкого, для Лимонова, «перепечатывавшего и переплетавшего рукописные сборники стихов Кропивницкого, особенно актуальной оказывается интертекстуальность поэзии Евгения Леонидовича, его постоянная апелляция к опыту мировой культуры» [5, с. 16]. Кроме того, именно из поэтической практики Кропивницкого молодой поэт усвоил установку на словесную экономность стиха, стилистический аскетизм и примитивизм, «рапидность», сценичность реализации поэтических сюжетов (см., например, поэмы Лимонова «Русское», «ГУМ»). Предметом изображения в стихотворениях Кропивницкого становились будничные события, обыкновенные явления жизни, подталкивающие поэта-наблюдателя к обобщениям онтологического рода:

«Жизнь непонятна никому
– Ни этому и ни тому.
Живущие всегда в пути,
Нельзя же не идти.

Рожденному никак нельзя
Замешкаться. Его стезя
Влечет его вперед, вперед –
И вот он у ворот.

Окончен путь. Пришел конец.
Все видят: вот еще мертвец...
И каждый с грустью тайной ждет –
Когда ж его черед?» (1950) [5, с. 222].

Следы учений у мастера находим в лимоновских циклах 1969–1971 гг., реализующих принцип «кадровой» оптики и событийной камерности стихов Кропивницкого и ориентированных на *фиксацию загадочных экзистенциальных явлений в обыденном опыте* («Весна – пора любви», «Этот день невероятный...»):

«Весна – пора любви
и легких китайских построек
Пора туберкулеза
Кактус отпочковался <...>
И как мило

как непостоянно
шумит утром чайник
предвещая великие перемены» [6, с. 203].

Сюжет сезонного природного (весеннее возрождение, произрастание кактуса) или физиологического процесса (приём пищи) Лимонов проецирует в экзистенциальный план:

«Пятница. Ничего нет
последняя скотина с последним дедом
занята скудным обедом
на краю холодного холма <...>
А земля вольная пустая бессмысленная
Нечего ей предложить купить
И небо такое
Словно вот-вот появится
неземная девочка в белом платьице
Пятница» [6, с. 149].

Об особом значении физиологической образности в поэзии Лимонова см.: [7, с. 179–193].

На этом же этапе утверждается важнейшая для всей последующей практики писателя установка на мистификацию биографии и моделирование авторского имиджа, согласование с ним образа героя и, впоследствии, интенсивного диалога автора-героя, генетически связанная с опытом культуры Серебряного века, её *жизнетворческим* потенциалом [8, с. 327–329].

Рецепция молодым Лимоновым наследия русских символистов старшего поколения, для которых, по замечанию Л.Я. Гинзбург, «источником поэтических ценностей являлось самодовлеющее эстетическое начало и фетишизированная личность» [9, с. 253], происходила как непосредственно, так и опосредованно, через творчество лианозовского «арбитра» Е.Л. Кропивницкого. Так, в творчестве молодого Лимонова просматривается влияние поэтических и жизнетворческих установок «самого субъективного поэта, какого только знала история поэзии» [10, с. 214], – К.Д. Бальмонта и его принципиального эстетизма: «Я изысканность русской медлительной речи», «Вечно-юный, как сон, Сильный тем, что влюблен И в себя и в других, Я – изысканный стих»; «Кто равен мне в моей певучей силе? Никто, никто...» [11, с. 232-233; 203]).

Декларативный у Бальмонта, сюжет нарциссического самолюбования становится у Лимонова одним из ключевых:

«Я в мыслях подержу другого человека
Чуть-чуть на краткий миг… и снова отпущу
И редко-редко есть такие люди
Чтоб полчаса их в голове держать

Все остальное время я есть сам
Баюкаю себя – ласкаю – глажу
Для поцелуя подношу
И издали собой любуюсь <...> [6, с. 150]

Эпизодически поэт вступает в заочный диалог с лидером русских символистов В. Я. Брюсовым: его призыв «себя полюбить беспредельно» и «никому не сочувствовать» (как в эстетическом, так и в идеологическом и нравственном отношении) Лимонов принял и усвоил в качестве писательского кредо.

Наблюдения над эволюцией оптики ранних лимоновских стихотворений открывают ещё один интертекстуальный узел, завязанный уже на раннем этапе творческого становления поэта: Лимонов – Ходасевич. Известно, что В. Ф. Ходасевича, чьи сочинения появились в советском самиздате, вероятно, в начале 1950-х, Лимонов считал крупнейшим мастером классического русского стиха.

В ряде лимоновских стихотворений отразилась оптика, присущая поздней поэзии Ходасевича, фиксирующей сумбурность и суетность происходящей вокруг поэта жизни. («Несчастный дурак в колодце двора / Причитает сегодня с утра, / И лишнего нет у меня башмака, / Чтобы бросить его в дурака...» [12, с. 147], или стихотворение «Перед зеркалом», 1924: «Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот – это я? / Разве мама любила такого, / Желто-серого, полуседого / И всезнающего, как змея?» [12, с. 146]). При этом тональность угрюмой отрешённости, насмешливости и глубокого трагизма Ходасевича у Лимонова «снижается» и редуцируется до точки зрения героя надменного диагностика:

«И этот мне противен
И мне противен тот
И я противен многим
Однако всяк живет

Никто не убивает
Другого напрямик
А только лишь ругает
За то что он возник» [6, с. 210]

Актуален для раннего Лимонова и момент раздвоения, расщепления лирического я на субъект и объект лирического акта (см. стихотворения «Мелькают там волосы густо...»; «Кто лежит там на диване?..», 1969−70).

Нередко подчёркнуто критический взгляд, обращённый на себя и противоположного (тождественного себе) другого, сочетается с надменностью автопозиционирования героя (ср. «Перед зеркалом» Ходасевича) и в то же время раскрывает в зеркальном образе собственную двойственность, несовпадение внешнего облика и внутреннего затаённого содержания:

«Ух ты морда что ты скалишь
Свои зубы как в белке
и слюна твоя застряла
и пыльца на языке

Вид любого поселенца
А внутри же головы
совращение младенца
среди полевой травы...»
(К себе в зеркале, 1969) [6, с. 153]

Зеркальная образность, точка зрения на лирическую индивидуальность извне, вчуже в стихотворениях Лимонова усилится в годы биографических пертурбаций. Например, в автопортретных стихах первого эмигрантского сборника «Мой отрицательный герой...» (1978) и в лирических зарисовках книги «Дневник неудачника» (1979). При этом уже в стихах 1960-х нарочито критический взгляд сочетается с надменностью самопозиционирования героя:

«Умру я здесь в Саратове в итоге
не помышляет здесь никто о Боге
Ведь Бог велит пустить куда хочу
Лишь как умру – тогда и полечу

Меня народ сжимает – не уйдешь!
Народ! Народ! – я более хорош
чем ты. И я на юге жить достоин!
Но держат все – старик. дурак и воин»
(Саратов) [6, с. 214]

Мотивы полёта, умирания и «метафизического падения», определяющий тональность значительной части поздних, послереволюционных стихов Ходасевича («И каждый вечер падаю, сражён усталости последним поцелуем...»; «Взрываясь, разлетаюсь я, / Как грязь, разбрызганная шиной / По чуждым сферам бытия») у Лимонова звучит реже, но в частностях весьма отчётливо:

«Под монотонную и трагическую музыку
Я живу на земле
Каждый мой день низвергается вниз с обрыва
шум могущественный подымая
Каждый мой день…
<…>
И мой труд низвергается шумным потоком
я большое имею значенье
и мой труд бесполезный
и пенится он каждый день…» [6, с. 154]

Сюжет отчуждённости у Лимонова, подобно аналогичному сюжету в лирике Ходасевича, эволюционирует в сторону традиционной ситуации «поэт и толпа» (ср. у Ходасевича: «Люблю людей, люблю природу, / Но не люблю ходить гулять / И твердо знаю, что народу / Моих творений не понять» [12, с. 91].), реализованной в заключительных строфах «Оды Сибири»: «Я не могу их дни простые / с усмешкой брата разделить / Ведь вот стихи эти такие / журнал не может поместить» [6, с. 416].

Заметим, что техническая установка Ходасевича на строгость языка и скупость в использовании метафор, замеченные Д. Малмстадом «прямота и неукрашенный показ настроений или размышлений, связанных с конкретной ситуацией» [12, с. 21], согласуются с представлениями Лимонова, закреплёнными в документе 1977 г.:

«Мы считаем, что современная русскоязычная поэзия отдалилась от первоосновы всякой вообще поэзии – от конкретного события, от

предметов... Мы хотели вернуть поэзии ее конкретность, конкретность, которая была у Катулла и средневековых лириков, у Державина и в народном фольклоре (так у Лимонова. – А. Л.)» [1, с. 43]. «Конкретное событие» в поэзии Лимонова (равно как у Холина, Кропивницкого и Сапгира) почти всегда переносится из реалий повседневной жизни.

Обширное включение в художественный текст неизменённого автобиографического материала, по замечанию Л. Я. Гинзбург, конвенционализированное в русской и советской поэзии В. В. Маяковским, населяющего художественное пространство «кальками» с живых современников, конструирование яркого, эпатажного реноме присуще всей поэтической практике Лимонова: его лирика, как и проза, концентрированно автобиографична.

Особенно наглядно реализация техники откровенной самопрезентации проявилась в поэме-«идиллии» «Золотой век» (1971), в которой «поэт Лимонов» участвует наряду с прочими завсегдатаями лианозовских встреч – Сапгиром, Холиным и др., добавляя в сюжет обстоятельства интимной жизни с характерным обращением к матери:

«Мама неужели ты не знаешь кто она. Это же прекрасная Елена. ты же ее прекрасно знаешь. Это она стояла на стенах Трои и одновременно была в Египте. Она обманула всех и теперь хочет обмануть меня» [6, с. 332] (ср. у Маяковского в «Облаке»: «Мама! Ваш сын прекрасно болен! Мама! У него пожар сердца. Скажите сестрам Люде и Оле, – ему уже некуда деться» [14, с. 104]).

В следующем крупном тексте, в поэме «Мы – национальный герой» (1974) выведена фигура «национального героя» Лимонова и описано «апокрифического» европейского «турне»:

«В общественных отношениях в соотношении сил в России давно появилось что-то новое, чего упорно не желают замечать. Лимонов – выражение этого нового.

...Лимонов сказал:

“Простые люди представляют статику жизни. Я же – ее динамику”»

[13, с. 5]

Отличающий национального героя сплав сентиментальности и бравады составляет эмоциональный фон ранних опытов Маяковского («По мостовой / моей души изъезженной / шаги помешанных / вьют жестких фраз пяты. / Где города / повешены / и в петле о́блака / застыли / башен / кривые выи – / иду / один рыдать, / что перекрестком / ра́спяты / городовые» [14, с. 32]).

Во многом повторяя поэтические приёмы, нередко «калькируя» образы Маяковского (прежде всего «Облако в штанах» («Славьте меня! Я великим не

чета. / Я над всем, что сделано, / ставлю nihil» [14, 105]); «Я и Наполеон», «Владимир Маяковский», «Я»), Лимонов, «мир огро́мив мощью голоса» [14, с. 99], в поэме «Мы – национальный герой» создаёт свой первый манифест, излагая и художественную, и экзистенциальную программу.

Таким образом, в поэзии Э. В. Лимонова 1960-70-х отчётливо проявляются три магистральные линии художественного восприятия и наследования: поэзия Серебряного века, опыт раннего советского авангарда и современная поэту неподцензурная словесность, находящаяся в интенсивном диалоге с традициями ушедшей эпохи.

Рецепция автором классической русской поэзии осуществляется как в освоении и творческой ферментации её приёмов, «сниженной» интерпретации образов, мотивов и тем, так и в практическом разрабатывании некоторых достижений художников XX века, сформировавших впоследствии уникальную поэтику ранних лимоновских стихотворений.

Список литературы

1. Аполлон – 77: [альманах] / [гл. ред.: Михаил Шемякин]. Париж, 1977. 387 с.
2. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений. Том 7. О литературе. М.: 2006. 552 с.
3. Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л. Г Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.
4. Сапгир Г. В. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, подг. текста, состав, примеч. Д. П. Шраера-Петрова и М. Д. Шраера. СПб.: Академический проект, 2004. 606 с.
5. Кропивницкий Е. Л. Избранное. М.: Культурный слой, 2005. 672 с.
6. Лимонов Э. В. Полное собрание стихотворений и поэм: в 4 т. Т. 1. СПб.: Питер, 2022. 512 с.
7. Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. 365 с.
8. Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 624 с.
9. Гинзбург Л. Я. О лирике. Ленинград: Советской писатель, 1979. 408 с.
10. Брюсов В. Я. Среди стихов, 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990. 724 с.
11. Бальмонт К. Д. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1969. 727 с.
12. Ходасевич В. Ф. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. 272 с.
13. Лимонов Э. В. Полное собрание стихотворений и поэм: в 4 т. Т. 3. СПб.: Питер, 2023. 341 с.
14. Маяковский В. В. Собрание сочинений : В 8 т. / Под ред. Л. В. Маяковской [и др.]; [Предисл. В. Воронцова и А. Колоскова]. М.: Правда, 1963. Т. 1. 464 с.

ARTISTIC RECEPTION OF RUSSIAN AND SOVIET POETRY IN THE EARLY POETIC WORKS OF E. V. LIMONOV

A.O. Liskov

The chapter studies artistic reception of 20th-century Russian poetry by E. V. Limonov (1943–2020), the specifics of assimilation of its themes, images, and techniques. The purpose of the study is to use the comparative method to analyze the poetic works of Limonov and poets of previous eras, to identify trends in the reader's perception of Russian poetry in Limonov's works (1960–70s), to establish the most important sources of the writer's artistic reflection, to outline the range of precedent texts, to reveal the features of reflection of the poetic tradition in the poet's individual work. As a result, it turns out that the reception of Russian and Soviet poetry in Limonov's works at an early stage is carried out in the development and creative fermentation of techniques developed by the poets of the Silver Age and the Soviet avant-garde, a «lowered» interpretation of images, motifs, and themes.

Keywords: E. V. Limonov, artistic reception, interpretation, intertextuality.

3.8. ПЕРЕВОД КАК ТВОРЧЕСКИЙ АКТ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА ДОНАЛЬДА БАРТЕЛМИ «Я И МИСС МАНДИБУЛА»)

© Д.В. Марковненков

Глава посвящена анализу функций перевода в рассказе американского писателя Дональда Бартелми «Я и мисс Мандибула», предваряемого историческим и концептуальным рассмотрением трансферных практик в искусстве романтизма, а также философско-лингвистических проектах структурализма и постструктурализма. Выясняется, что структуралистский подход к переводу, как показывает лингвист Р. Якобсон, основывается на крепких связях между оригинальным текстом и его адаптацией на другие языки, что подразумевает содержательную и формальную совместимость между означаемым и означающим. В свою очередь, постструктурализм фиксирует идею разрыва между первоисточником и его переводом, что аннулирует зависимость означающего от означаемого. В этом смысле романтизм оказывается близким к постструктуралистской точке зрения, привязывая перевод к творческому акту. Говоря о рассказе Д. Бартелми, важно отметить, что в произведении трансфер представлен в свете постмодернистских теорий, тяготея к процессуальности, динамическому движению означающих и функциональной гетерогенности.

Ключевые слова: медиация, транзитивность, переводчик, художник, американская литература, постмодернизм, малая проза.

Все мы в каком-то смысле посредники, переводчики.
Жак Деррида

На сегодняшний день перевод в области филологических наук представлен широким спектром теоретических и практических возможностей. Эти возможности довольно точно были выражены

знаменитым лингвистом Р. Якобсоном в работе «О лингвистических аспектах перевода» (1978), в которой учёный выделяет три вида перевода:

«1) Внутриязыковой перевод, или переименование – интерпретация вербальных знаков с помощью других знаков того же языка.

2) Межъязыковой перевод, или собственно перевод, – интерпретация вербальных знаков посредством какого-либо другого языка.

3) Межсемиотический перевод, или трансмутация, – интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем» [1].

Здесь мы можем обнаружить как классические аспекты перевода, основанные на передаче текста с одного языка на другой, так и неочевидные, – которые апеллируют ко вне- или около-языковым практикам, отвечающим за перевод и интерпретацию смыслов и значений, скрывающихся за поверхностью словесных знаков.

Развитие выделенных Якобсоном принципов продолжается в работах французского философа Жака Деррида. Мыслитель подходит к переводу с позиции центрального для своего философского проекта понятия деконструкции, заявляя о том, что перевод не определяется исключительно лишь лингвистическими операциям. Согласно Деррида, речь должна идти о множестве различных систем, где язык – это только один из способов осуществить трансфер [2, p. 23]. Таким образом, философ расширяет инвентарь референтов внутри практики, говоря о широком и когерентном поле текста, в котором каждый знак лишается своей семантической или прикладной предзаданности, становясь, тем самым, частью постоянно развивающейся сети возможных интерпретаций. С одной стороны, мы видим, как Деррида расширяет полномочия межсемиотического перевода, отмеченного Якобсоном, выходя за пределы лингвистики. С другой стороны, мы оказываемся свидетелями полемики структуралистского и постструктуралистского подходов. Если Якобсон сохраняет комплементарные отношения между первоисточником и его переводом, то, в свою очередь, Деррида находит в этой связи негативную зависимость второго от первого, что, следовательно, делает перевод вторичным по отношению к оригиналу. В таком случае текст выступает решением этой проблемы, своеобразным снятием бинарной оппозиции, в которой перевод был пассивной копией, строго следующей за своим первоисточником. Попадая в пространство текста, перевод обретает статус самостоятельной интерпретации, принимая форму эллипса, одновременно отсылая к оригиналу и конституируя своё собственное право на реализацию смысла [2, p. 24].

Вместе с тем, среди различных представлений о переводе, мы можем встретить точку зрения, рассматривающую эту практику в качестве творческого акта. В эксплицитном виде такая позиция появляется в эпоху романтического искусства. Как пишет исследовательница Р. Судзуки, романтики проявляли интерес к метапоэтическим свойствам перевода, которые могли послужить расширению горизонтов литературы, а также разрешению некоторых спорных вопросов, касающихся взаимосвязи языка и воображения [3]. Примечательным местом в размышлениях романтиков о переводе становится противопоставление внутреннего и внешнего, что можно экстраполировать на деятельность переводчика, занимающегося языковой адаптацией оригинала. Перевод здесь оказывается противоречивой практикой, способной охватить сразу два вида искусства, которые Новалис определял, как нетранзитивные и утилитарные [4, с. 205]. Переводчик может строго действовать в согласии с первоисточником, но в таком случае он подчиняет себя внешней силе, условностям и ограничениям, которые накладываются оригинальным текстом, а его перевод будет всего лишь технической операцией, то есть утилитарной практикой. Напротив, если переводчик освободит себя от языковых установок первоисточника и воспользуется им как выражением собственного воображения, тогда перевод будет автономной и самодостаточной деятельностью, заинтересованной только в своём поэтическом бытии. Соответственно, во втором случае перевод согласуется с принципами нетранзитивности искусства вообще и языка в частности, и превращается в то, что Ц. Тодоров называет «симпоэзией» [4, с. 196], то есть самостоятельное поэтическое произведение, выведенное из совместного творчества.

Говоря о поэтической стороне перевода, которая тесно связывает фигуру переводчика с фигурой творца, важно отметить рецептивный переворот романтиков в отношении реальности. По словам британского литературоведа и философа Р. Уильямса, романтическое искусство перестаёт воспринимать реальность исключительно как внешнюю видимость, которую творец должен отражать, или подражать ей. Регистр прямой передачи внешнего (immediate) заменяется регистром посредничества (mediate), вследствие чего материальный мир предстаёт в качестве переходной инстанции от видимого к невидимому, от приземлённого к возвышенному, от реального к образному [5, p. 97-98]. Соответственно, творец выполняет функцию посредника, переводчика, наделяя, тем самым, авторитетным статусом своё собственное видение. Интересно в этом ключе вспомнить и одно из фундаментальных понятий гегельянской философии «снятие» (die Aufhebung, das Aufheben), в котором важную роль играет то, что нечто чем-то опосредованно,

переработано, отформатировано (в то время как ничто, наоборот, непосредственно, то есть лишено всяких признаков обработки, материальной или интеллектуальной) [6]. Таким образом, можно сказать, что для романтиков реальность суггестивна и транзитивна, но проявляются эти свойства только тогда, когда они попадают в своего рода объектив искусства, управляемый творцом.

Видно, что размышления романтиков о переводе очень близко подходят к линии дискурса уже упомянутого выше постструктуралиста Деррида: чтобы продуцировать смысл, необходимо преодолеть влияние оригинала. Однако, разница в том, что романтики порывают отношения с первоисточником с целью занять его место, став новым истоком, началом, центром. Деррида же склонен отказаться от иерархии значений, означаемое, в его представлении, не должно руководить означающим, оно децентрируется в относительном пространстве текста [2, p. 24]. В этом смысле Деррида символически редуцирует фигуру романтического творца, лишая его и искусство право на первенство. Взамен философ предлагает фигуру бриколера, отличающегося тем, что он рассматривает все дискурсы одинаково значимыми в создании или прочтении знаков. Следовательно, текст бриколера – это бриколаж, характеризующийся «открытым отказом от любой отсылки к *центру*, к *субъекту*, к привилегированной *отсылке*, к истоку или какой-либо абсолютной архии» [7, с. 361]. Такой взгляд на работу с переводом позволяет актору не закрывать языковую структуру, давая ей возможность прорывать семантические границы и свободно двигаться от знака к знаку.

Стоит отметить, что подобные рассуждения о знаке и его транзитивных способностях характерны для постструктурализма в целом, если говорить о философии, и постмодернизма в том числе, если обращаться к искусству. Помимо Деррида, можно выделить таких французских философов, как Р. Барта, Ж. Бодрийяра и А. Бадью. Каждый из них по-своему осмысляет семиотику, но, при этом, косвенно или напрямую отсылает к идеям множественности или континуальности в интерпретативном и переводческом актах. Например, Барт предлагает метафору «гула языка», близкую по своей сути к «тексту» Деррида. Согласно Барту, «гул – это шум исправной работы», при котором «ничей голос не возвышается, не становится ведущим и не выделяется особо, ничей голос не может даже возникнуть» [8, с. 542]. Соответственно, в ситуации перевода «гулом» будет именно процесс передачи знаков из одной системы в другую, но не начало или конец трансфера. Метафора Барта отзеркаливает «текст» Деррида в категориях непрерывной генерации знаков и их равноценной релевантности. О процессуальности перевода имплицитно намекает и Бодрийяр в

предложенной им концепции «слов-паролей», функционирующих в качестве проводников к вещам и идеям [9, с. 6]. В свою очередь, Бадью апеллирует к живописи, говоря о том, что, будь то линии или краски, она своими составными элементами создаёт открытое пространство, место, которое на самом деле не существует, что, соответственно, упрощает переход изображённых объектов из одного регистра в другой (из вымышленного в реальный, из видимого в невидимый, и т.д.) [10]

Рассмотрев, каким образом представлен перевод в теоретических аспектах постструктуралистов, теперь проанализируем как реализуется эта практика в рассказе «Я и мисс Мандибула» («*Me and Miss Mandible*», 1964) американского писателя Дональда Бартелми (Donald Barthelme, 1931-1989), одного из известных представителей литературы постмодернизма.

Действие рассказа «Я и мисс Мандибула» происходит в начальной школе. Главный герой – тридцатипятилетний страховой агент в отставке, который при загадочных обстоятельствах возвращается в школу и становится учеником шестого класса. Он попадает в ряд абсурдных ситуаций, обусловленных резким контрастом между ним и его новым окружением. Из его дневниковых записей, в которых выполнен весь рассказ, мы узнаём, что главный герой стойко принимает случившийся с ним прецедент, считая, что ему необходимо повторно пройти обучение, чтобы заполнить некоторые лакуны в своём жизненном и профессиональном опыте.

Происходящее с главным героем имеет непосредственное отношение к знакам и их переводу. Принимая на себя роль ученика, он погружается в изучение школьных предметов. Однако тот факт, что герой подходит к процессу обучения в сознательном возрасте, некогда пройденный им материал подвергается остранению. Двойственная позиция взрослого школьника позволяет ему переосмыслить саму процедуру получения знаний и подход к освоению новой информации. Так обучение связывает героя со знаками и умением их обнаруживать, считывать, присваивать, открывать в них новые значения и модифицировать старые. Этот необычный нарративный ход подводит нас к идее, проходящей красной нитью через всю культуру постмодернизма, эпистемологической неуверенности, при которой происходит крах раннее существовавших авторитетных ценностей или истин. Ретроспективно оглядывая события, предшествовавшие возвращению в школу, герой осознаёт бессмысленность своей армейской службы («В армии я тоже был не совсем своим, с неким вывихом. Мне потребовалось чрезвычайно много времени, чтобы усвоить истину, схваченную всеми остальными слету: значительная часть того, что мы делаем, не имеет абсолютно никакого смысла, не служит никакой разумной цели» [11]),

а также понимает, насколько сильно он заблуждался по поводу брака («Я верил, что, обретя жену с полным набором присущих жене признаков (красота, обаяние, мягкость, аромат, кулинарные способности), я нашел любовь» [11]). Таким образом, герой открывает для себя, с одной стороны, темпоральный характер знаков (открытия, совершённые им, произошли благодаря столкновению диахронного и синхронного), с другой стороны, – их семантическую неоднозначность: иногда знаки могут расходиться со своими эксплицитными сообщениями (как в случае с браком), а, порой, и вовсе ни о чём не сигнализировать (как в случае со службой в армии). Отсюда и его заключение: «Однако, глядя на окружающий меня инкубатор будущих граждан, я должен сказать, что знаки – это только знаки, и некоторые из них лгут» [11].

Кроме того, абсурдное положение героя в школе проливает свет на относительность и множественность знаков. В этом герою помогает его опыт работы в страховой компании. Рассматривая школу как комплекс различных дискурсов, транслирующихся через школьные предметы, межличностные отношения между одноклассниками, преподавательскую деятельность или указы администрации, герой вспоминает, что сталкивался с такой разнородной картиной мира, которая подаётся отдельными, неполными фрагментами, когда исполнял роль страхового агента: «я служил в страховой компании «Грейт Нотерн» оценщиком убытков – должность, вынуждавшая меня проводить уйму времени среди обломков нашей цивилизации, постоянно созерцать смятые бамперы, сараи без крыш, выпотрошенные склады, сломанные руки и ноги» [11]. Вместе с тем, «обломки» здесь функционируют не только как отрывочные данные, несущие в себе какую-то информацию о чём-то, но и как знаки, которые можно произвольно использовать для выстраивания семантических связей. В этом случае, страховой агент соответствует фигуре бриколера, применяющего всё, вне зависимости от пресуппозиции знака, чтобы выполнить свою работу. Примечательно, что в английском языке оценщик убытков обозначается словом «adjuster», что можно перевести ещё как «сборщик». Оказываясь во множественности значений, необходимо собирать знаки для успешной ассимиляции в актуальной для субъекта среде, чем и занимается герой в школе: украдкой исследует рабочий стол преподавательницы мисс Мандибулы, читает макулатурный киножурнал, подпольно циркулирующий внутри класса, спрашивает о возможности получить парту побольше и т.д. Всё, что делает герой и узнаёт, позволяет ему лучше понимать устройство школы как организации. Символичным образом к этому добавляется и фамилия преподавательницы мисс Мандибулы (Mandible), которая в

переводе с английского означает «нижняя челюсть», что, в свою очередь, ассоциативно можно связать с расщеплением, разжёвыванием или размельчением. Непосредственно в рассказе деятельность героя как раз основана на разламывании и выхватывании отдельных деталей. Это же органично вписывается и в способ оформления текста, разбитого на фрагменты, отличающихся произвольностью авторского выбора, ситуативностью и относительностью изображения.

Работая с дешифровкой знаков, герой также сталкивается и с процессуальным характером трансфера. В стремлении разобраться, как он оказался в школе, он не приходит к окончательным ответам, предполагая, что во всём может быть замешены либо бывшая жена, либо страховая компания, в которой он работал. Здесь прослеживается невозможность познания истока, начальной точки всей истории. Рассказ возникает тогда, когда герой уже прошёл какой-то этап интеграции в школу. Основу его записей составляют события, происходящие с ним уже в роли полноценного ученика. Появляется этот мотив и в воспоминании об армейской службе: герой так и не смог выяснить, кто отдаёт приказы военнослужащим. Вместе с тем, противоречивое положение героя в школе охватывает сразу синхронность модусов времени: единое течение прошлого (ретроспективный взгляд на свою жизнь), настоящее (собственно, учёба) и будущее (заново обретающееся героем в парадоксальном прохождении курса начальной школы). Отсутствие истока и временная аберрация, таким образом, смещают фокус с хронологии и поступательности движения, акцентуируя внимание на самом действии в моменте, в том числе, на акте перевода знаков, направленного исключительно на текущее положение дел.

Одну из ключевых ролей в рассказе играют знаки любви. По сюжету с самого начала становится известно, что у главного героя есть определённая любовная связь с преподавательницей мисс Мандибулой. Кроме того, возникает и любовный треугольник между героем, мисс Мандибулой и одноклассницей. Очевидно, что преподавательница воплощает любовь физическую (о чём нам сообщается с первой строчки рассказа: «Мисс Мандибула хотела бы заняться со мной любовью, но не решается, потому что официально я ребенок» [11]), а ученица – любовь платоническую, потому что в силу своего возраста она ограничена в познаниях и выражениях чувств. Маневрируя между ними, герой разрабатывает для себя весьма точную формулу по чтению знаков: «Мы толкуем приметы, как обещания» [11] (в оригинале используется слово «sign», которое можно перевести как знак: «We read signs as promises» [12, p. 26]). Обещания здесь отсылают к категориям неопределённости, нестабильности, частичности. По сути, это

свойственно знакам в ситуации постмодерна. Отсутствие какой-либо гарантии, означаемого, стоящего за означающим, делает знак динамичным, интенсивным и непредсказуемым в своей семантике и, следовательно, в своём смысловом разворачивании. Герой отчётливо это видит, являясь участником любовного треугольника: «Мой высокий рост, мой звучный голос заставляют мисс Мандибулу заключить, что однажды я возьму ее на руки и отнесу в кровать. В глазах Сью Энн те же самые признаки делают меня самым необычным изо всех ее знакомых мужского пола, а потому – самым желаемым, а потому – ее личной собственностью, наряду со всем прочим, что является самым желаемым. Если эти заключения окажутся ложными, каждая из них будет считать, что жизнь ее обманула» [11]. Можно сказать, что знаки, являясь обещаниями, представляют собой своего рода частичные объекты. Так они намекают, приоткрывают лишь некоторую часть сообщения или стоящего за ними значения, а иногда полностью отрываются от своей предзаданности, концентрируясь не на передаче смысла, а на дрейфе из дискурса в дискурс, не задерживаясь подолгу в какой-то одной системе координат.

Наконец, важно отметить общую значимость обучения героя в чтении знаков. Оно одновременно организует опыт по освоению интерпретативных навыков и деконструирует его, являясь одним большим знаком, или словом-паролем, метапоэтически выходя за пределы рассказа и параллельно связывая все его уровни. Исследователь творчества Бартелми Д. Клинковиц склонен рассматривать рассказ в качестве постмодернистского ответа на повесть Ф. Кафки «Превращение», полагая, что произведения объединяют мотив ретроактивной метаморфозы и абсурдное состояние мира вокруг главных героев [13, p. 15]. В свою очередь, мы считаем, что здесь также уместно говорить и о прустовском цикле «В поисках утраченного времени». И в рассказе Бартелми и в романах Пруста герои учатся читать знаки, однако, разница в том, что Марсель в своём познании реальности посредством знаков стремится к призванию художника. Знаки для него имеют прочную связь с искусством и умением творить. Для героя рассказа Бартелми знаки не имеют окончательной инстанции, они не привязаны ни к конкретной кодификации, ни к конкретной деятельности. Если творчество и есть в его обучении, то оно является лишь одним из многих других дискурсов (его можно наблюдать в решении вести дневник и хорошо написанных школьных сочинениях). Фигура художника, а, следовательно, творческий акт присутствуют в рассказе имплицитно, не перекрывая остальные способы по переводу знаков.

Таким образом, рассмотрев практики перевода на пересечении исторической, концептуальной и эстетической перспектив, можно сделать

вывод о том, что они, в силу их транзитивного характера, востребованы не только в лингвистике, напрямую связанной с функционированием языка, но и в других областях (семиотике, философии, искусстве). Между тем, рассказ Д. Бартелми «Я и мисс Мандибула» показал, что перевод в большей степени превращается в распознавание и интерпретацию знаков, фокусируясь не на конечном результате трансфера, а на самом процессе поиска и расшифровки, что соответствует структуре постмодернистской чувствительности, свойственной воспринимать деятельность в её континуальном и нескончаемом развёртывании.

Список литературы

1. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-78.htm (дата обращения 26.10.2024)
2. Davis K. Deconstruction and Translation. Manchester: St. Jerome Publishing, 2001. 126 p.
3. Suzuki R. Translation in the 1790's: a Means of Creating a Like Existence and/or Restoring the Original. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.erudit.org/en/journals/ron/1996-n2-ron414/005718ar/ (дата обращения 27.10.2024)
4. Тодоров Ц. Теории символа / Перевод с французского Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.
5. Williams R. Marxism and Literature. Oxford, New York: Oxford University Press, 1977. 218 p.
6. Паткуль А.Б. Снятие (Гегель). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/c/sniatie-gegel-85212e (дата обращения 27.10.2024)
7. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
9. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Пер. с франц. Н. Суслова. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 199 с. (Серия «Академический бестселлер»)
10. Badiou A. Drawing. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.lacan.com/symptom12/drawing.html (дата обращения 28.10.2024)
11. Бартелми Д. Шестьдесят рассказов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/314977-5-donald-bartelmi-shestdesyat-rasskazov.html#book (дата обращения 28.10.2024)
12. Barthelme D. Sixty Stories. New York: Penguin Books, 1993. 451 p.
13. Klinkowitz J. Donald Barthelme. An Exhibition. Durham, London: Duke University Press, 1991. 158 p.

TRANSLATION AS A CREATIVE ACT (BASED ON DONALD BARTHELME'S SHORT STORY "ME AND MISS MANDIBLE")

D.V. Markovnenkov

The chapter is devoted to the analysis of translating functions in the story "Me and Miss Mandible" by the American writer Donald Barthelme, which is prefaced with historical and conceptual review on transferring practices in the romanticism, philosophical and linguistic projects of structuralism and poststructuralism as well. It clarifies that structuralist approach to translation, as the linguist R. Jacobson demonstrates, is based on strong connections between an original text and its adaptation to other languages, that means a substantial and formal coherence between signified and signifier. Poststructuralism, in turn, focuses on the idea of disruption between an origin and its translation that neutralizes the addiction of signifier from signified. In this respect, romanticism appears to be closer to poststructuralist point of view connecting translation itself to creative act. If we speak of Barthelme's story, it is worthy of mentioning that transfer in the work is represented in the light of postmodernist theories approaching to procedurality, dynamic movement of signifiers and functional heterogeneity.

Keywords: mediation, transitivity, translator, artist, American literature, postmodernism, short prose.

3.9. НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ В ТРАНСКУЛЬТУРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© Б.А. Абилова, © Т.Д. Абжаков

Глава посвящена вопросам литературоведческих исследований маркеров национальных кодов в художественных текстах пограничья. В работе авторами использован комплекс методов исследования, позволяющих получить наиболее достоверные результаты. Контрастивный метод исследования, типологический и собственно литературный анализ позволили в исследовании выявить основные маркеры национальных кодов в рамках одного художественного произведения. На основе исследования выявлено, что транскультурность как литературное явление определяется взаимодействием двух или более культур и их кодов через диалог эстетических ценностей, типов, характеров, смысловых отношений.

Ключевые слова: транскультурный, интерпретация, национальный код, ментальность, языковой код.

XX век в мировой истории и культуре стал веком с бесконечной формой трансформации мышления человечества. Эволюция развития мира прошла через революции, сменявшие не только идеи, но и целые политические системы государств, культуры, жизнь отдельного человека и целой нации, через мировые войны, которые обнажали острые идеологические и социальные стороны общественных укладов, человеческих качеств и судеб, через метаморфозы научных мыслей и достижений, приведших к новейшим технологиям и новым форматам жизни человека, через глобальные вызовы

природы и деятельности человека, через осознание единства мира и человека. Это нашло отражение и в мировом литературном процессе, который реагирует на общественные изменения и ментальные трансформации людей. Появление новых ментальных трансформационных взглядов на жизнь вообще и ход развития культуры заставляет по-новому взглянуть на литературное творчество как не на отдельное национальное, а единое выражение художественной модели мира творцом.

Критерием оценки литературного произведения становится «неповторимое эстетическое своеобразие» (И.Г. Неупокоева), художественно-эстетический феномен (К. Юнг). В этом контексте художественная модель мира творца «несет с собой то, в чем больше всего нуждалась современная <...> духовная атмосфера» [1, с. 119], т.е. отражает эстетические и мировоззренческие ценности, в которых нуждается человек. Художественное произведение выражает ментальную историю и может служить идентификационным маркером историко-культурного развития эпохи, эстетических взглядов и ценностей, художественной формы.

Художественная модель картины мира становится своеобразной квинтэссенцией взгляда на мир и людей, их отношений и чувств. С точки зрения когнитивистики – это художественная форма познания, знаково-символическая система распознавания для читателя и его интерпретации скрытого и явного смысла, заложенного творцом. В ценностный компонент произведения входит, на наш взгляд, степень диалогичности творца с читателем, обществом. Каждый автор хочет, чтобы читатель понял и услышал его мысли, может, даже сопереживал вместе, или хотя бы имел свои позиции. В этом плане вполне справедливы слова А.Н. Толстого, что «воспринимающий искусство такой же творец, как и дающий его» [2, с. 95].

В трансформационный период развития общества в конце XX – начале XXI века многие литературоведы, философы, социологи стали говорить о разграничении литератур не по этническому признаку на национальные, а о национальном коде автора, пограничных феноменах литературного процесса и творчества. Идея немецких романтиков XVIII века о национальной литературе, в которой формируется ценностная основа нации и, соответственно, национальная идентичность, приходит к кризису. Сегодня развитие литературного процесса и творчества свидетельствует, что в художественной модели мира (произведении) национальная идентичность может быть и не выражена, полимерность взглядов писателя или поэта может быть более широкой, а его принадлежность к какой-либо конкретной стране или этносу не является признаком национального кода.

Научные поиски современных литературоведов свидетельствуют, что развитие литературного процесса связано с исторической эпохой и принципами идейной общности (Г.Н. Поспелов), назовем это традиционным подходом в изучении художественного текста. В то же время художественный текст отражает те или иные национальные способы мышления (Ж.В. Бурцева, У.М. Бахтикереева), традиции восприятия мира и отражение, т.е. имеет определенные национальные маркеры или коды.

Согласимся с М.В. Тлостановой, что во взаимодействии разных культур людей интересует именно «инаковость»: «Инаковость и ее снятие или его принципиальная невозможность являются одним из основных метасюжетов постсовременного транскультурного искусства, демонстрируя постоянное взаимодействие и переплетение множества голосов, дискурсов и локалов, которые в принципе неразрешимы в утопической идее синтеза» [3, с. 12].

В художественной модели мира транскультурной литературы творец создает свою неповторимую картину реалий, берет образы из культурно разнородных элементов, используя разные эстетические приемы и средства, доступные ему в освоенных культурах. В полученном тексте (гибридном) транскультурность проявляется имплицитно (скрытно), не бросается в глаза, ее менее очевидные эстетические признаки искусно вплетены в ткань поэтики текста, отражая «пограничное мышление» автора [4]. Автор как бы проживает в разных культурах, что дает возможность большей художественной свободы автора: «…Транскультурные авторы создают в своих художественных практиках своеобразную гибридную структуру, в которой подвергаются синтезу “чужие” для чужого языка культурные коды, способы мышления, психологические особенности, личностная идентификация. Этот процесс выражается не в простой механике соединения разных культурных голосов, но в сложном формировании новой формы видения мира, художественным продуктом которой является феномен транскультурной литературы» [5].

В исследовании И.А. Поповой-Бондаренко отмечается, что культурная самоиндентификация представляется, как правило, национальным кодом, а явление транскультурности в произведении называется интеркодом, как «присутствие, сочетание и взаимодействие различных национальных (инонациональных или интернациональных) кодов в границах одного произведения» [6, с. 360]. Анализируя интеркоды постмодернистского романа И. Зюскинда «Парфюмер» (Das Parfum), ученый выявляет в художественной ткани текста французский национальный код – бонапартовский взгляд на мир и цели, английский – шекспировский код, немецкий код – сказочность в стиле Т. Манна, датский код – аллюзии в стиле

Г. Андерсена, а также общезначимые для многих наций коды (например, библейские мотивы). Основа их вплетения в произведение – солидарность творца с эстетическими и нравственными нормами этих кодов или их полное неприятие. Диалог с читателем идет в рамках постмодернистской эстетики, но постижение идеи произведения зависит от уровня читательского восприятия, и это распространяется на всю художественную систему – от жанра художественного текста до интертекстуальности.

Национальный код – это генетическая история с уникальным менталитетом этноса и подходами к жизни. Их отражение в литературе позволяет постичь культурные коды других народов, стран и отдельных вех истории. Они могут менять и жанровые формы, выводить новые симбиозы. К примеру, написанные в жанре интеллектуального триллера детективы английского писателя Дэна Брауна сочетают в себе элементы символизма, нумерологии, истории, архитектуры и литературы. Однако для современности стала характерна глобальность, границы (в том числе национальные) перестали иметь культовое значение (Клотер Рапай).

Это не означает отрицание собственно национальной культуры, но ведет к процессу унификации, интеграции и взаимовлиянию – к транскультурности. Так в романе «Ангелы и демоны» Д. Брауна явны маркеры американского культурного кода как в образах героев, так и в стиле жизни и целях. Главный герой – Роберт Лэнгдон, 45-летний преподаватель Гарвардского университета. В Америке 45 лет относится к поре молодости, тогда как в Азии, например, в Казахстане – это уже пора среднего возраста человека, создавшего крепкую семью, воспитавшего детей, мужчины, опытного в делах и жизни. Но не в Америке, потому герой считается молодым, а молодость – один из культурных кодов Америки. Герой не женат, хотя был в отношениях и часто разочаровывался в любви. Он пользуется уважением и почтением, занимается спортом, каждый день бегает и плавает, пьет кофе «Nestle», носит твидовые пиджаки от Харриса, эрудированный, с густыми волосами коричневого цвета с прядями седых волос, проницательными голубыми глазами, поразительно глубоким и сильным голосом, беззаботной улыбкой. Типичный американский тип мужчины и представления о нем. Но Роберт специализируется в области религиозной символики и написал три книги. Даже его жилище, по мнению его коллег, больше похоже на диковинный музей, заставленный разными масками, крестами, фигурками божеств и разными занятными вещицами из разных уголков мира. У Лэнгдона было три предмета самозабвенной любви – водное поло, наука о символах и жизнь холостяка, которая давала ему абсолютную свободу.

Другим маркером национального кода можно назвать американское мышление и стремление строить новое, желание изменить устоявшееся. Например, герой пытается изменить отношение к искусству как доброй забаве, он хочет быть «первым», и это национальная цель Соединенных Штатов. Его возлюбленные так же несут в себе национальные коды. Итальянка Виттория Ветра обладала привлекательной внешностью: «Она была стройной и изящной, высокой, с каштановой кожей и длинными черными волосами, которые развевались на ветру при вращении роторов. *Ее лицо было безошибочно итальянским* − не слишком красивым, с полными, землистыми чертами, которые даже на расстоянии двадцати ярдов, казалось, излучали грубую чувственность». [7, с. 45]. В ней были черты, характерные для итальянцев: консерватизм во взглядах на религию и стремление к прогрессивности науки Ее образ – своеобразный код свободной европейской женщины: умной, раскрепощённой, образованной и интеллектуальной.

В рассказе «Брызги шампанского» Бахытжана Канапьянова, казахстанского писателя, поэта и переводчика, главный герой тоже 45-летний молодой ученый-казах, только что получивший степень кандидата наук. В его образе проявляются маркеры национального кода и в то же время трансграничность. Согласно казахскому менталитету, а это главный маркер национального кода, герой к 45-ти годам имеет семью, свою квартиру и работу в институте, обеспечивает материально семью и несет груз ответственности за всех родных. Он предстает перед читателем как человек, который столкнулся с неожиданными препятствиями на пути к своей цели, но, несмотря на это, не теряет надежды и находит способы достичь желаемого результата. Это позволяет читателю сопереживать ему и видеть в нем образ настоящего борца, который не сдается перед трудностями.

Место действия рассказа «Брызги шампанского» – советская Алма-Ата, герой помещен в события городской жизни. Автор передает атмосферу советской эпохи с ее характерными недостатками товаров: «Этот случай произошел в то незабываемое время, когда дефицитный товар или продукт, выбрасываемый на прилавок, порождал не только живую людскую очередь, но и требовал от покупателя пустой стеклотары» [8, с. 121]. Стоит обратить внимание на мотив очереди, который играет важную роль в структуре и смысле рассказа. Очередь становится метафорой для жизненных испытаний, с которыми сталкивается главный герой. Это не только физическая очередь за шампанским, но и метафорическая очередь за счастьем встречи Нового года с бутылкой шампанского.

Рассказ обладает уникальным слиянием лирических и юмористических оттенков, что формирует синтез различных жанровых элементов. Автор с

теплотой и искренним сочувствием вспоминает советскую эпоху, повествуя с юмором о своих приключениях в очереди за шампанским. В этом есть и маркер национального кода казахов воспринимать мир оптимистически и философски подходить к жизненным ситуациям: «И в брызгах шампанского, и в пенящихся пузырьках этого божественного напитка исчезнут, как вчерашний сон, все эти предновогодние мытарства, все эти очереди нашей с вами прошлой жизни, оставляя в памяти и в наших душах светлую печаль воспоминаний» [8, с. 129].

Мы видим в ткани текста также социальный код эпохи: «*Экономика должна быть экономной*. Как на плакате, так и в жизни. Вот мы и сэкономили на самый последний праздник этого уходящего года». Или «приобрести таким же образом книги библиотеки «Огонька», ибо люди моей эпохи читали и жили в *читающей державе*» [8, с. 121].

Национальный код мусульманского характера, запрещенный официально, но бытовавший безобидно в повседневности: «*Всевышний все видит и отблагодарит тебя*».

Эстетика транскультурации в рассказе проявляется и более эксплицитно: «интернациональна» сама коммуникация персонажей. Например, герой кидает на ходу слова своей соседке: «Амина-ани, уакыт жок, очередь-очередь… Вот вам от всего соседского сердца пустая бутыль. И все. Бегу!» [8, с. 123]. Из этой фразы видно, что герой – «дитя» советской «дружбы народов»; в его речи и казахское «уакыт жок», служащий и элементом национального кода, и татарская номинация взрослой женщины «ани» – мать, само повествование – русское.

Раскрытию образов персонажей помогают литературные приемы, яркие метафоры. Например, про ту же соседку Амина-ани, которая «вошла в *воображаемую плоть* и *кровь очереди*». Развернутое сравнение: «О, эти страсти в живых очередях! Нет, здесь не масса, а *собрание живых лиц и людских характеров*. И каждый из них раскрывается, *словно в купе поезда дальнего следования*. Когда можно полностью раскрыть душу, ибо ты своего попутчика больше не увидишь» [8, с. 124].

Таким образом, транскультурность как литературное явление определяется не только как взаимодействие двух или более культур и их кодов, но и диалог эстетических ценностей, типов, характеров, смысловых отношений. Вовлеченные в бытийно-субъективный сюжет событий, они образуют литературное поле продуктивной гибридной культурности (Х. Бхаба). Отдельные маркеры национальных кодов дают увидеть идентичность, которая, по Х. Бхабху, строится на границах «по ту сторону», либо в промежутке культур. У транскультурных творцов гибридное

сознание, в котором нет преобладания одного сознания над другим (другими), например, О.Ю. Баранова пишет: «они не чувствуют себя в полной мере принадлежащими ни материнской (родной), ни доминирующей (русской) культуре. Но при всем при этом они остаются представителями той нации, которой принадлежат по рождению, в творческом же процессе воспринимающими себя представителями границы» [9, с. 164].

Ценностное качество синтеза в литературном творчестве характерно для рассказов Бахытжана Канапьянова, которому также в период критического развития русской и русскоязычной литературы удалось соединить общечеловеческие нравственные ценности с этнокультурными образами, и это позволило назвать его писателем ренессансного типа и пограничья.

Список литературы

1. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. М.: Совершенство; Port-Royal, 1997. 384 с.
2. Волков В.И. Ценностный аспект искусства как предмет конкретно-социологического исследования // Художественное восприятие. Сборник под. ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Изд.: Наука, 1971. С. 93–98.
3. Тлостанова М.В. Транскультурные исследования. Демаркация новой дисциплинарной области и будущее гуманитарного знания. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2012. №1. С. 91–102.
4. Новохатский Д. Транскультурный текст и тенденции русского литературного мейнстрима: «Ташкентский роман» Сухбата Афлатуни // Mundo Eslavo. 2019. №18. С. 74–91.
5. Литературный процесс на рубеже XX–XXI веков. Нижний Новгород: НИЦ «Открытое знание». 2021. 204 с.
6. Попова-Бондаренко И.А. Мифопоэтические коды в романе П. Зюскинда «Парфюмер» // Conversatoria Litteraria: Międzynarodowy Rocznik Naukowy. Rok I: 2007. Numer monograficzny: W kręgu mitologii i mitopoetyki. Siedlce: Instytut Filologii Polskiej, 2008. S. 235–244.
7. Дэн Браун «Ангелы и Демоны». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id (дата обращения 3.10.2024).
8. Канапьянов Б.М. Три рассказа: Почтовый холст; Брызги шампанского; Зов дня ушедшего и дня грядущего. Простор. 2015. № 12. С. 113–124.
9. Баранова О.Ю. Русско-бурятское литературное пограничье: теоретический и эстетический аспекты. Дис. ... к. филол. н. Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-т, 2004. 174 с.
10. Жаныс Н., Киынова Ж. Транскультурный подход в рамках изучения национальной литературы. // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби, серия филологическая. 2018. Том 169 (№1). С. 47–51.
11. Мировой литературный процесс XXI века. Алматы: Әдебиет Әлемі, 2016. 312 с.
12. Мусат Р.П. Художественная картина мира как единство в многообразии. Екатеринбург: ООО ИСТИ: Дискуссия. 2014. № 4 (45). С. 17–22.

NATIONAL CODES IN TRANSCULTURAL LITERATURE

B.A. Abilova, T.D. Abzhakov

The chapter is devoted to the issues of literary studies of markers of national codes in the artistic texts of the borderland. In the work the authors used a set of research methods allowing them to obtain the most reliable results. Contrastive method of research, typological and literary analysis proper made it possible to identify the main markers of national codes within the framework of one artistic work. On the basis of the study it is revealed that transculturality as a literary phenomenon is determined by the interaction of two or more cultures and their codes, through the dialogue of aesthetic values, types, characters, meaning relations.

Keywords: transcultural, interpretation, national code, mentality, language code.

3.10. ДВА ВЕЛИКИХ ПРОЕКТА: СЕВЕР И ЮГ В ПУТЕШЕСТВИЯХ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

© О.В. Кублицкая

Цель настоящего исследования – охарактеризовать рецепцию ключевых социокультурных проектов XVIII столетия: «северного» проекта Петра I и «южного»/«греческого» проекта Екатерины II. Для решения указанных задач использовался сравнительно-сопоставительный и культурно-исторический подход, а также общенаучные методы анализа и синтеза.

Начало XIX века в русской литературе отмечено интенсивным развитием путевой прозы, в частности, сентиментальной. Одним из популярных маршрутов становится путешествие с Севера на Юг, из Санкт-Петербурга в Малороссию и Крым (Тавриду). Даже если отправной точкой выступает иной населенный пункт, сентиментальные путешественники во множестве реконструируемых в ходе поездки образов особо выделяют два – фигуру императора Петра I и императрицы Екатерины II, авторов двух великих проектов – северного (петербургского) и южного (крымского). В сопоставлении и отчасти противопоставлении этих проектов формируется пространство смыслов, определяющее специфику осмысления писателями культурных ландшафтов.

Материалом для исследования стали сентиментальные путешествия В.В. Измайлова и П.И. Сумарокова.

Ключевые слова: Екатерина II, «греческий проект», проза сентиментализма, травелог, В.В. Измайлов, П.И. Сумароков.

Самый знаменитый геополитический проект Екатерины II, «греческий», в окончательном виде сложился к началу 1780-х годов. Его основные контуры были изложены в письме от 10 (21) сентября 1782 года, адресованному императору Священной Римской империи Иосифу II. Рассуждая о политических и культурно-цивилизационных конфликтах с Оттоманской Портой (а, как мы помним, на время правления императрицы пришлось две Русско-турецких войны 1768–1774 и 1787–1791), Екатерина II предлагает

создать между тремя империями (Австрийской, Российской и Османской) новое независимое государство: «Это государство, имѣющее быть созданнымъ вновь и нѣкогда уже существовавшее под именемъ Дакіи, могло бы составиться из областей Молдавіи, Валахіи и Бессарарабіи подъ управленіемъ государя христіанскаго вѣроисповѣданія, господствующаго въ поименованныхъ областяхъ» [1, с. 289].

Обращаясь к Иосифу, императрица уповает на то, что он не откажет в «содѣйствіи для возстановленія древней Греческой имперіи на развалинахъ нынѣ господствующаго на прежнемъ мѣстѣ онаго варварского владычества, … при … условии … поставить это новое Греческое государство въ полную независимость отъ моей собственной державы, возведя на его престолъ младшаго изъ моихъ внуковъ, великаго князя Константина» [1, с. 289].

Таким образом, как отмечает А.Л. Зорин, «две соседние державы под скипетрами «звезды севера» и «звезды востока», Александра и Константина, предполагалось соединить (воспользуемся глубоко анахронистической, но точно схватывающей суть дела терминологией) своего рода узами братской дружбы, причем Россия, разумеется, должна была исполнять в этом союзе (вновь идущий к случаю анахронизм) роль старшего брата» [2, с. 36].

Несмотря на неуспех проекта в глобальном масштабе, в 1783 году Екатерине II удалось при активном участии князя Потёмкина присоединить к Российской империи «осколок» Греции – полуостров Крым, который не только подвергся активной вторичной «эллинизации» – так, например, он снова стал Тавридой, но и в итоге (вновь при активном участии Потёмкина) оформился как культурно-цивилизационная оппозиция Северу-Петербургу. А.Л. Зорин подчеркивает, что «Крым обладал для России громадным символическим капиталом. Он мог репрезентовать сразу и христианскую Византию, и классическую Элладу» [2, с. 100]. По мнению О.М. Гончаровой, «Крым-Таврида» становится в русском сознании традиционным метонимическим «замещением» Греции-Константинополя» [3, с. 97].

Присоединение полуострова к Российской империи венчала грандиозная поездка Екатерины II по Крыму в 1787 году. «Маршрут и хронология этого путешествия были разработаны с исключительной тщательностью. Екатерина должна была выехать из Петербурга сразу после новогодних праздников, проехать по зимним губерниям Великороссии, провести конец зимы и первую половину весны в Киеве, в землях, во главе которых стоял герой Русско-турецкой войны 1768–1774 гг. фельдмаршал Румянцев, прибыть в потемкинские владения в Новороссии в начале мая и последние его две недели провести в Крыму. Движение высочайшей свиты на юг совпадало с весенним оживлением природы» [2, с. 108].

Императрицу сопровождала внушительная свита; путешествие началось 18 января (по старому стилю) в Царском Селе, маршрут пролегал через Смоленск, Киев, Кременчуг, Херсон, Перекоп, Бахчисарай, Севастополь, Симферополь, Карасубазар (ныне Белогорск), Феодоссию, Полтаву, Коломенское и Москву. 14 июля Екатерина II вернулась в Царское Село. Часть своего путешествия императрица провела вместе с австрийским императором Иосифом II, адресатом того самого письма о греческом проекте.

«Вторая Русско-турецкая война, начавшаяся через два месяца после возвращения Екатерины, задержала освоение южных губерний, а смерть Потемкина в 1791 г. нанесла ее планам непоправимый урон. В 1796 г. умерла и сама императрица, и все южные проекты оказались навсегда похороненными, оставшись, однако, в русской культуре как замысел, как упущенная возможность, как подспудная, но оттого еще более сильная сфера тяготения» [2, с. 117].

Следует отметить, что вокруг событий, повлиявших на окончательный замысел греческого проекта императрицы, стал постепенно формироваться особый культурный контекст, в частности, появляется анонимная ода «Великой государыне Екатерине II на приобретение Крыма» (1784) и ода Г.Р. Державина «На приобретение Крыма», написанная в том же году.

К поездке был издан уникальный в своем роде дневник-путеводитель «Путешествие ея императорскаго величества в полуденный край России, предприемлемое в 1787 году», в котором приводилось краткое географическое и историческое описание “Всѣхъ городовъ, знамѣнитыхъ рекъ, мѣстечекъ и достойныхъ замѣчанїя урочищь, черезъ коих путешествиїе сїе последовать им” [4, с. 2]. Путеводитель имел листы для заметок.

Своеобразным откликом на поездку государыни стали и сентиментальные травелоги – «Письма русского путешественника» (1791–1792) Н.М. Карамзина и его последователей и подражателей – Измайлова, Сумарокова, Левшина, Шаликова и др. Создаваемые на стыке двух, в сущности, так и не успевших полноценно сформироваться традиций, – просветительской и сентименталистской, они «работают» на конструирование образа Малороссии и Крыма, продлевая жизнь екатерининского мифа.

Этот миф стал органичным продолжением всей совокупности представлений о Крыме в парадигме кросскультурного диалога, который сам стал объектом исследовательского (а иногда и политического) интереса. Так, М.Н. Эпштейн пишет о том, что «югофильство – первая, во многом утопическая антитеза балтийской ориентации России, предрешенная Петром I» [5, с. 165].

Для обоснованного югофильства нужны тексты, чтобы составить достойную конкуренцию тексту петербургскому – и, развивая идею В. Топорова о локальном тексте, А.П. Люсый исследует совокупность литературных источников, объединённых темой Крыма-Тавриды. Показательно, что исследователь не противопоставляет «северный» проект «южному», подчеркивая, что «Петр I вполне серьезно пытался вначале «прорубить окно» именно на юге, на что были направлены Азовские походы 1695 и 1696 года. <…>. Лишь внешнеполитические обстоятельства … вынудили его изменить геополитическую ориентацию, но не геопоэтические искания русской литературы» [6, с. 5–6].

В монографии С.О. Курьянова, одного из ключевых исследователей крымского текста и крымского мифа, отмечается, что в случае с сентиментальными путешествиями, составляющими предмет нашего интереса, путешественники «при контакте с полуостровом … не только движутся по нему, но и контактируют с ним, как с божественной субстанцией» [7, с. 126]. Двупланность перемещения – физического и духовного – формирует объем восприятия.

«Путешествие в Полуденную Россию» (1802–1805) Владимира Васильевича Измайлова (1773–1830), поэта, переводчика, издателя, не исчерпывается исключительно полуостровом, первое описание которого встречается в 20-м письме второй части. Путешественник проезжает Перекоп, проводит некоторое время в Ахмечете (Симферополе), посещает Бахчисарай, Инкерман, Севастополь, Балаклаву, Алупку, Ялту, Судак, Кефу (Феодоссию), возвращается в Симферополь, едет в Евпаторию, а затем через Керчь покидает полуостров.

Если Симферополь (до 1784 года Ак-Мечеть, «белая мечеть»), получивший псевдогреческое название (др.-греч. ἡ Συμφερούπολις – «город общего блага»), воспринимается Измайловым как пограничье Старого света – «на краю Европы ожидаетъ меня романтическая земля, романтическіе люди, романтическіе произшествия» [8, с. 100], то Севастополь («священный город» (др.-греч. σεβαστός – «высокочтимый, священный», πολισ – «город») – место, однозначно отождествляемое с Екатериной II («Въ семъ городѣ живетъ духъ Екатерины II»). Размышляя о «греческом проекте», он пишет, что «Славная Царица Сѣвера хотела обновить память щастливой Греціи, и городъ с Греческимъ именемъ принялъ бытие от руки ея» [9, с. 18]. Автор заключает, что «городъ очень хорошъ; есть прекрасныя зданія, дома в нѣсколько этажевъ, и по большой части каменные; улицы регулярны, все показываетъ вкусъ Екатеринина вѣка» [9, с. 19].

В ходе поездки Измайлов посещает и расположенный в окрестностях Севастополя Георгиевский монастырь, где размышляет о причудливом совмещении христианской «Храмъ, посвященный Богу Христіанскому» [9, с. 20] и античной/языческой традиции («Любопытне ученые ищутъ на семъ мѣстѣ признаковъ бывшаго Діанина храма; но я стоялъ на семъ мѣстѣ и думалъ о судьбе нещастной Ифигеніи, и о рѣдкомъ торжествѣ дружбы Ореста и Пилада» [8, с. 20–22].

В этом контексте нельзя не вспомнить Еврипида, автора трагедийной дилогии “Ифигения в Авлиде” и “Ифигения в Тавриде”, основанной на троянском мифологическом цикле. По свидетельствам современников, Екатерина в период своего вояжа проявляла большой интерес к наследию греческого трагика, о чем пишет А.Л. Зорин: «ее (Екатерины – *О.К.*) пребывание в Крыму проходит на фоне резкой актуализации мотивов трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде». Еще в 1784 г. в оде «Великой Государыне Екатерине II на приобретение Крыма» говорилось: «Так ты теперь Херсона страж, // Так Ифигения в Тавриде // И гроб сея царицы наш?» (Ода 1784).

Ифигения, бежавшая с Орестом и Пиладом из Тавриды в Аттику, была, по всем основным версиям мифа, похоронена на родине. Но для русского одописца гроб Ифигении оказывается своего рода вариантом Гроба Господня, а овладение Крымом – эквивалентом Крестовых походов” [2. с. 111].

Путешествие Измайлова по Крыму закончилось в Керчи. Здесь писатель рассуждает об Азовских походах Петра I и роли императора в усилении присутствия Российского государства в регионе. Екатерина II мыслится как завершившая начатое Петром: «Кажется, что Петръ I на сихъ моряхъ, как во всѣхъ великихъ предпріятіяхъ, предшествовалъ Екатерине II» [9, с. 110]. Эта цитата напоминает знаменитое “Petro Primo – Catharina Secunda”, начертанное на Медном всаднике, который был открыт (совпадение ли?) в 1782 году, когда проект императрицы обрел четкие контуры.

На исходе XVIII столетия путешествие по Крыму предпринимает Павел Иванович Сумароков (1767–1846), писатель, переводчик, государственный деятель. Этому событию посвящено «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. С историческим и топографическим описанием всех тех мест» (1800). В 1802 году он повторно посещает Крым, будучи членом Комиссии по спорам о землях. Свой опыт он опишет в «Досугах крымского судьи, или Втором путешествии в Тавриду» (1803–1805). 24 мая 1799 года он въезжает в Крым через Перекоп, посещает Карасубазар (Белогорск), Кафу (Феодоссию), Керчь, Судак, Алушту, Гурзуф, Ялту, Ахтияр (Севастополь),

Бахчисарай, Ахмечет (Симферополь), Кезлов (Евпаторию) и 12 июня также через Перекоп покидает полуостров.

Второе путешествие включает посещение Ахмечети (Симферополя), Кезлова (Евпатории), Бахчисарая, Севастополя. Вернувшись в Симферополь, Сумароков направляется в Карасубазар (Белогорск), Феодоссию (Кафу) и, переплыв Керченский пролив, оказывается в Таганроге. Фокус восприятия автора описан уже в предисловии: «Давно желалъ я видѣть Крым, то древнее завоевание Митридата, тотъ знаменитый полуостровъ, гдѣ слава парящая между двухъ морей, не перестаетъ гласить до предѣловъ всей вселенной въ златую трубу свою мудрость, величество и кротость Россиïскаго престола (панегирик императрице – *О.К.*), гдѣ полночные Герои, обратившïе на себя вниманïе всехъ народовъ, не багрив кровïю следовъ своихъ, воздвигли себѣ непоколебимые Трофеи, и гдѣ необнаженными мечьми, но зеленеющимися лишь по шлемамъ ихъ лаврами разпространили они владычество своей Имперïи (указание на мирное присоединение полуострова)” [10, с. 5].

Подлинно греческим местом Севастополя для Сумарокова становится Херсонес, история которого отсылает нас в V век – к исходу пентеконтаэтия («пятидесятилетия»), эпохе расцвета классической Греции. Херсонес, основанный как греческая колония, воспринимается из пограничья XVIII–XIX веков как истинная древность (заметим, здесь вновь «оживает» миф об Ифигении) и одновременно как место начала христианства на Руси: «Тамъ показываютъ развалины церкви Св. Василïя, въ которой великïй Князь Владимиръ, отрекшись от идолослуженïя, озарилъ себя таинствомъ спасительного крещенïя. Приводятъ на то место, где стоялъ Дианин храмъ, въ коемъ Ифигенïя, дочь Агамемнова, осужденная в Олидѣ на жертву для испрошения боговъ Грекамъ попутнѣго в Трое вѣтра» [10, с. 117–118].

Ханский дворец в Бахчисарае Сумароков называет «твердымъ трофеемъ славы Россиïской Державы» [10, с. 134], особо примечательным тем, что “Екатерина Вторая при обозренïи сѣго нового царства удостоила его Своимъ в нем прѣбываниемъ” [10, с. 134]. Пребывание же самого Сумарокова на полуострове было весьма полезным: заметку от 12 июля о расставании «с восхитившимъ… Крымом» сопровождает обширнейшая историко-географическая справка – ценный источник сведений о географическом положении, климате, хозяйстве и природе региона.

Так «посланцы Севера» не только фиксируют состояние «греческой идеи» Catharina secunda, но и находят следы Petro primo, отмечая, как Крымский полуостров стал местом сореализации двух великих проектов – Северного и Южного. Екатерина II не смогла создать империю Константина,

новую Грецию, но положила начало экспансии крымского мифа и крымского текста в русскую литературную традицию.

Список литературы

1. Переписка Екатерины Великой с Германским императором Иосифом II // Русский архив. Кн. 1. М., 1880. С. 210–355.

2. Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.

3. Гончарова О.М. «Греческий текст» в русской культуре // Культура и текст. 1997. № 1, С. 94–101.

4. Путешествие ея императорскаго величества в полуденный край России, предприемлемое в 1787 году. Санктпетербург: Печ. при Горном училище, 1786. 149 с.

5. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.

6. Люсый А.П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста: автореф. дис. … канд. культурологии. М., 2003. 22 с.

7. Курьянов С.О. «Тайный ключ русской литературы»: формирование и становление крымского текста в русской литературе X-XIX веков. М.: ИНФРА-М, 2024. 311 с.

8. Измайлов В.В. Путешествие в полуденную Россию Владимира Измайлова. В 4 ч.: Ч. 2. М.: в тип. Христоф. Клаудия, 1805. 144 с.

9. Измайлов В.В. Путешествие в полуденную Россию Владимира Измайлова. В 4 ч.: Ч. 3. М.: в тип. Христоф. Клаудия, 1805. 142 с.

10. Сумароков П.И. Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году: с историческим и топографическим описанием всех тех мест / Павлом Сумароковым. М.: Унив. тип., у Ридигера и Клаудия, 1800. 238 с.

TWO GREAT PROJECTS: NORTH AND SOUTH IN THE TRAVELS OF RUSSIAN SENTIMENTALISM

O.V. Kublitskaya

The purpose of the chapter is to characterize the reception of the key socio-cultural projects of the XVIII century: the “northern” project of Peter the Great and the “southern”/“Greek” project of Catherine II. To solve these problems, we used the comparative approach, as well as general scientific methods of analysis and synthesis.

The beginning of the XIXth century in Russian literature is marked by the intensive development of travel prose, in particular, sentimental one. One of the popular routes is a journey from the North to the South, from St. Petersburg to Malorossiya and Crimea (Tavrida). Even if the starting point is a different locality, sentimental travelers in the multitude of images reconstructed during the trip emphasize two – the figure of Emperor Peter the Great and Empress Catherine II, the authors of two great projects – the northern (St. Petersburg) and southern (Crimean). In comparing and partly opposing these projects, a space of meanings is formed, which determines the specificity of writers' comprehension of cultural landscapes.

The material of the study was the sentimental travels of Vladimir Izmailov and Pavel Sumarokov.

Keywords: Catherine II, “Greek project”, prose of sentimentalism, travelogue, Vladimir Izmailov, Pavel Sumarokov.

3.11. «ПЕРЕВОД КУЛЬТУР» (ИРАН-ШВЕЦИЯ): РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОСНОВОПОЛАГАЮЩИХ ПОНЯТИЙ И ЖИЗНЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РОМАНЕ ФАТЕМЕ БЕХРОС «ХОР ПЛЕННИКОВ»

© М.А. Моркина

Цель данной главы – выявить закономерности реинтерпретации жизненных ценностей главной героиней романа «Хор пленников» шведской писательницы иранского происхождения Фатеме Бехрос. Методологической базой исследования стали установки постколониальной литературоведческой теории, социологический метод и нарративный анализ. В результате было выявлено, что в разные периоды жизни героини романа на первый план выходят ценности из разных блоков (в терминологии Ш. Шварца): «Открытость изменениям», «Сохранение», «Самоутверждение» и «Выход за пределы Я». Так, начиная с сопротивления переменам и больше заботясь о благе других, героиня через испытания приходит к принятию нового культурного опыта и стремится к достижению личного успеха, сохраняя при этом основополагающие жизненные ценности родной культуры.

Ключевые слова: шведская литература, феминистская литература, литература мигрантов, мигранты, стереотип, культурная идентичность, постколониализм, культурные ценности.

Предложив привлекательную политику адаптации и интеграции выходцев из других стран, не требующую от последних отказа от родной культуры, Швеция во второй половине XX века стала одним из самых популярных направлений для миграции и поиска убежища. «Новые шведы» практически сразу заявили о себе на литературной сцене Швеции. Так, среди шведских авторов иностранного происхождения можно назвать Теодора Каллифатидеса (р. 1938, шв. Theodor Kallifatides), Юнаса Хассена Кемири (р. 1978, шв. Jonas Hassen Khemiri), Юханнеса Аньюру (р. 1979, шв. Johannes Anyuru), Марджане Бахтиари (р. 1980, шв. Marjaneh Bakhtiari) [1, с. 1436]. Авторы освещают в своем творчестве ностальгию по родине, иллюзорность перспективы признания мигранта полноправным членом нового общества, ощущение им неполноценности из-за невозможности работать по специальности и незнания шведского языка, а также проблемы выбора и определения культурной идентичности своих героев [2, с. 85].

Творчество шведской писательницы иранского происхождения Фатеме Бехрос (1944–2009, шв. Fateme Behros) представляет несомненный научный интерес, так как являет собой, с одной стороны, пример классической мигрантской прозы со всеми вышеперечисленными отличительными особенностями и, с другой стороны, яркий образец феминисткой литературы, основанной на проживании травмы, борьбе с гендерными предрассудками и многообразии проявлений женской телесности.

Фатеме Бехрос родилась в иранском городе Тебриз и получила степень кандидата наук по персидской литературе на родине. В 1983 году она вместе с мужем и двумя малолетними дочерями бежала в Швецию [3]. В 1997 году Бехрос вышла на шведскую литературную сцену как автор крупной прозы с во многом автобиографическим романом «Как хочет судьба» (шв. Som ödet vill), рассказывающим о сложном побеге из Ирана в Швецию и трудностях жизни в лагере для беженцев в Турции. В 2001 году вышел второй роман Бехрос «Хор пленников» (шв. Fångarnas kör), в котором автор описала встречу молодой иранской женщины со шведской культурой. Последний роман «В тени Ситаре» (шв. I skuggan av Sitare) вышел в 2004 году и повествует о молодой иранской женщине, застреленной собственным отцом за то, что она ждёт ребенка от шведа, не будучи за ним замужем. Кроме того, именно в переводе Бехрос шведский читатель в 2007 году познакомился с творчеством Хафиза, одного из самых известных персидских поэтов XIV века.

Вынесенные в название главы жизненные ценности будут рассматриваться при анализе романа «Хор пленников» в терминологии социолога Ш. Шварца [4], разделившего все ценности на четыре блока, которые, в свою очередь, объединяются в две пары «ценностей-оппозиций»:

1. «Открытость изменениям» (самостоятельность в мыслях и действиях, готовность к принятию нового опыта) и «Сохранение» (сопротивление переменам, сохранение традиций);

2. «Самоутверждение» (стремление к достижению личного успеха) и «Выход за пределы Я» (забота об интересах и благе других людей) [5, с. 95].

В главе будут прослежены закономерности смены одних ценностей другими главной героиней романа «Хор пленников» Шабтаб.

Итак, 28-летняя Шабтаб отправляется в Швецию, чтобы встретиться там со своим мужем, которого никогда не видела, и свадьба с которым состоялась заочно. Она мечтает о любви и страсти, однако немаловажным мотивом такого брака является возможность законно уехать из Ирана. Так как будущий муж был представлен, как молодой успешный инженер данных, со стабильной зарплатой и хорошим жильём [6, с. 18], девушка соглашается

на предложение, долго не раздумывая. На момент свадьбы Шабтаб не беспокоится о том, какой будет её жизнь с ним: главным образом она увлечена будущим путешествием и приключением: «Швеция должна была стать моим новым миром, моей новой страной и моим новым домом. Там я должна была попытать счастья, настойчиво и терпеливо, как золотоискатели в старых американских фильмах» (шв. «Sverige skulle bli min nya värld, mitt nya land och mitt nya hem. Där skulle jag söka lyckan, enträget och tålmodigt som en guldgrävare i gamla amerikanska filmer») [6, с. 18]. (Здесь и далее отрывки из романа приводятся в переводе автора главы. – *М.М.*).

Лишь по прилёте Шабтаб задаётся другим важным вопросом: понравится ли ей муж или она будет вынуждена жить, как тысячи женщин до и после неё в родной стране: «Буду ли игнорировать свои чувства? Буду ли жить жизнь, какую жили и мама, и бабушка, и прабабушка, и прапрабабушка…» (шв. «Skulle jag kunna strunta i känslorna? Leva det liv som min mor gjorde och hennes mor gjort och mormors mor och hennes mor...» [6, с. 30].

Интуиция не подводит Шабтаб: муж оказывается не таким, как его описывали. Он намного старше, чем на единственной фотографии, которая была у девушки, до сих пор не получил образования и не имеет стабильного дохода. Проблемы начинаются с первого дня совместной жизни, и на примере Фоада, мужа Шабтаб, мы можем наблюдать первую культурную реинтерпретацию жизненных ценностей, таких как любовь и брак, однако, довольно лицемерную: так, он очень рад тому, что является первым мужчиной у Шабтаб [6, с. 46], при этом в ситуациях, когда Шабтаб ведёт себя так, как ему не нравится, он сравнивает её со шведскими девушками (которых у него, судя по всему, было немало), причём сравнение оказывается не в пользу Шабтаб: «“Как холодно! Я замёрзла”. <...> “Не так уж и холодно. Это ты неправильно одета”. <...> “А как нужно было? Все одеваются так на праздники”. “Тогда не надо жаловаться. Или выбираешь подходящую одежду, или не ноешь. ‘Красота требует жертв’. Посмотри на шведских женщин! Они не жалуются”» (шв. «“Usch, vad det är kallt. Jag fryser!” <...> “Det är inte så kallt. Det är du som är fel klädd” <...> “Ja, vad ska jag göra? Alla klär sig så här på fester.” “Då ska man inte klaga. Antingen väljer man passande kläder eller låter bli att klaga. ‘Vill du vara fin får du lida pin.’ Se på de svenska kvinnorna! De klagar inte”» [6, с. 112].

Поначалу Шабтаб пытается смириться с судьбой и жить той семейной жизнью, которую от неё хочет муж, тем более, что всё ещё сильны установки, полученные ею от бабушки: «Место женщины – подле её мужа, и пусть так будет всегда» (шв. «En flickas plats är hos sin make och må vara där för gott») [6, с. 53]. В данный период в жизни Шабтаб превалируют ценности

из категории «Выход за пределы Я» и «Сохранение»: девушка больше заботится о интересах и благе других людей и старается сохранить традиции родной культуры.

Одновременно с этим девушка узнаёт, что не одна она сталкивается с неуважительным отношением мужа. Так, оказывается, что подругу Шабтаб избивает муж. Выясняется, что и шведские мужчины бьют своих жён [6, с. 71] и подвержены патриархальным гендерным установкам (например, желают, чтобы первенец обязательно был мальчиком) [6, с. 73].

На неприятные открытия замужней жизни накладывает отпечаток также тот факт, что Шабтаб постоянно одна, что в её родной культуре было бы невозможным. Избегание случайных контактов и стремление к одиночеству чуждо персидской культуре: «В первые дни моей жизни в Швеции я поняла, что здесь стараются не садиться рядом с незнакомыми людьми в транспорте. Здесь сидят по одному и притворяются, что смотрят в другую сторону, лишь бы не встречаться глазами. В Иране всё было по-другому. Там намеренно садятся рядом с другими людьми, чтобы быть ближе, чтобы иметь возможность пообщаться. <...> одно было ясно как день: там царили совсем другие законы отношений между людьми. Люди были нужны друг другу» (шв. «Det här hade jag lärt mig redan de första dagarna. Folk försökte låta bli att sätta sig brevid främmande människor. De satt gärna ensamma och låtsades se åt ett annat håll för att undvika ögonkontakt. Så olikt Iran! Där brukade man avsiktligt sätta sig intill varandra för att vara nära en annan människa, för att kunna prata. <...> en sak var solklar, där rådde en helt annan relation människor emellan. De behövde varandra» [6, с. 76].

Шоком становится для Шабтаб открытое и свободное обсуждение вопросов сексуальной жизни в Швеции. В родной стране тема отношений полов, конечно же, поднималась, но в силу запретов была завуалирована рассказами об огурцах, баклажанах, змеях и т.д. [6, с.47], поэтому в первую брачную ночь девушка даже не знает, что должна увидеть. Неудивительно поэтому, что просмотр шведского телешоу, в котором женщины свободно обсуждают вопросы интимных отношений и сексуального удовлетворения, приводит девушку, выросшую на совершенно других ценностях, к истерике [6, с. 68–69]. На данный момент жизни у Шабтаб всё ещё превалируют ценности из блока «Сохранение»: отказ от родной культуры и даже гипотетическое принятие новых ценностей вызывает у неё отторжение.

Одновременно с этим Шабтаб начинает отмечать, что для представителей её культуры жизнь в Швеции лучше во многих отношениях. Так, она не может поверить своим глазам, когда видит, что иранские мужчины и женщины могут отдыхать и развлекаться вместе, не боясь преследования или

наказания со стороны полиции [6, с. 80]. Она даже начинает чувствовать зависть по отношению к шведам в том, что они шведы, ведь у них есть то, чего она была лишена всю юность – свобода и удовольствие от жизни [6, с. 75].

Постепенно жизнь в Швеции настолько захватывает Шабтаб, что она осознаёт, что несмотря на все сложности, с которыми сталкивается – недостаток денег, тоска по родным, отсутствие понимания и поддержки со стороны мужа, постоянное балансирование между учёбой и домашними делами – она выбрала бы переезд снова, даже если бы заранее знала, какой окажется её семейная жизнь. Шабтаб понимает, что в Швеции возможно то, о чём она мечтала, даже если дорога к осуществлению мечты будет трудной. В Иране же, по её мнению, она бы была приговорена стоять у плиты до конца жизни [6, с. 92]. На первый план постепенно начинают выходить ценности из блока «Самоутверждение»: Шабтаб начинает стремиться к личному успеху и реализации своих возможностей.

Желание жить насыщенной жизнью приводит к тому, что Шабтаб не может сдержаться и осмеливается высказать мужу все свои претензии. Тот в ответ объясняет ей правила игры, в которой Шабтаб заранее является проигравшей, если хочет получить то, что ей не положено по её происхождению как женщине и как иранке: «Вы называете это самостоятельностью, а я называю это бессовестностью и наглостью. Та, у которой нет уважения к своему мужу, не будет жить здесь, в моём доме. Моя женщина должна оставаться в своей культуре. Она должна меня слушаться» [6, с. 123], после чего наносит ей несколько ударов по лицу.

Поступок мужа возымел эффект. На какое-то время семейные ценности родной культуры вновь берут верх над Шабтаб, и она решает проявлять «женскую мудрость» и терпение, как это делали тысячи женщин до нее в её родной культуре, т.е. вновь возвращается к ценностям «Сохранение» и «Выход за пределы Я», на этот раз, однако, против своей воли.

Помимо отношений с мужем, Шабтаб всё ещё остается приверженной своей культуре и в отношениях с другими людьми. Так, увидев на крыльце плачущую соседку-финку, которую в очередной раз оставил женатый любовник-швед, Шабтаб проходит мимо, так как в шведской культуре не принято вмешиваться в дела и проблемы других людей. Однако подобное поведение кажется Шабтаб предательством родной культуры, и она возвращается обратно, чтобы помочь женщине [6, с. 140].

Неизвестно, как бы дальше сложилась жизнь Шабтаб, если бы не случилось ужасное: она была изнасилована в лесу неизвестным пьяным шведом. Данное событие становится поворотным пунктом в истории

девушки. Помимо физической и психологической травмы, насильник наносит ей ещё одну: он крадёт у неё родную культуру, вся квинтэссенция которой заключена в понятии «честь»: «Я могу купить новую сумку, новые книги, ничего не рассказывая Фоаду, но что мне делать с моей потерянной честью? Честь невозможно купить. Её больше нет. Мне придётся жить без неё до конца жизни, всегда» (шв. «Kanske kan jag skaffa en ny väska, nya böcker, utan att behöva berätta något för Foad, men vad gör jag åt min förlorade heder, inte kan man köpa sig heder! Den var borta. Nu måste jag leva utan den. Äntligen ärelös för resten av livet. För gott» [6, с. 153]. Жизнь без чести и без культуры представляется Шабтаб настолько невозможной, что она решает свести счёты с жизнью.

К счастью, попытка оказывается неудачной: Фоад вовремя возвращается домой. Шабтаб спасают, однако теперь она вынуждена длительное время проходить лечение в психиатрической клинике, где, не испытывая постоянного давления со стороны мужа и не общаясь с родными, которые не должны были ничего знать о случившемся, постепенно начинает «отпускать» правила жизни своей культуры, то есть на первый план начинают выходить ценности из блока «Открытость к изменениям». Это начинает проявляться в простых ежедневных действиях. Например, она перестаёт навязывать свои услуги и свою компанию, когда собеседник этого не хочет. Так, Шабтаб предлагает соседке по палате, страдающей от боли в плечах и шее, массаж, но та отказывается от услуги, и Шабтаб не настаивает, что обязательно бы сделала, будь собеседница иранкой. Девушка осознаёт, что в Швеции действуют другие законы, и с привычкой шведов в одиночку справляться с проблемами нужно считаться [6, с. 174]. Также она перенимает ещё одну шведскую национальную черту – не жаловаться [6, с. 188–189].

После выхода из больницы Шабтаб всё же удаётся уйти от мужа, пусть пока и не получив официального развода. Фоад не настаивает на сохранении брака, так как в его понимании она теперь является своего рода «бракованной» женой. Шабтаб начинает самостоятельную жизнь в Швеции. С момента переезда прошло уже два года. Она осознает, что больше не смущается от разговоров о сексуальных отношениях. Вновь увидев телешоу, в котором женщины откровенно рассказывают о своих проблемах и желаниях в интимной сфере, Шабтаб замечает, что она не только может спокойно и открыто слушать об этом, но и соотносить их слова с собственным опытом [6, с. 227].

Она принимает шведские правила поведения и перестаёт проявлять интерес открыто. Так, увидев в поезде мужчину, который занимается какими-то подсчётами на экране своего ноутбука, и сгорая от любопытства узнать,

что же именно он делает, Шабтаб так и не решается его спросить об этом, так как в Швеции принято «не лезть не в своё дело и не мешать другим, иначе ты будешь воспринят, как наглый и невоспитанный» (шв. «Inte lägga sig i och inte störa andra, annars är man fräck och oförskämd») [6, с. 232].

Апогеем принятия шведских ценностей становится то, что Шабтаб начинает ценить одиночество, что было немыслимо в самом начале её жизни в новой стране. Тем не менее, жизнь в обществе всеобщего благосостояния приводит её к мысли о том, что одиночество может быть необходимо: «Мне нужно было побыть одной. Мне нужно было подумать. Я сама удивилась своей мысли. Я действительно изменилась. Если не считать тех немногих иранцев, которые отвернулись от родной культуры, нам трудно понять, как кто-то может хотеть побыть в одиночестве» (шв. «Jag behövde vara ensam. Jag behövde tänka. Jag drog på munnen åt min egen tanke. Jag hade verkligen förändrats. Bortsett från det fåtal som övergivit sin gamla kultur skulle ingen normal iranier förstå att någon kunde vilja vara ensam») [6, с. 341].

Однако, несмотря на глубокие изменения, произошедшие в сознании Шабтаб, принятие шведской модели поведения и даже некоторых новых культурных ценностей, в одном она остаётся верна своей культуре до конца. Так, её понимание любви и романтических отношений остаётся персидским, воспитанным на традициях родной литературы. Через какое-то время после расставания с мужем, Шабтаб встречает шведского мужчину, однако отношения не сразу складываются так, как она того хочет, несмотря на сильную взаимную симпатию. Любовь в сознании шведа – это только часть жизни, любовь в персидском понимании – это вся жизнь: «Я приехала из страны, где любовь значила то же самое, что и преданность. <…> Любить кого-то означало приносить некоторые жертвы. <…> Он должен был стать её жизнью, а она – его. Все недопонимания и проблемы происходили от недостатка любви. Я знала всё это о настоящей любви из персидской литературы. Именно поэтому вся моя надежда на новую жизнь рухнула, когда я получила цветы с запиской, в которой Ханс сообщал, что мы не сможем увидеться в условленное время» (шв. «Jag hade kommit från ett land där kärlek betydde det samma som tillgivenhet. <…> Att älska någon innebar uppoffringar. <…> Han ska bli hennes liv och hon hans. Och om någonting kom emellan måste det bero på bristande kärlek. Så här hade jag lärt mig om riktig kärlek ur persisk litteratur. Kanske därför, just därför, kändes det som om hela mitt hopp till det nya livet rasade när jag fick ett kort där det stod att vi inte kunde träffas på den uppgjorda tiden») [6, с. 262–263].

Ханс недавно расстался с женой, которая ему изменила, однако, всё ещё с ней не развелся. Кроме того, у них есть трое общих детей, и он так или иначе

вынужден общаться с женой по поводу их воспитания, что, естественно, не нравится Шабтаб и становится причиной их частых ссор, когда, наконец, их отношения складываются. Читателю становится ясно, что цели данных отношений у Ханса и Шабтаб разные. Особенно ярко это проявляется в его реакции на её беременность. Для неё очевидно, что теперь они должны пожениться, для него – что она должна сделать аборт, так как он больше не хочет детей. При этом, как представитель западной культуры, он предоставляет женщине шанс самой решать: «Ты можешь сохранить ребенка, если хочешь, но я не хочу…» (шв. «Du får behålla det om du vill, men jag vill inte...») [6, с. 281], однако Шабтаб ещё не приняла все ценности шведского общества и не может даже помыслить о том, чтобы завести ребенка, не будучи замужем, что было бы совершенно нормально для шведских женщин, на которых она так хочет быть похожей, поэтому на следующей день девушка отправляется на аборт [6, с. 281].

Шабтаб значительно переоценивает как значение любви в целом, так и значение этих отношений в своей жизни. Она одержима Хансом, но очевидно, что он не испытывает к ней подобных чувств, а её проявления любви считает чем-то экзотическим, а потому интересным, словно смотрит на неё, как на объект изучения, что напоминает отношение колонизаторов к коренным жителям завоеванных территорий. Стоит отметить, что Ханс в принципе заинтересован в ней по большей части по причине её происхождения, и именно её рассказы о родном городе, персидские мифы и легенды увлекают его больше всего. Будучи в сложных отношениях с женой, он находит утешение в романе с другой женщиной, и тот факт, что она отличается культурно, добавляет сказочности данному приключению: «Он засмеялся в голос: “Какие громкие слова! Вот что делает вас такими экзотичными: вы часто преувеличиваете”» (шв. «Han gapskrattade. “Vilka ord kan man använda! Det är det som gör er så exotiska. Ni överdriver ofta”» [6, с. 284].

Отношения полны слёз, ссор, примирений, страсти – всего того, чего не хватает северному Хансу. Однако Шабтаб всячески старается «обуздать» свою натуру. Так, однажды она решает написать любовное письмо Хансу. То, что у неё получается, соответствует персидской традиции любовной лирики. Приведём лишь небольшой отрывок этого письма: «Возлюбленный мой! Если бы я была самым могущественным правителем во всём мире, я бы велела устлать всю землю цветами, чтобы твои ноги ступали лишь на цветы, куда бы ты ни шёл» (шв. «Min älskade! Om jag vore den mäktigaste härskaren i hela världen, skulle jag låta varenda bit av marken täckas med blommor så att du skulle sätta din for på blommor var du än går») [6, с. 290]. Однако написанное

её не устраивает, так как она сама считает это слишком персидским и типично восточным, отдавая себе отчёт в том, что швед не только бы не оценил подобного признания, но и вообще вряд ли бы его понял. Поэтому она разрывает бумагу и пишет коротко, как это свойственно шведской традиции: «Любимый! Ты луч солнца в моих тёмных днях» (шв. «Käraste! Du är solen i mina mörka dagar!») [6, с. 291], что говорит о том, что сознательно она готова стать шведкой, однако родная культура по-прежнему играет большую роль в её жизни, особенно когда речь заходит об отношениях между мужчиной и женщиной и способах выражения чувств.

Примечательно, что именно родная культура выходит на первый план, когда Шабтаб принимает решение разорвать отношения, узнав, что Ханс действительно встречается со своей женой далеко не для того, чтобы обсуждать вопросы воспитания детей: «Он не был мужчиной, которого я любила в своих девичьих мечтах. Мужчина, который не держит своё слово, не мужчина. Я это знала из старых книг. Мужчина в персидской литературе был готов отдать жизнь за свою любовь и свою ненависть, но прежде всего за своё слово. Как я могла любить Ханса? У него не было даже намека на мужественность, которая была неписаной человеческой моралью и не требовала денег или усилий» (шв. «Han var inte den mannen som jag i mina flickdrömmar hade älskat. En man som inte stod vid sitt ord var ingen riktig man. Det hade jag lärt mig i böckerna från forna tider. Mannen i persisk litteratur gav sitt liv för kärlek och för hat men först och främst för sitt ord. Hur kunde jag älska Hans? Han hade inte det allra minsta av den här sortens manlighet, som inte kostade pengar eller ansträngning utan bara var en oskriven mänsklig moral») [6, с. 312].

Говоря ему последние прощальные слова, полные боли и обиды, Шабтаб использует шведские грубые выражения, которые она бы не решилась сказать по-персидски, но которые, однако, для неё являются пустыми по-шведски: «Черт бы тебя побрал, Ханс, чертов предатель!» (шв. «Fan ta dig Hans, din jävla bedragare!») [6, с. 314]. Стоит отметить, что в шведском языке ругательства, связанные с церковной тематикой действительно являются довольно грубыми. Перса же можно обидеть, не используя такие сильные слова, но швед вряд ли бы понял степень презрения, если бы она сравнила его с собакой. Однако родная культура одерживает верх, и Шабтаб не может сдержаться и произносит: «Ты врёшь, как собака, и меня от этого воротит» (шв. «Du ljuger som en hund och jag avskyr det» [6, с. 314]. Для неё важно остаться собой и отстоять себя не только как женщине, но и как представительнице своей культуры. Примечательно, что в данной ситуации для Шабтаб, с одной стороны, действуют ценности из блока «Сохранение» (она сохраняет и проявляет свою культурную идентичность), с другой – из

блока «Самоутверждение» (она не даёт себя в обиду и проходит своеобразный обряд инициации и становления как женщины).

Символичными оказываются слова, которыми роман оканчивается: «Чай, чай, чай. Иранцы и чай принадлежат друг другу» (шв. «Te och te och te. Iranier och te, de hör ihop» [6, с. 351]. Тема чая как маркёра культурной идентичности проходит красной линией через весь роман. Чай – это отсылка к бабушке, которая лечила всю семью чаем с чабрецом [6, с. 10]. О чае и его значимости для персидской культуры говорят и соседи в самолёте, на котором Шабтаб летит в Швецию: «“Чай или кофе?” – спросила бортпроводница. “Конечно, она будет чай. Мы любим чай”, – сказала пожилая женщина рядом и повернулась ко мне. “Я живу в Швеции уже 12 лет, но до сих пор пью только чай. Ничего не могу поделать с тем, что не люблю кофе”» (шв. «“Te eller kaffe?” frågade flygvärdinnan. “Så klart att hon vill ha te. Vi tycker om te”, sa den äldre damen bredvid och vände sig till mig. “Jag har bott i Sverige i tolv år och dricker fortfarande bara te. Vad ska jag göra? Jag kan inte hjälpa att jag inte tycker om kaffe”») [6, с. 23]. Чай пьют герои романа и в счастливые, и в печальные минуты жизни. Чай всегда рядом с Шабтаб, и примечательно, что именно к чаю, а значит, к своей идентичности, она возвращается в конце романа. Девушка признаёт, что она – иранка, ей была и останется. Однако теперь она не испуганная девушка, боящаяся неизвестности и желающая понравиться мужу, а взрослая сильная женщина, способная уходить из отношений, которые её не устраивают и не терпеть плохого отношения к себе, перенявшая новые ценности и правила поведения, обретшая независимость и возможность реализоваться в Швеции.

Подводя итог, можно сказать, что Швеция помогла Шабтаб раскрыть её потенциал, подарила девушке возможность обрести саму себя. Швеция требует смены правил поведения (не жаловаться, не плакать, не вмешиваться в дела других людей, если они того не просят), принятия некоторых ценностей (важности временного одиночества, соблюдения правила lagom, подразумевающего умеренность в словах и действиях), однако в ответ дарит возможность сохранять основополагающие жизненные ценности и жить счастливую жизнь в соответствии с ними. Роман, вероятно, является манифестацией убеждений самого автора: Фатеме Бехрос, как и её героиня Шабтаб, горячо любила свою новую родину: настолько сильно, что, по её словам, готова была умереть за неё. Она с осуждением относилась к мигрантам, жалующимся на жизнь в Швеции, и считала, что жизнь в другой стране подразумевает следование новым правилам, а ценой получения постоянного вида на жительство должен быть отказ от некоторых своих убеждений [7], что и происходит с главным действующим лицом романа.

Список литературы

1. Моркина М.А. Фигура Матери в современной шведской литературе о мигрантах как фактор формирования культурной идентичности// Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Том 14. Выпуск 5. С. 1435-1441.

2. Моркина М.А. Образы мигрантов в современной шведской литературе в свете теории постколониализма//Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. Вып.1. С.85-91.

3. Svenska Akademien har beslutat tilldela Fateme Behros Eric och Ingrid Lilliehööks stipendium 2008// Svenska Akademin. 05.06.2008: [сайт]. URL: https://www.svenskaakademien.se/press/eric-och-ingrid-lilliehooks-stipendium-0 (дата обращения: 27.10.2024).

4. Schwartz S. H., Cieciuch J., Vecchione M., Davidov E., Fischer R., Beierlein C., Ramos A., Verkasalo M., Lonnqvist J.-E., Demirutku K., Dirilen-Gumus O., Konty M. Refining the theory of basic individual values // Journal of Personality and Social Psychology. 2012. № 103. P. 663–688.

5. Рябиченко Т.А. Ассимиляция или интеграция: роль ценностей «Самоутверждение»// Социальная психология и общество 2016. Т. 7. № 3. С. 93–104.

6. Behros F. Fångarnas kör. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 2002. 352p.

7. Att bo i Sverige har ett pris//Aftonbladet. 13.01.2004: [сайт]. URL: https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/G1Mqlm/att-bo-i-sverige-har-ett-pris (дата обращения: 27.10.2024).

«THE CULTURE TRANSLATION» (IRAN-SWEDEN): REINTERPRETATION OF FUNDAMENTAL CONCEPTS AND LIFE VALUES IN THE NOVEL BY FATEME BEHROS «CHORUS OF THE CAPTIVES»

M.A. Morkina

The aim of this chapter is to identify the patterns of reinterpretation of life values by the protagonist of the novel «Chorus of the Captives» by Fateme Behros, a Swedish writer of Iranian origin. The methodological basis of the study is the postcolonial literary theory, sociological method and narrative analysis. As a result, it was revealed that in different periods of the novel's heroine's life, values from different blocks (in Sh. Schwartz's terminology) come to the fore: «Openness to change», «Preservation», «Self-assertion» and «Going beyond the Self». Thus, starting with resistance to change and caring more about the good of others, the heroine, through trials, comes to accept the new cultural experience and strives to achieve personal success, while preserving the fundamental life values of her native culture.

Keywords: Swedish literature, feminist literature, migrant literature, migrants, stereotype, cultural identity, postcolonialism, cultural values.

3.12. КИТАЙСКИЕ ЦИКЛИЧЕСКИЕ ЗНАКИ ЗЕМНЫЕ ВЕТВИ КАК ОСНОВНОЙ СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ ЖАНРА «ПЕСНЬ О ДВЕНАДЦАТИ БОЛЬШИХ ЧАСАХ»

© Л.Л. Банкова

В работе отражены результаты исследования жанра «Песнь о двенадцати больших часах» с точки зрения структуры, а также тесно связанных с ней дискурсообразующих признаков. Посредством применения методов структурной и дискурсивной лингвистики установлено, что главный структурообразующий элемент в данном жанре – циклические знаки Земные ветви, которые всегда находятся в инициальной позиции в строке. При этом строки рифмуются. Обязательной характеристикой жанра является наличие минимум двенадцати блоков по количеству Земных ветвей, каждый из блоков может насчитывать от одной до трех равных по структуре строк. Не зависимо от того, является ли вариант «Песни…» полным или усеченным, его содержание отражает культурный код китайской нации, обобщая обыденные знания об окружающем мире, обществе и медицине.

Ключевые слова: структура и дискурс произведения, китайские числительные, циклические знаки, Земные ветви, китайский «большой час».

Традиционные китайские циклические знаки Земные ветви (地支) наряду с Небесными стволами (天干) [1] представляют собой неотъемлемую часть китайской культуры, вербализуя ее «лингвокультурный код» [2, с. 74] и формируя «национальную идентичность» [3, с. 32; 4, с. 222,]. Они состоят из двенадцати элементов, что обусловлено соотношением с Землей и соответствием с двенадцатью месяцами, временем суток, сторонами света и животными «звериного цикла» [5, с. 33]. Также двенадцатичленное временное деление обусловлено годовым вегетационным циклом растений [6, с. 30] и обязано наблюдениям древних мудрецов за Юпитером, который совершал полный оборот приблизительно за двенадцать лет [6, с. 30; 7, с. 225]. Циклические знаки Земные ветви представляют собой «структуры ритуального времени», символизация которых происходила при помощи чисел, и сами они (как и Небесные стволы) в китайской семиотической системе выполняют функцию иероглифов-цифр, обозначая порядковые числительные [8; 9].

Применительно к делению суток распределение Земных ветвей строится следующим образом (в скобках указан временной промежуток): 子 (23:00–1:00), 丑 (1:00–3:00), 寅 (3:00–5:00）, 卯 (5:00–7:00), 辰 (7:00–9:00), 巳 (9:00–11:00), 午 (11:00–13:00), 未 (13:00–15:00), 申 (15:00–17:00), 酉 (17:00–19:00), 戌 (19:00–21:00), 亥 (21:00–23:00).

«Песнь о двенадцати больших часах» (《十二时辰歌》 *здесь и далее перевод с китайского наш – Л. Б.*) представляет собой жанр народного

творчества, зачастую в музыкальном сопровождении. Одной из наиболее древних версий является текст, найденный в результате раскопок в г. Дуньхуан провинции Ганьсу. Известно, что «Песнь…» с использованием Земных ветвей встречалась уже во времена династии Западная Чжоу, то есть, если следовать принятой четырехчленной периодизации развития китайского языка, в период древнекитайского языка [10, с. 13]. Позже, в период династии Хань, произошла стабилизация и упорядочивание соответствий циклических знаков времени суток.

Целью настоящего исследования является определение структурообразующих параметров «Песни о двенадцати больших часах» как жанра и роли циклических знаков Земные ветви в жанровой композиции. Кроме того, приводится описание связанных со структурой дискурсообразующих признаков жанра «Песни…». Достижение поставленной цели происходит посредством применения методов структурной (дистрибутивный анализ) и дискурсивной (дискурс-анализ и контент-анализ) лингвистики.

Ниже мы полностью приведем наиболее древнюю версию «Песни…» как имеющую базовую композицию (циклические знаки Земные ветви отмечены выделением). Перевод будет приведен отдельно ниже, а не последовательно под каждой строкой, чтобы не нарушать целостность восприятия структуры оригинала.

《十二时辰歌》

平旦**寅**，少年勤学莫辞贫。君不见朱买臣未得贵，犹自行歌自负薪。
日出**卯**，人生在世须臾老。男儿不学读诗书，恰似园中肥地草。
食时**辰**，偷光凿壁事殷勤。丈夫学问随身宝，白玉黄金未是珍。
隅中**巳**，专心发奋寻读书。每忆贤人羊角哀，求学山中并粮死。
日中**午**，读书不得辞辛苦。如今圣主招贤才，去尔中华用我武。
日昳**未**，暂进贫贱何羞耻？昔日相遇未遇时，栖惶卖卜于缠市。
晡时**申**，悬头刺股士苏秦。贫病即令妻嫂行，衣锦还乡争拜秦。
日入**酉**，金樽多泻蒲桃酒。唤君莫弃失徒人，结交知己须朋友。
黄昏**戌**，琴书独座茅庵室。天子不将印信迎，誓隐山林终不出。
人定**亥**，君子虽贫礼常在。松柏纵然经岁寒，一片贞心永不改。
夜半**子**，莫言屈滞长如此。鸿鸟只思羽翼齐，点翅飞腾千万里。
鸡鸣**丑**，莫异黄金交朋友，蓬篙岂得久荣华，飘飘万里随风走。
[http://blog.sina.com.cn/s/blog_64d2fe750100hvv2.html]

1-я строка: Раннее утро с 3 до 5 часов, старательно учащийся юноша не будет знать недостатка. Неужели вы не видите, что незнатный Чжу Майчэнь с песней на устах сам зарабатывает себе на хлеб в поте лица?

2-я строка: Восход солнца от 5 до 7 часов утра, кажется, что человек только вчера родился, а уже старик. Неуч подобен сорной траве на плодородной почве сада.

3-я строка: Время завтрака с 7 до 9 утра, следует учиться, несмотря на трудности. Знания ученого мужа являют богатство, которое у него всегда при себе, а белый нефрит и золото – не редкость, не диковина.

4-я строка: Около полудня, позднее утро с 9 до 11 часов, следует сосредоточенно и с воодушевлением заниматься. Каждый раз воспоминай о добродетельном муже Ян Цзяоае, который в горах стремился к знаниям всю жизнь до смерти.

5-я строка: Полдень с 11 до 13 часов, учение неотделимо от мучения. И поныне Мудрейший Владыка призывает достойных людей на службу отчизне.

6-я строка: Вторая половина дня с 13 до 15 часов, если находишься в бедности и незнатности, чего стыдиться? В прежние времена Ци Хуан промышлял гаданием на городской площади.

7-я строка: Послеполуденное время с 15 до 17 часов, пора упорной учебы, подобно Су Циню, коловшему себе ногу шилом, чтобы не заснуть за книгой. Бедный и больной, в сопровождении достопочтенной супруги и невестки вернулся на родину в расшитых одеждах, добившись успеха, нанеся визит в царство Цинь.

8-я строка: Час заката с 17 до 19 вечера, из золотого жертвенного кубка много льется красного вина. Зовет господин слугу, чтобы не пропадал, дружить нужно с тем, кто тебя понимает.

9-я строка: Сумерки с 19 до 21 часа, неизменные спутники учёного – цитра и книга – в его одиноком жилище. Неблагоприятное время, чтобы Сын Неба – Император – ставил печать, он осторожно скрывается в приюте отшельника в горной местности, не решаясь выходить.

10-я строка: Время отдыха с 21 до 23 часов, благородный муж хотя и беден, но неизменно благовоспитан. Несмотря на лютый холод, стойкие сосна и кипарис не дрогнут ни иголочкой.

11-я строка: Ночь от 23 до 1 часу, не следует говорить о том, что незаслуженно обойдённый по службе исполняет свой долг таким образом долгое время. Величественная птица помышляет лишь о том, чтобы, подняв крылья, взмахнуть ими и улететь за дальние дали.

12-я строка: От 1 до 3 часов ночи, крик петуха перед рассветом, не нужно прилепляться сердцем к золоту, как возможно мелколепестнику и бамбуковому шесту долго процветать, плавно кружась в воздухе плыть по ветру в дальние дали.

Структура данного старинного варианта «Песни…» определена повествованием о двенадцати периодах в сутках, так называемых «больших часах», обозначаемых циклическими знаками Земные ветви, и соответствующих им действиях.

Именно связь с человеческой деятельностью обусловила порядок следования Земных ветвей: описание начинается не с первого по счету в комплекте циклического знака 子, а с третьего 寅, то есть периода с 3 часов ночи до 5 часов утра. Затем циклические знаки расположены согласно своему обычному порядку, занимая место третьего иероглифа в строке.

Всего в «Песне…» двенадцать рифмующихся строк – по числу «больших часов» в сутках. Структура каждой строки, за исключением последней, одинакова и состоит из двух предложений, в каждом из которых десять и четырнадцать иероглифов, соответственно. Ритмический баланс произведения обеспечивается равным количеством иероглифов в каждой строке.

Также существует вариация «Песни…» с добавлением в каждую строку еще одной части из семи иероглифов, отделенных запятой (выбор знаков препинания претерпел некоторые изменения, что хорошо видно при сравнении). Тематически вставки относятся к предметной области «здоровье». Этот вариант «Песни…» начинается с первого циклического знака Земных ветвей 子. Приведем в качестве примера первые две строки данного варианта, выделив конечную добавленную часть. С полной версией «Песни…» можно ознакомиться по ссылке https://www.360doc.com/content/22/0212/11/773384_1017083148.shtml через поисковую систему Байду (baidu.com).

夜半**子**：莫言屈滞长如此，鸿鸟只思羽翼齐，点翅飞腾千万里，**阴阳更换胆气集**。

鸡鸣**丑**：莫异黄金交朋友，蓬篙岂得久荣华，飘飘万里随风走，**升降有异肝当职**。

Ночь от 23 до 1 часу, не следует говорить о том, что незаслуженно обойдённый по службе исполняет свой долг таким образом долгое время. Величественная птица помышляет лишь о том, чтобы, подняв крылья, взмахнуть ими и улететь за дальние дали, ***инь и ян постоянно сменяют друг друга, и в желчном пузыре скапливается ци.***

От 1 до 3 часов ночи, крик петуха перед рассветом, не нужно прилепляться сердцем к золоту, как возможно мелколепестнику и бамбуковому шесту долго процветать, плавно кружась в воздухе плыть по ветру в дальние дали, ***подъем и спад – есть отличия в работе печени.***

Рассмотрим еще один зафиксированный нами вариант «Песни…», принадлежащий современному поэту Ли Цзюньдэ (李俊德). Данная версия также представлена частично ввиду ограниченного объема публикации, полностью она доступна по ссылке (https://www.zgshige.com/c/2020-06-02/13937460.shtml).

《十二时辰养生歌》

1)子时(夜半)	*Первый час суток – час цзы 子 (с 23:00–1:00 ночи) (полночь)*
夜半千家息，钟声伴入眠。	*В полночь тысяча семей отдыхает, засыпая под колокольный звон.*
子时休息足，晨练喜开拳。	*Хорошенько отдохните в первый час цзы, а на утренней зарядке займитесь цюаньшу.*
2）丑时（鸡鸣）	*Второй час суток – час чоу 丑 (с 1:00–3:00 ночи) (крик петуха)*
犬吠初明始，鸡鸣见日升。	*Собаки лают, начинает светать, крик петуха встречает восход солнца.*
丑时安入睡，肝血自恒兴。	*В час чоу спокойно погружаемся в сон, и кровь в печени естественным образом восстанавливается.*

Согласно китайскому мировоззрению, каждый большой час, или шичэнь, связан с деятельностью того или органа тела и жизненными циклами, что и отражено в данном варианте «Песни…», название которой подверглось соответствующим содержанию изменениям и в рассматриваемом варианте имеет вид «Песнь о двенадцати больших часах и здоровом образе жизни» (《十二时辰养生歌》).

Структура в этом варианте отличается от древнейшего варианта. Несмотря на то, что здесь также двенадцать блоков по числу больших часов, описание каждого из них занимает не одну длинную строку, состоящую из двух предложений, каждое из которых, в свою очередь, состоит из двух частей, а состоит из трех строк. Первая строка является своего рода заголовком без знака препинания: сначала приводится наименование большого часа, а рядом в скобках помещается описание соответствующего характерного признака этого периода (два иероглифа). Отметим, что в предыдущих рассмотренных вариантах эти два иероглифа располагались в начале строки, затем без каких-либо знаков препинания следовал иероглиф

из комплекта Земных ветвей, обозначающий большой час. На второй строке анализируемого варианта располагается предложение из двух частей, разделенных запятой, каждая из них состоит из пяти иероглифов. Третья строка имеет структуру, точно повторяющую вторую строку. Характерно, что строение каждого блока одинаково, в отличие от древней доступной композиции «Песни…», что позволяет сохранить ритмичность и рифму.

В тесной взаимосвязи с композиционной структурой данного варианта «Песни…» находятся дискурсообразующие признаки: в первой строке описывается происходящее в природе и жизни людей в обозначенный период суток, а во второй строке описываются процессы в человеческом организме, при этом зачастую в сопровождении рекомендаций по сохранению здоровья (*каждый день завтракайте*). Из этого видно, что дискурс «представляет собой продукт институционально обусловленной коммуникации, детерминированной социальными условиями» [11, с. 65].

Стиль изложения в анализируемом современном варианте близок классическому, характеризуется сжатостью, язык изложения – байхуа с элементами вэньяня.

Существует также вариация на тему «Песни…» в усеченном виде (https://www.meipian.cn/4ur5p27x)

子时鼠乱窜，觅食走四方。	*В первый час мыши снуют туда-сюда, везде ищут пищу.*
丑时牛卧圈，夜草散清香。	*Во второй час коровы и быки дремлют в загоне, ночью трава распространяет благоухание.*
寅时天将晓，猛虎上山冈。	*В третий час рассветает, и свирепый тигр взбирается на холм.*
卯时兔离窝，蹦跳出门框。	*В четвертом часу заяц оставляет свою нору, выпрыгивая из нее.*
辰时龙腾升，百业齐开张。	*В пятом часу дракон воспаряет, и представители всех профессий начинают работу.*
巳时蛇出洞，草丛将身藏。	*В шестом часу змея выползает из норы, скрываясь в густой траве.*
午时马奔驰，争相上牧场。	*В седьмом часу кони мчатся стремглав, наперегонки выбегая на пастбище.*
未时羊成群，草原任徜徉。	*В восьмом часу овцы сбиваются в стада и праздно бродят по лугам.*
申时猴嘻闹，林间窜跳忙。	*В девятом часу обезьяны галдят и резвятся, прыгая и прячась среди лесов.*
酉时鸡进栏，五更鸣厅堂。	*В десятом часу петухи и куры устаиваются на жердочках, пять ночных страж звучат в зале.*
戌时狗儿叫，盗贼不敢狂。	*В одиннадцатом часу лает собака, и грабитель не смеет сумасбродствовать.*
亥时猪归糟，躺卧到天光。	*В двенадцатом часу свиньи возвращаются в свою грязь, и будут лежать там до рассвета.*

地支十二位，次序莫相忘。 *Это – перечисление двенадцати Земных ветвей, и их последовательность не следует забывать.*

生肖配时辰，传统万古扬。 *Китайский гороскоп в сочетании с двенадцатью большими часами, почитаем древние традиции.*

Структурно на описание каждого большого часа приходится одна строка, состоящая из двух частей по пять иероглифов – всего десять элементов в строке. Строки рифмуются. Помимо двенадцати строк, посвященных двенадцати циклическим знакам Земные ветви, присутствует элемент обобщающего характера по объему в две строки той же структуры. Что касается дискурсообразующих признаков, то данный экземпляр «Песни…» выполнен на байхуа. Тем не менее, в нем наблюдаются вкрапления элементов вэньяня (например, отрицательная частица 莫, наречие 齐 ‘целиком’) и устаревшие лексические единицы 盗贼 ‘разбойник’, что придает ему канонические черты. Тематически в анализируемом варианте показано соотношение периода суток с происходящими в живой природе процессами: обозначена корреляция Земных ветвей и деятельности животных китайского гороскопа, иногда реально несуществующих (например, дракон).

Итак, в структурном плане общей чертой для всех зафиксированных вариантов «Песни о двенадцати больших часах» является наличие как минимум двенадцати блоков, что связано с количеством циклических знаков Земные ветви. Каждый блок может записываться одной или двумя строками, будучи всегда четко выделимым. Характерно, что циклические знаки Земные ветви находятся в инициальной позиции блока. Также при описании структурного аспекта важно отметить, что в древнейшем варианте каждый период суток, помимо обозначения иероглифом из комплекта Земных ветвей, имеет дополнительное пояснение из двух иероглифов, соответствующее экстралингвистическим реалиям (например, 子=夜半 ‘полночь’, 丑=鸡鸣 ‘крик петуха’, 卯=日出 ‘восход солнца’ и т. д.).

Язык изложения «Песни о двенадцати больших часах» может быть как классическим, вэньянем, так и байхуа с элементами вэньяня. Вариации на байхуа просты для понимания, не перегружены чэнъюями.

По содержанию экземпляры жанра «Песни о двенадцати больших часах» описывают то, что близко людям: процессы в природе и жизни людей. В них заложен культурный код китайской нации: прославляется стремление к учебе, отражаются базовые знания в области китайской медицины, описывается окружающий мир и понимание мироустройства в обыденном представлении. Композиционно и тематически любой из зафиксированных в

настоящем исследовании вариантов «Песни о двенадцати больших часах» также выполняет прагматическую функцию, заключающуюся в фасилитации процесса запоминания порядка расположения циклических знаков Земные ветви.

Список литературы

1. Банкова Л. Л. Иероглифы комплектов небесные стволы и земные ветви в функции порядковых числительных в китайском языке // Вестник Пятигорского гос. ун-та. 2019. № 1. С. 91–93.
2. Бредис М. А., Ломакина О. В., Сюэ Б. Числовой код лингвокультуры: анализ нумератива *четыре* как компонента фразеологизмов и паремий (на материале разноструктурных языков) // Тульский научный вестник. Серия История. Языкознание. 2023. № 1(13). С. 72–82.
3. Лексемы identite / идентичность как элементы универсумов человека и языка: этносемиометрический и аксиологический аспекты интерпретации / Л. Г. Викулова, Е. Ф. Серебренникова, О. В. Вострикова, С. А. Герасимова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2020. № 2(831). С. 30–42.
4. Меркулова М. Г., Сатюкова Е. Г. “Английскость” в отечественном литературоведении: теоретическое осмысление и изучение понятия // Гуманитарные исследования. 2010. № 4(36). С. 221–226.
5. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл / Отв. ред. Р. Ш. Джарылгасинова, М. В. Крюков. М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. 360 с.
6. Худяков Д. А. К этимологии тангутских циклических знаков и календарной лексики // Вестник Московского университета. Серия 13: Востоковедение. 2012. Т. 13, № 1. С. 24–35. EDN OTXCLF.
7. Агеев Н. Ю. О шести древних китайских календарях // Общество и государство в Китае. 2012. Т. 42, № 3. С. 225–237. – EDN YZJSTT.
8. Банкова Л. Л. Порядковые числительные в китайском языке // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2019. № 6. С. 61–68.
9. Банкова Л. Л. Проблема разграничения понятий “цифра”, “число”, “числительное” и их соотношение в русском, английском и китайском языках // Вестник Северо-Восточного фед. ун-та им. М. К. Аммосова. 2020. № 3(77). С. 42–50.
10. Bankova L. L. Diachronical Research of the Chinese Numerals: the Problem of Periodization // Current Issues in Modern Linguistics and Humanities : сборник статей XII Всероссийской научно-методической конференции с международным участием, Москва, 27 марта 2020 года / Российский университет дружбы народов. – Москва: Российский университет дружбы народов (РУДН), 2020. P. 10–18.
11. Викулова Л. Г. Издательский дискурс в системе общения “автор – издатель – читатель” // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2012. № 2s(18). С. 63–69.

CHINESE EARTHLY BRANCHES CYCLICAL SYMBOLS AS THE MAIN STRUCTURE-FORMING ELEMENT OF THE "TWELVE-BIG-HOURS-SONG" GENRE

L.L. Bankova

The chapter presents the results of the study of the "Twelve-Big-Hours-Song" genre from the point of view of its structure and structure-specific discourse-forming features. Through the use of structural and discourse linguistics methods, it has been determined that the main structure-forming element of the genre is the Earthly Branches cyclical symbols which always enjoy the initial position of the line. Moreover, the lines rhyme. The indispensable feature of the genre implies there being at least twelve sets, pro-rata the Earthly Branches, whereat each set may count from one up to three structurally equal lines. Regardless whether the variation of the "Song" is full of clipped its content reflects the Chinese nation cultural code generalizing common knowledge about the surrounding world, society and medicine.

Keywords: structure and dicourse of a literature work, Chinese numerals, cyclic symbols, Eathly branches, Chinese "big hour".

3.13. МНОГООБРАЗИЕ БУДДИЙСКИХ ИДЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ ПЕРЕЛЕШИНА: СЛЕДОВАНИЕ ТРАДИЦИИ И ПОЭТИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ

© Л.В. Дубаков

Глава посвящена анализу буддийских идей и мотивов в поэтическом творчестве Валерия Перелешина. Анализ производится в рамках большого исследования, рассматривающего особенности «буддийского текста» русской литературы. В статье использованы методы сплошной выборки, методы биографический и сравнительно-сопоставительный, а также метод герменевтического анализа. Перелешин сконцентрирован на таких буддийских концептах, как сансара, нирвана, майя, карма, перерождение. Поэтически осваивая каждый из них, он воспринимает их не в качестве религиозных догматов, но как основу для вольных поэтических размышлений и фантазий. Буддизм у Перелешина может быть противоположен христианству и сближен с ним, конкретная позиция зависит от того или иного стихотворения. Буддизм для поэта – религиозная традиция, которую он серьёзно изучает, и по отношению к которой при этом он держит внутреннюю дистанцию. Эта дистанция позволяет ему сохранять свою духовную независимость и одновременно решать проблему примирения идеи успокоения, умаления собственного «я», ухода за пределы сансары с идеей длящегося дольше одной жизни активного творческого бытия.

Ключевые слова: поэты-эмигранты, Валерий Перелешин, буддизм, догматы, переосмысление.

Русские поэты-эмигранты на Дальнем Востоке оказались в иной культурной ситуации, чем те, кто отправился на Запад. Китай, Корея, Япония – страны, в которых традиционными являются неавраамические религии. И если издалека буддизм, даосизм, конфуцианство воспринимаются

в качестве экзотики, то для эмигрантов они стали частью повседневности, которую многое воспринимающий и принимающий русский поэтический ум начал активно осваивать.

В творчестве одного из крупнейших поэтов русской дальневосточной эмиграции Валерия Перелешина, кроме христианских, прежде всего, обнаруживаются буддийские мотивы. Впрочем, эти мотивы можно увидеть и у ряда других поэтов – у А. А. Ачаира, А. Несмелова, Н. Светлова, М. В. Щербакова, В. Ю. Янковской, Л. В. Гроссе. Возможно, причина этого заключается в том, что буддизм – одна из религий, издавна распространённых в России, и кроме того, потому что, по мысли Е. Е. Жариковой, эмигрантам, «оказавшимся вдали от Родины», было особенно понятно «Буддийское ощущение зыбкости и непрочности реальности» [1, с. 21].

Однако среди них Перелешин, который, подобно В. Я. Брюсову и К. Д. Бальмонту, «широк как морское лоно» [2, с. 138], особо выделяется лёгкостью, пластичностью своего проникновения в иную культуру: так, например, говоря о буддизме, в позднем стихотворении «Юному писателю Alexis Salatko-Petryszcze» (1982), имея за плечами православное монашество и священство, он охарактеризует себя как «полубуддийского инока» [3, с. 357]. По мнению Цуй Лу, философия буддизма важна Перелешину «для самораскрытия и поиска полноты существования», а его творчество «отражает путь от внешнего восприятия буддийских философских воззрений к внутреннему их переживанию» [4, с. 134, 141]. Цуй Лу в диссертации «Рецепция китайской культуры и её отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг.», в параграфе «Мотивы и образы философии буддизма в стихах и переводах В. Перелешина», разбирая статьи поэта, посвящённые буддизму, пишет следующее: «Понятое западной культурой как настроение «сонливой пассивности» [5] буддийское настроение, напротив, увидено в поэзии Перелешина через идею пробуждения сознания» [6, с. 134].

Буддизм в поэзии Перелешина по большей части находится в связи с христианством. Среди произведений, в которые «вместе с христианскими мотивами активно вторгаются <…> интонации, идущие от буддизма и даосизма Востока» [7, с. 11], где буддийская философия «причудливо сливается <…> с христианскими мотивами» [8, с. 42], можно выделить перелешинские экфрасисы буддийских храмов. Это стихотворение «Хусиньтин» (1951), в котором храмовая настенная живопись преображает восприятие героем неблагой реальности и дарует надежду на вечность. Также содержащее многочисленные отсылки к знаменитому лермонтовскому

«Выхожу один я на дорогу…» стихотворение «Вид на Пекин из Би-Юнь-Сы» (1943), что завершается утверждением умаления человеческого «я» [4, с. 136] и обретением «духовного спокойствия» [8, с. 78] вне мирской суеты.

Один из образов Китая у Перелешина – образ буддийского рая. Хотя поэт осознаёт, что представление о высшем начале в буддизме может быть иным, чем в христианстве: в том числе это «не райское блаженство, а саморастворение в предвечном покое»; «…небытие лучше бытия и <…> нужно достичь освобождения от иллюзии» [9], – тем не менее в его стихотворениях появляются парадизные образы, укоренённые в земной реальности. Так, в стихотворении «Дом» (1944) (которое Чжан Юаньюань связывает с такой разновидностью китайской буддийской поэзии как поэзия, что описывает «отшельничество, жизнь в буддийском храме или путешествия по свету в целях изыскания истины» и главная особенность которой «заключается в отражении тихого, беззаботного и святого буддийского мира и внутреннего духовного состояния человека») [12, с. 132], находясь на юге, поэт грустит о покинутом Пекине: «в золотом буддийском раю / пусть волненья мои остынут!» [2, с. 248]. Интересно, что без упоминания о буддизме и Храме Неба этот текст можно принять за поэтическую ностальгию по России. Вообще для Перелешина, поневоле несколько раз сменившего место жительства, характерен мотив обживания нового дома и сакрализации прежнего: «он переезжает всё южнее и южнее» [2, с. 538], и то, что раньше было югом, превращается в север, охлаждающий страсти и утишающий волнения. Таким образом, сосны и журавли буддийского Пекина в биографической и внутритекстовой проекции при поддержке кольцевой композиции вполне могут быть уподоблены соснам, журавлям и буддизму родного поэту Иркутска.

В стихотворении «Не памятник» (1972), хотя заявлено скромное и отчасти отчаянное отрицание поэтических заслуг, тем не менее в перечислении как бы неудач происходит утверждение перелешинской поэтической состоятельности. «Не памятник», конечно, восходит к жанру стихотворения-«памятника», обращение к которому составило отдельную традицию в России. Подобно Г. Р. Державину, М. В. Ломоносову, А. С. Пушкину, В. Я. Брюсову и другим, Перелешин очерчивает границы своего поэтического мира. При этом даже Брюсов, отправивший свою поэзию во «всемирный храм» и, в частности, к «преддверьям Индии» [11, с. 96–97], не упомянул Китай или Южную Америку, в отличие от него, имевшего на это полное право. Китай в «Не памятнике» – страна буддийской «скучной тихости» [2, с. 422], но, как и в случае с перечислением неуспехов в поэзии, его умалённый образ может быть увиден в другом свете. Муза

убегает от героя стихотворения на север, в Россию, но юг-Китай сам для него давно является ностальгическим севером.

Образ буддийского рая на земле рождает стихотворение «Лотос» (1970), в котором метафорически представлен сюжет нисхождения, воплощения будды, поселяющегося, проявляющегося в сознании-лотосе. Вода и небо зеркально отражены друг в друге, и потому похожи – так же, как похожи земля на дне и облака: одна состоит из ила и слизи, другие «скользят» по небу, обозначая собой текучесть реальности. Будда, спустившийся «в сердцевину цветка», объединяет собой разные миры, выстраивая вертикаль духовного пути: «К небу – оком сновидца, / К мутной жиже – спиной» [12, с. 207]. Цуй Лу, кроме того, считает, что в этом стихотворении образ лотоса «пробуждает в поэте-эмигранте мысли о сущности бытия как "пустоте"» [4, с. 137].

Один из повторяющихся у Перелешина буддийских мотивов – мотив перерождения. По мнению О. А. Бузуева, «…Органично сочетая христианскую веру в бессмертие души и буддийскую идею реинкарнации, Перелешин рассматривает их лишь как способы постижения Вечности, Надмирности» [13, с. 28]. При этом Цуй Лу пишет, что идея перерождения, сопряжённая у Перелешина с идеей ницшевского «вечного возвращения», трактуется у него как путь бодхисаттвы – «не как собственное спасение, а как самопожертвование в целях избавления всех от иллюзий и страданий» [4, с. 140], хотя «с каждым воплощением и погашением старых долгов <…> "становится меньше иллюзий"» [4, с. 139] и у него самого, и у его лирического героя.

В стихотворении «Китай» (1942), в котором присутствуют схожие со стихотворением «Дом» освящающие пространство образы: небо Китая как киворий, что осеняет золотой «утерянный рай» [2, с. 106], – сказано так: «Через несколько существований, / Мой Китай, я тебя узнаю!» [2, с. 107]. Для Перелешина, при переезде из страны в страну или из города в город каждый раз оказывающегося в инокультурной реальности, пространственные перемещения фактически оказываются важнее, чем изменение духовного статуса – как это выражено, например, в «Памяти» Н. С. Гумилёва. Герой перелешинского «Заблудившегося аргонавта» направляется не в космическое иномирие гумилёвского «Заблудившегося трамвая», но за новым и неизвестным, при этом думая о своей способности выбирать место рождения: «Я б родился в городе южном – / В Баошане или Чэнду…» [2, с. 138]. В целом же, путешествие и смена дома (очередной «Родины») для поэта – уже перерождение. В стихотворении «Будущая жизнь» (1972) герой вновь мнит, что может выбирать форму своего нового рождения. Он уверен, что не будет

рождён ни растением, ни зверем, но вновь сумеет стать поэтом, например, в Средней Азии.

В стихотворении «Атомная бомба» (1970) Цуй Лу обнаруживает идею перерождения, проявленную у Перелешина через идею кармы, или воздаяния: «Основываясь на мысли о всеобщей любви, автор обвиняет человечество в истреблении животных и предрекает, что в воздаяние за это человеку придется испытывать на себе все природные стихии после перевоплощения» [4, с. 137]. Вместе с тем, за «я» этого стихотворения, как кажется, стоит не безликая, результирующая действия живых существ сила, но карающее, обиженное за свои творения антично-иудейское божество: «Был бы я жалость / Явить вам по-божьи готов, / Когда бы осталось / Больше китов» [12, с. 230].

Другой вариант перерождения в понимании Перелешина представлен в сонете «Валерию Второму» (1974), посвящённом сыну его друга Евгения Витковского. Это стихотворение отталкивается от буддийской идеи о возможности наследования новым Далай-ламой сознания предыдущего на основе того, что любой Далай-лама считается воплощением бодхисаттвы Авалокитешвары. Будучи ещё православным монахом, Перелешин понимал своё творчество как служение. В сонете он именует себя «российским далай-ламой» [2, с. 378] в поэзии и переносит мистические способности буддийского тулку [14, с. 781] на себя, оговаривая, что для него это «заветные суеверия», которые, впрочем, могут «торжествовать» [2, с. 378]. Он представляет, как его сознание проявится в новорожденном и тот перенесётся из СССР в Бразилию, опознав чужие, перелешинские стихи как свои. Эта вольная поэтическая мысль исходит из комплекса дружбы, любви, разочарования по отношению к Евгению Витковскому, у которого родился сын, и из желания найти способ продолжения своей поэтической жизни – в наследнике, а также своих представлений о русской культуре: «И в подписи – уже твоей – «Валерій» – / Еще моё "и с точкой" оживёт!» [2, с. 378]. В этом стихотворении, как замечает Т. М. Соловьёва, происходит «соединение несоединимого – христианской идеи жизни как жертвы и буддийского представления о вечном возвращении и изживании былых привязанностей» [16, с. 20].

Схожий буддийский сюжет присутствует в стихотворении «Перерожденец» (1971), в котором поэт, к счастью, ошибаясь на десятилетия, описывает процесс смены Далай-лам – с XIV на XV. Последние же две строки, предваряемые многоточием, соотносят нового, юного Далай-ламу с лирическим героем стихотворения, что тоже «когда-то выбрал чётки, / и крест, и сумрачный клобук» [12, с. 299]. В «Перерожденце» не даётся прямой

оценки этого выбора, но весь предыдущий текст наполнен мотивами несвободы: младенец-тулку «беспомощный», он «звено в цепи», резиденция Далай-лам «погасит пламя» страсти «в его груди», его не отвлекут ни краски, ни песни, он будет закутан «в сутры» и полюбит «решётки» – так же, как поэт однажды примет «сумрачное» [12, с. 299] монашеское одеяние. Название стихотворения в этой связи может быть понято не только как указание на тибетского тулку, но и как напоминание об отказе Перелешина от когда-то сделанного выбора и снятии им с себя монашеских обетов: он стал перерожденцем к мирской жизни, одновременно, как показывает сонет «Валерию Второму», помня о своём прошлом опыте и принимая рудименты своих духовных даров за наличествующую реальность.

Несколько раз появляются в творчестве Перелешина образы сансары и нирваны.

К сансаре отсылает заглавный образ стихотворения «Колесо» (1975). Подобно «Не памятнику» оно строится на самоотрицании, внутри которого скрыто самоутверждение. Колесо – это буддийский образ повторяющегося существования, подкреплённый эпиграфом из «Плясок смерти» А. А. Блока. Лирический герой сонета намекает на свою бесплодность, исходящую из ориентации, но не сомневается в том, что будет востребован как минимум как поэт: «Но даже я сойду за жениха, / Посредника в преемстве поколений» [3, с. 82].

Сансара связана у Перелешина с образом тьмы, что обволакивает человека, едущего в возке, в котором «чёрное по чёрному – окно». «Мир – колесо» [3, с. 72], он заражён энтропией, все человеческие устремления тщетны (см. стихотворение «Чёрное окно» (1974)). То же – в «Ночном» (1975), где лирический герой, рефлексируя о краткости жизни человека-«святлячка», человека-«morituri», провидит его, как ему кажется, сомнительные подъёмы и мрачные падения: «Мне слышатся в симфонии Господней / Унылые псалмы монастырей / И тусклые фаготы преисподней!» [3, с. 77]. И в «Судьбе», завершающейся моностихом: «О, кони медленные ночи!» [2, с 213].

Восприятие нирваны в поэзии Перелешина разнится. В стихотворении «Путь» (1969) он понимает её в теософском, а значит, катафатическом ключе как абсолютное бытие [3, с. 308]. В «Нирване» (1975) противопоставляет её эвфоническому (аллитерация «Медвяная меня манила манна» [3, с. 75]) христианскому раю: образ рая здесь – образ бодрого, активного, красочного, настойчивого в утверждении добра места, но при этом чужого для героя стихотворения. Его выбор – «сонливая нирвана» [3, с. 75], и этот выбор

обусловлен, по его мнению, соответствием нирваны переживанию им «вечной скуки» бытия, осознанию «игры самообмана» [3, с. 75].

В стихотворении «Последний» (1975) нирвана, напротив, не противопоставлена раю, но схожа с ним. Поэт обращается к буддийским и христианским реалиям, согласно сонету, равноценным на пути духовной эволюции: он вспоминает о пяти архатах, первых учениках Будды Шакьямуни, и о евнухах, которым Иисус Христос обещал место в Своём доме. Но трудный, мучительный путь аскезы, ведущий «сквозь игольное ушко» к совершенству герой отвергает, выбирая страсти и готовясь остаться последним в земном бытии: «И оттого, что тянется возня, / Досадует разбухшая нирвана / И лязгает зубами на меня!» [3, с. 72]. Нирвана-рай здесь в оценке поэта, не терпящего принуждения, намеренно огрублена и вызывает ассоциацию с каким-то монстром.

Формула «хоть евнухом», использованная в этом стихотворении, вновь появляется в названии сонета от 1977 года. Отвергая путь трудной чистоты в «Последнем», в сонете «Хоть евнухом» поэт, напротив, проговаривает возможность ухода от пола – в виде евнуха и в виде монаха: «А может быть, в упрёк земным полам, / Остался бы одним из далай-лам: / Предызбранный высоким произволом / – Для вечности – я тоже дал бы сжечь, / Чтоб царствовать монашески бесполым, / На темени пучок буддийских свеч!» [3, с. 117–118].

В стихотворении «Больше не хочу» (1977) Перелешин противополагает нирвану земной жизни, рисуя её как состояние покоя, сна, беспамятства. Эта нирвана бестелесна и безбольна, и схожа с античным Асфоделевым лугом, находящимся под землёй и дающим не избавление от одного из корней страдания – личности, но только лишь забытьё: «Я выслужу безбольную нирвану, / Впаду в неё – и спрячусь от себя» [3, с. 111].

В сонете «Для чего?» (1978) поэт вновь меняет отношение к нирване. Она по-прежнему «сонливая» и схожая с Асфоделевым лугом, но этот «сон» ему не нужен: ему дороги непримирённые земные противоречия и страсти. Христианский рай шумен, нирвана тиха, но то же, по мнению героя сонета, есть и на земле, потому ему непонятна необходимость смерти.

В последнем стихотворении, где упоминается нирвана – «Каждому из многих» (1990), поэт, в отличие от стихотворения «Путь», рисует нирвану, в античной образной и ритмической окантовке, скорее, как состояние небытия: «Погрузились в нирвану и сын, и жена, и невестки» [3, с. 296].

Образ нирваны у Перелешина в каждом из случаев далёк от буддийского понимания: у него она – не состояние прекращения омрачений, а точка отсчёта для различных предположений о характере посмертия и для спора с

другими людьми, устремляющимися в нирвану или пребывающими в ней и относительно которых он делает свой, а значит, другой духовный выбор.

Христианские и буддийские мотивы совмещаются в стихотворении «Майя» (1942), в котором поэт сополагает, как и в более позднем стихотворении «Лотос», водные и воздушные образы: лотосы и ангелы смотрят в нём друг на друга, будучи при этом похожими; сонная вода, над которой лотосы поднимаются, и спящие аисты неба – ангелы – это братья и сёстры, порождённые майей. Наконец, мир – это «Божья игрушка» [2, с. 101], и одновременно он призрачен, как вода или как небо. Упоминание бога и ангелов не отменяет в «Майе» буддийской концепции иллюзорности реальности. Майя – это обман человека, который от невинных детских игр до сложных взрослых ситуаций – нигде не находит подлинного счастья («Судьба» (1970) [12, с. 212–213]).

В стихотворении «Карма» (1975), как и в сонетах «Больше не хочу» и «Для чего?», соединяются буддийские и античные мотивы. Лирический герой «Кармы» пытается вычислить логику этого духовного закона, но забывает свои математические выкладки, оказываясь в посмертном промежутке, представленном в образе Стикса [3, с. 87].

Итак, в творчестве Валерия Перелешина во множестве присутствуют буддийские мотивы. Он исследует буддизм как одну из религий Китая, ставшего его второй Родиной, и как религию, соотносящуюся по своему настроению с его жизненной ситуацией. Перелешин – христианин, бывший православный священник и монах, но его пытливость и всепринятие, его «мировоззренческий дуализм» [15, с. 15] позволяют ему поэтически осваивать в том числе такие буддийские концепты, как сансара, майя, карма, нирвана, перерождение. Содержание этих концептов в разных стихотворениях может у него меняться, иногда даже на противоположное. Сансара, карма, перерождение, майя, нирвана – это для Перелешина не буддийские догматы, но вопросы, задания, точки отсчёта для вольных поэтических размышлений и фантазий. Буддизм в его творчестве может быть противоположен христианству или соединён с ним, рождая двойную, почти экуменическую оптику; может быть пропущен через античное видение. Можно также предположить, что буддизм для Перелешина – это вариант религиозной традиции, что привлекает его своей экзотичностью и сложностью идей и при этом почти не вызывает у него внутреннего отторжения, поскольку учение Будды не покушается на его свободу, а также позволяет «найти объяснение тому, что не зависит непосредственно от воли человека и даётся ему судьбой» [15, с. 19] (кармой) и примирить для себя идею постепенного внутреннего успокоения, умаления, ухода за пределы

сансары с идеей длящегося дольше одной жизни активного творческого бытия.

Список литературы

1. Жарикова Е. Е. Ориентальные мотивы в поэзии русского зарубежья Дальнего Востока: генезис, функционирование, типология. Автореф. дис. ... к. филол. н. Владивосток: АмГПГУ, 2008. 26 с.

2. Перелешин В. Три родины: Стихотворения и поэмы. Том 1. М.: Престиж Бук, 2018. 608 с.

3. Перелешин В. В час последний: Стихотворения и поэмы. Том 2, книга 2. М.: Престиж Бук, 2018. 432 с.

4. Цуй Лу. Рецепция китайской культуры и ее отражение в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950-х гг. Дис. ... к. филол. н. СПб.: СПбГУ, 2021. 333 с.

5. Салатко-Петрище В. Ф. Созерцательная школа буддизма // Отдел рукописей ИМЛИ РАН. Ф. 608. Оп. 1.2.2. Ед. хр. 1. Л. 29.

6. Цзяо Чень. Русский литературный Харбин 1920–1930-х годов. Автореф. дис. ... к. филол. н. Иваново: ИвГУ,1994. 18 с.

7. Бетаки В. Русская поэзия за тридцать лет (1956–1986). Орандж: Антиквариат, 1987. 291 с.

8. Цзя Юннин. Образ Китая в поэзии Арсения Несмелова и Валерия Перелешина. Дис. ... к. филол. н. М.: 2019. 165 с.

9. Салатко-Петрище В. Ф. Мысли о буддизме // Отдел Рукописей ИМЛИ РАН. Ф. 608. Оп. 1.2.2. Ед. хр. 1. Л. 39.

10. Чжан Юаньюань. «Моя тоска сгорает, как свеча!»: национальное начало в творчестве В. Перелешина: монография / под науч. ред. проф. Б. В. Кондакова. ПГНИУ. Пермь, 2023. 219 с.

11. Брюсов В. Я. Собрание сочинений в семи томах. М.: Художественная литература, 1973. Т. 2. Стихотворения 1909–1917. 450 с.

12. Перелешин В. Заблудившийся аргонавт: Стихотворения и поэмы. Том 2, книга 1. М.: Престиж Бук, 2018. 448 с.

13. Бузуев О.А. Творчество Валерия Перелешина / Комсомольский-на-Амуре гос. пед. ун-т. Комс.-на-Амуре, 2003. 121 с.

14. Неаполитанский С. М., Матвеев С. А. Энциклопедия буддизма. СПб.: Институт метафизики, 2007. 928 с.

15. Соловьева Т. М. Лирика Валерия Перелешина: проблематика и поэтика: монография. Южно-Сахалинск: Изд-во Сахалинского гос. ун-та, 2008. 123 с.

THE DIVERSITY OF BUDDHIST IDEAS IN VALERY PERELESHIN'S WORK: FOLLOWING TRADITION AND POETIC REINTERPRETATION

L.V. Dubakov

The chapter is devoted to the analysis of Buddhist ideas and motives in the poetic work of Valery Pereleshin. The analysis is carried out within the framework of a large study examining the features of the "Buddhist text" of Russian literature. The study uses continuous sampling methods, biographical and comparative methods, as well as the method of hermeneutical

analysis. Pereleshin focuses on such Buddhist concepts as samsara, nirvana, Maya, karma, and rebirth. Poetically mastering each of them, he perceives them not as religious dogmas, but as a basis for free poetic reflections and fantasies. Buddhism for Pereleshin may be opposite to Christianity and closer to it, the specific position depends on one or another poem. For the poet, Buddhism is a religious tradition that he seriously studies and in relation to which he keeps an inner distance. This distance allows him to maintain his spiritual independence and at the same time solve the problem of reconciling the idea of calming down, belittling his own self, going beyond samsara with the idea of an active creative existence lasting longer than one lifetime.

Keywords: emigrant poets, Valery Pereleshin, Buddhism, dogmas, reinterpretation.

3.14. ЯПОНСКАЯ КУЛЬТУРА В ОТРАЖЕНИИ YOUNG ADULT ЛИТЕРАТУРЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ (А. РИЦЦИ, Ф. СИЛЕИ «ХИХИКОМОРИ» И А. И В. ШЕН «КАНАШИБАРИ»)

© Н.В. Шолина

В главе сопоставляются два романа итальянских и русских авторов, действие которых разворачивается в Японии. Анализируются способы создания культурного пространства «чужой» для авторов страны, варианты использования реалий, средства создания культурного и художественного контекста. Цель работы – выявить стратегии создания образа Японии, адаптированного для восприятия молодежной аудитории. В ходе исследования подтверждается гипотеза о том, что ключевым фактором, оказывающим влияние на способы и степень глубины погружения авторов в восточную культуру, оказывается жанровая специфика и направленность романов на определенную читательскую аудиторию, причем в обоих случаях образ Японии создается как на основе традиционного, так и современного культурного кода.

Ключевые слова: японская культура, чужое культурное пространство, реалия, молодежная аудитория, роман воспитания, приключенческий роман.

Интерес к культуре стран Дальнего Востока проявляется в последнее время в разных областях общественной жизни России: публицистике, социальных сетях, литературе, кинематографе. Хотя в последние годы в связи с рядом событий на первое место по уровню внимания молодежной и не только аудитории вышел Китай и его традиционная культура, интерес к культурам Японии и Кореи не снижается, о чем свидетельствует выпуск из печати как огромного количества переводной литературы этих стран, так и обращение в ряде художественных текстов к их образам.

В 2024 году издательство «Кислород» выпустило сразу два романа, действие которых разворачивается в Японии, причем авторами этих книг являются люди европейской и отечественной культуры: «Хихикомори» А. Рицци, Ф. Силеи [1] и «Канашибари» А. и В. Шен [2]. Несмотря на сходство названий романов, каждое из которых сразу связывает в сознании

читателей текст с Японией и ее культурой, книги написаны в разных жанрах и предназначены хотя и молодежной, но в то же время несколько отличающейся аудитории.

Термин «хихикомори» возник в 1990 годах и обозначает психическое расстройство, при котором человек добровольно отстраняется от общества, предпочитает находиться в уединении, резко ограничивает свои социальные связи. Поскольку в широкий обиход термин ввел японский психиатр Тамаки Сайто, обозначив так не только расстройство, но и отдельное явление в молодежной культуре своей страны, это слово ассоциируется в первую очередь с Японией, хотя сама проблема вышла далеко за рамки отдельной страны.

«Канашибари» – это японский термин, обозначающий «сонный паралич», когда фаза быстрого сна пересекается с бодрствующим сознанием, и мир снов сливается с реальным. В отличие от хихикомори, это слово употребляется гораздо реже, и скорее специалистами и исследователями японской культуры, поскольку само явление нашло отражение в мифах и рассказах о духах-ёкаях. Для читательской аудитории young adult-литературы слово, хотя и безусловно ассоциируется с Японией, представляет собой загадку, требующую специального пояснения.

Пояснения для аудитории, описания реалий японской культуры, определения ключевых понятий авторы и того, и другого романа приводят в большом количестве, хотя и вводят в текст романов их по-разному, что зависит от того, на какого именно читателя рассчитана конкретная книга.

Герои романа А. Рицци И Ф. Силеи – старшеклассники, Луке и Юкико по 16 лет, оба они учатся в старшей школе и знакомятся в интернете благодаря общей любви к мультипликации Хаяо Миядзаки. И герой, и героиня романа испытывают сходные, типичные для подростков всего мира трудности. Это потеря контакта с родителями, давление общества, сложности в общении с одноклассниками, первая любовь, школьная травля, попытки подросткового бунта, в том числе выходящие за рамки безопасного поведения. Судя по проблематике романа, можно предположить, что его читательская аудитория примерного того же возраста. Ведущей сюжетной линией становится параллельное взросление героев, преодоление ими социальных и психологических барьеров, выработка сочувствия, умения понимать другого человека и, как финал, – выход из социальной изоляции, что характерно для романа взросления или воспитания. В этом случае крайне важным оказывается погружение читателя, который в силу возраста не очень хорошо разбирается в нюансах чужой культуры, в важные аспекты жизни социума, пояснение особенностей японской ментальности, тем более что именно

особенности менталитета, не слишком понятные мальчику-подростку, выросшему в европейской культуре, и приводят в романе к трагедии.

Героини романа «Канашибари», Минори и Хината, несколько взрослее: они учатся на первом курсе университета, усердно занимаются, вживаются в студенческую жизнь, однако их социальный круг и типичные проблемы нормальной жизни читателю неизвестны. Повествование начинается в тот момент, когда девушки оказываются в ином мире, где им постоянно приходится проходить игры на выживание, а единственным важным для развития сюжета событием из прошлой жизни оказывается смерть старшего брата Хинаты. Читательская аудитория романа в этом случае оказывается несколько шире: это и роровесники героинь, читающие young adult, и более взрослые любители приключенческой литературы и фэнтези. Повествование в основном ведется от лица Хинаты, однако порой оно оказывается максимально отвязанным от конкретных примет времени, социальных аспектов и даже возрастной проблематики настолько, что определить психологический возраст героини по ее внутреннему монологу довольно сложно.

Отсутствие открытого исторического времени, по определению Д.С. Лихачева, вполне объяснимо: авторы романа не японки, не живут в японском обществе, но зато увлекаются традиционной японской культурой. Фантастический мир, в котором оказываются героини, представляет собой разрушенный в результате некоего апокалипсиса Токио, в котором магическим образом появляются элементы прошлого, исторической Японии, никак не привязанной к современной реальности. С точки зрения жанровой принадлежности «Канашибари» скорее можно отнести к приключенческому роману, в котором события стремительно сменяют друга, герои максимально обезличены, характеры за редким исключением лишены психологических нюансов, а традиционная японская культура выступает в качестве «костюма», «маски», средства создания фантастической реальности.

И особенности читательской аудитории романов, и специфика жанра определяют те стратегии, с помощью которых авторы создают в своем тексте образ Японии и японской культуры. Одним из ключевых средств создания этого образа являются реалии, в большом количестве рассыпанные по текстам романов. Однако употребление реалий и степень погружения в области лексики, из которых авторы выбирают японские слова, разительно отличаются друг от друга.

Так, например, упоминания блюд национальной кухни в романе «Хихикомори» сводятся к тем вариантам, которые известны за пределами страны и понятны неподготовленному читателю: *сашими, рамен, онигири,*

нори, васаби. В тексте «Канашибари» встречаются более экзотические названия блюд, в том числе ритуальных, которые широкой публике скорее неизвестны: *мисо, нанакуса-гаю, натто, онигири, соба, сэнбэй, тайяки.* Такая же картина наблюдается и с вводом в текст названий одежды: в одном случае упоминаются распространенные наименования элементов традиционного японского костюма (*кимоно, оби*), причем часть названий (заколки-*кандзаси*) поясняется и иллюстрируется графическими изображениями, в другом – названия, малоизвестные широкой читательской аудитории (*дзюбон, каригину, хакама, юката*) поясняются в сносках и примечаниях, при этом приводится иероглифическое написание и транскрипция.

Топонимы в текстах романов также представлены в разной степени. В «Канашибари» только упоминаются названия городов, которых жили герои: Токио и Йокогама, при этом география города практически не конкретизируется, что выглядит вполне логичным – все основные события романа происходят в вымышленном фантастическом мире, слабо связанном с современностью. В романе же итальянских авторов Токио приобретает свое индивидуальное лицо: герои посещают знаковые районы *Акахибара* и *Цукидзи*, парк *Хикаритаока*, святилище *Канда*, святилище *Ацута*, а финальная трагедия разворачивается в романе неподалеку от горы *Фудзи*, при этом упоминаются конкретные префектура и район. Описания конкретных мест, которые герои посещают в Токио, даются подробно и развернуто: «Мимо сновали сотни фанатов аниме и манги. Парни с ярко-рыжими волосами, как у Ичиго из «Блича», девушки в причудливых костюмах и со сложными прическами, школьницы в матросках. На всех зданиях переливались яркие вывески, изображения и надписи на них постоянно менялись, зажигались и гасли огромные стрелки, информация лилась непрерывным потоком. <…> В витринах красовались коллекционные фигурки и плюшевые игрушки, изображавшие героев манги и видеоигр – всех видов и размеров, от узнаваемых везде и всюду покемонов, до каких-то редких и неизвестных в Италии персонажей» [1, с. 165–166]. «На поляне, окруженной дубами, стояло старинное здание с изогнутой крышей зеленого цвета и красивыми стенами, повсюду висели фонари. Пагода выделялась среди современных построек. <…> Рядом со скамьей стояла каменная статуя *комаину,* мифического существа, помеси льва и собаки. Несколько таких животных охраняли вход в храм» [1, с. 167–168].

Как мы видим, пространство Токио в романе выглядит эклектичным, буквально на соседних страницах текста представлены образы ультрасовременного мегаполиса и города со старинной традиционной архитектурой. Хотя в основном городские пейзажи подаются читателю

глазами иностранца – мальчика Луки, в тексте представлены и описания, которые специально для него делает японка Юкико. Однако в ее дневниковых записях акцент ставится не собственно на описании достопримечательностей, а на истории мест, легендах и мифах, связанных с ними. Так, рассказывая о святилище *Ацума*, героиня передает легенду о ткачихе Орихимэ и пастухе Хикобоси и объясняет традиции праздника *Танабака*, связанные с этой легендой.

В то же время особенности национальной японской архитектуры гораздо лучше и подробней представлены в романе «Канашибари», там упоминаются и описываются различные типы построек, внутренние элементы зданий, архитектурные стили: *матия, минка, синдзи-дзукури, тории, торо, какэмоно, гэнкан, сёдзи, фусума*, благодаря чему читателям легче представить себе обстановку, в которой участники разыгрывают *кайданы* – «рассказы о загадочном, необъяснимом, не укладывающемся в рамки обыденной жизни», такое определение дается в приложении к первому тому [2, с. 381]. В романе «Хихикомори», как мы видим, упоминается только *комаину* – каменные скульптуры в виде мифических существ, охраняющих вход.

Значимую роль в обоих романах играют мифология и национальные японские легенды. В «Канашибари» именно знание мифологии должно помочь героине выжить, однако скоро выясняется, что Хината знакома с мифологией родной страны только поверхностно, при этом другие персонажи не стремятся пояснять для нее (и для читателя) ту или иную деталь. Таким образом подразумевается, что читатель, заинтересовавшись, способен сам выяснить, о чем идет речь, к тому же к роману прилагается глоссарий с пояснениями, в котором дополнительно дублируется содержание сносок. Можно сказать, что русскому читателю в таком случае гораздо легче отождествлять себя с главной героиней произведения, он точно так же несколько теряется в происходящих событиях, что и Хината.

В романе скорее создается иллюзорная маска традиционной японской культуры, при этом текст тщательно мимикрирует под переводной. Так, например, в одном из заданий героиня решает загадку в виде трех хокку: «Осенний день, опадают листья, приближается тьма. Холодный дождь, горячая лапша. Традиция! Иллюзии опасны, секреты – это оружие, не дай себя одурачить» [2, с. 20]. Все хокку переведены на японский язык, в сноске приводится как иероглифическая запись стихов, так и транскрипция, которая в том числе помогает найти ответ. Современная же японская культура представлена в «Канашибари» очень слабо, скорее это универсальная, глобальная обезличенная молодежная культура и мода. Из общей картины выбивается разве что упоминание о батончике кит-кат, который в Японии

покупают на удачу, потому что название звучит похоже на «киттокацу» – «уверен, что выиграю» [2, с. 375]. Единственным элементом, который объединяет оба романа, является упоминание субкультуры «Лолит». Одна из второстепенных героинь носит костюм в соответствующем стиле, а в романе «Хихикомори» Юкико, не выдержав давления родителей, покупает себе такой костюм и гуляет в нем по Токио, протестуя против их требований быть идеальной дочерью.

Значимый для героев романа «Хихикомори» пласт современной японской культуры – аниме. Аниме играет ключевую роль в восприятии героев-подростков романа А. Рицци и Ф. Силеи. Знакомство героев происходит на почве общего увлечения работами Хаяо Миядзаки. В романе упомянуты практически все анимационные фильмы студии «Гибли», начиная от самых известных, таких как «Мой сосед Тоторо», «Унесенные призраками», «Принцесса Мононоке», и заканчивая менее популярными – «Навсикая из Долины Ветров», «Небесный замок Лапута» и «Порко Россо». Кроме этого, Лука упоминает в романе Го Нагаи (р. 1945) – известного японского мангаку, который стал родоначальником нескольких жанров, и получившие широкую известность манги и аниме «Блич» и «Тетрадь смерти». В дневнике Юкико каждая запись, кроме нескольких последних, сопровождается упоминанием музыкальной композиции, среди которых классика европейской музыки (Шопен, Мусоргский), европейские композиторы начала XX века (Эрик Сатти), музыкальные тексты, созданные японскими композиторами XX века, а также отдельно помечены саундтреки к фильмам и аниме. Ими оказываются звуковые дорожки уже ставших классикой жанра произведений: «Принцесса Мононоке» и «Волчий дождь», что несколько разрушает читательские ожидания. Подобные аниме могли бы смотреть скорее родители героев, чем они сами.

Музыкальный пласт, сопровождающий текст романа «Хихикомори», дополняется графикой и иллюстрациями, что позволяет нам говорить о том, что роман представляет собой креолизованный текст – «знаковое образование, текст, состоящий из вербальной и невербальной (изображение) частей: речевой цепи и изображения предмета, описанного в этой речевой цепи. В КТ содержание отображено языковыми знаками в письменной форме (графемами) и неязыковыми (иконическими) знаками в виде изображений предметов» [3, с. 9].

Дневник героини, дополняемый графическими комментариями и ее собственными рисунками, является особой частью романа, публикация которой принесла немало трудностей издателям. Не случайно один из создателей романа по профессии графический дизайнер, чей опыт позволил

создать особую текстовую форму, также можно сказать, что третьим автором «Хихикомори» является художник-иллюстратор Элизабетта Стойнич. Даже раскладка страниц дневника в итальянском оригинале выполнена в японской традиции – листать его предполагается слева направо, что не было выдержано в русском издании романа.

Креолизованный текст не равен иллюстрациям к роману: дневниковые записи содержат подчеркивания, эмодзи, рисунки на полях, эмоциональные комментарии («Дура!», «Скандал», «Подача, подача!» и др.), порой это наброски героини и словесные подписи к ним, представляющие собой аллюзии на произведения мировой литературы: «Ты как одинокий остров. Мы как острова в океане, каждый окружен собственным страданием. Хотят нас сожрать акулы везде!» [1, с. 111–112].

Элементы креолизованного текста наблюдаются и в романе отечественных авторов. Оформление каждой главы представляет собой сочетание графических элементов, дополняющих и иллюстрирующих текст романа: изображения на шкатулках, обереги, традиционная японская архитектура. Особую часть графического пласта представляют собой иллюстрации к роману, которые делятся на два типа: традиционные иллюстрации, дополняющие текст, и иллюстрации, вынесенные на отдельные листы. Второй тип представляет собой переосмысление текста романа. Если в тексте героиня описана как девушка в современной одежде (шорты, толстовка, кроссовки), то на иллюстрациях она и другие герои изображаются полностью в традиционных костюмах и прическах. Таким образом они, жители современной Японии, буквально становятся героями «кайданов» – страшных историй о сверхъестественном.

В композиционном плане «Хихикомори» оказывается значительно сложнее «Канашибари». Если в отечественном романе используется сериальная структура со сквозным сюжетом – герои проходят отдельные испытания, одновременно разгадывая глобальную загадку как фантастического пространства игры, так и серии убийств, то в романе итальянских писателей создан сложный параллелизм жизненных ситуаций героев. То, что проживает в редуцированном виде Лука, в жизни Юкико превращается в трагедию.

Все ключевые понятия японской ментальности, упоминаемые в романе, влияют на сюжет и раскрываются в тексте на нескольких уровнях. Всего таких понятий оказывается три: *татэмаэ* – маска формальной вежливости; *хоннэ* – искренние чувства человека; *Моно-но-аварэ* – печальное очарование, ощущение мимолетности красоты. Во-первых, они подаются читателю-подростку как составляющие суть японского менталитета и поясняются как в

ходе диалогов героев, так и в дневнике Юкико, ее попытках быть искренней хотя бы наедине с собой. Во-вторых, идеи искренности и мимолетности красоты, которые пытается объяснить Луке Юкико, воплощается в ее жизни, на сюжетном уровне. Она погибает именно в тот момент, когда чувствует себя наиболее свободно, в тот момент, когда она обрела себя и захотела начать новую жизнь вдали от Токио, прежних одноклассников, научилась искренне общаться со сверстниками. И в то же самое время желание показного благополучия, стремление казаться, а не быть, губит и отца девочки, и всю его семью.

Финальная глава романа – «Мандарины» – подводит итоги внутреннего развития Луки. Прочитав дневник Юкики и осознав, насколько фальшивыми были его страдания и попытки сбежать от реальности, Лука возвращается в школу и находит в себе силы жить дальше.

В целом, подводя итоги, можно отметить, что ключевое влияние на способы отображения экзотической восточной культуры для европейских авторов оказывает жанр: роман воспитания и приключенческая литература требуют разных подходов. Если в одном случае требуется более глубокое погружение в культуру и ментальность чужой страны, то в другом образ Японии играет роль экзотического антуража, на фоне которого разворачивается напряженное динамичное действие.

Кроме того, возрастные отличия аудитории также накладывают свои ограничения: подросткам требуется гораздо больше пояснений и культурного контекста. Можно сказать, что роман выполняет еще и в некоторой степени образовательную функцию, причем авторы не приводят слишком специфических деталей: в романе «Хихикомори» представлены скорее те реалии японской культуры, которые стали визитной карточкой страны и известны за ее пределами. Однако способы их ввода в текст гораздо более разнообразны. Мы видим Японию глазами иностранца, местного жителя, читаем вместе с героями страницы путеводителя, изложения старинных легенд, непонятные подростку предметы быта преподносятся с помощью графических элементов.

Обращение к более разнообразной в возрастном и образовательном плане аудитории романа «Канашибари», предполагает, что заинтересованный читатель сможет сам в дальнейшем расширять сферу своих знаний. Упоминаемые реалии, элементы традиционной японской культуры в тексте представлены гораздо шире, чем в романе итальянских писателей, но способ ввода их в текст остается однообразным – сноски и примечания, включающие иероглифическое написание слов и их транскрипцию. Подобный способ лучше подходит приключенческому роману: читатель не

отвлекается от действия на долгие описания, но может сам продолжить изучение заинтересовавшей его детали.

Список литературы

1. Рицци А. Хихикомори: роман / А. Рицци, Ф. Силе; худож. Э. Стойнич: пер. с. ит. Н. Адексеевой. М.: РОСМЭН: КИСЛОРОД, 2024. 352 с.

2. Шен А., Шен В. Канашибари. Пока не погаснет последний фонарь. Том 1. М.: РОСМЭН: КИСЛОРОД, 2024. 392 с.

3. Креолизованный текст: Смысловое восприятие. Коллективная монография / Отв. ред. И.В. Вашунина. Ред. колл.: Е.Ф. Тарасов, А.А. Нистратов, М.О. Матвеев. М.: Институт языкознания РАН, 2020. 206 с.

JAPANESE CULTURE IN REFLECTION OF RESENT YOUNG ADULT LITERATURE (A. RIZZI, F. SILEI «HIHIKOMORI», A. & B. SHEN «KANASHIBARI»)

N.V. Sholina

The chapter compares two novels by Italian and Russian authors, in which the action takes place in Japan. The chapter analyses ways of creating ‘foreign’ cultural space, options of use of realia, means of creating cultural and artistic context. The aim of the work is to identify strategies for building an image of Japan adapted to the perception of the youth audience. The study confirms the hypothesis, that the key factors influencing the way and the depth of auctor’s immersion in the Eastern culture are genre and specific readership. In both cases, the image of Japan is created on the basis of traditional and modern cultural codes.

Keywords: Japanese culture, ‘foreign’ culture space, realia, youth audience, bildungsroman, adventure roman.

РАЗДЕЛ 4

ВОПРОСЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА

4.1. ПОЭТИЧЕСКОЕ И ЖИВОПИСНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДОГО ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

© Ю.Л. Цветков

Доказано, что природный дар австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя (1874-1929) заключается в активности зрительного воспроизведения увиденного, особенно артефактов. Живописность его поэзии выражается в созданном приёме «поворота стиля», т. е спланированной читательской провокации, не предполагающей фактологии и правдоподобия и отличающейся остроумием, иронией и скептицизмом. Интермедиальный аспект поэзии молодой Гофмансталь активно разрабатывал эстетически, последовательно изучая искусствоведческие работы от Д. Дидро до Я. Буркхадта и учитывая поэтическую практику французских поэтов-парнасцев Т. Готье, Л. де Лиля, Т. де Банвиля, Ж. М. де Эредиа, а также французских поэтов-символистов Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо и С. Малларме.

Ключевые слова: литература венского модерна, эстетизм, интермедиальность, стихотворения и стихотворные драмы, статьи по искусству, экфрасис, «поворот стиля», Гуго фон Гофмансталь.

Ранее творчество австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя, единственного сына крупного венского банкира, включает в себя годы учёбы в Академической гимназии Вены (до 1892 г), которую он закончил с отличием, два года в Венском университете по специальности юриспруденция. Выбранная по желанию родителей учёба была в тягость молодому поэту. Год добровольной военной службы Гофмансталь провёл в Моравии и Восточной Галиции. В 1895 г. он поступил на отделение романской филологии Венского университета и успешно закончил курс наук, защитив диссертацию «Исследование эволюции поэта Виктора Гюго» (1901). Затем последовала женитьба и переезд в небольшой замок в Родауне (близ Вены), в котором он прожил до трагической смерти во время похорон своего старшего сына Франца, добровольно ушедшего из жизни.

В ранний, казалось бы, короткий промежуток времени молодой Гофмансталь жил насыщенной творческой жизнью, которую по своей интенсивности можно сравнить с началом поэтического пути Джона Китса или Артюра Рембо. Ещё гимназистом он начал публиковать свои стихотворения в журнале «На прекрасном голубом Дунае» под псевдонимом Лорис Меликов, скрывая себя под именем известного в то время русского

военачальника и государственного деятеля. В этом псевдониме есть значимое созвучие Лориса и Новалиса, молодого немецкого гения-романтика. Как видно, и русская литература входила в обширный круг чтения молодого поэта. Кроме немецкого и итальянского языков, на которых говорили в семье (его бабушка была итальянкой), Гофмансталь изучал с гувернёром французский язык, а в гимназии он штудировал древние языки и английский. С учениками гимназии он переписывался на латинском языке [1, с. 231–234].

Поэтическое творчество раннего периода носит во многом стилизаторский характер. Однако в мастерстве стилизации важна смысловая и ассоциативная перекличка с другим автором, что является не эпигонским «списыванием», а органичным стилевым явлением. Гофмансталь обратил внимание на поэзию австрийца Н. Ленау, французскую символистскую лирику, философию Ф. Ницше, драматургию М. Метерлинка и стихотворения в прозе И.С. Тургенева. Молодой Гофмансталь воспринимал европейскую литературу в широком контексте. Помимо активного участия в кружке «Молодая Вена» в кафе «Гринстайдль» со своими коллегами-писателями (Г. Бар, А. Шницлер, Л. фон Андриан, Р. Бер-Гофман и др.), журналистами и актёрами Гофмансталь посетил гостившего в Вене Х. Ибсена, познакомился с мюнхенским поэтом С. Георге и его кружком, печатался в журнале «Листки искусства» Георге, встречался с М. Метерлинком, Г. Д'Аннунцио, Г. Гауптманом, О. Брамом, Г. Кесслером, скульптором О. Роденом, художником Л. фон Хофманом и искусствоведом Ю. Мейер-Грефе, сотрудничал с издательством «Инзель». В гимназические годы помимо стихотворений Гофмансталем были написаны стихотворные драмы «Вчера» (1891), «Смерть Тициана» (1892), «Глупец и смерть» (1893), «Алкеста» (1894), малые символистские драмы (1897), а в 1898 состоялась премьера драмы «Женщина в окне» на берлинской «Свободной сцене» и «Глупца и смерти» в мюнхенском «Театер ам Гэртнерплац». Затем последовали инсценировки «Свадьбы Зобеиды» и «Авантюриста и певицы» в берлинском «Немецком театре» (1899).

О поэтическом мастерстве Гофмансталя замечательно писала Софья Николаевна Шиль (1863–1928), псевдоним: Сергей Орловский [2], первый переводчик стихотворных драм Гофмансталя на русский язык: «Рядом с тяжёлым, будто вычеканенным из золота стихом Стефана Георге и беспорядочным и небрежным стихом Демеля стих Гофмансталя кажется лёгким и изящным облаком, за которым сквозит как солнце очаровательная улыбка поэта. Воздушность его стиха неуловима. Он нанизывает ряд намёков, ряд недоговорённых мыслей, мимолётных образов, эти образы похожи на видения сна – едва всплывут, как уже снова погружаются во мрак.

Стих Гофмансталя лишён монументальности, яркой неподвижности, он весь зыблется и плывёт, как воды венецианских каналов…» [3, с. 31]. Тонко уловив символистскую направленность творчества молодого Гофмансталя, С.Н. Шиль употребляет важное живописное сравнение: «как воды венецианских каналов». Визуальное воспроизведение образов, возникших во время путешествий Гофмансталя по Италии или при чтении многочисленных книг по искусству, выдают в молодом поэте удивительную интенсивность интермедиального характера, т.е. создание многочисленных экфрасисов, преображая визуальное в словесное. Лирическое начало его стихотворных драм никак не связано с исповедальностью лирического героя. Цель лирической поэзии молодого Гофмансталя заключалась не в передаче собственного переживания, а в «возбуждении» поэтическими средствами с визуальной наглядностью и «музыкой стиха» переживаний читателя. Такой новый (модерный) подход к стихотворному творчеству был заимствован Гофмансталем в визуальном плане у французских поэтов «Современного Парнаса» (Т. Готье, Л. де Лиль, Т. де Банвиль, Ж. М. де Эредиа), а в музыкальном аспекте у французских поэтов- символистов, прежде всего Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо и С. Малларме. И как следствие, по-иному зазвучала немецкая речь, приобретя несвойственные ей ранее черты живописной наглядности и подчёркнутой музыкальности [4].

В июле 1892 г. Гофмансталь сообщает в письме, что он работает в «технике фрески» над трагедией в пяти актах из времён Ренессанса «Асканио и Джоконда». Молодой драматург планировал создать «настоящую брутальную сцену с величественной, стройной композицией и яркими цветовыми пятнами» [5, S. 49]. Использование терминологии из области живописи, скульптуры и архитектуры часто встречается в его статьях и письмах по отношению к поэтическим произведениям. Молодой автор признавался, что особое влияние на его творческую фантазию оказали изобразительные искусства [6, S. 380]. По его убеждению, он стал поэтом только потому, что «воспринимал мир визуально», преображая магическим даром обыденное и знакомое в чудесное царство видимости [Ibid, S. 382]. Главной особенностью поэтического дарования Гофмансталя является подчёркнуто наглядное и предметное, даже можно сказать интенциональное, представление о художественном произведении, а целью его разножанрового творчества стало, с одной стороны универсальное видение мира в его целостности и полноте и, с другой, наглядное проникновение в смыслы бытия. Молодой поэт не раз подчеркивал, что Академическая гимназия в Вене кроме лёгкости в изучении языков и привития литературного вкуса дала не менее важный навык – «понимание изобразительных искусств» [5, S. 154].

Подготовленный домашними учителями и гувернёром к гимназическому обучению, Гофмансталь широко использовал в познавательных целях богатую домашнюю библиотеку, совершал с отцом путешествия по Германии, Италии и Франции, хорошо знал немецкие и венские музеи. В юном возрасте он осваивал далеко нелёгкие для понимания искусствоведческие работы Д. Дидро, И.Г. Гердера, И.И. Винкельмана, И.В. Гёте, Ш. Бодлера, Э. Золя, Ю. Мейер-Грефе и др. [7, S. 17]. Особое место в его увлечении искусством занимала эпоха итальянского Ренессанса и исследование швейцарского историка культуры Якоба Буркхардта (1818–1897) «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860). В ней автор создал своеобразный миф об эпохе Возрождения, фундаментальной чертой которого является яркий индивидуализм его «титанов», заключающийся в значимости интеллектуального развития человека в противоположность Средним векам и современности: « <…> обращение к итальянской культуре XIV–XV веков как раз заключало в себе элемент эскапизма, дистанцирования от современной ему социально-политической реальности, ухода из раздираемой противоречиями Европы середины XIX века в изысканный мир ренессансной Италии. Ренессанс обращался в некую сублимацию нетленных, универсальных ценностей» [8, с. 9]. Объёмное исследование Буркхардта было воспринято в Вене как новое слово в истории искусства и вызвало всеобщий интерес в кружке «Молодая Вена».

Время действия первой драмы Гофмансталя «Вчера» – «время великих художников», с «богатой архитектурой эпохи упадка Ренессанса, стены украшены лепниной и гротесками. Слева и справа по одному высокому окну и по одной маленькой двери с гобеленовыми занавесками, на них изображены сцены из «Энеиды» [9, S. 212]. Для молодого драматурга Ренессанс стал символом становления главного героя Андреа и роста его личностных качеств. В 1894 г. двадцатилетний Гофмансталь интересуется книгами о Леонардо да Винчи и высказывает желание глубоко погрузиться в образ мыслей и искусство Ренессанса: « <…> все мои инстинкты призывают меня с этого момента воспринимать жизнь, внутреннюю и внешнюю» [5, S. 102]. Через год Гофмансталь с воодушевлением читает двухтомное исследование о творчестве Микеланджело Буонарроти, особо выделяя его мастерство в создании фресок Сикстинской капеллы, которые придают поэту новые силы [5, S. 147].

Гофмансталь последовательно интересовался современной живописью. Творчество Макса Клингера (1857–1920) было знакомо ему по книге «Живопись и рисунок» (1891), о которой он оставил следующую запись: «Новые методы в искусстве открыли источники поэзии страсти, духовного

углубления, которые редко были доступны живописи и родственным ей искусствам, а иногда и вовсе были им недоступны» [Zit. nach: 7, S. 19]. В 1893 г. Гофмансталь написал статью о самом известном художнике Германии – Франце Штуке (1863–1928), мастерски использовавшего карандашные зарисовки. Молодой поэт подчеркнул его «точный и изящный карандаш» и обнаружил при этом «сильный поэтический талант» [10, S. 529].

Самыми значимыми явлениями современности Гофмансталь считал живопись английских прерафаэлитов и идеи родоначальника эстетизма в Англии – Уолтера Патера. Три его книги «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (1873), «Воображаемые портреты» (1887) и философский роман «Марий Эпикуреец» (1885) стали предметом рассуждений о сближении поэзии и живописи как самостоятельного стилевого элемента. В своём дневнике 1895 г. Гофмансталь записал: «Поэзия (живопись): выражать словами (красками) то, что в жизни сложно выразить в тысяче других сред. Транспонировать жизнь. Следовательно, сфотографированный диалог так же фальшив, как драгоценные камни, вставленные в картину» [6, S. 400]. Сближение поэзии и живописи – задача, традиционно значимая в истории искусствознания от Горация до Д. Дидро и Ш. Бодлера. По мнению Г. Фридриха, знатока модерной лирики, высота духовного совершенства поэзии рубежа XIX–XX веков наиболее ярко представлена прежде всего своей интермедиальностью: вместе с живописью и музыкой она обретает недостижимую высоту.

Примечательными в этом отношении являются «Салоны» Дени Дидро (1713-1784). В них содержится анализ живописных и скульптурных артефактов на прижизненных Дидро выставках, которые проводились по приказу Людовика XIV с 1667 г. во французской Королевской Академии живописи и скульптуры [11]. Г. Фридрих рассуждает о критических отзывах Дидро: «Удивляет восприимчивость к атмосферической ценности картины. Интересны замечания о сюжетно независимых законах света и колорита. Более всего любопытно переплетение анализа живописи с анализом поэзии. Это мало имеет отношения к старому учению, основанному на плохо понятой формуле Горация “ut picture poesis” («поэзия – как живопись») <…> Дидро полагал, что звук в стихотворении и цвет в картине несут аналогичную функциональность. Эту аналогичность он называл «ритмической магией», которая, по его мнению, волнует глаз, ухо и воображение сильней, чем предметная точность факта <…> Но первично для Дидро понимание поэзии как высказывания не фактологического. Это эмоциональное движение посредством свободных метафор и посредством крайних звукопозиций. Здесь возвещается решительное превосходство

языковой магии над смыслом и динамики образа над значением образа» [12, с. 31].

Гофмансталь разработал собственный интересный приём, который он назвал «поворотом стиля» в область живописного начала («Stilverdrehung»): изобразить общество в комедии, как Пуссен изображал ландшаф; написать историю о Навсикае, подобно технике создания гобеленов; найти образ французской актрисы кабаре Иветт Гильбер, наполовину хулиганский, наполовину треченто и т. д. «Поворот стиля» имел в представлении Гофмансталя преимущества по отношению к другим приёмам современной поэзии: « <…> он придает уму поразительное и ложное отношение к жизни, полное кокетства, остроумия и антитезы, полное иронической преждевременности, полное старомодного скептицизма, в глубине души неверное и невыразимо соблазнительное начало» [10, S. 529]. Артур Шницлер очень точно назвал складывающийся живописный стиль Гофмансталя непродуманным: поэт работал «без сценария, с отдельными суггестивными пометками» [5, S. 49] и «чисто цветовыми эскизами» [Ibid, S. 60]. Указанные недостатки с точки зрения Шницлера оказались значимыми новаторскими шагами, которые осваивали поэты модерна от Бодлера до Георге и Гофмансталя. Живописная поэзия Гофмансталя не была спонтанной, она представляла собой осознанный эстетический шаг, имела свои французские образцы и последовательно разрабатывалась молодым поэтом.

Список литературы

1. Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК, 2003. 432 с.
2. Михайлова М.В. Софья Николаевна Шиль – литератор, мемуарист, литературовед // Новое литературное обозрение. № 5. 2018. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.nloboors.ru (дата обращения 20.09.2024).
3. Шиль С.Н. Об авторе // Гофмансталь Г. фон. Драмы / пер. с нем. С.Н. Шиль. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 5–32.
4. «Стройность пламени и хрупкость лиры». Гофмансталь придал немецкой поэзии удивительную музыкальность звучания. Интервью М. Низовой с Ю.Л. Цветковым // Литературная газета. № 29 от 24.07.2024. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://search.app/zdHViYxA7bYwAqBHA (дата обращения 10.09.2024).
5. Hofmannsthal H. von. Briefe I. 1890–1901. Berlin: S. Fischer, 1935. 351 S.
6. Hofmannsthal H. von. Aufzeichnungen aus dem Nachlaß // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 311–595.
7. Braegger C. Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst. Bern: A. Francke Verlag, 1979. 168 S.
8. Чекалов К.А. Буркхардт и наука о Возрождении // Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада, 1996. 527 с.

9. Hofmannsthal H. von. Gestern // Hofmannsthal H. von. Gedichte. Dramen I. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. 652 S.

10. Hofmannsthal H. von. Franz Stuck // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze I. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 529–533.

11. Бессмертная М. Рождение современной выставки. Как «Салоны» Дидро рассказывают историю выставочного дела. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: htpps:// theblueprint.ru/culture/art/didro (дата обращения 20.10.2024).

12. Фридрих Г. Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия / пер. с нем. Е. Головина. М.: Языки славянских культур, 2020. 344 с.

POETIC AND PICTURESQUE IN THE WORK OF THE YOUNG HUGO VON HOFMANNSTHAL

Yu. L. Tsvetkov

It has been proved that the natural gift of the Austrian poet and playwright Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) lies in the activity of visual reproduction of what he saw, especially artifacts. The picturesqueness of his poetry is expressed in the created technique of a "turn of style", i.e. a planned reader's provocation that does not presuppose fact and plausibility and is characterized by wit, irony and skepticism. The intermediate aspect of the poetry of the young Hofmannsthal was actively developed aesthetically, consistently studying the works of art from D. Diderot to J. Burkhadt and taking into account the poetic practice of the French Parnassian poets T. Gautier, L. de Lisle, T. de Banville, J. M. de Heredia, as well as the French symbolist poets S. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud and S. Mallarmé.

Keywords: literature of the Viennese modernism, aestheticism, intermediality, poems and poetic dramas, articles on art, ecphrasis, "turn of style", Hugo von Hofmannsthal.

4.2. «КОМИЧЕСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МАТУШКИ ХАББАРД И ЕЕ СОБАКИ» В ЦАРСКОЙ И СОВЕТСКОЙ РОССИИ

© М. В. Иванкива, © П. И. Кляркина

В главе представлено сравнение двух переводов на русский язык английских детских стихов Сары Кэтрин Мартин, собранных в сборник «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки» (1805 г.). Материал исследования –
два перевода на русский: дореволюционное издание «Бабушка Забавушка и собачка Бум (Стихи для детей)», опубликованное издателем И. Кнебелем в 1906 г., и советское издание «Пудель», выпущенное в издательстве «Радуга» в 1927 г. Предметом исследования являются как литературные переводы Раисы Адамовны Кудашевой и Самуила Яковлевича Маршака, так и репрезентация главных героев, женщины и собаки, и их взаимоотношений в дореволюционной, раннесоветской и оригинальной версии на уровне текста и книжной графики. Гипотеза исследования, которая заключается в том, что на перевод в значительной мере влияет смена антропоканинных сообществ, а сам перевод совершается на уровне антропоканинных культур, подтверждается в процессе сравнения и сопоставления переводов и иллюстраций: именно смена культур отношений человека и

собаки-компаньона обусловливает трансформации породы собаки, степень ее антропоморфности и характер отношений центральных персонажей.

Ключевые слова: детская литература, книжная графика, художественный перевод, «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки», антропоканинная культура, Сара Мартин, Р.А. Кудашева, С.Я. Маршак.

В настоящей статье приводится анализ и сравнение трех произведений: английской книги детских стихов Сары Кэтрин Мартин (1768–1826) «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки» («The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog», 1805) [1] и двух переводов на русский язык, «Бабушка Забавушка и собачка Бум (Стихи для детей)» в переводе Раисы Адамовны Кудашевой (1906) [2] и «Пудель» (1927) [3] в переводе Самуила Яковлевича Маршака. Здесь следует пояснить, что в данных изданиях нет упоминания ни Мартин, ни «Матушки Хаббард», то есть они были представлены читателям как авторские произведения Кудашевой и Маршака, однако мы будем рассматривать и называть их переводами, оставляя проблему данного феномена для будущего исследования.

Оба перевода и оригинал, а также иллюстрации к ним рассматриваются нами в контексте понятий антропоканинное сообщество и антропоканинная культура. Данный термин был предложен французским историком и антропологом Домиником Гийо в работе «Люди и собаки» («Des Chiens et des Humains», 2009) [4]. По мнению исследователя, «в одном пространстве с человеческими обществами существуют в буквальном смысле истинные смешанные общества, сформированные одновременно и людьми, и собаками, которые можно назвать антропоканинными. С этой точки зрения собаку нельзя рассматривать лишь в качестве объекта, своего рода предмета обстановки в человеческом сообществе. Она получает статус полноправного члена объединенного сообщества» [4, с. 303]. Нами уже было проведено успешное исследование трансформации породы собак при межкультурном переводе на материале повести Джеймса М. Барри «Питер Пэн и Венди», которое убедило нас в валидности и перспективности подобного подхода [5].

Наша гипотеза заключается в том, что на перевод оригинального текста могли повлиять, среди прочих факторов, те антропоканинные культуры, которые бытовали в России до и после падения монархии. Мы ставим перед собой цель определить и описать те изменения, которые претерпел оригинал при переводе на русский язык в рамках двух антропоканинных культур, дореволюционной и раннесоветской. На пути к поставленной цели мы опишем контекст создания и особенности «Матушки Хаббард», а затем

проанализируем два перевода, обращая особое внимание на репрезентацию центральных героев и их взаимоотношений.

«Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки».

Книга детских стихов (‘nursery phymes’) Сары Кэтрин Мартин под названием «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки» вышла в издательстве Джона Харриса (1756–1846), продолжателя и правопреемника семьи крупного детского книгоиздателя и «папы британской детской литературы» Джона Ньюбери (1713–1767). Книга стала для Харриса прорывом, так как, во-первых, в отличие от традиционных книг издательства, имела исключительно развлекательную функцию и не содержали никакого дидактического плана, а во-вторых, Харрис использовал для иллюстрации технику хромоксилографии, тогда как Ньюбери и его наследники использовали в основном ксилографию [6, с. 240–41]. Один рисунок был помещен на титульный лист, а остальные располагались непосредственно под стихотворениями.

Книга Мартин открывалась шестистишием с моделью рифмовки aabccb. За ним следовали тринадцать четверостиший, каждое из которых следовало единой сюжетной модели: матушка Хаббард идет прикупить что-нибудь у различных торговцев (пекарь, гробовщик, торговец рыбой, паб, таверна, фруктовщик, портной, шляпник, брадобрей, башмачник, швея, чулочник), а вернувшись, застает свою собаку за какими-то смешными проказами (притворялась мертвой, смеялась, курила трубку, сидела на стуле, стояла на голове, кормила кота, танцевала джигу, играла на флейте, ездила на козлике, читала газету, пряла, надевала костюм). В заключительном четверостишии женщина и собака танцуют.

Несмотря на то, что в стихах пытались увидеть политическую сатиру, «Матушка Хаббард» была издана прежде всего для детей, а ее публикация обозначила новый период в истории детской литературы Великобритании, который историк детской литературы Харви Дартон назвал «рассветом легкости» [6, p. 365]. Книга имела необыкновенных успех: за первые несколько месяцев было продано более десяти тысяч копий. Харрис поспешил с продолжением приключений матушки Хаббард, которое вышло уже в 1806 г. Здесь пес не устает удивлять свою хозяйку прыжками на скакалке, кружением на качелях, игрой на скрипке и прочими шалостями.

«Матушка Хаббард», по нашему мнению, является важным свидетельством появления нового антропоканинного сообщества в Англии рубежа веков. На рубеже XVIII-XIX вв. исследователи наблюдают смену в восприятии собаки в доме, что приводит к тому, что собака начинает восприниматься как компаньон, друг, а позднее и член семьи [7; 8; 9]. В

результате сдвига в отношениях человека и собаки возникла новая культура, антропоканинная культура, которая устанавливала свои правила, нормы и традиции в отношениях людей и их компаньонов.

«Бабушка Забавушка и собачка Бум».

Одной из отличительных особенностей «Матушки Хаббард» является его репетитивная структура: большинство строф в нем строятся по определенной схеме – матушка Хаббард идет в какое-либо место (чаще всего в лавку или мастерскую) с целью достать там предмет для своей собаки, а по возвращении домой видит, как пес делает что-то, что обычно делают люди, например, курит трубку, прядет, играет на флейте и т.д. Кроме того, стоит отметить, что комизм данного стихотворения во многом строится на субверсии отношений хозяйки и питомца – они меняются ролями. Матушка Хаббард служит собаке, приносит ему одежду, обувь, еду, в одной строфе даже напрямую говорит ему: «К Вашим услугам» («The Dame said, Your servant»). Пес же, наоборот, проводит время праздно – танцует, играет на флейте, курит трубку, читает газету. Еще одна важная особенность этого стихотворения – антропоморфизация собаки. Как уже было упомянуто, пес делает вещи свойственные людям, а не собакам. Он умеет читать и писать, петь и танцевать, он носит человеческую одежду, в отношениях с матушкой Хаббард именно он занимает главенствующую позицию, а ее, как правило, занимают только люди. Так, в этом стихотворении пес уподобляется человеку, он предстает перед читателями в образе состоятельного главы семейства. Антропоморфность собаки подчеркивается и иллюстрациями к стихотворению – на многих из них он ходит на задних лапах и носит одежду.

Начать анализ перевода 1906 г. стоит с его названия. Если оригинальное стихотворение называется «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки», которое принято редуцировать до «Матушки Хаббард», то в названии перевода Кудашевой, «Бабушка Забавушка и собачка Бум», уже фигурируют оба героя стихотворения, и оба они имеют имена.

По фабуле перевод Кудашевой близок к тексту оригинала, однако ряд деталей были изменены, а некоторые добавлены самой переводчицей. Рассматривая лексическую сторону текста Кудашевой, можно заметить, что он изобилует словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами: собачка, веточки, верёвочка, бедняжечка, флейточка, табакерочка и т.д. Вероятно, это решение было принято для того, чтобы сделать текст перевода более привлекательным для детской аудитории. Для детей изменили и концовку стихотворения: полный оригинал заканчивается смертью собаки и возведением надгробия на могиле, в то время как в «Бабушке Забавушке»

главные герои просто уезжают в дальние края и прощаются с юными читателями.

Главное отличие «Бабушки Забавушки» от оригинального стихотворения заключается в том, как в нем представлен образ собаки. Во-первых, ему дано имя – Бум; от него же позже образуется уменьшительно-ласкательное Бумочка. Перевод Кудашевой – единственный вариант этого текста, в котором у пса есть свое собственное имя. Во-вторых, отношения бабушки Забавушки и Бума отличаются от отношений матушки Хаббард и ее собаки. Они напоминают не столько отношения хозяйки и ее питомца, сколько отношения бабушки и внука: Бабушка заботится о Буме, думает о нем, покупает ему подарки, призывает его быть умницей и вести себя хорошо. В переводе Кудашевой бабушка Забавушка часто угощает Бума сладостями – пирожными, конфетами, бисквитным пирогом – всем тем, что бабушки обычно дают своим внукам, и что противопоказано собакам.

Меняется и порода собаки. Если собака на иллюстрациях к оригинальному изданию похожа на спаниеля (у нее длинная трехцветная шерсть, вытянутая морда, висячие уши, значительный хвост), то Бум напоминает скорее терьера. Это гладкошерстный белый мускулистый мальчик со стоячими ушами и менее вытянутой мордой, у него маленький хвостик, который можно увидеть всего на двух иллюстрациях, так как Бум носит одежду. Пес в «Бабушке Забавушке» еще более уподоблен человеку, чем пес в «Матушке Хаббард». Это поддерживается и иллюстрациями к первому изданию перевода Кудашевой – на них Бум не только ходит на задних лапах, но и появляется на каждой странице в новом наряде. Его костюмы всегда утонченные и изысканные: домашние шелковые пижамы, прогулочные костюмы с соломенной шляпкой, смокинг и шляпа-цилиндр. Издатель Иосиф Николаевич Кнебель был известен тем, что приобщал детей к миру большого искусства. Кнебелевские книги для детей иллюстрировали художники близкие «Миру искусства» и «Союзу русских художников».

В переводе Кудашевой гораздо больше прямой речи, чем в оригинальном стихотворении. Если в «Матушке Хаббард» единственными строчками с прямой речью были «The Dame said, Your servant, // The Dog said, Bow-wow», то в «Бабушке Забавушке» прямая речь главный героев появляется в девяти из пятнадцати строф. Причем Бум, в отличие от пса из «Матушки Хаббард», чья единственная реплика состояла из обыкновенного «bow-wow» («гав-гав»), выражается изящным литературным языком: «А Бум в ответ: "Ах, бабушка! нельзя ли подождать? /"Когда курю я трубочку, прошу мне не мешать!"».

Перевод Кудашевой выполнен в тот период, когда нарождавшаяся антропоканинная культура начала XIX в. к концу века полностью созрела и распространилась в Европе. Российская империя, являясь частью европейского контекста, приняла эту культуру. Мы наблюдаем ряд изменений в сфере бытовых реалий. Так, матушка Хаббард посещает лавки и мастерские (она заходит к пекарю, гробовщику, продавцу фруктов, сапожнику, швее и многим другим мастерам и продавцам), бабушка Забавушка также совершает много покупок, однако место, где она приобрела тот или иной товар, указывается не всегда. В переводе Кудашевой упомянуты лишь «кондитерская», «лавка», «соседний город» и «Ряды» – последнее особенно примечательно, так как эта деталь дает понять, что действие стихотворения происходит в русских реалиях. Некоторые локации, упомянутые Кудашевой, носят социальный характер – в стихотворении говорится об «именинах» и «празднике», на которые идет бабушка. Такой социальный аспект отсутствует в оригинале. Однако несмотря на некоторое расхождение реалий, матушка Хаббард и бабушка Забавушка находятся в едином антропоканинном культурном поле, и именно поэтому забавные и комические черты героев оригинала и их взаимоотношения лишь усилены в переводе Кудашевой и иллюстрациях неизвестного художника.

«Пудель».

Революция 1917 г. разрушила сложившуюся в царской России антропоканинную культуру: связанные с собаками институции были упразднены, многие специалисты покинули страну, животные были увезены, погибли или стали беспризорными. Во время Гражданской войны происходило идеологическое и планомерное уничтожение породистых собак, в результате чего исчезли собаки, которые ассоциировались с аристократией и старой Россией. После 1917 г. молодое государство формировало новые порядки межвидового взаимодействия. Советское антропоканинное общество складывалось постепенно и во многом опиралось на традиции и практики XIX в. Литература 1920-х гг. отразила становление культуры нового антропоканинного общества. В это время выходят литературные произведения, которые можно рассматривать как пример раннесоветской антропоканинной культуры, например, «Собачье сердце» Михаила Булгакова (1925), Владимира Леонидовича Дурова «Мои звери» (1927), «Дневник фокса Микки» Саши Черного (1927), «Собачки» Веры Ермолаевой (1929). Ирина Николаевна Арзамасцева пишет, что именно на рубеже 1920–30-х гг. оформляется новая парадигма детского чтения, для которой «моделью жизнестроения был избран социализм, а значит, все многообразие сюжетов стягивалось к проблеме «ребенок и строящееся общество» [10].

Перефразируя Арзамасцеву, ребенок и строящееся антропоканинное общество. Одновременно «развернувшаяся в середине 1920-х гг. борьба за юного читателя, привела к назойливому подчёркиванию в детских изданиях правдивости всего представленного материала» [11]. Это, как нам видится, может объяснить особенности работы с оригинальным текстом Маршака и художника Владимира Васильевича Лебедева.

Если название оригинального стихотворения обращало внимание на саму матушку Хаббард, а название перевода Кудашевой – на обоих героев сразу, то в название перевода Маршака вынесен только пес, а вернее его порода. Перевод Маршака является более вольным. Из оригинального текста в вариант Маршака были перенесены лишь отдельные элементы (эпизод с буфетом и костью, притворная «смерть» пса и его последующее возвращение к жизни), остальные события в тексте Маршака были придуманы самим переводчиком (зимний спуск с горы, эпизоды с курицей, спичками, клубком и подарками). В «Пуделе» Маршака места торговли и покупка товаров полностью отсутствуют, зато в нем уделено большее внимание природным локациям – упоминаются «лес», «горка», «улица», по которой курица гуляет со своими цыплятами. Также Маршак вносит в свой перевод концепт труда – в нем появляется грядка, на которой старушка полет горох. Социальная сторона в «Пуделе» тоже присутствует – старушке и ее питомцу по почте присылают подарки. Единственная локация, связывающая все три версии этого стихотворения – буфет; он один появляется и в оригинале, и в двух переводах стихотворения. Причина такого радикального отхождения от фабулы кажется очевидной: структура оригинального стихотворения, а именно посещение лавок и покупка разнообразных товаров, не соответствовала требованиям культуры, в которой создавался этот конкретный перевод, а некоторые реалии уже попросту не существовали в ранние советские годы.

Образ пса в этом стихотворении сильно отличается как от образа пса из оригинала, так и от собачки Бума из перевода Кудашевой. Если в «Бабушке Забавушке» читатель видит собаку-ребенка, то в «Пуделе» Маршака пес определенно занимает роль питомца, пусть и очень озорного. Бабушка превращается в старушку, семейные связи нивелируются. Мы не знаем имени собаки, однако впервые в тексте напрямую указывается порода собаки, то есть происходит инверсия частного (имени) и видового. Согласно Советской энциклопедии, пудель – это «порода преимущественно декоративных собак. Используется также для охраны квартир и цирковой дрессировки» [12]. В переводе Маршака пудель гораздо реже взаимодействует со своей хозяйкой, чем Бум. Так как в переводе Маршака фокус смещен в сторону пуделя, в

некоторых строфах старушка не появляется вовсе, например, в эпизоде с курицей. Чаще всего в этом стихотворении пудель и старушка существуют параллельно друг другу: старушка занята своим делом, а пес – своим. Основная точка их взаимодействий – проделки пуделя, которые нарушают мирный уклад жизни старушки (неслучайно Маршак в первой строфе «Пуделя» упоминает, что старушка жила «спокойно»). Контраст между спокойным характером старушки и озорной натурой пуделя четче всего прослеживается в последних строфах стихотворения – старушка получает в подарок кофейник, а пес – ошейник и плетку. Кофе уже упоминалось в первой строфе стихотворения как один из атрибутов размеренной жизни старушки («Сухарики ела // И кофе пила»), поэтому старушка довольна такому подарку. Пуделю же, наоборот, подарки не нравятся – плетка и ошейник требуют от пса дисциплины, подчинения хозяйке, а это идет в разрез с его озорным характером. Однако пудель не делает чего-либо, что выходило бы за рамки обычного для собак поведения. Он гоняется за курицей, играет с клубком, приносит своей хозяйке коробок спичек. Пудель в переводе Маршака практически лишен человеческих черт, присущих как псу из оригинального стихотворения, так и собачке Бум. На иллюстрациях к первому изданию «Пуделя» пес ходит на четырех лапах.

Такое стремление к уходу от антропоморфизации можно объяснить требованием правдивости всего представленного материала в детской литературе в 1920-е гг. Подтверждением данного тезиса может служить продолжение истории про бабушку Забавушку и собачку Бум, которое вышло в 1927 г. Здесь, в отличие от издания 1906 г., Бум – обыкновенный маленький беспородный песик полностью лишенный антропоморфных черт, что делает его противоположностью утонченного Бум дореволюционного издания [13].

Проанализированные тексты – «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки», «Бабушка Забавушка и собачка Бум» и «Пудель» – отличаются тем, как в них представлен образ собаки и ее отношения с женщиной. В «Матушке Хаббард» собака уподоблена взрослому человеку и занимает главенствующее положение в отношениях со своей хозяйкой. Они живут в одном доме, заботятся друг о друге, однако мы наблюдаем дисбаланс власти в их отношениях, и забота матушки о собаке представлена в комическом ключе. В «Бабушке Забавушке» собачка Бум практически полностью антропоморфен и предстает перед читателями в образе ребенка, внука, о котором заботится бабушка Забавушка. Перевод Кудашевой выполнен в тот период, когда нарождающаяся антропоканинная культура начала XIX в. полностью созрела и распространилась в Европе. Российская империя, являясь тогда частью европейского контекста, приняла эту культуру.

Именно поэтому, при наличии определенных различий, матушка Хаббард и бабушка Забавушка находятся в едином культурном поле. Пудель из перевода Маршака, наоборот, практически лишен человеческих черт и изображен вполне обычным озорным питомцем, так как авторы в 1920-е следовали иным нормативам, ведь раннесоветское антропоканинное сообщество и новая культура успели сформировать свои правила.

Список литературы

1. Martin S.C. Old Mother Hubbard and her dog. London: John Harris and son, 1819. 34 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archive.org/details/comicadventureso00martiala/page/6/mode/2up (дата обр.: 21.06.2024).
2. Кудашева Р.А. Бабушка Забавушка и собачка Бум (Стихи для детей). М.: Изд. И. Кнебель, 1906. 10 с.
3. Маршак С.Я. Пудель / рис. В. Лебедева. Л.: Радуга, 1927. 12 с.
4. Гийо Д. Люди и собаки. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 303 с.
5. Иванкива М.В. Детская литература и антропоканинная культура: собака Нэна Джеймса М. Барри при межкультурном переводе // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. No 81. С. 188–208.
6. Carpenter H., Prichard M. The Oxford Companion to Children's Literature. Oxford: Oxford University Press, 1984. P. 388.
7. Howell Ph. A Place for the Animal Dead: Pets, Pet Cemeteries and Animal Ethics in Late Victorian Britain // Ethics, Place & Environment. 2002. 5:1. P. 522.
8. Thomas K. V. Man and the natural world: a history of the modern sensibility. New York: Pantheon Books. 1983. P. 117.
9. Howard-Smith S. In the Dog House: British Canines at Home, 1688–1832 // Home Cultures. 2021. № 2. pp. 129–149.
10. Арзамасцева И.Н. Детская литература в первые десятилетия советского периода. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ibbycongress2020.org/ru/electives/history-and-critical-practice-of-children-s-literature/204-detskaya-Hteratura-v-pervye-desyatiletiya-sovetskogo-perioda (дата обращения: 8.09.2022).
11. Вырупаева А.П. Советская идеология против «волшебства»: борьба со сказкой во второй половине 1920-х годов // Вестник БГУ. 2023. №1 (55). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskaya-ideologiya-protiv-volshebstva-borba-so-skazkoy-vo-vtoroy-polovine-1920-h-godov (дата обращения: 27.07.2023).
12. Большая советская энциклопедия. в 30-ти т. – 3-е изд. – М.: Совет. энцикл., 1969 – 1986.
13. Дядя Яша. Новые приключения бабушки-Забавушки и собачки Бум. Рисунки С.Г. Гольдмана. Одесса, издательство «Светоч», 1927. 12 с.

«THE COMIC ADVENTURES OF MOTHER HUBBARD AND HER DOG» IN IMPERIAL AND SOVIET RUSSIA

M.V. Ivankiva, P. I. Kliarkina

The chapter presents the comparison of the two Russian translations of the 1805 Sarah Catherine Martin's nursery phymes «The Comic Adventures of Mother Hubbard and Her Dog», late imperial «Babushka Zabavushka i Sobachka Bum (Poems for Children)» and the early Soviet «Poodle», published by the Raduga publishing house in 1927. The comparative analysis focuses on both the literary translations of Raisa Adamovna Kudasheva and Samuil Yakovlevich Marshak, and the representation of the main characters and their relationship in illustration. The research hypothesis, which is that translation is significantly influenced by the change of anthropocanic communities, and the translation itself is carried out at the level of anthropocanic cultures, is confirmed in the process of comparing and contrasting translations and illustrations: it is the change in human-canine cultures that determines the transformation of the breed, the degree of his anthropomorphism and the nature of the relationships between the central characters.

Keywords: children's literature, book illustration, translation, Mother Hubbard, dog, human-canine culture, Sarah Martin, R. Kudasheva, S.Ya. Marshak.

4.3. СУБЪЕКТИВНОЕ И ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОЕ В КАНОНЕ МЕДИАФРАНШИЗ (К ВОПРОСУ О КОЛЛЕКТИВНОМ АВТОРЕ В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ)

© И.Б. Казакова

Глава посвящена вопросу о роли фанатских сообществ в формировании канона медиафраншиз как воображаемого текста и (или) набора необходимых элементов художественной вселенной медиафраншизы. Цель работы – выявление основных участников процесса создания канона и определение их места в этом процессе. Используя типологический метод и метод интерпретации, автор исследует процесс трансформации субъективных представлений о каноничности в интерсубъективный канон и индивидуальные интерпретации художественных текстов франшизы (хэдканон). Особое внимание уделяется феномену паратекста, создаваемого руководством франшиз с целью формирования в фанатских сообществах вариативных представлений о каноне. В результате проведенного исследования автор приходит к выводу о том, что канон складывается как результат перехода субъективных представлений о франшизе на интерсубъективный уровень.

Ключевые слова: медиафраншиза, фэндом, канон, паратекст, хэдканон.

В современном мире благодаря появлению и развитию новых информационных технологий возникают новые способы коммуникации и формы творчества, включающие в себя процесс непрерывного достраивания неких текстов, в создании которых одновременно принимают участие профессиональные авторы (и авторские коллективы) и участники сетевых

сообществ. Постоянная незавершенность этих текстов обусловлена в том числе стремлением всех субъектов, принимающих участие в их создании, привести их в соответствие со своими представлениями о содержании этих текстов.

Все вышесказанное справедливо для канона медиафраншиз, формируемого при активном участии интернет-сообществ фанатов этих франшиз. В каждой из них процесс сложения канона протекает со своими особенностями, однако во всех случаях присутствует постоянный поиск общего содержания, которое должно интегрировать индивидуальные представления фанатов о каноничности.

Под каноном в субкультуре фэндом-сообществ понимается свод правил, которому должны соответствовать законы художественной вселенной франшизы, ее история и персонажи [1]. Однако зачастую фанаты вкладывают в это понятие и другие смыслы: под каноном могут понимать изначальный текст, или корпус текстов, или набор каких-либо ключевых элементов художественной вселенной (локации, персонажи, сюжетные ходы и т.д.), или все перечисленное одновременно. Активность фанатов в вопросе создания канона объясняется тем, что с его помощью фэндомы стремятся контролировать руководство франшиз, которое вынуждено реагировать на эту активность, занимая определенную позицию в отношении ожиданий фанатов [2, с. 875]. На примере нескольких крупных современных медиафраншиз рассмотрим, каким образом формируется их канон и какую роль в этом процессе играют его участники.

Одна из самых успешных медиавселенных современности, существующая с 70-х гг. XX в., – «Звездные войны» – сыграла исключительно важную роль в формировании традиций канонизации продукции медиафраншиз. Канон «Звездных войн» имеет статус официального, поскольку складывался под руководством и при участии создателей франшизы. Формально этот канон представляет из себя закрытую для пользователей базу данных (база данных непрерывности Holocron), в которой хранятся все элементы вымышленной вселенной «Звездных войн» (персонажи, планеты, виды оружия, транспортные средства и т.д.) [3]. В глазах фанатов источником канона и безусловным авторитетом в мире «Звездных войн» долгое время являлся Дж. Лукас – творец оригинальной трилогии. Его авторитет был немного поколеблен после выхода трилогии-приквела, не принятой частью фэндома, однако сохранялся вплоть до 2014 г., когда франшиза была приобретена кинокомпанией Диснея и Дж. Лукас был отстранен от руководства. Новое руководство «Звездных войн» упростило принципы канонизации, но сохранило за собой право контролировать и

фиксировать официальный канон [4]. Фанаты при этом оказались в непривычной для них ситуации: если во времена непререкаемого авторитета Дж. Лукаса их деятельность сводилась в основном к истолкованиям творчества демиурга франшизы, то после ее перехода в собственность компании Диснея фанаты утратили доверие к официальному канону. Хаотичность действий нового руководства «Звездных войн», отсутствие долгосрочного планирования развития франшизы, а также все большее отступление от первоначального канона, то есть оригинальной трилогии, – все это привело к постоянно растущему недовольству фэндома и обвинениям в нарушении канона новыми владельцами [5].

Чтобы сохранить лояльность фанатов, руководство франшизы стало использовать паратекст, то есть обширные медиаматериалы, сопровождающие выход любого нового продукта франшизы, – интервью с создателями, репортажи со съемок, документальные фильмы о работе над очередным фильмом или сериалом, «случайно» утекшая информация о новых проектах, слухи о существовании неких режиссерских версий фильмов, значительно отличающихся от вышедших на экран и т.д. Одна из целей создания подобного паратекста – формирование у фанатов хэдканона, то есть «канона в голове», индивидуальных интерпретаций канона, подкрепление которых фанаты получают или из основного текста, или из обширного и многообразного паратекста [1]. Таким образом, существование официального канона «Звездных войн» не помешало появлению множества фанатских интерпретаций, поддерживаемых владельцами франшизы.

Если в «Звездных войнах» паратекст, создаваемый руководством франшизы, призван сделать фанатский канон более субъективным и размытым, то в другой современной франшизе – «Гарри Поттере» – паратекст используется самими фанатами для усложнения канона. Во вселенной «Гарри Поттера» нет понятия официального канона, однако с точки зрения фанатов бесспорным каноном являются романы Дж. Роулинг и их экранизации кинокомпанией Warner Bros. Желая усложнить канон по образцу прежнего многоуровневого канона «Звездных войн», поклонники франшизы включили в него дополнительные материалы – комментарии Дж. Роулинг в различных сетевых источниках, интервью, документальные фильмы, игры [6]. Участники фэндома разработали и критерии для распределения этих материалов в создаваемой ими иерархии, и главным из критериев стала степень участия Дж. Роулинг в создании того или иного продукта. Романы о Гарри Поттере остаются при этом высшим уровнем канона, который фанаты готовы защищать даже от их создательницы (например, дискуссия фанатов с писательницей о цвете кожи Гермионы) [7]. В целом, ситуация с каноном в

«Гарри Поттере» свидетельствует, что стремление к усложнению канона может быть свойственно не только владельцам франшиз, но и фэндомам, которые таким образом пытаются упорядочить разрастающуюся вселенную.

Франшиза, в которой в настоящее время разворачивается активная борьба по поводу дальнейшего развития канона, – это «Чужой». За почти пятидесятилетний срок существования вселенной «Чужого» (принадлежавшей сначала компании «20th Century Fox», а сейчас относящейся к компании Диснея) ее руководство не только не пыталось создать канон, но и своей непоследовательной политикой в отношении продукции франшизы препятствовало его возникновению. Однако фанатское сообщество самостоятельно разработало канон этой вселенной, взяв в качестве канонического нарратива первый фильм франшизы – «Чужой» Р. Скотта (1979) [8]. Основное внимание в этом каноне было уделено особенностям строения организма и метаморфозам Чужого – внеземной формы жизни, фигурирующей во всех фильмах вселенной. Возвращение во франшизу Р. Скотта с фильмом «Прометей» (2012), насыщенном мифологическими и религиозными аллюзиями и уводящим от основной тематики предшествующих фильмов, было воспринято фэндомом неоднозначно: многие фанаты не были готовы отказаться от темы Чужого как основного элемента канона. Недовольство фэндома возымело свое действие, и в двух последующих фильмах франшизы в основе сюжета оказалось каноническое противостояние людей и Чужих.

В настоящее время Р. Скотт активно использует паратекст с целью расширения вселенной «Чужого» и ее объединения с художественным миром другого своего фильма – «Бегущего по лезвию» [9]. В своих интервью режиссер дает пояснения событий, происходящих во вселенной «Чужого», что открывает фанатам простор для новых интерпретаций и создания хэдканона. При этом паратекст, создаваемый Р. Скоттом, призван не запутывать фанатов (как происходит во франшизе «Звездных войн»), а дать им более полное представление о мире «Чужого». Таким образом, руководство франшизы пытается одновременно удовлетворить разные, зачастую противоречащие друг другу запросы фанатского сообщества: поклонники первой части франшизы получили ребут (фильм «Чужой: Ромул», 2024), возвращающий вселенную к исходному противостоянию человека и инопланетной формы жизни, сторонники канона как набора информации о биологических особенностях ксеноморфа получили материал для дальнейшей работы по классификации метаморфоз этого существа, а та часть фэндома, которая была воодушевлена сконструированной в «Прометее»

мифологией вселенной, смогла найти в последних фильмах франшизы новые культурно-исторические отсылки.

Еще одна современная франшиза, в которой отсутствие общего плана развития не помешало сложению фанатского канона, – это «Терминатор». Вселенная «Терминатора», как и вселенная «Чужого», выросла из одного фильма («Терминатор» Дж. Кэмерона, 1984), но теперь в нее входят несколько полнометражных фильмов, сериалы, книги, комиксы, компьютерные игры и другая продукция. Неоднократная смена владельцев и создателей франшизы привела к тому, что сюжеты отдельных произведений вселенной «Терминатора» очень сильно противоречат друг другу вплоть до полного взаимоисключения (в таких случаях зрителям предлагают не принимать во внимание предыдущие части франшизы). Казалось бы, в этих условиях создать канон невозможно, однако в фанатском сообществе сформировалось три точки зрения на то, каким должен быть канон «Терминатора». Согласно первой их них, канон должен касаться технических моментов, а именно – описывать и классифицировать все виды кибернетических организмов-терминаторов, встречающихся во франшизе. Сторонники второй точки зрения полагают, что каноном следует считать всю продукцию франшизы, а любые несоответствия можно объяснить присутствующими в сюжете всех фильмов скачками во времени. Третий подход заимствован из франшизы «Звездных войн» и заключается в формировании многоуровневого иерархического канона, в котором место в иерархии определяется степенью близости продукта франшизы к ее создателю – Дж. Кэмерону [10].

В целом, фэндом «Терминатора» можно охарактеризовать как лояльный в отношении любых нововведений в канон и любых его индивидуальных интерпретаций. Во многом это связано, как было сказано выше, с лежащими в основе сюжета «Терминатора» перемещениями во времени, которые позволяют допустить возможность альтернативных вариантов разворачивания событий в этой вселенной. Однако такая терпимость фэндома не означает, что фанаты готовы принять любую новую продукцию франшизы: очередной фильм франшизы «Терминатор: Темные судьбы» (2019), который должен был стать ребутом – переосмыслением сюжета первого фильма и перезапуском всей истории этой киновселенной, получил много негативных отзывов фанатов. Основная претензия со стороны участников фэндома заключалась в том, что создатели фильма попытались пересказать старую историю вместо того, чтобы создать что-то новое во вселенной «Терминатора» [11]. Таким образом, отсутствие жестких требований к канону со стороны фанатского сообщества и распространенность хэдканона не

означает, что в фэндоме полностью отсутствуют общие представления о каноничности того или иного элемента франшизы.

Непростая ситуация с каноном сложилась еще в одной франшизе – «Властелин колец», и одна из причин возникших трудностей состоит в том, что это не настоящая медиафраншиза, поскольку права на экранизацию разных произведений Дж.Р.Р. Толкина, на использование имен и названий из них, на выпуск игр и сувениров принадлежат разным компаниям. Но с точки зрения фанатов (и даже некоторых критиков) трилогия Дж.Р.Р. Толкина, «Сильмариллион», «Хоббит» и две кинотрилогии П. Джексона образуют единую франшизу [12]. Популярность первой кинотрилогии в фэндоме Дж.Р.Р. Толкина столь велика, что часть фанатов относится к так называемым «film-firsters», то есть к тем, для кого фильмы важнее книг [13, с. 7]. Проблема канона актуальна для той части сообщества, для которой первичны литературные источники, и связано это с тем, что писатель создавал свой мир Средиземья на протяжении десятилетий, постоянно вносил изменения и оставил незавершенными отдельные сюжетные линии. По этой причине часть фанатского сообщества пытается выстроить иерархический канон, разделив все тексты о Средиземье на неканоничные, преканоничные, относящиеся к оспариваемому канону и к внешней мифологии [14].

Активность фэндома Дж.Р.Р. Толкина возросла в связи с выходом сериала «Властелин колец: Кольца власти» (2022 – настоящее время). Выпускающая его компания «Amazon Studies» не смогла приобрести права на экранизацию «Сильмариллиона» (а только на дополнительные материалы к книге), поэтому снимает сериал по оригинальному сценарию по мотивам произведений Дж.Р.Р. Толкина [15]. Реакция фэндома на два вышедших сезона «Колец власти» в основном негативная, но претензии связаны не с нарушением канона (фанаты понимают, что имеют дело с фанфиком, и канон в обсуждениях почти не упоминается), а с неудачным кастингом, слабым сценарием, отсутствием действия [16].

Таким образом, в фэндоме «Властелина колец» проблема канона актуальна в основном для поклонников литературного творчества Дж.Р.Р. Толкина, а не кино- и телефильмов по его произведениям. По этой причине паратекст, создаваемый кино- и телекомпаниями и посвященный их продукции, не имеет целью корректировку канона, а лишь рассчитан на повышение лояльности фэндома к этим продуктам (примером чего является паратекст, создаваемый руководством «Amazon Studies»).

Схожая ситуация с каноном сложилась в двух франшизах – кинематографической вселенной «Marvel» (принадлежит компании Диснея) и расширенной вселенной DC (принадлежит компании «Warner Bros. Pictures»).

Эти франшизы имеют много общего: обе выросли из комиксов, обе двигались в сторону объединения разрозненных историй в одну художественную вселенную. В отношении канона руководство обеих франшиз также придерживается сходных позиций: руководство Marvel объявило каноном всю свою продукцию (с небольшими оговорками), то есть по сути сняло вопрос о каноне, а руководство DC не делало никаких заявлений о каноне.

Фанаты обеих вселенных в вопросе о каноне, как правило, обращаются к первоисточнику – комиксам, выискивая несоответствия во внешности персонажей фильмов и в других деталях, или же пытаются построить иерархический канон, взяв за основу иерархии различные виды текстов, входящих во франшизу (фильмы, комиксы, игры, книги) [17]. Последние годы руководство франшиз активно внедряет в свои художественные миры концепцию мультивселенной, которая не способствует формированию какого бы то ни было канона, поскольку освобождает создателей франшиз от необходимости выстраивать единый непротиворечивый художественный мир [18]. Интересно, что примерно с 2019 г. популярность обеих франшиз постоянно падает, и в качестве одной из причин этого некоторые критики указывают концепцию мультивселенной, которая не позволяет сформироваться в этих франшизах целостному художественному миру, столь ценимому любыми фанатами [19]. Кроме того, канон мультивселенной невозможно обсуждать – так фанаты лишись основной темы общения. По-видимому, канон помимо охранительной имеет еще и интегративную функцию: забота о нем объединяет фанатов, дает им темы для общения и творчества, а отсутствие канона или его незначительная роль для художественной вселенной уменьшают привлекательность франшизы в глазах потенциальных поклонников.

Франшиза, к которой в последнее время проявляют интерес не только ее фанаты, – это «Барби». История этой франшизы началась в 1959 г., когда компания «Mattel» выпустила куклу с этим именем. Долгое время франшиза развивалась за счет появления новых кукол и аксессуаров, но с 2001 г. компания «Mattel» начала выпускать анимационные фильмы с Барби – главной героиней, и к настоящему времени снято 42 таких фильма [20]. Фэндом «Барби» не остался в стороне от проблемы канона: фанаты этой вселенной пытались разработать несколько видов канона, от самого простого, включающего в себя перечень всех снятых фильмов, до сложного многоуровневого [21]. В целом, несмотря на эти попытки, для фанатского сообщества «Барби» канон (если дело касается анимационных фильмов и сериалов) не представляет большого интереса, и возможно это связано с тем,

что мир Барби – это мультивселенная, в которой одни и те же персонажи оказываются в разных мирах и играют там разные роли.

Интерес к канону «Барби» усилился в связи с выходом полнометражного игрового фильма «Барби» (2023). Участники фэндома и остальные зрители задались вопросом, соответствует ли фильм канону вселенной «Барби» [22]. Ответ в основном был отрицательным, и в качестве причин неканоничности указывался не только не детский возрастной рейтинг фильма, но и другие его характеристики – слишком высокий бюджет, участие актеров, элементы постмодернистской поэтики. Таким образом, ситуация с франшизой «Барби» свидетельствует о том, что интерес к конструированию канона может возникнуть при необходимости классифицировать какой-нибудь спорный текст.

Рассмотрев различные примеры формирования канона в современных медиафраншизах, можно прийти к выводу о том, что наибольший интерес к канону проявляют фанаты, которые видят в нем способ контролировать процесс развития художественной вселенной, а руководство франшиз, не желая связывать себя правилами канона, обычно не делает никаких публичных заявлений на эту тему, или же, как компания Диснея в ряде своих франшиз, объявляет каноном всю свою продукцию. Не имея опоры в виде официального канона, фэндомы формируют канон стихийно и при этом используют три основных способа создания канона, отражающие разные подходы к пониманию самого этого явления: во-первых, фанаты классифицируют и описывают какие-либо элементы художественной вселенной; во-вторых, выстраивают иерархию текстов, выделяя уровни каноничности; в-третьих, объявляют каноном какой-либо исходный текст и все остальные расценивают как неканон. Интересно, что зачастую признанная в фэндоме неканоничность или низкая каноничность текстов не влияет на их популярность: так, среди фанатов «Чужого» имеется много поклонников неканоничного направления «Чужой против хищника»; фэндом «Барби» благосклонно принял неканоничный игровой фильм по мотивам этой вселенной; в фэндоме «Звездных войн» популярностью пользуются не только каноничные произведения, но и так называемые «Легенды». Это обстоятельство свидетельствует о том, что эстетическая ценность не относится к критериям каноничности – важно лишь наличие неких формальных или содержательных элементов или же происхождение того или иного текста, его аутентичность.

Участники фэндомов понимают, что любой неофициальный канон никогда не будет признан всем сообществом как единственно истинный и что значительная часть представлений о каноне у каждого фаната субъективна, то

есть является хэдканоном, индивидуальной интерпретацией. Чтобы преодолеть эту субъективность и вывести канон на всеобщий, интерсубъективный уровень, фанаты ищут самые бесспорные источники канона и наиболее устойчивые элементы вселенной. По этой причине для фанатов очень важна фигура автора – творца вселенной или ее исходного текста (чаще всего это писатель или кинорежиссер). Признание авторитета автора позволяет фанатам не только найти надежную опору при интерпретации входящих во франшизу продуктов и распределении их в иерархии текстов, но и ориентироваться в обширном паратексте, создаваемом руководством франшиз либо с целью дополнить информацию о художественной вселенной, либо с целью отвлечь внимание фэндома от каких-либо противоречий в ней. Однако авторитет создателя франшизы в глазах фанатов не безграничен: если автор покушается на свой же собственный исходный текст, пытаясь задним числом вносить в него коррективы, фанаты могут не принять эти изменения и не признать их каноничность (такие ситуации возникали во франшизах «Гарри Поттера», «Звездных войн», «Чужого»).

В целом, для фанатов медиафраншиз характерно желание найти прочный фундамент для канона, но при этом оставить за собой право его индивидуального толкования – по сути право участвовать в его создании. Эти две разнонаправленные тенденции не позволяют канону превратиться в завершенный текст, постоянно заставляя его видоизменяться, подстраиваясь под изменения франшизы и настроения фэндома. Динамика канона отражает динамику франшиз: хотя канон и призван препятствовать любым изменениям, он вынужден изменяться вместе с художественной вселенной франшизы.

Дальнейшее изучение функционирования текстов массовой культуры в сети позволит более глубоко понять природу сетевого творчества и выявить основные характеры его субъектов.

Список литературы

1. Romano A. Canon, fanon, shipping and more: a glossary of the tricky terminology that makes up fan culture. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.vox.com/2016/6/7/11858680/fandom-glossary-fanfiction-explained (дата обращения 23.10.2024).

2. Brooker W. «It Is Love»: The Lewis Carroll Society as a Fan Community // American Behavioral Scientist. 2005. № 48.7. P. 859–880.

3. Holocron continuity database. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://starwars.fandom.com/wiki/Holocron_continuity_database (дата обращения 23.10.2024).

4. Star Wars Legends. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://starwars.fandom.com/wiki/Star_Wars_Legends (дата обращения 23.10.2024).

5. Елистратов В. Кэтлин Кеннеди о Star Wars: «Каждый из этих фильмов даётся с трудом, ведь у нас нет комиксов или 800-страничных романов». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dtf.ru/cinema/83151-ketlin-kennedi-o-star-wars-kazhdyy-iz-etih-filmov-daetsya-s-trudom-ved-u-nas-net-komiksov-ili-800-stranichnyh-romanov (дата обращения 23.10.2024).

6. The hierarchy of canon: The sources of Harry Potter lore. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.therowlinglibrary.com/2023/01/09/the-hierarchy-of-canon-the-sources-of-harry-potter-lore/ (дата обращения 23.10.2024).

7. Акимов И. Роулинг защитила Гермиону. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2016/06/06/a_8287337.shtml?updated (дата обращения 23.10.2024).

8. Билль о Каноне. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://lv-426.ru/bill-o-kanone/ (дата обращения 23.10.2024).

9. Ridley Scott has expressed that Alien and Blade Runner exist in the same universe. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.reddit.com/r/bladerunner/comments/169oct4/ridley_scott_has_expressed_that_alien_and_blade/ (дата обращения 23.10.2024).

10. The Canon of the Terminator saga. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://terminator.fandom.com/wiki/Terminator_Wiki:Canon (дата обращения 23.10.2024).

11. How was Terminator: Dark Fate not better received? [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.reddit.com/r/movies/comments/jcp6zi/how_was_terminator_dark_fate_not_better_received/ (дата обращения 23.10.2024).

12. Koblin J. «Lord of the Rings» Series Coming to Amazon. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.nytimes.com/2017/11/13/arts/television/lord-of-the-rings-series-amazon.html (дата обращения 23.10.2024).

13. Alberto M. «The effort to translate»: Fan Film Culture and the Works of J.R.R. Tolkien // Journal of Tolkien Research. 2016. Vol. 3. Iss. 3. P. 1–46.

14. LOTR: Canon. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://lotr.fandom.com/wiki/LOTR:Canon (Дата обращения 23.10.2024).

15. Northrup R. Amazon Listened to LOTR Fans' Feedback for The Rings of Power. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://screenrant.com/lotr-rings-power-fan-feedback-amazon-response/ (дата обращения 23.10.2024).

16. Why all the hate for Lord of the Rings Amazon? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.reddit.com/r/lordoftherings/comments/x7za6t/why_all_the_hate_for_lord_of_the_rings_amazon/ (дата обращения 23.10.2024).

17. Канон – Неканон киновселенной Марвел. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=ObEvzaNMrnQ (дата обращения 23.10.2024).

18. Is the MCU actually the official Marvel Canon? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.quora.com/Is-the-MCU-actually-the-official-Marvel-Canon (дата обращения 22.10.2024).

19. Хромов А. Падение сборов, недовольство зрителей и ужасная графика: почему у киновселенных Marvel и DC явные проблемы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://blog.okko.tv/articles/padenie-sborov-nedovolstvo-zritelei-i-uzhasnaya-grafika-pochemu-u-kinovselennykh-marvel-i-dc-yavnye-problemy (дата обращения 22.10.2024).

20. Канон. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://fanfics.me/fandom1092/canon (дата обращения 22.10.2024).

21. Canon BCU (Barbie Cinematic Universe). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.reddit.com/r/Barbie/comments/wxqtj9/canon_bcu_barbie_cinematic_universe/ (дата обращения 22.10.2024).

22. DeArmitt G. Barbie movies in order: how to watch her animated adventures before the 2023 live action film. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.thepopverse.com/barbie-movies-movie-in-order-watch-mattel-chronological-release-animated-cartoon-live-action (дата обращения 22.10.2024).

SUBJECTIVE AND INTERSUBJECTIVE IN THE CANON OF MEDIA FRANCHISE (ON THE QUESTION OF THE COLLECTIVE AUTHOR IN MASS CULTURE)

I.B. Kazakova

The chapter is devoted to the role of fan communities in the formation of the canon of media franchises as an imaginary text and a set of necessary elements of the artistic universe of the media franchise. The purpose of the work is to identify the main participants in the process of creating a canon and determine their place in this process. Using the typological method and the method of interpretation the author examines the process of transforming subjective ideas about canonicity into an intersubjective canon and individual interpretations of the artistic texts of the franchise – headcanon. Particular attention is paid to the phenomenon of paratext created by the management of franchises in order to form variable ideas about the canon in fan communities. As a result of the conducted research the author comes to the conclusion that the canon is formed as an outcome of the transition of subjective ideas about the franchise to the intersubjective level.

Keywords: media franchise, fandom, canon, paratext, headcanon.

4.4. ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖЕЙМСА БОЛДУИНА В РАМКАХ АФРОАМЕРИКАНСКОГО КУЛЬТУРНОГО КОДА

© Ю.В. Стулов

Целью главы является рассмотрение попыток экранизации произведений выдающегося американского писателя Джеймса А. Болдуина, которые с выхода его первых произведений привлекли пристальное внимание не только американской, но и мировой аудитории, вызывая острую дискуссию своей актуальностью, художественной выразительностью и заостренностью на проблемы этнических и социальных меньшинств США. Он стал выразителем чаяний афроамериканского населения США, при этом не замыкаясь в рамках своей этнической группы. В исследовании использовался комплексный подход к художественному произведению, будь то литература, художественный фильм или телеверсия спектакля, где сочетаются биографический, культурно-исторический методы и метод тщательного прочтения. Имеющиеся экранизации его наиболее известных романов, появившиеся в разное время, не во всем

отражали сложность и глубину взглядов писателя на современную действительность, в одних случаях упрощая его подходы, в других уходя в мелодраматизм и односторонность.

Ключевые слова: американская литература, афроамериканская литература, афроамериканский культурный код, Джеймс А. Болдуин, адаптация, экранизация, телефильм.

Мировая культура отметила столетие выдающегося американского писателя, поэта, драматурга, публициста и общественного деятеля, «национального пророка XX века» Джеймса А. Болдуина. Его творчеству посвящены многочисленные монографии, статьи, диссертации, высказывания известных деятелей культуры, искусства, литературы, политических деятелей, выделявших его необыкновенную роль в становлении самосознания не только афроамериканцев, к которым он принадлежал по крови, но и американской нации. Ему посвящены документальные фильмы «Я вам не негр» (реж. Рауль Пек, 2016), основанный на воспоминаниях о встречах Болдуина с выдающимися борцами за гражданские права М.Л. Кингом, Медгаром Эверсом, Малколмом X, и «Цена билета» (реж. Карен Торстен, 1989), обращающийся к биографии и творчеству писателя. В 1950–70-е гг. он стал культовым писателем в Америке и Европе, звездой телеэкрана, выступающим за гражданские права и равноправие людей независимо от пола, расы и социального положения. Он принимает участие в акциях протеста против дискриминации как в США, так и за пределами родной страны, но принимает решение поселиться на другом континенте, где ему было бы более комфортно работать, не ощущая повседневного давления расовой проблемы, как это происходит на родине, куда он постоянно возвращается и где в 1980-е гг. начинает преподавать в университете.

Проблема расовых взаимоотношений на протяжении столетий была главной в мироощущении афроамериканцев. Первые рабы прибыли на американский континент в цепях в 1619 г. и с того времени распространились по всей территории тогдашних британских колоний, но главным местом их обитания стали южные штаты, где их труд использовался на огромных хлопковых и табачных плантациях. Белые рабовладельцы выработали целую систему управления чернокожими рабами и придерживались ее даже после отмены рабства. Т.Э. Дэнси II характеризует кодексы для рабов как «репрессивный свод законов, которые покрывали все аспекты жизни рабов и определяли этих людей как собственность (property)»[1] [1, p. 5], отказывая им в человеческом достоинстве (ведь они недочеловеки!) и всячески унижая их как представителей низшей расы. В своей книге-исповеди «12 лет рабства» (1853) Соломон Нортап вспоминает, что белая хозяйка называла рабов только словом «собственность», даже не

задумываясь о том, что у них есть имена (как правило, навязанные хозяевами, которые стремились уничтожить у них воспоминания о прошлом). 1 января 1863 г. Президент Линкольн официально отменил рабство, но белые рабовладельцы на Юге не смирились с потерей рабочей силы и установили в регионе Законы Джима Кроу, согласно которым вводилась расовая сегрегация практически во всех сферах жизни, а карающим органом становился Ку-Клукс-клан. Все делалось для того, чтобы вызывать в афроамериканцах чувство неполноценности, ущербности, постоянного ощущение опасности, нервозности, что находило выражение в низкой самооценке, отсутствии самоуважения, одиночестве, душевных страданиях. Нельзя не обратить внимание на тот факт, что с начала т.н. «Великой миграции» 1920-х – 30-х гг. большинство афроамериканцев стремились селиться в негритянских гетто больших городов, где могли хотя бы чувствовать расовую солидарность и надеяться на поддержку других афроамериканцев.

Естественно, подобное отношение со стороны белых не могло не вызывать протест и вело к неподчинению расистским правилам, но, как следствие, выражалось в расправах над протестующими и их семьями. В ответ на насилие и несправедливость, чинимую практически ежедневно и ежечасно, афроамериканцы тоже выработали свой кодекс поведения, который должен был помогать им преодолевать отчаяние, насилие и откровенные издевательства со стороны белых, вырабатывая собственный культурный код, который включал «важность коллективного, а не индивидуального, родственные связи и принадлежность к общине, расширенную семью, духовность, спаянность, гармонию с природой и холистическое мышление» [2, p. 43]. Статус людей низшей расы заставлял их с особым вниманием относиться к самоидентификации, связывая ее с африканским наследием и развивая чувство принадлежности ко всей расе, и большую роль в этом играла черная церковь не только как религиозный институт, но и как место общения, где чернокожие американцы чувствовали себя в большей безопасности.

Важным аспектом их жизни было и то, что с малых лет они воспитывались на Библии, которая передавалась им устным путем, поскольку законы Джима Кроу не позволяли учить чернокожих детей, остававшихся поэтому неграмотными. Христианские истории позволяли им ассоциировать себя с евреями, ищущими путь в Землю Обетованную, и давали надежду, что они будут вознаграждены за свои страдания. Прихожане доводились до состояния транса, когда им открывались видения. Ритуалы черной церкви включали в себя песнопения, повествующие об их мучениях и

восславляющие Господа, экстатические движения, крики, возгласы, и наступал момент, когда на них снисходил Дух Святой. Мировоззрение большей части афроамериканцев было окрашено религиозной символикой.

При этом сами условия жизни афроамериканцев были удручающими. Огромные гетто в Нью-Йорке или Чикаго производили чудовищное впечатление. Люди обитали в разваливающихся домах; на каждом углу жителей подстерегали опасности, будь то белый полицейский или чернокожий бандит; выход за пределы Гарлема или Саутсайда грозил неприятностями; в гетто царили насилие, разбой, наркомания, пьянство и прочие социальные болезни, связанные с низким экономическим и моральным уровнем обитателей.

Все это ярко проявилось в художественном творчестве Джеймса Болдуина, автора шести романов, двух пьес, пяти сборников эссе, сборника стихов. В нем сочетались суровый реализм, углубленное метафорическое начало, идущее от Библии, тонкий психологизм и умение проникнуть в израненную душу, понимание глубины отчаяния изгоя, отверженного от общества только за цвет кожи или инаковость, но при этом романтическая вера в преображающую силу любви и необыкновенное стилистическое мастерство, коренящееся в риторике черной церкви.

Казалось бы, для кинематографистов открывается широкое поле деятельности. Однако, этого не случилось. В то время как пьесы Болдуина ставились в США и Европе, экранизаций его произведений немного, причем самая успешная – «Если Бил стрит могла бы заговорить» (реж. Барри Дженкинс) – появилась в 2018 г., т.е. более чем через тридцать лет после смерти писателя. При жизни были экранизированы его пьеса «Блюз для мистера Чарли» (Blues für Mr. Charlie, реж. Леон Эпп и Германн Ланске, Австрия, 1969 – для телевидения) и роман «Иди, вещай с горы» (реж. Стэн Лэтэн, США, 1985 – тоже для телевидения). Делалась попытка экранизировать роман «Комната Джованни», для которого сценарий создал сам автор, режиссером выступал Майкл Рэйберн, и предполагалось, что главные роли исполнят Роберт де Ниро и Марлон Брандо, но этого в силу различных обстоятельств не произошло.

Среди других экранизаций – спектакль Театра на Юго-Западе «Комната Джованни» (реж. Валерий Белякович, 2008, Россия) и короткометражный фильм «Брат, где ты?» (“Brother, Where Are You?” – реж. Шило Тьюмо Вашингтон, США, 2022) по рассказу «Блюз Сонни». К сожалению, австрийский телевизионный фильм оказалось найти невозможно, поэтому речь будет идти только о доступных экранизациях.

Следует также обратить внимание на разную целевую аудиторию, на которую рассчитаны теле- и кинофильмы. Если телефильм предназначен для просмотра в камерной (домашней) обстановке, когда человек может отвлекаться, заниматься одновременно с просмотром каким-то другими делами, то кинофильм предназначен для просмотра в кинотеатре в темноте, где рядом с человеком находится множество других людей, и способы воздействия на индивидуального и множественного зрителя различны, и это не могут не учитывать создатели фильма. Еще одна особенность связана с тем, что во время демонстрации телефильма телевидение транслирует в эфире рекламные блоки, что нужно учитывать при его создании.

Фильм «Иди, вещай с горы» был создан для национальной общественной некоммерческой бесплатной телесети PBS, которая поставляет образовательные программы многочисленным телеканалам США. Среди продукции, которая пользуется особой популярностью, – передачи об истории, музыке, литературе, спектакли, сериалы, передачи для детей, спортивные события и т.д. Афроамериканский режиссер, сценарист и телепродюсер Стэн Лэтэн (Stan Latan) много работал для телевидения, в том числе для PBS, где работал над программами «Американский театр» и «Выдающиеся спектакли», включая программу о Михаиле Барышникове, а также международную образовательную музыкальную программу «Улица Сезам». Он известен телевизионным прочтением романа Г. Бичер Стоу «Хижина дяди Тома» (1987), где представил свою интерпретацию знаменитого аболиционистского романа с точки зрения чернокожего американца. Сценарий написан Гасом Эдвардсом и Лесли Ли, известным афроамериканским драматургом, писавшим для театра «Negro Ensemble» и работавшим над сценарием фильма о А.С. Пушкине.

Несомненным достоинством телеэкранизации романа стало умение режиссера передать дух эпохи, в которую происходит действие романа, показать драматическую разницу в восприятии событий в жизни афроамериканского сообщества представителями старшего и младшего поколений, конфликты в семьях афроамериканцев, опасности, поджидающие подростков на улицах Гарлема. Особое внимание уделяется показу роли черной церкви, проповедником которой служит отец главного героя Габриэл Граймс (на самом деле он отчим, но мальчик Джон об этом не знает). В момент снисхождения на подростка Духа Святого (ему в этот день исполнилось четырнадцать лет) в видениях перед ним проходит вереница черных предков в цепях, а за ними и их предков, благодаря чему он обретает связь с трагическим прошлым афроамериканцев. Используя крупные планы, что характерно как раз для телефильма, режиссер внимательно всматривается

в лица своих героев, передавая неукротимую мощь религиозного фундаменталиста Габриэла, необузданного в своих страстях; тонкую натуру Джона, начинающего осознавать движения своего духа и пробуждающуюся плоть; его мудрой и стойкой матери Элизабет, пережившей потерю любимого человека и вышедшей замуж за Габриэла, который обещал заботиться о Джоне как о родном сыне, но не исполнил обещания; тетки Флоренс, жизнь которой не удалась, но которая делает все, чтобы противостоять брату в его конфликте с семьей; веселой и беззаботной Эстер, у которой рождается ребенок от Габриэла, но его ждет ранняя смерть…

Камера сосредоточена на сложных перекличках между Джоном и Габриэлом, рисующих их противостояние, и это противостояние не только поколений, но и разного понимания жизни. Передается это противостояние путем смещения камеры с лица одного на лицо другого, и перед телезрителем возникают два совершенно противоположных человека. Габриэл – настоящий деспот и тиран, не допускающий никаких отклонений от того, что для него кажется верным, готовый жестоко за это наказывать, хотя сам весьма грешен. Это человек, которому неведома любовь. А Джон – тонкий думающий мальчик, стремящийся осмыслить открывающийся ему мир. Оба постоянно думают друг о друге, оценивая ситуации, но, если Габриэл ненавидит как белых, так и черных, презирая их за рабство, то Джон видит происходящее вокруг иначе: в нем нет ненависти, и он пытается преобразить окружающее любовью.

На телеэкране сложно выделять детали фона, аккуратно прочертить нюансы, которые важны в прозе Болдуина. Но для передачи аутентичности действия, выделяя дух времени, режиссер вписывает героев в среду Гарлема, показывая прохожих на улицах, бредущих мимо унылых витрин, останавливаясь на играх подростков на черных лестницах неухоженных кирпичных домов и удивительного экстатического моления в церкви Крещения Огнем. Зритель погружается в повседневную реальность Гарлема, т.е. физическую среду, формирующую мироощущение подростка. Однако, для романа Болдуина чрезвычайно важен второй, метафорический план, основанный на Библии и библейской образности, и это передать в фильме не удалось, хотя, казалось бы, телефильм должен передавать содержание через слово, что определяет метод работы над ним. Важно вовлечь телезрителя, и здесь режиссер сосредоточился на эмоциональных переживаниях героев во время церковной службы, которая стала кульминационным моментом всего фильма, поскольку в полной мере передает накал церковной службы через песнопения, танцы и экстатические движения прихожан.

Для романа весьма важна вторая часть романа под названием «Молитвы святых», где перед мысленным взором главных героев проходят обстоятельства их жизни, определяющие настоящее. Это совершенно разные по тональности и экспрессивному воздействию главы, рисующие характеры героев. Наиболее сильно это передано актерами Полом Уинфилдом (Габриэл Граймс), Оливией Коул (Элизабет) и Розалинд Кэш (Флоренс). В отличие от романа с его внутренними монологами драматизм женских судеб передается в основном через слово в их разговорах с Габриэлом. Не столь запоминающимся оказался главный герой Джон в исполнении Джеймса Бонда III-го, хотя и отмеченного самим писателем. Актер проигрывает в противопоставлении с мощным Уинфилдом, которому удалось выразить закомплексованность Габриэла и взаимоисключающие черты его характера. Зато игра Оливии Коул отмечена тонкой нюансировкой, недосказанностью, внутренним напряжением, что прямо соотносится с образом сложного персонажа, созданного Болдуином, – мало высказывающегося прямо, но живущего глубокой внутренней жизнью.

В своей интерпретации романа режиссер сосредоточился на положении чернокожего населения Америки в описываемый период времени, точно передавая детали быта, неухоженности, бедности, безрадостности гарлемской действительности. Естественно, что для него на передний план вышла тема расизма, глубоко проникшего во все поры жизни страны и определяющего умонастроения людей. В меньшей степени он сумел показать движения души подростка, становящегося взрослым, хотя здесь сказывается и достаточно поверхностное прочтение характера Джона актером. А ведь именно на его внутренних переживаниях сосредоточено повествование писателя; он его эмоциональный и психологический стержень. И поэтому финал романа, вполне однозначный и показывающий Джона готовым «взбираться на гору» и идти по жизни в ладу с совестью, не совпадает с его трактовкой режиссером, снимающим напряжение в противостоянии с Габриэлом, который не в силах примириться с тем, что Джон, а не его родной сын Рой «спасен», в то время как Джон гладит на него с улыбкой в надежде, что отец принял его.

Телефильм получил одобрение писателя, который в целом отметил, что «он оказался верен книге» [3, p. 17].

Фильм «Если Бил-стрит могла бы заговорить» снимался на независимой студии «Аннапурна пикчерс» Это другой бюджет, другие художественные и технические возможности. Режиссер – знаменитый Барри Дженкинс, прославившийся фильмами «Лунный свет» и «Лекарство от меланхолии». Снятый им сериал по роману Колсона Уайтхеда «Подземная железная

дорога», отмеченному Пулитцеровской премией, имел мировой успех, и «Если Бил-стрит…» подтвердил его звездный статус: картина номинировалась на «Оскар», «Золотой глобус» и премию БАФТА в целом ряде категорий. В результате «Оскар» и «Золотой глобус» получила актриса Реджина Кинг за лучшую женскую роль второго плана, а сам фильм был удостоен ряда наград: премии «Независимый дух» (“Independent Spirit Award”) за лучший независимый фильм, премии «Спутник» Международной пресс-академии в категории «Драма» и оказался среди десяти лучших фильмов по версии Национального совета кинокритиков США.

В момент своей публикации роман Болдуина не получил сколь-нибудь значимого одобрения литературной критики США, в то время как в Советском Союзе он пользовался огромной популярностью и трактовался как современная история Ромео и Джульетты в афроамериканском контексте. Фильм, созданный через несколько десятилетий, вдруг обнажил для американцев его главный посыл – внимание к простому человеку, который оказывается способным преодолеть немыслимые препятствия, если движим любовью. Открытием Болдуина был характер главной героини афроамериканки Тиш, Клементины Риверс, которая борется за освобождение из тюрьмы своего мужа, несправедливо обвиненного в тяжком преступлении, хотя даже сама жертва не уверена, что насильником был именно он. Как в романе, так и фильме упор делается на силе духа героев, которые бросают вызов системе расизма, объединяются независимо от цвета кожи и вероисповедания и мужественно противостоят системе. Фонни – скульптор по дереву, и для Болдуина это важный маркер: художник преображает жизнь своим искусством. Роман завершается криком новорожденного ребенка (этот крик в тексте повторяется восемь раз, ставя позитивный аккорд), а Фонни завершает скульптуру, которую он стремится закончить к рождению ребенка, что также вносит оптимистическую ноту в финал. Фильм этим не кончается: Фонни остается в тюрьме, но не отчаивается, а дома его сын, названный в честь отца, ждет его возвращения из многолетнего заключения.

Режиссер, следуя за автором, подчеркивает и уже явное различие в социальном статусе афроамериканцев, показывая две семьи – Тищ и Фонни, принадлежащие к разным классам общества. И если простая семья Тиш делает все, чтобы извлечь мужа дочери из тюрьмы, то родные Фонни не предпринимают никаких усилий для этого, так как не считают Тиш ровней для своего сына/брата и не хотят иметь дела с черномазыми простолюдинами, поскольку считают себя людьми более высокого положения. Особой удачей фильма следует признать исполнение роли Тиш никому не известной актрисой Кики Лейн. Критик Стив Роуз не может

припомнить «более впечатляющего дебюта в кино в последние годы» [4]. Ее пара со Стефаном Джеймсом в роли Фонни выступает лирическим камертоном всей картины. Критик газеты «Гардиан» называет их дуэт «берущим за душу» [5]. Самой поэтичной сценой фильма является растворение Тиш и Фонни в любовных объятиях, снятое весьма деликатно и тактично, служа подтверждением веры Болдуина в преображающую силу любви. И, безусловно, впечатляет игра прославленной актрисы Реджины Кинг, которая без нажима, часто просто внимательно и сосредоточенно глядя в глаза своих собеседников, передает мощную, но тихую натуру этой женщины. Ведь только благодаря ей и знакомым и незнакомым людям, вставшим в поддержку невинно обвиненного человека, ее дочери удается выдержать выпавшие на нее испытания. Для режиссера важны крупные планы, но камера успевает подметить грязь и бедность в жилище несчастной жертвы изнасилования, и поджатые губы матери Фонни, презрительно рассматривающей квартиру Тиш, и неприятные лица его сестер, бесплодных и никем не любимых, и жестокая ухмылка белого расиста-полицейского, который в конце концов сумел упечь ненавистного независимого Фонни в тюрьму, что усиливает общее впечатление от картины. Глубокое знание быта и образа жизни Гарлема помогло режиссеру и его команде создать впечатляющее свидетельство правоты Джеймса Болдуина.

Валерий Белякович перенес на пленку для телеканала «Культура. РФ» свой знаменитый спектакль в московском Театре на Юго-Западе, с успехом шедший на протяжении пятнадцати лет. Из почти ста поставленных им спектаклей этот – один из самых запоминающихся. И если «Бил- стрит…» можно считать поэмой о любви, то работа Беляковича – это скорее притча о любви, тем более что в фильме, как и в романе, параллельно прямому действию существует еще и мощный метафорический план в виде железных клеток лабиринта, из которого никто не может найти выход, дурманящей, агрессивной и оглушающей музыки, не располагающей к лирике, постоянно ведущих диалог друг с другом отца и сына, которые не могут преодолеть разделяющие их железные стены. «Американская невинность», как она трактовалась в творчестве многих американских литераторов, но особенно Генри Джеймса, любимого писателя Болдуина, трактуется в фильме как отказ и Дэвида, и его отца признать правду о себе, а с этим – и многозначность жизни, ее непредсказуемость, где нет простых решений. Этот межпоколенческий диалог очерчивает границу между иллюзией и реальностью, правдой и ложью, «красивым» фасадом и лицемерием, скрывающимся за ним. За это они и будут наказаны моральным опустошением, одиночеством и раскаянием, о котором знать будут только

они, а грустный ангел спустится на грешную землю и вознесет Джованни на небеса.

Шило Тьюмо Вашингтон (Shiloh Tumo Washington) только начинает свой путь в профессии (ему 24 года), и фильм «Брат, где ты?» – его первая серьезная работа. В отличие от других экранизаций это короткометражный фильм, что во многом объясняет проблемы, с ним связанные. К сожалению, режиссер слишком поверхностно прочитал знаменитый рассказ Болдуина, вошедший едва ли не во все антологии лучших американских рассказов. Сосредоточившись на отношениях двух братьев, давно потерявших контакт друг с другом в силу несовместимости жизненных позиций, он на передний план выводит фигуру бунтаря музыканта Сонни, в то время как внимание писателя привлекает трансформация старшего брата, от имени которого ведется повествование, из человека, равнодушного к бедам других людей, достигшего определенного социального положения, которое он боится потерять, в личность, вдруг открывшую для себя боль, и страдание, и милосердие. Пройдя испытание жизнью, он внезапно обнаруживает, как бедна оказалось его жизнь, и в финале рассказа появляется метафора чаши страдания, из которой надо испить, чтобы возродиться к жизни. В фильме этого метафорического дна нет. Есть просто социальная драма.

Все названные экранизации вряд ли можно сравнивать друг с другом. Они отличаются и по мастерству, и по качеству, и по целевой аудитории, и по средствам, выделенным на съемки. Важно же то, что, вновь прочитывая Болдуина, они возвращают нам этого выдающегося мастера слова, который смотрел далеко вперед, надеясь увидеть человечество, объединённое любовью. финансовым три экранизации отличаются по целеполаганию, своей направленности,

Примечания

[1] Здесь и далее по тексту перевод с англ. автора. – Ю.С.

Список литературы

1. Dancy II, T. Elon. Chapter 1: Sociohistorical Contexts of African American Male Education: An Analysis of Race, Class, and Gender // Counterpoints. 2013. V. 383. P. 1–21.

2. Day-Vines N.L., Patton J.M., Baytops J.L. Counseling African American Adolescents: The Impact of Race, Culture, and Middle Class Status // Professional School Counseling. 2003. V. 7, No. 1. P. 40–51.

3. Bennetts L. James Baldwin Reflects on “Go Tell It” PBS Film // The New York Times. Jan. 10, 1985. Section C, p. 17.

4. Rose S. Beale Street star KiKi Layne: ‘Black love is so powerful in the face of injustice’. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://www.theguardian.com/film/2019/feb/01/kiki-layne-beale-street-black-love-injustice-james-baldwin (дата обращения 21.10.2024).

5. Kermode M. If Beale Street Could Talk review – a heart-stopping love story. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/film/2019/feb/10/if-beale-street-could-talk-review-barry-jenkins-james-baldwin (дата обращения 21.10.2024).

SCREEN ADAPTATIONS OF JAMES A. BALDWIN'S WORKS IN THE FRAME OF THE AFRICAN AMERICAN CULTURAL CODE

Yu.V. Stulov

The goal of the chapter is to discuss the screen adaptions of the works by the outstanding US writer James A. Baldwin. From the start of his career, their topicality, artistic expressiveness, and focus on the problems of US ethnic and social minorities drew the attention of the general public not only in America but also in the whole world arousing heated debates. He became a spokesman for the African American community but was not confined only to his ethnic group. The research is based on an integrated approach to a work of art, including literature, literature, feature film or a television version of a play, and combines biographical, cultural-historical, and close reading methods. The screen adaptations of his most famous novels available, which appeared at different times, do not fully reflect the complexity and depth of the writer's views on modern reality; in some cases, they simplify his approaches, in others, they become melodramatic and one-sided.

Keywords: American literature, African American literature, African American cultural code, James A. Baldwin, adaptation, screen version, TV movie.

4.5. РОМАН ДЖУМПЫ ЛАХИРИ «ТЕЗКА» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ: К ВОПРОСУ О КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО ТЕКСТА

© А.Р. Шевченко

В качестве материала выступают роман современной американо-итальянской писательницы бенгальского происхождения Джумпы Лахири «Тёзка» (*The Namesake*, 2003) и его одноименная экранизация, снятая американо-индийским кинорежиссером Мирой Наир в 2006 году. Цель данного исследования – сопоставить художественный текст и его экранную адаптацию как отражения мультикультурализма в современном литературном и кинематографическом искусстве. В ходе анализа, выстроенного согласно принципам сопоставительного и культурно-исторического методов исследования, мы приходим к выводу о том, что, как в романе, так и в его экранизации в художественной форме представлено подтверждение идеи о гибридности как о субстанциональном показателе современной гетерогенной культуры, продуктами которой являются и литература, и кинематограф. Являясь носителем нескольких культурных кодов и проявляя бережное отношение к тексту романа Джумпы Лахири, Мира Наир создала работу, которую с полной уверенностью можно отнести к такому понятию, как мультикультурное кино.

Ключевые слова: Джумпа Лахири, Мира Наир, индийское кино, мультикультурализм, современный американский кинематограф, экранизация.

Мультикультурализм как основной принцип создания американского общества предполагает сосуществование множества наций и этносов со своими традициями и особенностями в пределах одной страны. По ходу своего развития Америка становилась еще более многоликой и разнородной вследствие регулярного прибытия новых жителей буквально со всех частей света, а также, в силу феномена глобализации как универсальной константы современного мира. В силу данных процессов искусство становится полем для репрезентации происходящего в государстве. Так, американский кинематограф, как и литература, одновременно становятся своеобразным культурным документом эпохи и отражением части национальной истории.

Одним из представителей выше обозначенной тенденции в литературе является Джумпа Лахири (Jhumpa Lahiri, 1967), американо-итальянская писательница бенгальского происхождения. Она родилась в Лондоне, куда ее родители иммигрировали из Калькутты. В дальнейшем они обосновались в Америке, где Лахири провела большую часть своей жизни. В течение двадцати лет писательница проживает в Риме со своим мужем и детьми и пишет не только на английском, но и на итальянском языке. В связи с этим на данном этапе можно говорить о двух периодах в творчестве писательницы – американо-индийском и итальянском. Произведения последнего не переведены на русский язык, а их перевод на английский осуществлен преимущественно самой писательницей.

В современном американском мультикультурном кинематографе подобной фигурой, вобравшей в себя наследие двух культур, является женщина-режиссер индийского происхождения Мира Наир (Mira Nair, 1957). Закончив университет Нью-Дели, в возрасте 19 лет она переехала в США, где продолжила учебу в Гарварде. Дебютный художественный фильм «Салям, Бомбей» (*Salaam Bombay!*, 1988) принес Мире Наир мировое признание. Картинам Наир посвящен целый ряд зарубежных исследований [1; 2; 3 и др.], а известный американский литературный критик Д.К. Мьюир охарактеризовал ее как уникальный голос современного кино, чьи работы, соединяющие в себе Восток и Запад, отличаются особым чувственным стилем и неповторимым визуальным рядом [4].

Согласно мнению Т.Н. Калининой и Д.В. Бобкова «на сегодняшний день американская и индийская киноиндустрии являются крупнейшими в мире, каждая из этих киноиндустрий формировалась и развивалась на протяжении длительного времени. И индийское, и американское кино формировались под

влиянием культур своих стран. Поэтому изучение кино той или иной страны позволяет прикоснуться к истории его народа, его менталитету» [5, с. 29]. В настоящем исследовании мы обращаемся к кинофильму Миры Наир «Тезка» (*The Namesake*), вышедшему на большой экран в 2006 году, в котором представлен интересный своей гармоничностью тандем американских и индийских кинематографических и культурных традиций. В центре сюжета – конфликт двух поколений, родителей-иммигрантов и их детей-уроженцев Америки. В фильме, как и в романе Джумпы Лахири, положенном в основу сценария Суни Тарапоревала (Sooni Taraporevala, 1957), рассказывается история становления жизненного пути главного героя, Гоголя Гангули, сына бенгальцев Ашока и Ашимы, вскоре после свадьбы переехавших из Калькутты в Масачусетс. Первое поколение иммигрантов, ощущающих неразрывную связь со своими корнями, истоками, изображается через призму их внутреннего конфликта, спровоцированного столкновением с непривычной, чуждой американской действительностью. В образах их детей, напротив, воплощается полемика с традициями и обычаями предков и отчаянное стремление стать «настоящими» американцами. Повествование о судьбах героев затрагивает такие актуальные проблемы американской действительности, как иммиграция, ассимиляция, национальная память и восприятие собственного этнического прошлого.

В центре истории – внутренний конфликт главного героя, Гоголя Гангули, связанный с поиском идентичности, который является своего рода каноническим для мультикультурной литературы и кино. Роль Гоголя сыграл известный американский актер и продюсер индийского происхождения Кэл Пенн (Kal Penn, 1977), с 2009 по 2011 год занимавший пост помощника главы отдела по связям с общественностью в администрации Барака Обамы. Гоголю Гангули трудно найти место среди, таких же, как и он, бенгальцев. Единственным, что, по его мнению, стоит на пути к осознанию себя как американца – собственное имя. Названный в честь Н.В. Гоголя, автора любимой книги отца – «Шинель», герой не может принять этот выбор и стыдится его, ведь оно, по факту вообще являющееся фамилией, непривычно как для англоязычных, так и для индийских соотечественников. Более того, его имя, принадлежащее русской культуре, символически становится неким барьером для протагониста в процессе самоидентификации. Так как у индийцев существует традиция давать детям два имени – «домашнее» и «официальное» – Гоголь принимает решение в пользу того, что значится в его документах: Никхилл, легко сокращающееся до англоязычного Ник. Таким образом, согласно утверждению Н.А. Высоцкой, «категория имени становится фокусом, в котором сходится целый пучок проблем, связанных с

самосознанием иммигранта второго поколения» [6]. Для Ашока, иммигранта первого поколения, который стремится сохранить память о предках, повесть Гоголя отчасти связана с восприятием собственного отца, прививавшего ему любовь к русской классике. Образ Акакия Акакиевича ассоциируется у Ашока именно с отцом. Его сын, наоборот, вступает в полемику с идеалами и ценностями родителей. Это в том числе проявляется и в отказе признавать историю своего имени, и, также, в нежелании осознавать значимость книги Н.В. Гоголя как части истории и памяти его семьи. Именно потрепанный томик с повестями Гоголя спас отцу семейства Ашоку жизнь во время его путешествия из Индии в Америку. При крушении поезда на железнодорожных путях спасателям удается заметить раненого Гангули по книге, которая торчит из кармана брюк. Так, если для отца Гоголя «Шинель» становится своеобразным «проводником» к началу жизни в новом, ином пространстве, то для сына образ этой книги становится определенным культурным и психологическим барьером, который словно «размыкает» его жизненное пространство. Помимо этого, уместно отметить и интересное наблюдение Бутениной Е.М. относительно роли фигуры русского классика в романе «Тезка»: «акцентируется одна из ключевых мыслей этой биографии, воспринятая Лахири: когда Гоголь приехал в Петербург, особенно поначалу ему всё казалось чужим и странным, однако он смог найти себя в этом новом мире» [7, с. 71]. Данную мысль можно соотнести как с образом главного героя и его мироощущением в поиске своего я, так и его отца.

Основанный на романе «Тезка» фильм Миры Наир – триязычен. В недублированной версии бенгали в сопровождении субтитров, а также, американский и «индийский» английский равномерно звучат по ходу действия в фильме, что не только делает речь и общение персонажей аутентичными, но и создает гетерогенную поликультурную атмосферу, а также, позволяет режиссеру продемонстрировать своеобразную игру с включенными в экранизацию культурными кодами.

Важно отметить и то, что в «Тезке» Миры Наир Индия снята достаточно реалистично, «без фильтров», как в документальных фильмах. В экранизации есть место и яркой образности как традиционной черты картин Болливуда [8, с. 331], и индийскому величию в сценах, изображающих Тадж-Махал или колоритный интерьер дома зажиточных по местным меркам родителей Ашимы, и переполненным толпами народа душным улицам и вокзалам. Скорее всего, в этом плане сказался тот факт, что режиссер получила известность в первую очередь как документалист. В то же время в том, как Наир показывает Соединенные Штаты, уже наблюдается и отчетливое влияние художественного кинематографа, что также делает образ Америки

особенно значимым как для Миры Наир, так и для Джумпы Лахири, в контексте восприятия этой страны как места слияния различных способов видения, традиций и культур.

«Тезка» привлекает и своим интересным, необычным саундтреком. Пение на бенгальском языке и индийские мелодии лейтмотивом проходят через все киноповествование. Любопытно, что по мере ассимиляции героев подобная музыка постепенно приобретает европейское звучание. В ней появляются ноты, характерные для современных песен, что позволяет зрителям насладиться оригинальными ремиксами национальных индийских мелодий. Довольно часто музыкальное оформление соответствует индивидуальным особенностям того или иного персонажа или его духовному состоянию. Так, например, с появлением Мушуми, жены главного героя, долгие годы прожившей в Париже, в фильм вводится «французская тема» – звучат песни на французском языке, фигурируют более откровенные сцены, в отличие от, например, постельной сцены между родителями Гоголя, Ашоком и Ашимой, деликатно снятой по законам индийского кино, без поцелуев или обнажения актеров. Это также может быть и скрытой отсылкой на, так называемый, ‘generation (в контексте данного фильма еще и cultural) gap’ – разницу поколений и культурного бэкграунда.

Несмотря на американский культурный контекст, в фильме присутствуют традиционные Болливудские пение и хореография. Порой они становятся объектом режиссерской иронии, как, например, в сцене забавного парного танца Гоголя и Мушуми в их первую брачную ночь, или же пения Ашимы во время прогулки по Калькутте для своих детей, которое смущает и смешит их, рожденных и выросших в Америке и не понимающих странных телодвижений матери. Также, киноработа насыщена эпизодами, где демонстрируются различные торжества индусов или изображается их быт. В то же время детальное воссоздание индийского национального колорита нисколько не мешает и не перекрывает достоверное и правдоподобное изображение жизни Америки второй половины XX-начала XXI вв. В «Тезке» присутствуют и типичные, «клишированные» сцены из американских фильмов, где запечатлены шумные улицы Нью-Йорка и спальные кварталы Массачусетса, американские школы с учениками, развлекающими себя употреблением запрещенных веществ, подростки за прослушиванием оглушительно громкой музыки и растерянные родители, не знающие, как найти подход к стремительно взрослеющим детям.

Будучи крайне внимательной к литературному произведению, взятому за основу, Мира Наир все же несколько иначе расставляет акценты в своей киноработе. Если в «Тезке» Лахири Гоголь Гангули является идейным

центром, неким связующим звеном между всеми героями, знаковой точкой, в которой сходится все заложенное писательницей, то для Наир подобной фигурой становится его мать Ашима. Ее роль блестяще сыграна индийской актрисой Табассум Фатимой Хашими, известной под творческим псевдонимом Табу (Tabu, 1971), чей талант признан как на родине, так и среди американских режиссеров. Образ Ашимы не менее важен в романе – с его помощью автор раскрывает все тяготы существования иммигрантов вдали от Родины, но, все же, в фильме она становится центром созданной режиссером художественной «вселенной». На последних страницах романа мы наблюдаем умудренного опытом Гоголя в прежней детской комнате с «Шинелью», подаренной отцом, в руках. Этот эпизод есть и в экранизации, где сохраняется и месседж писательницы, и идейная значимость образа главного героя, но все же заканчивается она именно Ашимой. Ее пение на бенгали становится финальным аккордом, образуя кольцевую композицию – в начале зрители также знакомятся с сюжетом, в первую очередь, наблюдая поющую героиню в молодости.

Каждая экранизация как «перекодирование художественного текста на принципиально иной язык» [9, с. 45] или же «перевод одной художественной системы на язык другой» [10, с. 9], является уникальным продуктом и самостоятельным произведением кинематографического искусства. Помимо этого, благодаря этнокультурному бэкграунду режиссера и писательницы, экранизация «Тезки» представляет собой еще и слияние двух культур, своего рода некий синтез, симбиоз Болливуда и Голливуда «в одном флаконе». Идентичность режиссера Миры Наир, так же как и Джумпы Лахири, формировалась под влиянием двух культур – восточной и западной, что, безусловно, определяет творческое видение и находит отражение в фильмах, где гармонично сосуществуют индийские и американские кинотрадиции и многонациональный актерский состав. Подводя итог, можно сделать вывод, что на сегодняшний день уже можно говорить о некоем новом витке гибридизации в развитии искусства, и подобный процесс, безусловно, не статичен. С появлением новых авторов и литература, и кино развиваются, трансформируются и приобретают иные черты, среди которых – синтез традиций различных национальных искусств и пересмотр сложившихся представлений, трактовок и способов репрезентации. Все выше обозначенное можно наблюдать в рассмотренном нами материале.

Список литературы

1. Benjamin B.A., Pillai M.T. Mira Nair and the Cinema of Postcolonial Spectacle // Women Filmmakers in Contemporary Hindi Cinema: Looking through their Gaze / Ed. by A.I. Viswamohan. L.: Palgrave Macmillan, 2023. pp. 179–192.

2. Desai J. Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic film. NY: Routledge, 2004. 280 p.

3. Sharma A. Body matters: the Politics of Provocation in Mira Nair's Films // QRFV: Quarterly Review of Film and Video. 2001. Vol. 18 (1). pp. 91–103.

4. Muir J.K. Mercy in Her Eyes: The Films of Mira Nair. Milwaukee: Hal Leonard, 2006. 290 p.

5. Калинина Т.Н., Бобков Д.В. Сравнительный анализ индийской и американской кинопродукции: аспекты и компоненты // Казанский вестник молодых учёных. 2021. № 1. С. 29–34.

6. Высоцкая Н.А. Кто еще вышел из гоголевской «шинели»? [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/druzhba/2006/9/kto-eshhe-vyshel-iz-gogolevskoj-shineli.html (дата обращения: 25.10.2024).

7. Бутенина Е.М. «Реинкарнации» русских классиков в современном романе США // Известия Восточного Института. –2015. № 4 (28). С. 68–74.

8. Зырянова В.М. Особенности современного индийского кино (заметки дилетанта) // Дискурс-Пи. 2010. № 1–2. С. 329–331.

9. Щукина Д.А. Экранизация художественного текста // Кино/текст: материалы XXXIX Международной филологической конференции 18–19 марта 2010 г. (выпуск 1). СПб. 2010. С. 45–49.

10. Мильдон В.И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. 2011. № 3. С. 9–14.

THE NAMESAKE BY JHUMPA LAHIRI AND ITS SCREEN VERSION: THE CINEMA INTERPRETATION OF THE MULTICULTURAL TEXT

A.R. Shevchenko

The chapter deals with *The Namesake* (2003), the novel by Jhumpa Lahiri, a contemporary American Italian female writer of Bengali origin, and its screen version directed by Mira Nair, an American Indian film director, in 2006. The purpose of the study undertaken is to compare the work of fiction and its screen adaptation as the representations of multiculturalism in contemporary literary and cinematographic art. In the research performed according to the principles of comparative and historical and cultural methods we make the following conclusion. Both the novel and its screen version feature the statement of hybridity in artistic form, which might be considered a substantial indicator of contemporary heterogeneous culture with literature and cinema as its products. Being the bearer of several cultural codes and showing the considerate attitude towards Jhumpa Lahiri's novel text, Mira Nair created her own masterpiece, which with full confidence could be attributed to such a notion as multicultural cinema.

Keywords: contemporary American cinema, Indian films, Jhumpa Lahiri, Mira Nair, multiculturalism, screen version.

4.6. ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО: СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА ДЖЕЙН ОСТЕН «ДОВОДЫ РАССУДКА» (“PERSUASION”) В ЭКРАНИЗАЦИИ 2022 ГОДА

© Ю.С. Ланская, Ю.Г. Ремаева

Данная глава посвящена современной киноадаптации романа Джейн Остен «Доводы рассудка» (1817), предлагающей своеобразную интерпретацию наследия писательницы в контексте современной массовой культуры. Отличительными чертами киноверсии 2022 года являются использование метода «слепого» кастинга при подборе актеров, а также прием «слома» четвертой стены, создающий иммерсивный опыт для зрительской аудитории. Особое внимание в главе уделяется трансформации образа главной героини, Энн Эллиот, которая приобретает характеристики протагониста из романов литературного направления chick-lit. Другим аспектом для рассмотрения является изменение гендерных ролей и, в частности, новый вид маскулинности. Кинодаптация 2022 года не только продолжает традиции Остен, но и вносит новые элементы в ее произведение, делая его актуальным и интересным для современной аудитории.

Ключевые слова: Джейн Остен, «Доводы рассудка», киноадаптация, гендерные роли, новая маскулинность, «слепой» кастинг, «слом» четвертой стены, chick-lit.

Неподдельный интерес к масштабу личности, творческой деятельности и исторической эпохе выдающейся английской романистки Джейн Остен (1775-1817) по-прежнему велик. Кинематографисты черпают вдохновение в ее книгах, и все шесть «основных» романов Остен неоднократно были переложены на киноязык. В представленной главе речь идет о романе «Доводы рассудка» и его последней на данный момент экранизации.

Роман «Доводы рассудка» занимает особое место в творчестве Джейн Остен, являясь ее последним завершенным произведением, написанным в 1817 году и опубликованным посмертно в 1818 [1; 2]. В этой книге автор затрагивает важные и не утратившие актуальности темы, такие как любовь, семья и положение в обществе. Одной из ключевых тем романа является противостояние между чувствами и общественными ожиданиями. Остен критикует социальные нормы своего времени, показывая, как они влияют на личный выбор героев; она акцентирует внимание на роли женщины в начале XIX века и ее стремлении к независимости.

В «Доводах рассудка» представлена история двадцатисемилетней Энн Эллиот, которая ранее была обручена с моряком Фредериком Уэнтвортом, однако, последовав настоятельному совету друга семьи, разорвала помолвку, чем обрекла себя на годы, полные сожалений. Спустя восемь лет Фредерик возвращается в жизнь Энн, и герои получают второй шанс на счастье.

Роман был экранизирован шесть раз: в 1960 г. был снят черно-белый телесериал, который не сохранился; в 1970 и 1971 гг. зрители также могли увидеть телесериалы, а полноценные художественные картины вышли в 1995, 2007 и 2022 годах. Мы остановимся на шестой, последней из современных экранизаций романа. “Persuasion” – американский художественный фильм, представленный на суд зрителей студией Netflix в июле 2022 г. [3] Данная версия британского театрального режиссера Кэрри Крэкнелл (Carrie Cracknell) является самобытной интерпретацией оригинального текста, которая привлекла внимание зрительской аудитории и вызвала полемику в рядах литературных критиков и киноведов.

Обращение кинематографистов к эпохе Регентства (1811−1820) и ее очевидная популярность среди читателей и зрителей, особенно американских, не случайны: она вызывает неиссякаемый интерес, поскольку представляется красочной, романтической и сказочно-утопической. Американский историко-драматический телесериал «Бриджертоны» (2020− по настоящее время), адаптация серии дамских романов американской писательницы Джулии Куинн (Julia Quinn), является наглядным примером. Сериал, действие которого происходит в альтернативном Лондоне эпохи Регентства, побил все рекорды Netflix по количеству просмотров; в настоящее время ведется работа над созданием четвертого сезона.

Новая киноверсия романа Остен не похожа на предшествующие; она предлагает оригинальный подход к знакомому материалу и открывает новые возможности для восприятия. По мнению Эмили Землер (Emily Zemler), это «другая дверь в тот же самый дом» (“a different door to enter the same house”) [4]. Режиссер киноадаптации, Кэрри Крэкнелл, надеется заинтересовать молодую аудиторию, которая, возможно, не обладает глубокими знаниями о творчестве писательницы, и с помощью фильма привить любовь к ее книгам (“I hope we draw in new, younger audiences who perhaps know very little about Jane Austen,” <…> “and that a whole new generation will watch the adaptation, and then be drawn to read and fall in love with the book”) [5].

Отличительной чертой киноадаптации является использование метода «слепого» кастинга (англ. race-blind / colour-blind casting), при котором этническая и расовая принадлежность актеров не учитываются; основное внимание уделяется их мастерству и соответствию заявленным образам. Такой подход в киноиндустрии становится популярным в последние годы: кинокомпании создают более инклюзивную среду, борются со стереотипами, обеспечивают равные возможности для всех актеров и позволяют находить непривычные интерпретации известных ролей. Кроме того, разнообразие культурных представлений является важным аспектом привлечения зрителей

и может обогатить сюжет, придавая ему новые краски и глубину. Так, в экранизации «Доводов рассудка» роли исполняют представители разных рас: персонажи Энн Эллиот, ее отца, сестер и капитана Уэнтворта сыграны белыми актерами из Великобритании и США, в то время как образ леди Рассел воплотила Никки Амука-Берд, британская темнокожая актриса нигерийского происхождения. Роли капитана Бенвика и мистера Чарльза Масгроува достались темнокожим британским актерам Афолаби Алли и Бену Бейли-Смиту, а роль мистера Эллиота – британскому актеру малайзийского происхождения Генри Голдингу. Генриетту Масгроув сыграла шотландская актриса с нигерийскими корнями Шанталь Изука Хойл. Безусловно, созданные визуальные образы не соответствуют исторической действительности, однако они продолжают традицию расово-нейтрального кастинга. На роль главной героини, Энн Эллиот, была приглашена американская актриса Дакота Джонсон (р. 1989). Она приобрела известность благодаря роли Анастейши Стил в трилогии «Пятьдесят оттенков серого» (экранизация романов Э.Л. Джеймс), где сыграла молодую женщину, вовлеченную в сложные отношения с миллионером Кристианом Греем. Эта роль стала знаковой для Джонсон и открыла ей двери в мир большого кино.

В романе «Доводы рассудка» повествование ведется от третьего лица, а в качестве рассказчика выступает сама писательница; в киноверсии 2022 года к зрителю непосредственно обращается главная героиня истории. Сценарист проекта, Элис Виктория Уинслоу, объясняет это таким образом: «Энн, возможно, существует в мире, где у нее не так много прав или, откровенно говоря, контроля над своей жизнью, но можем мы хотя бы предоставить ей контроль над голосом? Можем мы позволить ей контролировать собственную историю?» (“Anne may be trapped in a world in which she doesn’t have very many personal rights or, frankly, much control over her life, but can we give her control over her voice? Can we give her control over her story?”) [5].

Диалог со зрителями становится возможным благодаря так называемому «слому» четвертой стены, создающему уникальный опыт взаимодействия между актером и аудиторией. Понятие «четвертая стена» в театре и кино подразумевает наличие условной границы, которая отделяет воображаемый мир от реального. Прямое обращение персонажа к зрительному залу размывает эту границу. В результате этого мы получаем эффект «разговора за чашкой кофе» – герой делится своими мыслями и переживаниями, просит поддержки и обращается за советом, позволяя зрителю сопереживать, а также осознавать себя частью истории. Другими словами, зрители становятся участниками событий, а не просто сторонними наблюдателями. Использованный киноприем рождает ассоциации с популярным британским

комедийно-драматическим телесериалом «Дрянь» (“Fleabag”), который транслировался с 2016 по 2019 годы на канале Би-Би-Си; реплики на камеру, зрительный контакт и прямое обращение героини к аудитории также создают доверительные отношения между ними и добавляют эффект присутствия.

В киноадаптации 2022 г. образ Энн Эллиот претерпевает существенные изменения. В романе Остен героиня изображается как скромная, склонная к размышлениям и сдержанная в выражении эмоций молодая женщина, чьи действия часто определяются общественными ожиданиями. Она хорошо осознает ограничения своего положения и отличается достаточно консервативным поведением. В фильме Энн Эллиот приобретает новые, созвучные современности черты, которые в большей степени свойственны героиням романов литературного направления chick-lit, таким как Бриджит Джонс. «Новая» Энн Эллиот – девушка самодостаточная, остроумная, с долей самоиронии и здорового цинизма, непосредственная и открытая, что позволяет ей, преодолевая четвертую стену, напрямую обращаться к зрителям. Она представляет тот же тип протагониста, что характерен для chick-lit, – “every woman”: одинокая белая женщина на перепутье, которая надеется обрести любовь и стремится к самореализации. Далекая от совершенства и часто попадающая в нелепые ситуации, она, тем не менее, обладает жизненной силой и притягательностью, которые позволяют ей с достоинством выходить из сложных ситуаций. Такой образ делает Энн Эллиот близкой и понятной современной аудитории и позволяет зрителям идентифицировать себя с персонажем.

В отличие от литературного прототипа героиня фильма демонстрирует гораздо большую свободу в действиях и мыслях. Обращаясь к зрителям, Энн Эллиот открыто говорит о своих чувствах и желаниях, оставаясь предельно честной с собой, и в этом она также похожа на Бриджит Джонс, которая использует дневник как средство саморефлексии. Озвучивая самые сокровенные мысли, обе героини анализируют свое внутреннее состояние и стараются найти ответы на важные вопросы. Создаваемый эффект исповедальности усиливает эмоциональную связь с персонажами и делает их истории более значимыми для аудитории.

Одной из важных особенностей киноверсии является широкое использование в ней иронии и сарказма. В отличие от оригинала, где наблюдения Энн чаще всего лишены юмора, в фильме она позволяет себе достаточно откровенные и остроумные комментарии. Ирония и сарказм придают живость ее образу и делают его актуальным, т.е. соответствующим реалиям современного общества, где женщины без стеснения выражают свои

мысли и чувства. Это также создает контраст с другими персонажами и подчеркивает независимость и индивидуальность героини.

Приведем некоторые из высказываний Энн Эллиот в фильме (во всех приведенных цитатах на русском языке использовался официальный дублированный перевод):

о семейных узах

- “Who needs romance when one has …family?” («Кому нужна романтика, если у тебя есть … семья?»)
- “One’s family is only escapable by two things, marriage and death. Both seem unlikely in the immediate future.” («Есть два способа сбежать от семьи: брак и смерть. И в ближайшем будущем мне это не светит».)
- “My father. He’s never met a reflective surface he didn’t like. Vanity is the beginning and end of his character. Also the middle.” («Мой отец. Ему нравится любая зеркальная поверхность. Он начинается с тщеславия, им же и заканчивается. А еще продолжается».)
- “And me, middle child, the crack in his looking glass.” («И я средний ребенок. Трещина в его зеркале»).

об отношениях с капитаном Уэнтвортом

1. “Now we’re strangers. Worse than strangers. We’re exes”. («А сейчас мы чужаки. Хуже, чем чужаки. Мы бывшие».)
2. “Love me, you idiot. Love me or kill me now! I can’t bear it!” («Люби меня, идиот! Люби меня или убей! Это невыносимо!»)
3. “Now we’re worse than exes. We’re friends.” («Теперь мы хуже, чем бывшие. Мы друзья».)

о мистере Эллиоте

- “Because he is a ten. I never trust a ten.” («Потому что он десятка. Я не доверяю десяткам».) Это отсылка к высказыванию одного из персонажей, что если ты пятерка в Лондоне, в Бате ты десятка.
- “Mr. Elliot could attach to a potato if it suited him.” («Мистеру Эллиоту понравится и картошка из выгоды») [3].

Как видно из приведенных примеров, в экранизации используется неформальный, значительно осовремененный язык, включающий в себя слова и фразы, скорее характерные для поколения Z.

Не только язык, но и манеры и поведение главной героини можно считать отступлением от традиционных норм эпохи Регентства. Романы Джейн Остен всегда отличались вниманием к бытовой стороне жизни мелкопоместного дворянства XIX века; присутствующее в них описание повседневности не только передавало атмосферу времени, но и позволяло лучше понять персонажей, их мотивацию и внутренний мир. Из

исторических и литературных источников известно, что жизнь женщины того времени была строго регламентирована и сосредоточена на ведении домашнего хозяйства и выполнении социальных обязательств. Ее досуг часто ограничивался такими «благопристойными» занятиями, как рукоделие (вышивание или вязание), чтение и игра на музыкальных инструментах. Они считались не только полезным времяпрепровождением, но и способом продемонстрировать добродетель.

Энн Эллиот из киноверсии 2022 года не соответствует традиционным общественным ожиданиям. Она проявляет интерес к более захватывающим увлечениям в стиле Бриджит Джонс, которые находят отражение в ее распорядке дня: “Now I’m single and thriving. I spend my time drinking fine wines, enjoying warm baths and lying face down on my bed. Like I said, thriving.” («Теперь я одинока и беззаботна. Я пью дорогие хорошие вина, купаюсь в теплых ваннах, лежу лицом вниз на кровати. Как я и сказала, беззаботна») [3]. Зритель часто видит Энн, прикладывающейся к бутылке вина, причем иногда она употребляет его прямо «из горла», страдающей от похмелья, не уделяющей должного внимания своему внешнему виду. В одной из сцен, после распития горячительных напитков, она выкрикивает из окна имя капитана Уэнтворта, который в то время находится на званом ужине с другими обитателями дома; в другой – беззвучно матерится, используя известное английское слово из четырех букв (f-word). Особого внимания заслуживает момент, когда Энн становится невольной свидетельницей разговора между Луизой Масгроув и капитаном Уэнтвортом: в фильме это происходит, когда она присаживается за большим деревом, чтобы справить нужду.

В эпоху Остен подобные действия, свидетельствующие о достаточно свободном образе жизни героини, считались бы скандальными и неприемлемыми для молодой женщины ее социального положения, однако в киноадаптации романа они используются, чтобы в очередной раз сократить расстояние между эпохами и сделать персонажей доступными для понимания современных зрителей. Более того, молодым людям, которые во многом являются целевой аудиторией фильма, может показаться скучным и пресным образ робкой, застенчивой и тихой Энн с ее бесконечными внутренними монологами и беспрестанной саморефлексией, поэтому сценаристы и режиссер фильма сознательно делают ее дерзкой, раскованной и непринужденной.

В «Доводах рассудка» значительное внимание уделяется развитию отношений между Энн и капитаном Уэнтвортом. Создатели кинофильма позволяют себе некоторые вольности, помещая героиню в нелепые ситуации,

которых не было в оригинальном произведении. Так, например, во время обеда, на котором присутствует предмет романтического интереса Энн, она неожиданно делает бестактное замечание, чем вызывает неловкое молчание за столом (сцена, напоминающая реакцию на неудачные высказывания Бриджит Джонс на званом обеде). Подобный подход к романтике, использующий комические ситуации и недоразумения, делает киноверсию романа скорее похожей на современную романтическую комедию или же роман направления chick-lit, где любовь приходит после череды забавных происшествий.

Подобная модернизация образа главной героини имеет свои недостатки. Подавая образ Энн Эллиот в комическом ключе, создатели фильма не делают особого акцента на таких важных качествах этого персонажа, как терпение, сила духа и стойкость, ставшие результатом ее длительных эмоциональных переживаний. Таким образом, героиня фильма рискует утратить часть той глубины и внутреннего благородства, которые делают ее привлекательной в оригинальном романе Остен.

Экранизация «Доводов рассудка» 2022 года вызывает интерес не только как адаптация классического произведения, включающая элементы литературного направления chick-lit, но и как работа, предлагающая современное прочтение гендерных вопросов.

В первую очередь это касается восприятия роли женщины в обществе. Героини фильма, Энн Эллиот и ее наставница леди Рассел, не желают мириться с ситуацией, когда ценность женщины определяется ее семейным статусом и социальными ожиданиями. Они отстаивают право на признание и уважение, подчеркивая, что счастье и успех не зависят от наличия романтических отношений. Их высказывания демонстрируют стремление к личной автономии, независимости и самореализации в обществе, где традиционные нормы все еще оказывают давление на женщин:

1) Anne: “Why must everyone always assume that all women want is to be chosen by any eligible bachelor”? («Почему все считают, что все женщины хотят, чтобы их выбрал завидный жених?»)

2) Russell: “Do you know whose company I enjoy? My own. There’s a reason widowed men die soonest and unmarried women live longest. We're great company”. («Знаешь, с кем я люблю бывать? С собой. Не просто так вдовцы умирают раньше, а незамужние живут дольше. С нами интересно».)

Anne: “But do you ever miss... company?” («А ты не скучаешь по … интересам?»)

Lady Russell: “Why do you think I take so many European tours?” («Как ты думаешь, зачем я езжу в Европу?») [3]

Во-вторых, традиционные представления о роли мужчин в обществе претерпевают изменения. Понятие маскулинности, традиционно ассоциировавшееся с доминированием и эмоциональной сдержанностью, сегодня проходит через трансформацию. Так называемая новая маскулинность освобождает мужчин от заданных гендерных установок, она дает право на ошибки, предоставляет возможность признавать свои слабости. Новая маскулинность позволяет современному мужчине быть таким, каким он хочет. «Смысл в том, чтобы отказаться от одного единственного представления о мужчине как о сильном и безэмоциональном добытчике, а разрешить самые разные формы чувствования и поведения» [6, с. 15]. Согласно новой маскулинности? мужчины (в отличие от модели токсичной маскулинности) могут не только побеждать, но и проигрывать, чувствовать не только силу, но и слабость, ведь от этого они не престают быть мужчинами. Мужчина может не стесняться своих слез, потому что это естественное проявление эмоций. В экранизации 2022 года, под руководством режиссера Кэрри Крэкнелл, это изменение становится особенно заметным на примере капитана Фредерика Уэнтворта, демонстрирующего новую маскулинность. Он обладает эмоциональностью, эмпатией и уязвимостью, при этом не боится открыто проявлять свои чувства по отношению к Энн. Можно предположить, что в их паре он будет не лидером, но равноправным партнером.

Эстетика фильма также играет важную роль в формировании восприятия истории. Особое внимание уделяется фэшн-дизайну: костюмы персонажей, хоть и исторически достаточно точны, содержат элементы современного стиля. Этот прием создает атмосферу, в которой традиция встречается с новаторством. Так, например, героиня Дакоты Джонсон носит берет – деталь, которая подчеркивает ее индивидуальность, но при этом выходит за рамки эпохи Регентства. Дизайнер костюмов Марианна Агертофт (Marianne Agertoft) стремилась создать для Энн образ, который был бы и современным и вневременным. Использование берета, наряду с другими модными решениями, подразумевает, что Энн не только продукт своего времени, но и человек, придерживающийся нынешних идеалов свободы и самовыражения. Берет также можно рассматривать как символ неповиновения Энн ограничениям социального класса и общественным ожиданиям.

- Интересным дополнением к образу героини служит кролик, которого девушка держит при себе. Этот питомец символизирует ее стремление к домашнему уюту и спокойствию в бурном мире, отражает ее уязвимость и потребность в заботе.

Музыкальное сопровождение фильма также заслуживает особого упоминания. Песня “Quietly Yours” современной британской исполнительницы Жасмин ван ден Богард (Jasmine van den Bogaerde), известной как Birdy, идеально дополняет кадры развязки и полностью соответствует эстетике фильма. Текст песни затрагивает темы тоски и неудовлетворенной любви, которые перекликаются с основными идеям произведения, сосредоточенного на переживаниях Энн Эллиот. Строчки о надежде, которую лирическая героиня тихо сохраняет в своем сердце (“quietly keeping this hope in my heart”) на протяжении многих лет, отражают внутреннее состояние Энн, длительное время ожидающей возвращения любви [7]. Песня Birdy удачно вписывается в исторический контекст произведения Джейн Остен. Ее прекрасное вокальное исполнение способствует созданию возвышенной, романтической атмосферы, отодвигающей все несуразности и комические элементы на задний план, и придает финалу картины эмоциональную глубину.

Экранизация «Доводов рассудка» 2022 года представляет собой интересный эксперимент по адаптации классической литературы. Смелые решения в изображении персонажей и их взаимодействий делают фильм актуальным для современной аудитории, но также вызывают полемику среди поклонников оригинала. Зрители разделились на тех, кто приветствует обновленный взгляд на произведение, и тех, кто считает изменения неуместными. Кинокритики хвалят работу за смелость и новаторство и критикуют за недостаточную верность духу оригинала. В любом случае эта работа открывает новые горизонты для обсуждения тем любви, самоидентификации и гендерных ролей в контексте меняющегося мира.

Список литературы

1. Остен Дж. Доводы рассудка: Роман / Пер. с англ. Е. Суриц; Коммент. Е. Гениевой. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 1998. 316 с.

2. Austen J. Persuasion. Dublin, Ireland: Harper Collins Publishers, 2013. 260 p.

3. Доводы рассудка (фильм, 2022). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://rutube.ru/video/ad8b25f53b23f9c59d0fd9cfda2aa130/] (дата обращения 20.09.2024).

4. Zemler E. ‘Persuasion’ In Modern English? What’s the Problem? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://observer.com/2022/07/persuasion-in-modern-english-whats-the-problem/] (дата обращения 22.10.2024).

5. Zemler E. Why the creators of ‘Persuasion’ put a contemporary spin on Jane Austen’s classic. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-07-15/persuasion-netflix-explained-jane-austen-changes] (дата обращения 6.10.2024).

6. Капустин А. Новая маскулинность: что такое и зачем она нужна. Москва: Издательство АСТ, 2021. 190 с.

7. Lyrics.com: The Web’s Largest Resource for Music, Songs & Lyrics. Quietly Yours [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.lyrics.com/lyric-lf/8153020/Birdy/Quietly+Yours] (дата обращения 20.10.2024).

TRADITION AND INNOVATION: A MODERN INTERPRETATION OF JANE AUSTEN’S NOVEL “PERSUASION” IN THE 2022 FILM ADAPTATION

Y.S. Lanskaya, Y.G. Remaeva

This chapter explores the modern film adaptation of Jane Austen’s novel “Persuasion” (1817), presenting a distinctive interpretation of the author’s legacy within the framework of contemporary mass culture. Notable features of the 2022 film include the innovative use of colour-blind casting, as well as the technique of breaking the fourth wall, which fosters an immersive experience for viewers. The chapter pays particular attention to the evolution of the main character, Anne Elliot, who embodies characteristics reminiscent of protagonists from chick-lit literature. Additionally, it examines the shifting dynamics of gender roles, specifically the new form of masculinity. The 2022 adaptation not only honours Austen’s traditions but also infuses her work with fresh elements, rendering it relevant and captivating for today’s audience.

Keywords: Jane Austen, “Persuasion”, film adaptation, gender roles, new masculinity, colour-blind casting, breaking the fourth wall, chick-lit.

4.7. ГРАНИЦЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РОМАН Ф.К. ДИКА «ПОМУТНЕНИЕ» И ЭКРАНИЗАЦИЯ Р. ЛИНКЛЕЙТЕРА

© К.А. Вихрова

В главе проводится анализ киноадаптации полуавтобиографического романа Филипа К. Дика «Помутнение», созданной американским режиссёром Ричардом Линклейтером, сквозь призму поэтики кинотекста. Особое внимание уделяется рассмотрению функций ротоскопирования – техники, которую Линклейтер ранее использовал в работе над фильмом «Пробуждение жизни». Герой «Помутнения» Боб Арктор страдает от драматических проблем с восприятием себя и окружающего мира, вызванных употреблением наркотических веществ и неблагоприятным воздействием социальной среды. Сопоставление особенностей сюжетно-образной констелляции произведений показывает, что и оригинальный роман, и киноадаптация являются многоуровневым исследованием процесса расщепления человеческой личности. Применение техники ротоскопирования становится важным повествовательным приёмом, поскольку усиливает атмосферу паранойи и помогает визуализировать галлюцинации героев.

Ключевые слова: Филип К. Дик, Ричард Линклейтер, Помутнение, ротоскопирование, киноадаптация, природа восприятия.

Филип К. Дик (Philip K. Dick, 1928–1982) широко известен как один из самых влиятельных американских писателей-фантастов XX века. Его научно-

фантастические тексты – более 40 романов и 100 рассказов – тематизируют констелляцию проблем, связанных с природой реальности и особенностями человеческого восприятия. Истории о параллельных и симуляционных мирах, путешествиях во времени, употреблении изменяющих сознание веществ бросают вызов традиционному образу мыслей, стирая границы между иллюзией и правдой и побуждая читателей усомниться в собственном понимании окружающей реальности.

Своим уникальным сочетанием философских изысканий, подспудной социально-политический критики и увлекательных сюжетов Дик покорил как читателей, так и критиков. При жизни автора его творчество получило признание преимущественно в научно-фантастических кругах: за роман «Человек в высоком замке» («The Man in the High Castle», 1962) он был награждён премией «Хьюго», высшей наградой в мире научной фантастики; роман «Пролейтесь, слёзы...» был номинирован на престижные премии «Небьюла» и «Хьюго» и удостоен мемориальной премии Джона Кэмпбелла; за роман «Помутнение» Дику была присуждена премия Британской ассоциации научной фантастики; именем самого писателя была названа литературная премия.

Однако гораздо более широкая популярность пришла к Дику благодаря многочисленным экранизациям уже после его смерти. Так, 9 мая 2007 г. в газете «The International Herald Tribune» вышла статья с характерным заголовком «Филип К. Дик: бульварный писатель-фантаст наконец-то завоевал уважение» [1]. Литературный критик констатировал визионерство Дика и философскую глубину его текстов, сравнивал их с произведениями Хорхе Луи Борхеса, Итало Кальвино, Франца Кафки и даже Ральфа Уолдо Эмерсона, однако с тем различием, что последний никогда не написал бы увлекательный киносценарий.

Полуавтобиографический роман Филипа Дика «Помутнение» («A Scanner Darkly», 1977) [2] является одним из самых ярких текстов автора, хотя в нём нет типичных научно-фантастических элементов, кроме хитроумного костюма-калейдоскопа (плаща-болтуньи в романном переводе), скрывающего личность владельца. В «Помутнении» Дик исследует то, как под воздействием внешних стимулов происходит расщепление личности и нарушение восприятия. Название романа намекает на искажённую оптику и аллюзивно отсылает к первому посланию к Коринфянам апостола Павла в переводе Библии короля Якова: «For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known» [3] (в Синодальном переводе: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а

тогда познаю, подобно как я познан»). Использованный Диком отрывок часто трактуется как обещание того, что истинный образ мира раскроется, когда придёт время Бога, а пока люди видят лишь его смутное отражение. Это отражает центральные темы произведения – зависимость и безумие.

Действие романа разворачивается в округе Ориндж в солнечной Калифорнии 1970-х гг., где даже ночь наполнена электрическими бликами внешнего освещения и свечением телевизионного экрана. «В обществе, которое никогда не выключает свет, темнота стала внутренней» [4]: всё погрузилось в сумерки интеллектуального и эмоционального коллапса, тьму безумия.

Главный герой романа, Боб Арктор, работает под прикрытием на правительственную организацию по борьбе с наркотиками: в обычной жизни это наркоман-неудачник, потерявший семью и приютивший двух друзей, таких же наркоманов; в оперативном отделе в скрывающем личность костюме-калейдоскопе он становится агентом Фредом и борется с коварным врагом – распространителями новейшего препарата «С» («Смерть»; в оригинале – «D», «Death»). Этот наркотик разрушает не только личность употребляющего его, но и само представление о реальности. Чтобы расположить к себе друзей, Боб начинает принимать препарат «С», постепенно теряет связь с собственным «я», и этот трагический разлад становится важной темой романа.

Задержка информации о миссии Боба Арктора позволяет создать параллельную нарративную структуру, в рамках которой осуществляется препарирование его идентичности. Один из знакомых Боба – Джим Баррис – начинает подозревать, что он полицейский, и пытается компрометировать его, донося на него же самого в полицию. В результате в доме Арктора устанавливают видеокамеру – «scanner» из названия, – которая метафорически соотносится с функциями самого героя. Таким образом, под наблюдением устройства он, с одной стороны, должен не выдать себя как полицейский агент, чтобы не рассекретить свою личность перед коллегами, с другой – вынужден играть роль наркомана. Необходимость буквально подглядывать за собой расшатывает и без того нестабильную психику героя.

В 2006 г. в прокат вышла одноименная киноадаптация «Помутнения» [5]. Для создания фильма режиссёр Ричард Линклейтер использовал ротоскопическую анимацию: когда материал был отснят, художники прорисовали каждый кадр поверх реального. Этот художественный приём позволил добавить некоторые элементы, которых не было на съёмочной площадке: галлюцинации главных героев, костюм-калейдоскоп, – а также передать особое восприятие реальности главным героем.

Примечательно, что до «Помутнения» у Ричарда Линклейтера уже был опыт по созданию анимационного фильма с применением ротоскопирования. Его лента «Пробуждение жизни» («Waking Life») 2001 г. тематизирует природу сна и практику осознанных сновидений: герой фильма видит сны, в которых ему встречаются разные люди, вслух размышляющие на философские темы. Этот фильм, в свою очередь, продолжает линию других работ режиссёра – «Бездельника» («Slacker»; в другом переводе – «Халявщик») 1991 г. и «Под кайфом и в смятении» («Dazed And Confused») 1993 г., – объединенных общим приёмом фрагментированного сюжета. «Помутнение» также унаследовало разрозненность формирующих сюжетную основу эпизодов, хотя и в меньшей степени; примечательно, что сам Филип Дик часто использовал в творчестве данный приём, что стало одной из причин интереса Линклейтера к экранизации его произведений [6], но встретило непонимание кинокритиков [7].

В ходе обсуждения стоящих за его работой творческих и философских принципов в документальном фильме Иршада Ашрафа Ричард Линклейтер утверждает, что ротоскопирование в «Помутнении» – важный повествовательный элемент [8]: анимация усиливает атмосферу паранойи и отчаяния. Как отмечает режиссёр, эффективность выбранного приёма обусловлена тем, что Филип Дик всегда задаёт вопрос о природе реальности и создает ситуации, которые кажутся реальными, но на самом деле таковыми не являются. Персонажи употребляют наркотики и переживают разрушение нейронных связей в мозгу, поэтому зритель, воспринимающий окружающий мир сквозь их драматически искаженную оптику, должен ощущать неуверенность и дезориентацию.

Кроме того, ротоскопирование позволило представить фильм как графический роман [9]. Если в «Пробуждении жизни» совершенно разные стили и цвета специально использовались для отдельных сцен, представлявших широкий спектр философских тем, то в «Помутнении» последовательность цветовой палитры и визуальной композиции успешно создаёт непрерывность повествования.

Примечательно, что роли в своём фильме Ричард Линклейтер предложил актерам, на том или ином этапе жизни испытывавшим проблемы с запрещёнными веществами. До начала съёмок в мае 2004 г. Линклейтер собрал актерский состав – Киану Ривза, Роберта Дауни-младшего, Вуди Харрельсона, Вайнону Райдер, Рори Кокрейна и других – для двухнедельных репетиций, чтобы доработать сценарий: в результате в осмыслении романного материала слились режиссёрское и актёрское видение. При этом сюжетное действие было воспроизведено достаточно точно: например,

исполнитель главной роли Киану Ривз во время подготовки отмечал каждую сцену в сценарии с опорой на конкретные страницы книги [6].

Фильм был показан на Каннском кинофестивале и Международном кинофестивале в Сиэтле в 2006 г., а в следующем году стал финалистом премии «Хьюго» за лучшую драматическую постановку в формате полнометражного фильма. В целом киноадаптация получила положительные отзывы критиков [10], но не стала кассовым хитом. Примечательно, что кинокритики единогласно отмечают очень внимательное следование Линклейтера за строками Дика, точное воспроизведение сюжетного действия романа. И в этом контексте сильнее выделяются отличия, определяющие поэтику адаптации.

Действие фильма разворачивается в близком будущем – начале 2010-х гг. Место действия неизменно – это солнечная Калифорния, но культурно-историческая связь оказалась стерта. Филип Дик написал «Помутнение» в 1970-х гг., и оно представляет собой увлекательный портрет калифорнийской контркультуры того периода. Жизнь Боба Арктора в определенном смысле была жизнью Филипа Дика в 1970–1972 гг. после того, как от него ушла его четвертая жена Нэнси. Это была беспокойная жизнь и в плане отношений, и в плане работы. Оказавшись в одиночестве, Дик привел домой бродяг и полностью погрузился в наркотическую зависимость [11, с. 308].

С другой стороны, любопытен примечательный анахронизм: в киноадаптации Линклейтера герои обсуждают недавно вышедший фильм с Леонардо Дикаприо. По краткому описанию сюжета становится понятно, что это «Поймай меня, если сможешь» 2002 г. Таким образом, время действия оказывается под вопросом, демонстрирует свою галлюцинаторную природу в рамках фикциональной реальности произведения.

Одним из сюжетных инструментов расщепление личности главного героя в «Помутнении» становится техническое устройство для маскировки. Костюм-калейдоском используется ради чистоты следственного эксперимента, поскольку сами правоохранители не должны знать, кто перед ними. В романе принцип действия устройства достаточно подробно объяснен: надевший его становится неразличим за мелькающими «осколками» фотографий других людей. В киноадаптации костюм действительно становится своего рода калейдоскопом: он комбинирует фрагменты изображений в случайном порядке, так что надевший его одновременно выглядит как все те люди, чьи портреты были использованы в разработке, и не похож ни на одного из них. Эта визуализация представляется особенно удачной в контексте проблемы распространенности

наркомании, типичности и в определенном смысле обычности пристрастия к наркотическим веществам в той социальной среде, о которой писал Дик.

С одной стороны, ротоскопирование позволило визуализировать иллюзии персонажей как явление того же порядка, что и основное сюжетное действие фильма, с другой – добавило новое измерение в демонстрируемую фикциональную реальность. Так, примечателен эпизод полицейской погони за Чарльзом Фреком: ему кажется, что страж порядка в полной экипировке – тяжелом бронежилете, шлеме – настигает его, заставляет выйти из автомобиля и разносит голову на куски выстрелом из пистолета. Визуализация осуществляется в реалистической (насколько это возможно) форме, но завершается в режиме мультфильма: от выстрела разлетаются не только ошметки плоти, но и галлюцинаторные насекомые, которые появились из-за употребления препарата «С» и мучают Фрека и его собаку.

Отдельно важно упомянуть сюжетную трансформацию, нашедшую отражение в киноадаптации при неизменной фабуле. В фильме зритель с самого начала знает об органической природе препарата «С» – прекрасных голубых цветах, источнике наркотического вещества. Цветочный образ проходит красной нитью через всю киноленту: изображение демонстрируют в полицейском участке, затем психиатр советует Бобу подарить Донне цветы, впоследствии девушка сама говорит о них. Однако во всех упоминаниях связь с наркотиком не эксплицируется. Финальная сцена – Боб Арктор с выжженным препаратом «С» мозгом выращивает цветок на плантации, принадлежащей «Новому пути», организации, занимающейся реабилитацией наркоманов и одновременно производством сырья.

Наконец, ещё одна важная особенность киноадаптации заключается в слиянии образов персонажей. Так, романные Джерри Фейбин и Чарльз Фрек становятся одним лицом, а Донна оказывается начальником Боба Арктора под прикрытием костюма-калейдоскопа. Вероятно, данная редукция была осуществлена в первом случае с целью сократить количество действующих лиц, во втором – ради драматического эффекта.

В заключение важно отметить, что кинофильм Ричарда Линклейтера – как и роман Филипа Дика – является многоуровневым исследованием расщепления человеческой личности, охватывающим как индивидуальные, так и социальные аспекты. Примечательно использование в фильме постскриптума Филипа Дика, представленного до титров. В нём автор перечисляет имена своих друзей, безвозвратно разрушивших здоровье или даже лишившихся жизни из-за наркотиков. В этот список он включает и себя. «Помутнение» приглашает читателя и зрителя к размышлениям о том,

что значит быть человеком в мире, где границы между реальностью и иллюзией становятся всё более размытыми.

Список литературы

1. Philip K. Dick: A Pulp Sci-Fi Writer Finally Wins Respect. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.nytimes.com/2007/05/09/arts/09iht-pulp.1.5634129.html (дата обращения 22.10.2024).

2. Дик Ф. Помутнение / пер. с англ. В. Баканова, А. Круглова. М.: Эксмо, 2022. 352 с.

3. 1-е послание Коринфянам, 13:12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bible.by/verse-en/53/13/12/ (дата обращения 22.10.2024).

4. Walter D. Darkness in literature: Philip K Dick's A Scanner Darkly. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/books/booksblog/2012/dec/17/philip-k-dick-a-scanner-darkly (дата обращения 22.10.2024).

5. Помутнение [художественный фильм] / реж. Ричард Линклейтер; в ролях: К. Ривз, В. Райдер, Р. Дауни-мл. США, Thousand Words, Section Eight, Detour Filmproduction, 2006.

6. A Scanner Darkly Production Notes. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20120214034551/http://moviegrande.com/scanner_darkly/scanner_darkly_production.htm (дата обращения 22.10.2024).

7. Bradshaw P. A Scanner Darkly. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20140925083944/http://www.theguardian.com/film/2006/aug/18/animation.keanureeves (дата обращения 22.10.2024).

8. Linklater: St. Richard of Austin [документальный сериал] // The Art Show / реж. Иршад Ашраф. Великобритания, Channel 4, 2004.

9. Materna M. A Scanner Darkly: An Animated Illusion [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.awn.com/animationworld/scanner-darkly-animated-illusion (дата обращения 22.10.2024).

10. Sarris A. Linklater's A Scanner Darkly Finds Slackers of the Future // The New York Observer. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20081010012839/http://www.observer.com/node/39175 (дата обращения 22.10.2024).

11. Сутин Л. Филип К. Дик. Жизнь и Всевышние вторжения / пер. с англ. Е. Беренштейна. М.: Эксмо, 2020. 608 с.

BOUNDARIES OF INTERPRETATION: PHILIP K. DICK'S «A SCANNER DARKLY» AND RICHARD LINKLATER'S FILM ADAPTATION

K.A. Vikhrova

The chapter analyzes the film adaptation of Philip K. Dick's semi-autobiographical novel «A Scanner Darkly» by American director Richard Linklater through the prism of the poetics of the film text. Particular attention is paid to the consideration of the functions of rotoscoping, a technique Linklater had previously used in his work on «Waking Life». Bob Arctor, the central character of «A Scanner Darkly», suffers from dramatic problems with the perception of himself and the world around him, caused by the use of drugs and the unfavorable impact of the social environment. Juxtaposition of the features of the plot and figurative constellation of the works shows that both the original novel and the movie adaptation are a multilevel study of the process of human personality splitting. The rotoscoping technique becomes an important narrative

element, as it enhances the atmosphere of paranoia and helps visualize the characters' hallucinations.

Keywords: Philip K. Dick, Richard Linklater, A Scanner Darkly, rotoscoping, film adaptation, nature of perception.

4.8. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОРЕЙСКИХ МИФОВ И ЛЕГЕНД В КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЕ BLACK DESERT ONLINE

© О.С. Наумчик

Корейское культурное наследие долгое время оставалось практически неизвестным европейскому читателю и зрителю, однако оно становится все более популярным в последние годы, что обусловливает актуальность заявленной темы. Индустрия компьютерных игр, которая активно развивается именно в Южной Корее, во многом работает на популяризацию корейской культуры, а игровой проект Black Desert Online оказывается весьма репрезентативным с точки зрения тиражирования корейского мифологического наследия, до сих пор остающегося малоизвестным европейскому читателю и практическим не изученным в академических кругах, что определяет научную новизну главы. Сравнительно-исторический и мифопоэтический методы исследования позволяют прийти к выводу, что разработчики и сценаристы игры Black Desert Online нередко используют корейские сказания без изменений (например, история о тигре и медведице), в других случаях вносят незначительные сюжетные корректировки (история Пари) и, наконец, в ряде сюжетов трансформируют мифологические образы в угоду авторской истории игрового мира (история Имуги).

Ключевые слова: корейская мифология, многопользовательская ролевая игра (MMORPG), Black Desert Online

Последние годы все большую популярность у европейского читателя, зрителя и потребителя обретает корейская культура и продукция, представленная не только классической литературой, манхвой, дорамами и музыкой K-Pop, но и модой, кухней и косметикой. Массовая культура Южной Кореи стала настоящим феноменом после олимпиады 1986-го года в Сеуле, а в 1990-е корейские журналисты ввели термин «Корейская волна» (халлю), связанный с всеобщим увлечением южнокорейской массовой культурой в странах Юго-Восточной Азии. В начале XXI века «Корейская волна» дошла и до Европы с США, сначала прочно заняв сегмент компьютерных игр, а затем и область литературы, музыки, кинематографа и коммерции, а в Южной Корее халлю давно представляет собой не только область культуры и экономики, но и основу политики и идеологии.

Причин популярности корейского наследия немало – глокализация в противовес глобализации, сохранение и популяризация национальной идентичности при активном использовании инноваций, необычность и

новизна даже на фоне растиражированной и более знакомой европейцу японской культуры, а также, как отметили исследователи венского университета, пропагандой конфуцианских ценностей [1], среди которых уважение к старшим, концепция «благородного мужа» и семейная ориентированность.

Однако, несмотря на то что культура Южной Кореи находится на пике своей популярности, о корейских мифах, легендах и сказаниях европейцу известно не слишком много, что связано с непростым процессом ее формирования и последующего изучения. Большая часть корейских мифов столетиями передавались в устной традиции и были записаны достаточно поздно, когда на оригинальные сюжеты «оказала влияние китайская, японская и отчасти индийская культура не только в лице конфуцианства, буддизма и даосизма, но и <…> японского синтоизма» [2, с. 28]. К примеру, «Самгук Саги» («Исторические записи о трех государствах») датируются XII веком, а «Самгук Юса» («Оставшиеся записи о трех государствах») – второй половиной XIII, при этом тексты во многом представляют собой компиляцию более древних источников, не сохранившихся до наших дней. И это при том, что, в соответствии с мифологическими источниками, самое первое государство в Корее (Древний Чосон) было основано в 2333 году до н.э., хотя исследователи более вероятным называют его появление в IV–III веках до н.э. [2, с. 16].

Более того, сложности в изучении корейского мифологического наследия объясняются непростой историей письменности в Корее, ведь до сих пор используется система, сложившаяся около XV столетия, однако к ней добавлены адаптированные китайские иероглифы. И, чем больше искусственных изменений было внесено в язык, тем сложнее восстанавливать смысл древнейших документов, а значит – и свод мифов.

Отечественный читатель получил возможность познакомиться с системно изложенными корейскими мифами лишь в последние годы [2, 3], а в литературоведении и языкознании подавляющее большинство научных работ посвящены проблемам перевода с корейского языка и лишь единичные исследования затрагивают общие проблемы корейских мифов и культуры [4, 5, 6, 7, 8] или же частные аспекты корейского легендариума [9]. Подобная ситуация делает необходимым обращение к корейской мифологии и способам его репрезентации в современной культуре.

Одним из самых интересных явлений корейской массовой культуры является индустрия видеоигр, которые считаются основным видом досуга самих корейцев и характеризуются соревновательностью и кооперативностью, а по ряду компьютерных игр проводятся

профессиональные состязания с крупным призовым фондом. Более того, начиная с 2000-х годов Южная Корея является признанным лидером в разработке и распространении разножанровых компьютерных игр, не последнее место среди которых занимают массовые многопользовательские ролевые онлайн-игры (MMORPG), к которым относится и Black Desert Online.

Разработка данной игры началась еще в 2010 году, однако на корейский игровой рынок проект вышел лишь в 2014 г., годом позднее релиз Black Desert Online состоялся в Японии и России, а еще позднее – в Европе и США. Важно, что геймплей Black Desert Online изначально был ориентирован не на корейского потребителя, а на европейского, так как акцент был сделан на квестовой составляющей, а не на бесконечном гринде, предполагающем уничтожение сотен и тысяч чудовищ, населяющих игровой мир. Да и визуальная стилистика игры напоминала Европу эпохи Возрождения, а некоторые локации были созданы по подобию реальных поселений (например, город Хидель похож на французскую деревню Бенак-э-Казнак). Постепенно расширяя игровой мир, разработчики Black Desert Online, Pearl Abyss, добавили элементы арабской культуры, однако корейская стилистика вплоть до 2023 года оставалась оттеснена на задний план, будучи представленной лишь небольшим портовым городком за морем и рядом игровых классов, которые якобы были выходцами из заморского Эйлата.

Новый замысел Pearl Abyss предполагал создание на месте Эйлата полноценного континента, что потребовало серьезного изменения карты игрового мира – были удалены некоторые острова, а на месте небольшого порта вырос новый континент, получивший название Страна Утра или Хасо (в русскоязычной локализации – Хасео). Безусловно, новое название отсылало к Династии Чосон, ведь этимология слова «Чосон» восходит к корням «утро» и «свежий», рождая поэтичное название Кореи – «Страна утренней свежести».

Вообще 2023 и 2024 годы стали переломными для Black Desert Online, так как разработчики попытались ввести новый формат квестов и иной принцип изложения истории мира, причем сделали это на материале корейской мифологии, которая с легкостью прочитывается в легендариуме Страны Утра. Если до 2023 года квесты были преимущественно линейными, не предполагали сюжетных развилок и разных концовок, да и в целом, как отмечали игроки, не складывались в стройную логичную систему, то новый формат позволил более подробно и четко прописать текстовую составляющую и, что важно, сохранить ее для последующего прочтения в виде «Книги историй Страны Утра».

Нарративная структура Black Desert Online любопытна с той точки зрения, что разработчики используют несколько моделей представления историй и игроки могут как следовать за замыслом сценаристов, так и полностью игнорировать сюжетный план, сосредоточиваясь на развитии персонажа, а не на глубоком знакомстве с игровым миром.

Первая и самая очевидная нарративная модель предполагает выполнение основных заданий, которые позволяют узнать историю разных государств и ключевых персонажей, окунуться в политические интриги и помочь восстановлению порядка и справедливости. Сами квесты, как правило, включают интерактивный элемент взаимодействия с неигровыми персонажами (NPC), немалую текстовую составляющую, внедрение видеороликов, а в ряде случаев – развилку сюжета, исход которого зависит от выбора игрока. Подобная модель стандартна для жанра ролевых игр, однако Pearl Abyss предложили игрокам новый формат – не просто проходить квесты, но и получить возможность перечитывать летопись приключений в «Книге историй Страны Утра», которая входит в раздел «Дневники приключений», введенный в 2019 году и изначально не привязанный к выполнению заданий.

Второй способ представления игроку истории мира – так называемые побочные квесты, которые не зависят от глобальных политических событий, но создают антураж и фон за счет переплетения разных локальных сюжетов. Их отличие от основных заданий в том, что они линейны, построены более просто, в большинстве своем не предполагают сюжетных развилок, а их содержание не отображается в «Книге историй Страны Утра», однако может быть отражено в системе знаний персонажа, которая составляет третью нарративную модель.

Путешествуя по игровому миру, персонаж не только открывает для себя новые локации и постоянно сталкивается с новыми NPC, но также имеет возможность взаимодействовать с разными предметами – статуями, фонтанами, книгами в библиотеках, свитками на столах и т.д. – и многие из этих объектов обладают собственной историей, которая фиксируется в системе знаний. Если «Дневники приключений» – это полноценный художественный текст, то знания – краткая энциклопедическая справка обо всем, с чем сталкивался персонаж, дополняющая и расширяющая историю мира.

Однако для нас представляет интерес не только то, какими средствами и путями сценаристы Black Desert Online создают историю игрового мира, но и принципы репрезентации корейского мифологического наследия в легендариуме Страны Утра. Анализ ключевых квестов, которые определяют

путь игрового персонажа, позволяет говорить о том, что Pearl Abyss использует три модели включения корейских мифов в историю мира Black Desert Online.

Во-первых, использование корейских мифов практически без изменений (например, история про тигра и медведицу).

Во-вторых, незначительная трансформация мифологического сюжета (например, в сюжете о Пари меняется социальный статус ее родителей и финал).

В-третьих, сохранение отдельных деталей и адаптация мифа для оригинальной истории игрового мира (например, история протодракона Имуги вплетена в авторский сюжет с черными духами).

Миф о тигре и медведице является одним из типичных этногенетических сказаний, объясняющих происхождение народа – два указанных зверя просят Хвануна, сына Бога неба, превратить их в людей, но тот устраивает им испытание: «Вот вам несколько пучков полыни и двадцать зубчиков чеснока. Проведите сто дней в пещере, в которую не проникает дневной свет, и питайтесь только этой полынью и чесноком. И тогда я удостоверюсь, что вы действительно хотите стать людьми» [2, с. 55]. Тигр и медведица действительно отправляются в темную пещеру, однако лишь медведица выдерживает испытание и становится женщиной, которую Хванун берет в жены. Именно в этом браке рождается Тангун Ванг, которому приписывается основание государства Чосон и его столицы – города Асадаль.

В Black Desert Online данный сюжет раскрывается в небольшой цепочке квестов, которая начинается с того, что некая Муен готова рассказать интересную историю о Тигрином нагорье, но сначала просит сходить в пещеру и посмотреть своими глазами на то, о чем она будет повествовать. Когда персонаж отправляется в указанную пещеру, то видит там медведицу и обессилевшего тигра, который жалуется, что ему нужно просидеть на полыни и чесноке еще тридцать дней, но он так голоден, что готов наброситься на кого угодно. Когда персонаж возвращается к Муен, то она рассказывает, что тигр и медведица некогда взмолились Великому Бонгвангу и тот отправил их в пещеру проходить испытание, а также упоминает, что это предание связано с историей происхождением Сангуна, хранителя Тигриного нагорья.

Данный сюжет, перенесенный в Black Desert Online практически без изменений, отражен в системе знаний персонажа в виде краткой выдержки: «Жили-были тигр и медведица, пожелавшие стать людьми. Их молитвы достигли Нефритового императора, который приказал им отправиться в пещеру и затвориться от мира».

Второй корейский сюжет, к которому мы хотим обратиться, повествует о принцессе Пари, в мифологии почитающейся как первая шаманка, связанная с миром усопших. Миф о Пари строится по простой схеме: седьмая дочь императора, изгнанная отцом, разгневанным от того, что у него нет сыновей, воспитывается у простых людей, но когда ее родной отец заболевает, Пари с готовностью отправляется в загробный мир, чтобы принести ему исцеляющее снадобье, а впоследствии становится «шаманкой, помогающей душам найти путь в загробное царство» [2, с. 92].

Сценаристы Black Desert Online полностью меняют предысторию Пари – теперь она дочь лесоруба и жрицы Феникса, рожденная в виде змейки и выброшенная отцом в водопад, а впоследствии найденная добрыми бездетными стариками, которые превращают змейку в девочку. В день своего совершеннолетия Пари видит сон, в котором ее отправляют за живой водой для Феникса, некогда изгнавшего ее родную мать, но когда Пари начинает поиски, то оказывается, что ей мешает ее же родной отец, лесоруб Пак Чансе, ищущий лекарство для того, чтобы спасти жену. Интриги и козни Пака Чансе приводят к тому, что Пари погибает в пожаре, спасая приемных родителей, и становится мстительным духом, заключенным в священном дереве, выросшем в игровой локации под названием Лес Пари.

Оригинальный мифологический сюжет и его трансформированная версия в игровой вселенной имеют немало сходных черт (эпизод с изгнанием, образ живой воды и связь с загробным миром), однако происхождение героини и, самое главное, финал претерпевают серьезные изменения, хотя в сюжете присутствует сюжетная развилка: персонаж может выбрать либо топор, либо сосуд с живой водой. В первом случае он должен срубить дерево и уничтожить дух Пари, а во втором – вылить живую воду под корни древа, чтобы освободить дух погибшей девушки, но в этом случае все близкие забудут о ней. Важно то, что переосмысленная разработчиками Black Desert Online история Пари зафиксирована в «Книге историй Страны Утра», а также тот факт, что Пари является не только неигровым сюжетным персонажем, но и так называемым «боссом», с которым можно сразиться в Черном Храме и получить ценную награду за победу.

Третий сюжет, к которому мы обращаемся, связан с образом протодракона Имуги и тоже относится к основным сказаниям Страны Утра, отраженным в «Книге историй», а сам Имуги, как и Пари, является не только персонажем, но и игровым боссом. Мифологический Имуги представляет собой бескрылого дракона с длинным змеиным телом, обитающего преимущественно в воде, однако он может обрести способность летать в возрасте тысячи лет и превратиться в полноценного дракона. В корейских

легендах также упоминается большая жемчужина, которая помогает Имуги стать истинным драконом, а иногда и проклятье, от которого он должен избавиться [2, с. 187]. Сценаристы Black Desert Online используют все эти мотивы – и водную стихию, и тысячелетний возраст, и жемчужину, исполняющую желания, но помимо этого история Имуги вписана в лор (lore – англ., легенда, традиционные знания) игрового мира, связанного с так называемыми Черными духами.

Черные духи – это основа всего игрового сюжета Black Desert Online, они представляют собой существ, которые подобны паразитам и стремятся завладеть человеком, однако в отдельных случаях возможна симбиотическая связь между Черным духом и человеком, как это происходит у протагониста, от лица которого действует игрок.

История Имуги начинается с того, что в Страну Утра приходит эпидемия смертельной болезни, принесенная черным дождем. Подателем дождя и владыкой туч считается именно Имуги, а потому жители Хасо винят в своих бедах именно его. Тем более, Имуги, который до этого момента с заботой и добротой относился к людям, не принимает «дитя Имуги» – ребенка, который должен помогать ему в ритуалах. Протагонист, собирая информацию через взаимодействие с разными неигровыми персонажами, выясняет, что подобное происходило и пятьдесят лет назад, когда из-за моря явились Черные духи, и последовательно узнает, что Жемчужина желаний, хранителем которой является Имуги, была осквернена, что и привело к озлоблению самого дракона.

Закономерно, что игровой персонаж должен победить зло в лице членов загадочного «Логова многоножек», очистить жемчужину и вернуть Имуги рассудок, но ценой спасения дракона становится жизнь дитя Имуги – девочки, которая осознанно жертвует собой ради дракона.

Логово многоножек – основной антагонист в историях Страны Утра, игроку приходится сталкиваться с ним неоднократно, как и с Черными духами, и потому история оскверненного Имуги, в которой сохраняются узнаваемые мотивы и детали, становится частью глобальной истории игрового мира Black Desert Online.

Таким образом мы видим, что разработчики игры активно используют корейские легенды и сказания, внедряя их в историю игрового мира с разной степенью трансформации, и популяризируют мифологическое наследие Кореи, используя разные форматы и методы, но каждый раз сохраняя большое внимание к деталям традиционной корейской культуры.

Список литературы

1. Артемова В. «Корейская волна»: что это за феномен и почему весь мир ориентируется на Южную Корею. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.grazia.ru/lifestyle/koreiskaya-volna-chto-eto-za-fenomen-i-pochemu-ves-mir-orientiruetsya-na-yujnuyu-koreyu/ (дата обращения 20.10.2024).
2. Корейские мифы. Москва: Эксмо, 2023. 240 с.
3. Кендок Ли. Корейские мифы. От Небесного владыки и принцессы Пари до королей-драконов и духов-хранителей. М: Манн, Иванов и Фербер, 2024. 272 с.
4. Хусаинова А.Р., Майорова О.А. Корейские легенды как часть уникальной культуры Азии // Кореееведение в России: направление и развитие. 2024. Т. 5. № 3. С. 27–33.
5. Аникина А.А. Корейский фольклор и его связь с фольклором других стран // Кореееведение в России: направление и развитие. 2024. Т. 3. № 1. С. 25–31.
6. Солдатова М.В. Проблемы популяризации корейской литературы в мире: к вопросу о специфичности национального культурного кода // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 3 (792). С. 158–166.
7. Хайрутдинов Р.Р., Хабибуллина Э.К. Мифы России и Кореи: особенности и различия // Кореееведение в России: направление и развитие. 2021. Т. 2. № 1. С. 50–53.
8. Хан В. Мифологические и религиозно-философские представления в эпоху древности и раннефеодальной государственности на Корейском полуострове [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://world.lib.ru/k/kim_o_i/vbn2rtf.shtml (дата обращения 22.10.2024).
9. Чой Ч. Образ тигра как национальный символ корейской культуры // Общество: философия, история, культура. 2017. № 3. С. 78–80.

REPRESENTATION OF KOREAN MYTHS AND LEGENDS IN THE COMPUTER GAME BLACK DESERT ONLINE

O.S. Naumchik

The Korean cultural heritage has long remained virtually unknown to the European reader and viewer, but it has become increasingly popular in recent years, which determines the relevance of the stated topic. The computer game industry, which is actively developing in South Korea, largely works to popularize Korean culture, and the Black Desert Online game project turns out to be very representative in terms of replicating the Korean mythological heritage, which still remains little known to the European reader and practically unexplored in academic circles, which determines the scientific novelty of the chapter. Comparative historical and mythopoetic research methods allow us to conclude that the developers and screenwriters of the game Black Desert Online often use Korean legends without changes (for example, the story of the tiger and the bear), in other cases make minor plot adjustments (the story of the Pari) and, finally, in a number of plots transform mythological images in favor of the author's stories of the game world (the story of the Imugi).

Keywords: Korean mythology, multiplayer role-playing game (MMORPG), Black Desert Online.

4.9. ПОЛИКУЛЬТУРНЫЙ ФОН ПРОЕКТА «RISE OF THE TOMB RAIDER»

© Ф.Д. Анищенко

Глава посвящена анализу поликультурного фона в видеоигре «Rise of the Tomb Raider». Анализ представленных в проекте культур предваряется кратким введением в историю медиафраншизы «Tomb Raider» и описанием дефиниций понятия поликультурности. Анализируются культурные аспекты игрового пространства, включающего византийскую, советскую, русскую и монгольскую культуры. Особое внимание уделяется интерпретации византийской культуры через мозаики, архитектуру и внутриигровые тексты, а также синтезу христианских и языческих элементов. В выводе статьи формулируется, что поликультурный фон проекта является эклектичным, строящимся на национальных штампах, а также создании альтернативной истории.

Ключевые слова: поликультурность, «Tomb Raider», византийская культура, советская культура, русская фольклорная традиция, монгольская культура, альтернативная история**,** игровое пространство, внутриигровые тексты.

Вселенная Лары Крофт, одна из наиболее долгоживущих франшиз в индустрии видеоигр и кинематографа, имеет богатую и динамичную историю. Создание образа Лары Крофт и первой игры серии «Tomb Raider» приписывается британской студии Core Design, где в 1993 году начались предварительные работы над проектом.

Отправной точкой создания персонажа стал тогда уже популярный герой одноименной медиафраншизы «Индиана Джонс». Благодаря инициативе Тоби Гарда, ведущего художника студии, было решено сделать главным героем не мужчину, а женщину. Это решение было революционным для того времени, поскольку женские протагонисты в видеоиграх были редкостью. Первоначально героиня называлась Лаура Круз, но позднее ее сделали англичанкой и переименовали в Лару Крофт.

Выпущенная в 1996 году игра «Tomb Raider» представила Лару Крофт как смелого и находчивого археолога, которая стала символом женской силы и независимости в мире видеоигр. Эта игра положила начало серии, которая включает в себя множество сиквелов, таких как «Tomb Raider II», «Tomb Raider III», и «Tomb Raider: The Last Revelation», каждый из которых добавлял новые нюансы в биографию и характер Лары.

В 2003 году, после выпуска «Tomb Raider: The Angel of Darkness», которая получила смешанные отзывы и была отмечена техническими проблемами, права на франшизу перешли к студии Crystal Dynamics. Эта студия провела два значительных перезапуска серии: первый в 2006 году с «Tomb Raider: Legend» и второй в 2013 году, который кардинально переписал биографию Лары, представив ее как молодую и только начинающую свой

путь девушку-археолога. Этот перезапуск привел к выпуску игр «Tomb Raider» (2013), «Rise of the Tomb Raider» (2015) и «Shadow of the Tomb Raider» (2018), которые сосредоточились на выживании, решении головоломок и личном росте Лары.

Компьютерные игры, такие как «Rise of the Tomb Raider», часто разрабатываются мультикультурными командами, в которых принимают участие специалисты с различными культурными бэкграундами. Этот межкультурный подход позволяет создавать богатый и разнообразный игровой мир, где элементы разных культур взаимодействуют и подвергаются переосмыслению.

Само понятие поликультурности является многозначным термином. Так, он применяется в сфере педагогических наук и означает образовательный подход, цель которого заключается в «формировании толерантной личности, способной активно взаимодействовать с представителями иных этнических культур» [1, с. 52]. Если рассматривать поликультурность в контексте литературоведения, то ее можно определить как «отражение в художественном тексте опыта культурно-исторического сосуществования и взаимодействия разных этнических групп или индивидов» [2, с. 25]. На базе проекта «Rise of the Tomb Raider» такими культурами выступают: византийская, советская, русская, монгольская.

Рассматривая основные аспекты сюжета игры, можно выделить следующие особенности. Главная героиня, Лара Крофт, отправляется в Сибирь на поиски легендарного Святого источника. Там исследовательница знакомится с Яковом, который, как выясняется впоследствии, является бессмертным пророком. Корни его долгой жизни уходят в 10 век, где он проповедовал в Константинополе. Якову повезло найти артефакт – Святой источник, давший ему бессмертие. В какой-то момент Пророк, преследуемый орденом Троицы (организацией, которую создают для борьбы с инакомыслием Пророка), уводит с собой своих последователей и вдохновленную им императорскую армию Византии в геотермальную зону Сибири и основывает там город Китеж, фактически являющийся анклавом. И этот город просуществовал там с носителями византийской культуры до событий игры, которые разворачиваются в 2015 году. Еще в древности игровой Китеж хотели захватить монголы, но армия Пророка, которую он также наделил бессмертием, обрушила на них и на сам город массивную лавину с близлежащих гор, которая уничтожила не только захватчиков, но и многих жителей города. Так, бессмертные воины остались навсегда в создавшейся вследствие катаклизма ледяной пещере охранять Святой источник, в целях защиты которого они погубили свой народ.

Немногочисленные уцелевшие жители построили новые поселения, но былого архитектурного величия достигнуть не смогли. В XX веке к ним приходит Красная армия, которая разворачивает добычу ресурсов в местных горах, пленит для работ часть последователей Пророка. Но последние освобождаются после восстания и прогоняют советское руководство. Все это является предысторией непосредственно игрового сюжета.

Основой сюжета является русская легенда о граде Китеже, впервые изложенная в документе «Китежский летописец» или «Книга глаголемая летописец». Однако в рамках игрового проекта она проходит процесс частичной примитивизации с сохранением основных топонимов. Данный тезис подтверждается следующими фактами. В первую очередь, наблюдается искажение традиционного географического положения мифического города – он переносится с севера Нижегородской области в неопределенную горную местность Сибири. Мотив угрозы разорения города Батыем и последующего сокрытия его от глаз людей трансформируется в иную форму – сохранение источника бессмертия. В целом ситуация с преследованием Пророка и его людей с последующим основанием ими города в Сибири может напоминать гонения на старообрядцев, в книге которых впервые упоминается легенда о граде Китеже.

Необходимо отметить, что далее в работе будут приводиться цитаты, источниками которых выступают внутриигровые тексты. В рамках игрового пространства тексты соотнесены с каждой представленной в игре культурой определенными изображениями. Например, тексты, написанные последователями пророка, византийцами, сопровождаются изображением свитка в футляре, советские документы – страницами в папках и так далее.

Основным культурным полем в игре «Rise of the Tomb Raider» выступает византийская культура, а точнее, интерпретируемый разработчиками ее вариант. Фактически перед нами элементы жанра альтернативной истории. Источниками, передающими этот образ культуры, являются мозаичные изображения, архитектура внутриигрового города Китежа, внутриигровые тексты, артефакты, а также встречающийся во всех упомянутых источниках образ Пророка. Остановимся лишь на нескольких примерах, с нашей точки зрения, наиболее полно выражающих основную задумку геймдизайна.

Образ Пророка создается в комплексе с культурными объектами, представленными в игре. Известно, что однажды Пророк нашел артефакт, называемый «Святой источник», который сам он описывает так: «Реликвия давно забытых времен, мы верим, что он содержит частичку души Бога». Именно это событие дает Пророку бессмертие и возможность повести за собой народ из Византии в другие земли. По словам Деция, первого ученика

Пророка, датируемым в игре 970 г. н. э., до отбытия из Константинополя с последователями Пророк учил: «Никто еще не говорил правды о Боге, ибо она неведома никому… Никто не говорит за Него, ибо голос Его в небе, в воде и в самой ткани бытия» (из документа «Проповедь»). Впоследствии западная церковь присылает рыцарей, воинов ордена Троицы, которые изгоняют Пророка и его людей из Константинополя. Далее по игровому сюжету последователи Пророка будут именоваться Потомками (Remnants).

В свою очередь обращают на себя внимание специально созданные для игрового проекта мозаики, которые строятся явно по основным известным канонам средневековой византийской живописи. Рассмотрим мозаику, изображающую сцену игры, в которой воины Пророка преподносят ему артефакт, называемый атлас. Этот объект фигурирует в поисках протагониста игры, Лары Крофт, как карта города Китежа. Материал мозаики визуально может быть определен как смальта, которая использовалась в их создании, начиная с III века [3, с. 132]. Фон мозаики золотой, призванный передать божественный свет. [3, с. 151–153] В центре композиции находится атлас, а также Пророк. Пророк написан с книгой в руках, которая отсылает к основному атрибуту Иисуса Христа в иконографии – Евангелию. На первый взгляд можно признать в изображаемом Пророке Иисуса Христа из-за характерной внешности персонажа и подписи рядом с ним ‘ХС’, однако традиционная иконография наряду с сокращением слова ‘Христос’ в буквах ‘ХС’ использует также предшествующее им сокращение ‘ІС’, означающее ‘Иисус’. На данной мозаике, как и на всех других, представляющих Пророка в игре «Rise of the Tomb Raider», присутствует только сокращение ‘ХС’. Слово ‘Христос’ с греческого переводится как ‘помазанник’ и является переводом на греческий иудейского ‘машиах’ (‘мессия’). Данное явление актуализирует особое восприятие Пророка в глазах его последователей, выходцев из христианской Византии. Предполагается, что Пророк воспринимается ими как вновь пришедший на землю Бог, хотя сам он не позиционирует себя так, что понятно из свидетельств Деция, отмеченных выше.

Последнее предположение может быть подтверждено еще одним внутриигровым моментом. По мере развития сюжета Лара встречает группу местных людей, последователей Пророка, которые проводят некий обряд возле могилы. Под звуки флейты они читают молитву на греческом языке, которая внешне напоминает христианскую молитву Трисвятое. Однако вместо исконного для молитвы слова ‘исхирос’ (‘крепкий’) они произносят ‘профэтэс’, что означает ‘пророк’, ‘предсказатель’, а завершается молитва латинизированной формой ‘Элизиум’ (‘Елисейские поля’, ‘рай’) в

совмещении с искаженной формой глагола ‘эйми’ (‘быть, существовать’). В итоге произносимый текст может трактоваться как: святой бог, святой Пророк, святой бессмертный, будь в раю. Первые три компонента молитвенной формы могут быть обращены к Пророку, как к источнику бессмертия, божеству, а последняя часть, вероятно, обращается с пожеланием к умершему.

В локации под названием «Катакомбы священных вод» встречается крайне необычное применительно к византийской культуре явление. Судя по фрескам, а также внутриигровому документу, здесь проводился обряд погребения, в котором умершего, замотав в саван, клали на лодку, вложив ему в глаза монеты, чтобы ему было «чем расплатиться за переправу в другой мир» (из документа «Обряд инициации»). Однако данная отсылка к греческой культуре может быть оправдана тем, что для византийской культуры действительно более свойственно совмещение христианских культурных элементов с греческими языческими культурными элементами. Так, о показательных явлениях данного взаимодействия пишет в своей статье «Проблема синтеза античной и раннехристианской традиции в византийской культуре» Р.В. Капинос [4]. Но отмеченный обряд все равно не свойственен византийской культуре. Перед нами культурное переосмысление обряда разработчиками.

Привлекают внимание также архитектурные решения внутриигрового города Китежа. Культовые сооружения здесь имеют ряд характеристик, которые отсылают к византийскому зодчеству. Так, структура под названием Пантеон (Pantheon) внешне напоминает византийскую церковь. Здание имеет множество куполов с небольшими остроконечными шпилеобразными навершиями и арочными окнами. К центральному куполу примыкают четыре полуцилиндрических свода и образуют форму креста, что соответствует распространенному в средневизантийской архитектуре крестово-купольному типу культового здания [5, с. 467–470]. Внутри неф и трансепт отделяются от куба колоннадой с арками и мозаичными изображениями над ними. Наличие большого количества куполов, полуцилиндрических сводов, арочных окон, крестообразная форма сооружения – все это позволяет говорить о воспроизведении византийской культуры в архитектуре представленного здания. Однако в данном случае можно также говорить о переосмыслении культуры Византии: в средокрестии Пантеона располагается статуя Пророка, что, как общеизвестно, нехарактерно для восточно-христианского мировоззрения.

Необходимо также отметить, что Потомки используют многие предметы быта, которые остались у них после ухода советских людей. Так, например, завладев сварочными аппаратами, они активно работают с металлом.

Другим культурным полем игры является советская культура. Исследователь диалога национальных культур, А.В. Подобрий, пишет: «обращение к истории нации – это попытка реконструировать национальный характер» [6, с. 101]. При создании любого произведения искусства, отображающего национальные особенности какого-либо народа, отправной точкой является именно та часть истории народа, которая в этом произведении демонстрируется, и то, как она демонстрируется. Такой отправной точкой разработчики «Rise of the Tomb Raider» делают период мобилизационных методов советского освоения новых территорий Сибири. Данная экономическая мобилизация была в том числе и принудительной, на чем ставят акцент разработчики игры [7]. Итак, внутриигровые документы передают, что Красная армия в первой половине XX века пришла с рабочими на место, где уже обосновался Пророк со своими последователями, и построила там военную базу «Свобода». Между Потомками и советскими людьми происходит взаимодействие. В частности, наследие Потомков (архитектурные комплексы, артефакты) вскрывается при создании шахт по добыче угля и фигурирует в докладах советского начальства поселения. С некоторыми предметами обращаются небрежно, что отражается на их визуальном состоянии на момент игры. В свою очередь из внутриигрового документа «Сопротивление» можно узнать, что некоторые из Потомков были насильно сделаны рабочими на советских рудниках. Документ «Железная дорога» приводит оценочное суждение Потомка о Красной армии вследствие наблюдений за ними: «Эти чужаки – жестокие безбожники».

Бóльшая часть внутриигровых документов, соотносимых с советской культурой, предваряются словосочетаниями «оперативное донесение». В текстах также часто встречается лексема ‘товарищ’.

На территории старой советской базы можно найти множество плакатов с изображениями Ленина и советской государственной символики, а также агитационные тексты. Например: «вечная слава героям, которые боролись за свободу и независимость Советского Союза», «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить» и т.д.

Из документов становится известно, что вследствие мятежа Потомков остаткам Красной армии пришлось бежать, прихватив с собой часть артефактов византийской культуры.

Следующее культурное поле – русское. Оно выражается в игре сюжетной линией девушки по имени Надя (Nadia). Эта девушка встречается с Ларой

Крофт на старой советской базе. Она просит помочь ей с поиском ее дедушки, Ивана (Ivan), который в свою очередь отправился мстить Бабе Яге за смерть бабушки. Здесь протагонист столкнется с привычными для русского фольклора атрибутами Бабы Яги: ее ступа и избушка на курьих ножках. По пути следования к месту обитания мифологического персонажа будут встречаться дневниковые записи дедушки Нади, в которых он противопоставляет себя идеям коммунистической партии СССР, сначала он работал на нее, а потом примкнул к Потомкам.

Помимо фольклорных мотивов русская культура представлена в архитектуре. За пределами внутриигрового Китежа располагается заброшенная деревянная церковь. Частично руинизированное сооружение позволяет определить его тип – шатровый храм. Шатер храма венчает маковка и остроконечный шпиль на ней, который, вероятно, был крестом. Вопрос происхождения (заимствования) русского шатрового зодчества остается дискуссионным, однако данный тип церквей общепринято ассоциируется с русской культурой (например, Храм Василия Блаженного) [8].

Русский культурный фон также задается использованием стереотипных имен (Надя, Иван), территории событий игры (Сибирь), явления вечной мерзлоты Сибири и в целом холода, снега.

Последний культурный фон – это монгольская культура. Ее присутствие в игре крайне ограничено и в основном выражено упоминаниями во внутриигровых текстах. Так, выясняется, что еще в древности член ордена Троицы координировал действия монгольской армии, ведя ее за Пророком и Потомками. В документах также упоминается жестокое явление истории – хашар, то есть живой щит из пленников для монгольского войска. Известно также, что армия монголов осаждает Китеж и, как было отмечено выше, проигрывает сражение, будучи погребенной подо льдом армией Пророка.

Итак, поликультурный фон проекта «Rise of the Tomb Raider» можно определить как эклектичный, базирующийся на обыгрывании национальных штампов, например, традиционные для западного сознания русские имена, Сибирь, холод – как неотъемлемые атрибуты России и т.д. Соединение разных культурных явлений в одном игровом поле достигается за счет анахронизмов, вычленения нескольких точек бифуркации и тем самым определения игрового пространства как альтернативно исторического. Так, греко-византийский компонент, в действительности являющийся частью русского национального кода, в игре таким не становится. Легенда о граде Китеже является частью русской фольклорной традиции, однако разработчики меняют время и место действия этой легенды, делая основателями города византийцев, не влияющих в контексте игры на

русскую культуру, т.е. древнейшая генетическая духовная связь здесь разрывается.

Важную роль в создании игры имеет русская фольклорная, сказочная основа: в частности, прохождение испытаний у Бабы Яги. Кроме того, вполне считываются параллели с древнегреческой, римской и иудейской традицией, тем самым расширяя границы трактовки полисемантического кода игры.

Список литературы

1. Супрунова Л.Л. Национально-региональный компонент содержания общего образования в структуре поликультурного образования: Ч. II. // Развитие личности в образовательных системах Южно-Российского региона. Ростов-на-Дону: РГПУ, 2000. 246 с.

2. Абделуахеб М. Теоретические основы комплексного анализа поликультурного художественного текста (на материале повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»). Дис. канд. филол. наук. М., 2005. 192 с.

3. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Спб.: Азбука-классика, 2004. 524 с.

4. Капинос Р.В. Проблема синтеза античной и раннехристианской традиции в византийской культуре // Труды Белгородской духовной семинарии. 2017. №5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sinteza-antichnoy-i-rannehristianskoy-traditsii-v-vizantiyskoy-kulture (дата обращения: 29.10.2024).

5. Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. Т. 2. 540 с.

6. Подобрий А.В. Принципы и направления анализа поликультурных текстов в русскоязычной литературе (на материале прозы 20–30-х годов XX века) // Вестник ЧелГУ. 2008. №12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-i-napravleniya-analiza-polikulturnyh-tekstov-v-russkoyazychnoy-literature-na-materiale-prozy-20-30-h-godov-hh-veka (дата обращения: 29.10.2024).

7. Цыкунов Г.А. Советский опыт освоения Сибири // Историко-экономические исследования, 2014. №2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-opyt-osvoeniya-sibiri (дата обращения: 29.10.2024).

8. Мякушева Л.Г. Шатровые храмы на Руси. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2023/n-p_myakusheva_n-p.pdf (дата обращения: 29.10.2024).

POLICULTURAL BACKGROUND OF THE RISE OF THE TOMB RAIDER PROJECT

F.D. Anishchenko

The chapter is devoted to the analysis of the policultural background in the video game «Rise of the Tomb Raider». The analysis of the cultures presented in the project is preceded by a brief introduction to the history of the «Tomb Raider» media franchise and a description of the

definitions of the concept of policulturalism. The chapter analyzes the cultural aspects of the game space, including Byzantine, Soviet, Russian and Mongolian cultures. Special attention is paid to the interpretation of Byzantine culture through mosaics, architecture and in-game texts, as well as the synthesis of Christian and pagan elements. The conclusion of the chapter formulates that the policultural background of the project is eclectic, based on national stamps, as well as the use of alternative history techniques.

Keywords: multiculturalism, «Tomb Raider», Byzantine culture, Soviet culture, Russian folklore tradition, Mongolian culture, alternative history, game space, in-game texts.

4.10. БАРОЧНАЯ ФУГА КАК ФОРМАЛЬНАЯ ОСНОВА РОМАНА РОУЗ ТРЕМЕЙН «МУЗЫКА И ТИШИНА»

© К.П. Тихомирова

Музыка в романе современной британской писательницы Роуз Тремейн «Музыка и тишина» заявлена уже в заглавии и играет важную роль как на содержательном, так и на формальном уровне. Действие в произведении разворачивается в XVII в., в то время, когда активно развивалась техника фуги. Целью работы становится выявление общих черт данной музыкальной формы и романа Тремейн. Особенности строения фуги были непосредственно связаны с мировоззренческим наполнением эпохи, само присутствие музыки в произведении Роуз Тремейн отражает как барочный образ мысли, для которого было характерно нестабильное, неоднозначное положение человека в мире, так и постмодернистский, в котором и вовсе размываются границы между большим и малым, важным и неважным. В исследовании используются культурно-исторический, семиотический и герменевтический методы.

Ключевые слова: барокко, фуга, контрапункт, полифония, лейтмотив, постмодернизм, исторический роман.

Роуз Тремейн – британская писательница, ставшая известной в 1983 г. как одна из лучших молодых романистов Британии. Член Королевского литературного общества, обладатель почётного звания Doctor of Letters Университета Восточной Англии и лауреат множества литературных премий, Тремейн на данный момент создала 17 романов, 5 сборников короткой прозы, пьесы для радио и телевидения, эссе и книги для детей.

С выходом романа «Реставрация» («Restoration», 1989) за Р. Тремейн закрепился титул автора исторических произведений. И действительно, в своих работах писательница часто обращается к историческим темам, и многие исследователи относят работы Тремейн к руслу возрождения «классического» исторического романа [1, с. 142]. При этом некоторые исследователи, например, Р. Майтцен, отмечают, что романы «Реставрация» и «Музыка и тишина» («Music and Silence», 2009) не во всём поддерживают традиционные представления об исторической прозе. Второй роман «по–своему эпичен, но в нём нет ничего от героической саги. Это драма под

одеялом, история о королях и королевах, о настоящей любви, заглушенной тьмой и неизвестностью», – конкретизирует исследовательница. Также Майтцен отмечает присутствие в тексте крайностей, свойственных сказкам, и то, что некоторые фразы могут выглядеть совершенно комичными, если бы в то же время они не были грустными по своей наполненности [2].

Это подразумевает присутствие в тексте оппозиций: на уровне структуры романа в целом (реальные исторические события–сказочные мотивы), на уровне амбивалентности отдельных реплик (комическое–трагическое). Оппозицией представляется и само название романа, согласно которому диалог музыки и тишины в тексте обретает различную смысловую окраску. Своеобразную работу с оппозициями (противосложениями) в музыкальном искусстве включает в себя контрапункт (буквально термин переводится как «нота против ноты») [3, с. 109]. Контрапункт представляет собой одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов, он является главным инструментом работы в рамках полифонических произведений. О полифонии можно говорить и применительно к роману «Музыка и тишина», в котором одни и те же мотивы показаны глазами разных персонажей. Эти «голоса звучат» напрямую в случае дневниковых записей Кирстен Мунк, морганатической жены короля Кристиана IV и графини О'Фингал, мыслей Маркуса Тилсена и в отдельных случаях писем персонажей. В некоторых эпизодах (например, когда Йоханн Тилсен говорит о поведении сына Маркуса, когда Эмилия Тилсен смотрится в зеркало и видит себя глазами своего возлюбленного) автор показывает идеи и поступки одних персонажей через других. В последней ситуации сознание первых героев преломляется через сознание вторых, то есть можно говорить о своеобразной имитации одного голоса другим. Именно имитационные приёмы в музыке стали истоком полифонических произведений [4, с. 851]. И главный переход в этом направлении произошёл в эпоху барокко, в тот исторический период, в котором разворачивается действие романа «Музыка и тишина». Передовой музыкальной формой в это время стала фуга, предполагающая «перебегание» одной или нескольких тем (мелодических линий) из одного голоса в другой. Как отмечает М.И. Шинкарёва, «фуга, несмотря на закрепившийся за ней статус «твёрдой» формы, предельно мобильная структура», которая унаследовала амбивалентность от общих процессов в искусстве времени своего становления и развития [5, с. 160]. То есть явление фуги само по себе неоднозначно: с одной стороны, это продуманная зафиксированная на бумаге форма, но, с другой, она включает в себя бесчисленное количество вариаций, чувственных нюансов, неконечность трактовок. Это соотносится с

творчеством Р. Тремейн, работы которой также наполнены подвижными смыслами, показывающими амбивалентность любых суждений и заставляющими читателя каждый раз приходить к собственным выводам.

Говоря об идейной наполненности сознания человека XVII в., исследователи отмечают, что фуга стала также и отражением механистической картины мира, сложившейся благодаря усилиям Р. Декарта и И. Ньютона. «Механистический мир – это целостное образование, единство которого обеспечивается единой корпускулярной природой материи и единым однородным пространством, а системность – общими для всех заполняющих пространство материальных объектов законами механики», – отмечает Г.В. Рыбинцева [6]. Этот мир подразумевает два вида движения, перемещения в пространстве: круговое, «вихреобразное» и движение по прямой. В связи с этим существовали и две концепции времени: времени-круговорота и времени-прямой. Декарт отдавал предпочтение первому из них, «природному» времени: «все движения, происходящие в мире, так или иначе являются круговыми» [6]. Ньютон же подчёркивал органичность второго вида. Время-прямая – это время человеческой истории, которое представляет собой череду сменяющих друг друга событий. Однако эта прямая не подразумевает поступательного развития, корпускулы хоть и находятся в постоянном движении, но принципиально новых форм они не образуют. Такая прямая всегда оставляет за собой возможность вновь сомкнуться в бесконечный природный круг. Аисторизм – общая черта искусства эпохи барокко. Все объекты, которыми наполнена вселенная, при этой концепции пространства-времени качественно остаются неизменными.

Такое видение мира нашло отражение и в искусстве фуги. Тема, являющаяся основой произведения, в рамках этой музыкальной формы постоянно перемещается из голоса в голос, существенно не меняясь. В ход здесь идут точная или вариантная повторность, имитация или контрапункт. Однородное пространство для движения обеспечивает равномерно темперированный строй и постоянство тональности. В фуге при этом присутствуют оба вида механистического движения. Термин «фуга» буквально переводится как «бег», и согласно этому тема постоянно «бежит» вперёд. Круговое же движение осуществляется с помощью принципа зеркальной симметрии в ладофункциональном развитии. Кроме того, фуга является трёхчастной репризной формой, в которой третья часть, реприза («возобновление», «повторение») является точным или вариативным повторением первой части, что также говорит о структуре круга. Таким образом, фуга является наглядным проявлением сознания человека XVII в., музыкальной формой, развитие в которой оказывается

движением без продвижения, скорее «развёртыванием» музыкального материала [6, с. 17–19].

Рассмотренное восприятие мира показано и в романе Р. Тремейн «Музыка и тишина», в названии которого музыка фигурирует не случайно (тема музыки непосредственно связана с сюжетом произведения, так как одним из главных его героев является английский лютнист Питер Клэр). В тексте присутствует многоголосие, в котором, согласно М.М. Бахтину, слово героя, полноправного субъекта, о себе и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово [7, с. 7–8], поэтому роман можно назвать полифоническим, выстроенным по принципу фуги. В таком случае более понятными становятся слова Р. Майтцен о нетипичности этого исторического текста. Важные качественные эпохальные изменения здесь отсутствуют. Таким могло быть изгнание королевы Кирстен Мунк из дворца, но и оно не кажется значительным. Место Кирстен заняла Вибеке Крузе, оставшаяся при дворе хотя и не как официальная жена короля, но примерно на тех же позициях, что морганатическая королева. Меланхолическая тональность в целом типична для всего текста романа, а лейтмотивы проводятся в различных по характеру голосах, но едва ли к концу произведения находят своё разрешение. Всё движение происходит в плоскости человеческих переживаний. И здесь находится место движению по прямой: роман исторический, в названиях его частей заявлены конкретные временные рамки, а также события в основном развиваются в хронологической последовательности. Но значительно и количество флешбэков из детства и молодости короля Кристиана, которые показывают, что события, подобные актуальным, происходили и раньше, либо то, что некоторые явления предварялись приготовлениями за многие годы. Такие вставки снова и снова возвращают нас мыслями к событиям, каждый раз открывая новые детали. С одной стороны, это композиционный приём, подчёркивающий наличие в тексте времени–круговорота. С другой же, это в духе Р. Тремейн деконструктивное оперирование к работе наших разума и памяти: мы знаем определённый факт, у нас есть определённое мнение и эмоции на его счёт, но, когда вспоминаем связанные с этим фактом подробности или анализируем ситуацию с учётом различных факторов, наше представление может претерпеть коренные изменения. Кроме того, находится в романе и место круговой композиции. Некоторые события, имевшие место в начале произведения, повторяются и ближе к его завершению, но уже на новом уровне, с опытом пройденного героями пути.

Как и фуга, «Музыка и тишина» состоит из трёх частей. В первой из них, призванной заявить тему [8, с. 170], очерчен круг основных персонажей

романа, исторический период с актуальными для него событиями и образом мысли людей эпохи, а также намечены лейтмотивы произведения.

Вторая часть фуги представляет собой вариативное развитие темы, заявленной в первой части [8, с. 171]. Соответственно этому во второй части романа активно развиваются события, связанные с сюжетными линиями, заявленными ранее, жизненные ситуации лишаются былой относительной статичности, предпринимаются альтернативные попытки решить проблемы, вводятся дополнительные герои и эпизоды (интермедии), добавляющие нюансов в общую картину.

Третья часть фуги, как говорилось выше, называется репризой, повторением. И в фуге эта структурная часть является не возвращением к прежнему состоянию, но итогом вариативного развития [8, с. 171]. Третья часть, несомненно, перекликается с первой, герои преодолевают непростые жизненные испытания, но сюжет начинает двигаться к развязке. И опять же – к относительной развязке, так как едва ли события и превратности судьбы героев заканчиваются с финалом романа.

Первая часть фуги обычно начинается темой, проведённой в одном голосе, следом за ней вступает точная имитация темы в другом голосе квинтой выше [4, с. 851]. И так же, как в фуге, «Музыка и тишина» начинается с того, как король Дании рассказывает новому знакомому лютнисту о том, что происходит во дворце и в государстве, в частности о проблемах с женой Кирстен Мунк. Вслед за этой главой вступает дневниковая запись Кирстен (после мужского, можно сказать, пронзительный женский голос), в которой она повествует о тех же событиях, но уже со своей точки зрения.

Лейтмотив романа заявлен уже в первой главе и непосредственно согласуется со временем и местом, в которых разворачиваются события, а также с интертекстуальным преломлением этих хронотопических исходных данных, которое характерно как для барочного, так и для постмодернистского сознания, в рамках которого был написан роман англичанки Тремейн. Когда лютнист Питер Клэр прибывает во дворец датского короля, первое, что произносит монарх, увидев музыканта, – имя «Брор». Лютнист удивлен такому приёму, и в ответ на его осторожный вопрос Кристиан IV говорит: «Призрак. Дания полна призраков» [9, с. 11]. Это вызывает ассоциацию с трагедией У. Шекспира «Гамлет», в которой присутствует фраза «Подгнило что-то в Датском королевстве» [10, с. 412]. «Гамлет» является одним из самых загадочных произведений английской литературы, произведением, в котором разные реальности переплетаются между собой, временные рамки также оказываются неопределёнными, и

трудно понять, что происходит на самом деле. И отсылки к различным произведениям Шекспира – автора елизаветинской эпохи, предшествовавшей эпохе барокко, – рассеяны по голосам, выступающим в романе. Для Дании первая треть XVII в. действительно была периодом непростым. В целом эпоха барокко отличалась от предшествующей эпохи Возрождения, времени самоуверенности человека, диаметрально противоположным отношением к окружающему миру. Мир казался человеку барокко чем-то пугающим, непонятным, местом, где мало чему, кроме собственных измышлений и опыта, можно было доверять. Не зря ключевым произведением того времени, кроме «Гамлета» предшествующей эпохи, стала пьеса «Жизнь есть сон» П. Кальдерона. Человек эпохи барокко существовал в такой экзистенциальной реальности, в которой сложно было понять: в реальной ли жизни находится человек или спит, жив он или мёртв, окружающие его предметы существуют согласно законам физики или на них можно воздействовать с помощью магии, кто человек, с которым он сейчас общается – старый знакомый или новый, лишь похожий на него.

Это и является содержанием темы, лейтмотивом романа Р. Тремейн: попытка понять, что реально, а что иллюзорно, попытка найти собственное «Я», то постоянное, что не зависит от жизненных ситуаций, от взглядов других людей и собственного эмоционального состояния. Это принципиальная цель каждого из главных героев романа, но это и цель каждого его читателя. Человек постмодернизма – это личность, неопределённости в жизни которой стало ещё больше, чем у представителя эпохи барокко, и Р. Тремейн своей работой инициирует индивидуальные поиски смысла для каждого, кто взаимодействует с её текстом. Это согласуется и с характеристикой полифонического романа по М.М. Бахтину. Герой здесь важен как «особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция» [7]. Герой говорит от своего собственного лица, автор же представляет именно функцию самосознания персонажа. Вся окружающая действительность проходит через это сознание, персонаж освещает себя сам со всех возможных точек зрения, и задача автора – этот процесс показать. Но герой не существует в вакууме, и его всепоглощающему сознанию противопоставлены сознания других героев, существующих на тех же правах и оценивающих уже свою реальность. Пересечения реальностей, конечно, неизбежны – так создаётся объёмная картина мира, но не жизни, а сознания и мечты. Поэтому полифонический роман считается романом идей. Так и в «Музыке и тишине» главными движущими силами оказываются идеи и мечты, которые движут каждым героем, и у каждого из них свои устремления. Видение же автора, согласно

Бахтину, обращено на «безысходную незавершимость, дурную бесконечность этого самосознания» героя [7, с. 54–59], как это происходит в искусстве фуги и в романе Р. Тремейн.

Лейтмотив «Музыки и тишины» распадается на различные интонационно близкие ему мотивы. Одни из них связаны с пространством и временем: часы, их тиканье, категории «всегда», «завтра» и различные варианты слова «будущее». Часты и номинации, связанные со сверхъестественной и загробной жизнью: видение, призрак, дух; Бог, дьявол и ангел; ведьма, колдун; смерть, могила. А также слова и фразы, связанные с ситуациями, когда человек обманывает себя или других: сон, мечта, фантазия, грёзы наяву; «привычка подражания» [9, с. 39], озвученная Кирстен в начале романа и признание короля в третьей части: «Я устал от притворства» [9, с. 539] и т.д. Вместе с тем, присутствуют эпизоды, связанные с неопределённостью статуса персонажа: блуждающая женщина; «быть мальчиком – испытывать замешательство перед миром» [9, с. 68]. Последнее порой доходит до комичного, когда оказывается, что в этой неопределённости пребывают не только люди, но даже животные. На репетициях королевского оркестра в первой части романа куры, оказавшиеся по соседству с музыкантами, затихают, словно в трансе [9, с. 41], а овцы, также невольно оказавшиеся рядом, «поднимают головы и слушают, надолго забыв о траве» [9, с. 169]. Во второй части произведения этот мотив находит развитие. В своём дневнике Кирстен Мунк пишет про курицу Эмилии: «Герда нас сопровождает, изящно выступая у наших ног, и никогда не убегает далеко от Эмилии. Она такая кроткая и Домашняя, что подчинилась бы, вздумай Эмилия водить её на Поводке. Я думаю, она забыла, что она такое» [9, с. 296].

Музыка, таким образом, в романе играет роль своеобразного проводника между мирами, между всеми пограничными состояниями, с которыми жизнь постоянно сталкивает героев. И самые определённые мнения о музыке, об этом также весьма эфемерном явлении жизни, в романе показаны у двух противоположных по характеру, диссонансных персонажей. Король Кристиан, монарх-мечтатель не может представить своей жизни без музыки. Поэтому он собрал международный оркестр, который «призывает» в разные моменты своей жизни. С помощью музыки он осуществляет и свои оригинальные, выглядящие как почти магические задумки. Так, в полу зала для приемов был проделан люк, который открывается, когда король хочет удивить своих гостей. В подвале размещается придворный оркестр, и когда он играет, музыка с точки зрения присутствующих в зале как будто

возникает из пустоты. Своеобразное рукотворное чудо, порождённое неуёмной фантазией короля.

Его же жена Кирстен в своих дневниках несколько раз демонстративно заявляет, что ненавидит музыку. При этом её также нельзя назвать бесталанной глупой женщиной. Она мятежна и сильна и духом, она знает, как можно управлять мужчинами, но положение её крайне ограничено. Она морганатическая, то есть не полноправная королева, и она женщина, удел которой в XVII в. сводился к семейной жизни и рождению детей. Против такой «жизни, ограниченной узкими рамками» [9, с. 174] она громогласно выступает и, как ни парадоксально, её дневники оказываются самыми музыкальными во всём произведении. Они изобилуют знаками препинания, риторическими сентенциями и текстовыми акцентами, когда с помощью прописных букв выделяются важные для повествования королевы слова. Прописные буквы воспринимаются читателем как сказанные на тон выше по сравнению с обычно произнесёнными фразами, и кульминацией здесь оказывается страница её дневника в третьей части, в которой несколько раз заглавными буквами целиком записано слово «раб» [9, с. 618].

Чернокожих рабов бывшая королева выпросила у мужа в своё собственное пользование, но это сюжетное событие лишь даёт отправную точку для размышлений женщины, для подведения некоторых итогов сказанного в романе. Кирстен начинает рассуждать о правах чернокожего человека, который стал рабом лишь потому, что его пленил быстро сориентировавшийся в ситуации просвещённый европеец. Затем она задается вопросом: только ли это можно называть рабством? Женщины в условиях строгих рамок «муж-семья» также, по мнению бывшей королевы, являются рабынями своих супругов. В связи с этим она упоминает и о долге: человек, который поставил цель следовать долгу и не давать себе расслабиться на этом пути, также раб своего долженствования. Это заставляет вспомнить короля Кристиана, слово «долг» и однокоренные/синонимичные ему не раз встречаются в связанных с ним главах. Долг монарха – обеспечивать безопасность и благоденствие своим подданным, а так как в последние годы ему это удаётся с большим трудом и переживаниями, то король в данной ситуации оказывается рабом своего видения благоденствия Датского государства.

Далее в своём рассуждении женщина распространяет мысль и на многие другие ситуации: «Я спрашиваю себя: разве Слуга, которому не дают плату и который не знает никакой роскоши, не Раб Хозяина? Разве Младенец, завёрнутый в жуткие свивальники, не раб Боли и Невежества? Разве Запряженная в Карету Лошадь не Раб Хлыста? Разве Тело не Раб Смерти?

Разве Яркий День не Раб сменяющей его Ночи? Итак, я вижу, что весь мир держится на Всеобщем Рабстве, и никуда от этого не уйти» [9, с. 618]. Так Кирстен доводит тему рабства до абсурдного апогея вселенского масштаба, что вполне соответствует и её характеру, и эмблематическому мышлению эпохи барокко.

Таким образом, музыка в работе Р. Тремейн «Музыка и тишина» проявляется на различных уровнях: она задаёт форму всему произведению – от распределения материала по главам, определения тональности и лейтмотива до проявления на микроуровнях. И само присутствие музыки в произведении, в конечном счёте, отражает как барочный образ мысли, для которого было характерно нестабильное, неоднозначное положение человека в мире, так и постмодернистский, в котором и вовсе размываются границы между большим и малым, важным и неважным.

Список литературы

1. Панова О.Ю., Пути современной прозы в Великобритании и США // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI вв.). Сб. науч. тр. Сер.: Теория и история литературоведения. М.: Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, 2006. С. 138–172.

2. Maitzen R.A., “The Melody in the Heart of the Universe”: Rose Tremain, Music & Silence. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rohanmaitzen.com/2014/09/02/rose-tremain-music-silence/ (access date 28.10.2024).

3. Соловьёв Н. Ф. Контрапункт // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. 31 / под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон, 1890–1907. С. 109.

4. Соловьёв Н. Ф. Фуга // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. 72 / под ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон, 1890–1907. С. 851.

5. Шинкарёва М.И., Фуга как искусство: между формой и метаморфозами // Современные проблемы музыкознания. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022. С. 159-171.

6. Рыбинцева Г.В. Музыкальное искусство барокко и механицизм XVII–XVII столетий // Проблемы музыкальной науки. Уфа: Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, 2014. С. 17-23.

7. Бахтин М.М., Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 316 с.

8. Пронина А.Ф. Принципы строения инструментальной фуги // Образование, воспитание и педагогика: традиции, опыт, инновации. Пенза: МЦНС «Наука и просвещение», 2023. С. 169-172.

9. Тремейн Р. Музыка и тишина. СПб.: Амфора, 2004. 480 с.

10. Шекспир. У. Пьесы. Сонеты. М.: АСТ, 1997. 752 с.

BAROQUE FUGUE AS A FORMAL BASIS FOR ROSE TREMAINE'S NOVEL «MUSIC AND SILENCE»

K.P. Tikhomirova

Music in the contemporary British writer Rose Tremain's novel “Music and Silence” is already declared in the title, and it plays an important role both on the meaningful and formal levels. The action in the work takes place in the XVIIth century, at the time when the fugue technique was actively developing. Therefore, the aim of the chapter is to identify the common features of this musical form and the Tremaine's work. Due to the peculiarities of the fugue structure were directly connected with the worldview of the epoch, the fundamentally important ideas for the Baroque consciousness as well as relevant to the modern reader are revealed. In this regard, cultural-historical, semiotic and hermeneutic methods are used.

Keywords: baroque, fugue, historical novel, counterpoint, polyphony, leitmotif, postmodernism.

РАЗДЕЛ 5

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД В СИНХРОНИЧЕСКОМ И ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ

5.1. АННА АХМАТОВА В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ ИЗДАНИЯХ: ПЕРЕВОДЧИКИ И ПЕРЕВОДЫ

© Т.В. Кудрявцева

В главе дается обзор истории переводов поэтического творчества А.А. Ахматовой на немецкий язык с 1926 г. по настоящее время. Используется хронологический принцип периодизации творчества Ахматовой и его восприятия в немецкоязычном культурном пространстве. Выявляются различные подходы к оценке произведений Ахматовой в разные периоды историко-литературного развития. Дается сравнительная характеристика переводов и переводчиков произведений Ахматовой. В итоге впервые создается достаточно цельная (без углубления в технику перевода) картина рецепции творчества Ахматовой на протяжении всей истории присутствия поэтессы в немецкоязычном (главным образом в германском) культурном пространстве.

Ключевые слова: поэзия, А. А. Ахматова, переводоведение, немецкий язык, немецкоязычные страны, рецепция, издательская политика.

В электронном каталоге Немецкой национальной библиотеки насчитывается около 130 наименований, связанных с именем А.А. Ахматовой, из них почти половина – это немногочисленные издания на русском языке, ее прозаические произведения на русском и немецком языках, сборники стихотворений, посвященные, помимо Ахматовой, другим поэтам (напр. М. Цветаевой), научные монографии, посвященные жизни и творчеству Ахматовой, а также издания на других языках. В итоге мы насчитали 36 записей, относящихся к книжным изданиям собственно поэтических произведений Ахматовой в переводе на немецкий язык.

Первая книжная публикация датируется 1921 годом, последняя – 2017. Речь идет как об отдельных произведениях, изданных в виде книги, так и о сборниках стихотворений, их переизданиях и новых изданиях. Самыми известными произведениями Ахматовой на немецком языке стали «Реквием» и «Поэма без героя».

Первая книжная публикация Ахматовой в Германии называется «Četki: Stichi» («Четки: стихи». Книга вышла в 1921 г. в берлинском издательстве С. Эфрона (S. Efron) на русском языке и насчитывает 118 страниц. В нее

вошли «Смятение», «Прогулка», «Вечером», «Все мы бражники здесь, блудницы», «После ветра и мороза было», «И на ступеньки встретить», «Безвольно пощады просят», «Покорно мне воображенье», «Отрывок», «Настоящую нежность не спутаешь», «Не будем пить из одного стакана», «У меня есть улыбка одна», «Столько просьб у любимой всегда», «В последний раз мы встретились тогда …», Здравствуй! Легкий шелест слышишь» и др.

Первая книжная публикация на немецком языке 1926 г. называется «Am Seegestade» («У самого моря», 1914). Переводчик – австриец Отто Франтишек Баблер (Otto František Babler, 1901–1984), впоследствии ставший очень известным. Книжка объемом в восемь страниц вышла в самиздате в местечке Ольмюц (Богемия).

Следующая публикация вышла в 1964 г., то есть уже после реабилитации поэтессы в СССР и почти ее сорокалетнего отсутствия в немецкоязычном литературном пространстве. Это был «Реквием» в переводе известной славистки Мари фон Хольбек (Mary von Holbeck), вышедший в эмигрантском издательстве «Посев» Possev-Verlag) во Франкфурте-на-Майне. В 1968 г. там же вышло второе издание книги. Новая публикация «Реквиема» последовала в 1966 г. в известном мюнхенском издательстве «Пипер» («Piper-Verlag»). Перевод был сделан нацистским функционером гитлерюгенда, поэтом и переводчиком Хансом Бауманом (Hans Baumann (1914–1988; русский язык он выучил, находясь во французском плену).

Следующее издание «Реквиема» датируется уже 1981 г. Перевод осуществил писатель Зигфрид Хайнрикс (Siegfried Heinrichs), в 1974 г. покинувший ГДР по политическим причинам (один из первых писателей, лишенных гражданства ГДР). Книга вышла в западноберлинском издательстве «Европейские идеи» («Europäische Ideen»). В 1987 г. в Западном Берлине в издательстве «Обербаум» («Oberbaum») Хайнрикса, где он публиковал также произведения Замятина, Мандельштама, Гумилева, Пастернака, Цветаевой, Бродского, Шаламова, выходит издание «Реквиема», дополненное и другими стихотворениями Ахматовой. На этот раз поэма вышла в переводе Роземари Дюринг (Rosemarie Düring, 1940–2018) и с ее послесловием.

В 1964 г. в висбаденском издательстве «Лимес» («Limes-Verlag») выходит сборник стихотворений Ахматовой «Эхо звучит» («Das Echo tönt»), названный по словосочетанию из ее стихотворения «Эхо»). Перевод выполнил писатель и переводчик Франц Ксавер Шафсгоч (Franz Xaver von Schaffgotsch, 1890–1979).

Спустя три года увидел свет сборник стихотворений «Перекрестные радуги» («Gekreuzte Regenbogen»), названный по словам строчки «В легкий

блеск перекрестных радуг» из стихотворения «Истлевают звуки в эфире» (цикл «Cinque»). Переводчик и составитель сборника – уже упоминавшийся Ханс Бауман. С этим изданием был связан крупный скандал. Книга вышла в издательстве «Пипер». Постоянный автор издательства – Ингеборг Бахман, узнав о том, что книгу перевел нацист, разорвала с «Пипером» контракт. Более того, именно Бахман предложила издательству опубликовать произведения Ахматовой, с которой она познакомилась в 1964 г. в Сицилии при вручении Ахматовой премии Этна Таормина, и даже посвятила ей стихотворение, продекламировав его после вручения награды. Между тем, в том же 1967 г. сборник Ахматовой «Стихотворения» («Gedichte») в переводе Баумана (составление его же) появляется в издательстве «Лангевише-Брандт» («Langewiesche-Brandt») в Эбенхаузене под Мюнхеном.

В 1967 г. стихотворения Ахматовой впервые выходят в ГДР в основанном еще в 1947 г. берлинском издательстве «Культура и прогресс» («Kultur und Fortschritt») Общества по изучению культуры Советского Союза (в 1949 г. было переименовано в Общество германо-советской дружбы). Сборник назывался «Небывалая осень» («Ein niedagewesener Herbst»), названный по словам строчки из стихотворения «Небывалая осень построила купол высокий». Переводы были выполнены Райнером и Сарой Кирш, поэтами известной Саксонской школы поэтов [См.: 1, с. 723–748], отличавшейся своим экспериментальным подходом к технике переводов русской классики. Второе издание этого сборника было осуществлено в 1973 г. берлинским издательством «Народ и мир («Volk und Welt»). Издание проиллюстрировано рисунками Модильяни. Новое издание с тем же названием и в том же переводе увидело свет в 1998 г. в ФРГ, в геттингенском издательстве «Штайдль» («Steidl»). Издание украшено акварелями Сары Кирш.

В 1979 г. в лейпцигском отделении издательства «Реклам» вышла «Поэма без героя» («Poem ohne Held»). Помимо текста знаменитой поэмы книга содержала и другие стихотворения Ахматовой. Переводы выполнил известный поэт из ГДР Хайнц Чеховски (Heinz Czechowski, 1935–2009). Прозаические тексты перевел не менее известный своими переводами С. Есенина Фриц Мирау (Fritz Mierau, 1934–2018). В 1982 г. вышло второе, расширенное издание книги. К переводам был привлечен славист Оскар фон Терне (Oskar Törne, von, 1927), который делал подстрочники трудных мест, помогая обнаружить скрытые цитаты в текстах Ахматовой. В качестве составителя выступил Ф. Мирау. Ему же принадлежит перевод воспоминаний Ахматовой о Блоке. Воспоминания Чуковского об Ахматовой перевел славист Экхард Тиле (Eckhard Thiele, 1944–2018). Вернер Роде (Werner Rode) перевел автобиографическую заметку Ахматовой «Коротко о

себе. Переводы стихотворных текстов помимо Х. Чеховски, осуществлены Р. и С. Кирш и поэтом Уве Грюнингом (Uwe Grüning, 1942–2024). Издание двуязычное, снабжено справочным аппаратом. Книга выдержала шесть изданий (последнее датируется 1993 г.).

Кроме «Реклам» «Поэму без героя» издало в 1989 и 1992 г. уже упоминавшееся издательство Штайдль. Отличие от лейпцигского издания состоит в том, что книга содержит послесловие, написанное Львом и Ларисой Копелевыми.

В 1997 г. вышло новое издание «Поэмы без героя», в которую также вошли воспоминания об Анне Ахматовой. Книгу подготовил З. Хайнрикс, она вышла под грифом издательств «Обербаум и «Энгер Лукас прессе» («Enger Lucas Presse»). Перевод поэмы принадлежит славистке Беттине Эбершпехер (Bettina Eberspächer, 1957, воспоминаний об Ахматовой – поэту Каю Боровски (Kay Borowsky, 1943).

Следующий перевод «Поэмы без героя» связан с именем выходца из СССР поэта Александра Ницберга (Alexander Nitzberg, 1969), который, по сути, открыл новую эпоху в переводческой практике поэзии Серебряного века. Особенность его переводов – ориентация на передачу русской просодии, что, по большому счету, было чуждо его предшественникам, опиравшимся в своем творчестве на школу верлибра. «Поэма без героя» в переводе Ницберга вышла в 2000 г. в дюссельдорфском издательстве «Групелло» («Grupello Verlag»).

Вторая публикация, связанная с творчеством Ахматовой, появилась в ГДР в 1987 г. В берлинском издательстве для молодежи «Новая жизнь» («Neues Leben») в известной серии «Поэтический альбом» («Poesiealbum») вышла небольшая подборка стихотворений Ахматовой в переводах уже упомянутого Х. Чеховски и поэта Роланда Эрба (Roland Erb, 1943).

В 1988 г. в Западном Берлине в издательстве «Фриденауер прессе» («Friedenauer Presse») вышла книжечка (23 страницы) «За окнами мороз» («Vor den Fenstern Frost»), названная по строчке «А за окнами мороз» из стихотворения, посвященного Блоку «Я пришла к поэту в гости». Книга содержит помимо стихотворений (переводы писательницы и эссеистки Барбары Хонигман / Barbara Honigmann, *1949) также прозаические тексты в переводе Ф. Мирау. Примечательно, что издательство было основано внуком книготорговца и издателя из России Морица Осиповича Вольфа (Moritz Ossipowitsch Wolff (1825–1883), Андреасом Вольфом. В 2006 г. оно было удостоено издательской премии имени известного издателя экспрессионисткой литературы Курта Вольфа (Kurt Wolff, 1887–1963), в том

числе и «за настойчивость, с которой оно знакомит немецкую публику с русской литературой» (Чехов, Цветаева, Хармс, Шаламов, Прилепин и др.).

Знаменательным событием, несомненно, стал выход большого (204 страницы) сборника Ахматовой «Стихотворения» («Gedichte») в издательстве «Зуркамп» (Франкфурт-на-Майне). Это случилось в 1988 г. Инициировала издание известный литературный критик Ильма Ракуза, она же написала послесловие к сборнику. Переводы выполнены Х. Чеховски. Приводятся и оригиналы произведений. В 1989 и 1990 г. последовали его переиздания фактически в неизмененном виде.

Еще одна книга с новыми переводами стихотворений Ахматовой вышла в 1998 г. в издательстве Института славистики в Йене. Книга, которая насчитывает 197 страниц, называется «Anno Domini», переводы даются параллельно с оригинальными текстами, переводчик – славистка Кристина Фишер (Christine Fischer).

Вторая книга произведений Ахматовой в издательстве «Зуркамп» появилась в 2000 г. Она вышла под названием «Я живу из луны, ты из солнца: сто стихотворений о любви» («Ich lebe aus dem Mond, du aus der Sonne: hundert Gedichte über die Liebe»). Сборник назван по строчке «Ты дышишь солнцем, я дышу луною» из стихотворения «Не будем пить из одного стакана». Автор переводов – А. Ницберг. В книге имеется предисловие, написанное Олафом Ирленхойзером, он же – редактор-составитель сборника, насчитывающего 117 страниц. В 2013 г. этот сборник, с добавленными в него иллюстрациями был издан в издательстве «Инзель» («Insel»). Чуть позже, в 2003 г. в том же издательстве» вышел сборник «Стихи о любви» («Liebesgedichte»). Переводчик и редактор-составитель – те же.

В том же 2003 г. увидела свет книга «Вечер» («Der Abend: 1912». Речь идет о дебютном сборнике Ахматовой 1912 года (71 с.). Книга вышла в небольшом издательстве «Штаудахер» («Staudacher») в земле Баден-Вюртемберг под Штутгартом. Переводчик и издатель-составитель – К. Боровски, который также переводил Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Гиппиус, Ходасевича, Бунина, Бабеля, Чехова, Л. Андреева, Платонова, Шаламова.

Боровски является составителем и переводчиком стихотворений из сборника «Стихи о любви». («Liebesgedichte»), который вышел в штутгартском издательстве «Реклам» в 2013 г. (95 с.) по инициативе известной поэтессы Уллы Хан.

Еще одно интересное издание (2013) – «Думая о нашей невстрече» («Unsrer Nichtbegegnung denkend: Gedichte aus den Jahren 1911 bis 1964») –

аллюзия на строки «память / Последней невстречи с тобой» (из цикла «Шиповник цветет»). Составитель и переводчик – старейший поэт и переводчик из ГДР Эрих Арендт (Erich Arendt (1903–1984). Он переводил среди прочего, произведения Бунина, Распутина, Гранина, Есенина, Цветаевой, Ахмадуллиной. Книга вышла в «Лейпцигском литературном издательстве» («Leipziger Literaturverlag») и насчитывает 221 страницу.

Следует сказать, что помимо отдельных сборников стихотворения А.А. Ахматовой присутствуют в многочисленных антологиях русской поэзии, издававшихся Германии в разные годы, а также в периодической печати. В данной статье упомянуты далеко не все книги, имеющие отношение к творчеству русской поэтессы. Помимо библиографии в Немецкой национальной библиотеке [2] интерес представляет страница Ахматовой на сайте «Lyrik Kabintett», в разделе «Die Lyrik-Bibliothek – Online-Katalog» [3].

Одним из последних свидетельств кропотливой и не прекращающейся работы по обобщению материала, связанного с темой российско-немецких культурных связей, в том числе и творчества А.А. Ахматовой, может служить вышедшая в 2020 г. библиография избранных произведений русской поэзии в немецких переводах (автор – с 1993 г. живущий в Германии издатель и переводчик И. Перельмутер). Она насчитывает более 4000 библиографических статей, учитывающих свыше 300 книжных и периодических изданий, вышедших в немецкоязычных странах с 1820 по 2015 г. В книге представлены произведения 800 русских поэтов и фигурируют более 400 имен переводчиков [См.: 4; 5, с. 115–126]. В настоящее время И. Перельмутер работает над новым большим проектом – готовит к изданию словарь-справочник немецкоязычных переводчиков русскоязычной поэзии.

Список литературы

1. Ерохин А.В. Русская и советская лирика в переводах Саксонской поэтической школы // Россия – Германия: литературные встречи (после 1945 года). М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 723–748.

2. Anna Achmatowa // Katalog der Deutschen Nationalbibliothek [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://portal.dnb.de/opac/showPreviousResultSite?currentResultId=%22Anna%22+and+%22Achmatowa%22%26any&currentPosition=110 (дата обращения: 14.10.2024).

3. Achmatova Anna A. // Lyrik Kabinett. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.lyrik-kabinett.de/bibliothek/author-detail/achmatova-anna-a/ (дата обращения: 27.09.2024).

4. Perelmuter I. Russische Poesie in deutschen Übersetzungen: Bibliographie ausgewählter Werke (Deutsch). Wien: danzig & unfried Taschenbuch, 2020. 452 S.

5. Pilshchikov I. [Review of] Ilya Perelmuter, Russische Poesie in deutschen Übersetzungen: Bibliographie ausgewählter Werke, Wien: danzig & unfried, 2020 // Pushkin Review. 2022/2023. vol. 24/25. pp. 115–126.

ANNA AKHMATOVA IN GERMAN-LANGUAGE PUBLICATIONS: TRANSLATORS AND TRANSLATIONS

T.V. Kudryavtseva

The chapter deals with the translation`s history of A.A. Akhmatova's work into German from 1926 to the present. The chronological periodization`s principle of Akhmatova's work and its perception in the German-speaking cultural space is used. Various approaches to the evaluation of Akhmatova's works in different periods of historical and literary development are revealed. A comparative description of the translations and translators of Akhmatova's works is given. As a result, a complete picture of the reception of Akhmatova's work is created throughout the history of her works presence in German-speaking countries.

Keywords: poetry, A.A. Akhmatova, translation studies, German language, German-speaking countries, reception, publishing policy.

5.2. РОМАН ТОМАСА МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС» КАК ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМА ЕГО ПЕРЕВОДОВ

© Т.Н. Васильчикова

Объектом исследования в главе является проблема перевода романа Т.Манна «Доктор Фаустус» на русский язык с учетом присутствия в нем прецедентных феноменов, связанных с темой Фауста в немецкой литературе и культуре. Основной аспект исследования: проблема прецедентности художественного текста, что обусловливает особенности переводческой стратегии. Данная проблема рассматривается на примере перевода романа «Доктор Фаустус» на русский язык, выполненного С.Аптом и Н. Манн. Цель исследования: выявить форму и состав прецедентных феноменов в романе, сравнить перевод романа на русский язык с оригиналом, заключением о переводческих приемах и общей тактике перевода. Основной вывод исследования: Доктор Фаустус» – продолжение размышлений Томаса Манна о судьбах европейской культуры XX века, в эпоху нравственного и духовного кризиса общества. Мысли автора по этому поводу персонифицируются в прецедентном сюжете сделки человека (Фауста) с искусителем, с силами зла и распада. При написании главы были использованы общенаучные методы эмпирического и теоретического познания: сопоставительный и сравнительно-типологический; историко-культурологический; нарративный и стилистический. Интерпретации текста романа представлена в контексте проблемы прецедентных феноменов

Ключевые слова: Гений, музыка, Фауст, Фаустус, прецедентный текст, прецедентная ситуация, прецедентное имя.

Проблема прецедентности художественного текста находится в центре внимания современной филологи. По образному сравнению Г.Г. Слышкина, это «культурологический мост» памяти того или иного народа, прохождение по нему пробуждает узнавание закодированного смысла» [1, с. 112].

Особая переводческая стратегия необходима в случае перевода оригинального прецедентного текста на другой язык, когда возникает проблема перекодировки смыслов прецедентных феноменов, так как подобные тексты могут быть до конца понятны только представителям того лингво-культурного сообщества, в составе которого они возникли. Это в полной мере относится к проблеме перевода на русский язык такого сложного прецедентного текста, как роман Томаса Манна «Доктор Фаустус». О трудности понимания и интерпретации романа говорят многие отечественные исследователи, в частности, профессор Л.Н. Татаринова во «Введении в роман Т.Манна «Доктор Фаустус»: «Доктор Фаустус» – одно из сложнейших произведений XX века. Без специальных комментариев оно представляет большие трудности для восприятия. Исчерпать все значение романа в такого рода издании, конечно, невозможно. Здесь даются лишь некоторые опорные сигналы, на основании которых можно строить свое понимание этого произведения» [2, с. 3].

Тем не менее именно в данной работе Л.Н. Татариновой прослеживаются основные интертекстуальные переклички в романе «Доктор Фаустус»: с немецкой Народной книгой о Фаусте [3], трагедией Гете «Фауст» [4]. Пьесой К. Марло, «Трагическая история доктора Фауста» [5], исследованием Г.Э. Лессинга [6]. Среди прецедентных антропологических феноменов, кроме Фауста, названы Ф. Ницше и ряд других.

К настоящему времени в отечественной филологии выделена основная теоретическая категория в прецедентном тексте – понятие «прецедентных феноменов», по поводу понимания которых, однако, у исследователей нет пока единства во мнениях. В широком смысле под этим понимается текст, цитата, отрывок текста, оним, пословица, часто употребляемые в устной и письменной речи, восходящие к какому-либо единому источнику высказывания и имеющие для той или иной по составу и обширности группы людей единое культурное, познавательное и эмоциональное значение. Опираясь на определение прецедентного текста, данное Ю.Н. Карауловым, В.В. Красных, ученые составили типологическую классификацию «прецедентных феноменов», в составе которых выделяются «прецедентные ситуации», «прецедентные имена» и «прецедентные высказывания» .

В аспекте нашего исследования особенно важно проследить, как авторы перевода романа на русский язык (С. Апт и Н. Манн) подошли к решению

вопроса о его прецедентности, то есть какая переводческая стратегия была при этом использована и насколько она оказалась успешна. Полного исследования именно этого вопроса в творческом наследии Т. Манна пока не существует. Основу исследований проблемы перевода романа положила статья В.Б. Микушевича конца 60-х годов. «Проблема цитаты («Доктор Фаустус» Т. Манна по-немецки и по-русски)» Автор говорит о необходимости последовательно выдержать весь цитатный фон (интертекстуальные переклички), связанный с Народной книгой о Фаусте. Выражения из Народной книги о Фаусте расцениваются как один из лейтмотивов романа «Доктор Фаустус». Для того чтобы читатель заметил данный лейтмотив, цитаты из Народной книги должны быть переведены последовательно; при повторе одной из них в переводе должны были употребляться идентичные выражения: «Неопознанные цитаты мстят за себя. Легенда о Фаусте образует единый цитатный фон романа. Пропустив хотя бы одну цитату, мы теряем этот фон из виду даже тогда, когда верно воспринимаем отдельные его компоненты» [7, с. 64].

Следует добавить, что в романе Т. Манна отразился не один, а множество предшествующих прецедентных текстов, что тоже необходимо учитывать при его переводе. Так, переклички с трагедией Гете «Фауст» имеют другой характер – они заметны не столько в языке и содержании романа, сколько в прецедентном герое – «докторе Фаустусе», который соотносится с благородной интеллектуальной натурой гетевского Фауста гораздо в большей мере, чем с Фаустом из Народной книги. Переводчик должен предварительно выполнить анализ произведения и наметить прецедентные феномены, которые при переводе будет акцентироваться. В случае перевода романа «Доктор Фаустус» общая стратегия такова: в романе присутствует сквозная тема творчества, которая проходит до этого через ряд произведений Т. Манна, становится для него поистине темой жизни и собственного творчества. Здесь тема решается в трагическом ключе. Новый Фауст, гениальный композитор Адриан Леверкюн, продает силам зла душу за возможность творчества, но сделка напрасна, так как его технически совершенные творения духовно мертвы. Это трагедия художника, вписанная в трагическую ситуацию эпохи двух мировых войн. Как следствие, тема творчества должна быть акцентирована и передана определенным набором постоянных лексем, частотно повторяющихся на всем протяжении немецкого оригинала: «das Werk», schaffen, der Kunstler и т. д. [8]. Это создаст впечатление постепенно нарастающего лейтмотива звучания темы художника и творчества, решенной в трагическом ключе.

О ключевой теме романа говорил уже в 60-е годы В.Б. Микушевич, подчеркивающий, что нужно выделить при переводе прецедентные феномены в оригинальном тексте, которые соотносятся с предшествующими версиями обработки вечного сюжета о сделке человека в дьяволом. Главное прецедентное имя – это имя героя, «доктора Фаустуса», восходящее к народным преданиям, легендам и книгам но видоизмененное, что сразу указывает на изменение или вариацию свойств и качеств его носителя. По рисунку характера Адриан Леверкюн ближе всего к Фаусту Гете. Но каждый прецедентный герой при этом и неповторим, тем самым он вносит новые акценты и смыслы в прецедентное имя. Соотношение в сюжете, а следовательно, и в наиболее сходных прецедентных ситуациях более всего прослеживается с Народной книгой о Фаусте Ганса Шписа. Но ищущая творческая, «фаустовская» натура – определяющая черта прецедентного имени героя – больше перекликается с трагедией Гете «Фауст». Необходимо также акцентировать те прецедентные ситуации в романе, в которых устанавливается связь с предшествующими обработками сюжета. Наиболее важны в романе Т. Манна следующие:

1. Начало темы творчества и одновременно вероотступничества Адриана Леверкюна – глава 14–15. Здесь присутствует и его первый искуситель – Вендель Кречмер. Под его влиянием – происходит отказ от богословия и переход к созданию все более технически виртуозной музыки, но лишенной духовного содержания.

2. Искушение главного героя, композитора Адриана Леверкюна, женщиной и любовью в образе «гетеры Эсмеральды» (16-17 главы). Если Фауст в Народной книге – распутен и безудержен в страстях, то Фауст Гете – способен на настоящее чувство, в нем нет пошлости. Здесь перекличка именно с трагедией И.В. Гете в изображении первого чувства Адриана. Предвосхищается трагедия этой встречи с посланницей ада, которая заразила юношу неизлечимым для него заболеванием, сделав его добычей темных сил распада и разрушения.

3. Центральная прецедентная ситуация – глава 25. Незримое до того присутствие искусителя станет зримым. Он материализуется и явится для заключения сделки в образе фашиствующего молодчика самой вульгарной внешности, с покрытыми рыжей шерстью пальцами. Заключена сделка, которая была подготовлена уже прежде. За традиционную цену (утрата души) по условиям сделки определено время творчества и его итог – мировое признание и слава. Но музыка нового Фауста («Антифауста»), в отличие от классической музыки, привносит в мир не гармонию, а распад. Герой станет слугой разрушения.

4. Прецедентная ситуация показана также в сцене, когда Фаустус понимает при виде страданий и смерти ребенка, Непомука, что сделка с силами зла – реальна. Он продолжает соблюдать условия договора и собирается «уничтожить» музыку Бетховена – вершину духовного гения человечества, то есть уничтожить в земном мире добро и гуманность. Он выполняет условия договора в обмен на технически гениальное, но духовно мертвое искусство. Этой ситуации не было ни в одном из предшествующих текстов, она создана фантазией автора и начинает новую главу в прецедентной истории «вечного» прецедентного героя – Фауста.

5. Последняя прецедентная ситуация – прощание и раскаяние «доктора Фаустуса» – сюжетно перекликается с Народной Книгой. Ему запрещено, как запрещено было средневековому Фаусту, раскаяние. Можно предположить, что последняя его кантата для голоса и хора – «Плач доктора Фауста» выражает «другую» музыку, не мертвую. Но прозвучать ей не дадут силы зла [9].

Присутствие «следов» предшествующих обработок легенды о Фаусте, которые должен «заметить» и акцентировать переводчик, в романе Т. Манна позволяет говорить о наличии множественных интертекстуальных перекличек, о прецедентности произведения в целом и, следовательно, о наличии и важности для выражения идейного смысла произведения прецедентных феноменов в нем. Главным же прецедентным феноменом является антропологический, связанный с главным героем и его прецедентным именем – «Фауст». «Доктор Фаустус» связан со всеми предшествующими источниками о Фаусте, начиная со средневековой немецкой легенды. Наиболее тесно эта связь осуществляется именно с немецкими источниками – Народной книгой о Фаусте и трагедией И.В. Гете «Фауст». Причина в том, что прецедентный феномен в данном случае носит национальный характер. Немецкие народные легенды о чернокнижнике, маге докторе Фаусте уходят корнями в «темное средневековье», то есть известны задолго до создания в эпоху Просвещения трагедии И.В. Гете «Фауст» (1801–1831), послужив уже для него прецедентными феноменами. В свою очередь, все предшествующие обработки сюжета, включая трагедию И.В. Гете, определили прецедентный фон романа Т. Манна. Таким образом, в романе, присутствуют как «следы» трагедии Гете, так и более глубокий прецедентный цитатный слой – немецких средневековых легенд и народных книг о Фаусте. «Немецкий» прецедентный образ «Фауст» можно отнести к национально–прецедентным феноменам, которые вышли за пределы страны и государства, в которых возникли, и стали понятны не только национальному сознанию, но и большинству представителей мирового

культурно-лингвистического сообщества. Хотя «Фауст» – изначально немецкий национальный фольклорный образ, он символизирует человека как такового, причем ищущего, неуспокоенного и трагически заблуждающегося. Отсюда такие прецедентные выражения, как, например, «фаустовская натура», понятные не только немцам. Само же имя «Фауст» как исходный прецедентный антропоним – это имя реального человека, жившего в Германии в начале XVI века и ставшего героем ряда народный легенд, которые позже обобщены и изданы в виде Народных книг. К ним обращался И.В Гете при создании своей трагедии. Мотив творчества, гениальной музыкальной одаренности героя введен только Т. Манном, в трагическом ключе. Его «доктор Фаустус» – гений музыки, заключивший сделку с силами тьмы ради творчества.

Писатель создает образ нового Фауста, правильнее сказать, «Антифауста». Таким он является прежде всего относительно ближайшего предшествующего текста – трагедии И.В. Гете. Все, что превозносит и утверждает в человеке Фауст И.В. Гете, ставший благодетелем человечества, будет подвергнуто разрушению «Антифаустом» Т. Манна.

Т. Манн так же, как и И.В. Гете, пишет роман в течение всей своей творческой жизни. Замысел романа, о чем говорит писатель в комментариях «Роман одного романа», появился у него за 42 года до начала работы, в начале XX столетия. Кроме мифологических и литературных источников, у Леверкюна были и исторические прототипы. Прежде всего это немецкий философ Фридрих Ницше, основатель Реформации в Германии – Мартин Лютер, датский философ XIX века, основатель школы экзистенциализма – Серен Кьеркегор, немецкий композитор Рихард Вагнер.

Можно сделать некоторые заключения, относительно интертекстуальных связей романа Т. Манна с предшествующей литературой и характером прецедентности в его романе:

Во-первых, прецедентная история романа «Доктор Фаустус» очень длительная, проходит, начиная со средних веков, через немецкую литературу и театр, вызвав к жизни несколько великих произведений, главное из которых – трагедия И.В. Гете «Фауст». Сама легенда о Фаусте – это один из великих «вечных» сюжетов не только немецкой, но и мировой литературы и культуры. Поэтому так впечатляют и все ее фольклорные обработки, лучшая из которых – Народная Книга Ганса Шписа. Выйдя за пределы Германии, легенда находит воплощение в других национальных литературах.

Во-вторых, несмотря на значительное число версий обработки легенды о Фаусте, в романе Т. Манна нашли очевидное отражение лишь две из них – Народная книга Шписа и «Фауст» Гете. При этом Народная книга больше

повлияла на сюжетные ситуации в романе, а образ Фауста у Гете – на прецедентный характер героя – Адриана Леверкюна. При переводе необходимо акцентировать эти особенности.

В-третьих, при анализе перевода прецедентного романа «Доктор Фаустус» особое внимание следует обратить именно на то, какими средствами пользуются переводчики, последовательно передавая прецедентные ситуации и характер прецедентного героя романа, какая при этом избирается переводческая стратегия и тактика.

Список литературы

1. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лигвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., Academia. 2000. С.56–65.
2. Татаринова Л.Н. Введение в роман Т.Манна «Доктор Фаустус». Краснодар, Куб. гос. ун-т. 2002. 38 с.
3. Легенда о докторе Фаусте // Народная Книга. Литературные памятники. М, «Наука». 1978. С. 35–120.
4. Гете И.-В. Фауст. М.: Белый город, 2006. 656 с.
5. Марло К. Трагическая история доктора Фауста. / Пер. с нем. Е. Бируковой // Сочинения. М., Гос. изд. худ. лит., 1961.
6. Лессинг Г.Э. Материалы к «Фаусту» / Пер. с нем. В.Е. Геккель-Аранс. М.: Гос. изд. худ. лит. 1953. С. 371–382.
7. Микушевич В.Б. Проблема цитаты («Доктор Фаустус» Т.Манна по-немецки и по-русски) // Мастерство перевода. Сб. статей, 1966. Вып. 5.
8. Mann T. Doktor Faustus. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1976. 673s.
9. Манн Т. Доктор Фаустус. Собр. соч. в 10 т. Т.5. М., 1960. 693с.
10. Манн. Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. Собр. Соч. в 10 томах. Т.9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: predanie.ru›book/218342-istoriya-doktora-faustusa (дата обращения: 10.09.2024).

THOMAS MANN'S NOVEL "DR. FAUSTUS" AS A PRECEDENT TEXT AND PROBLEMS OF ITS TRANSLATION

T.N. Vasilchikova

The object of the research in the chapter is the problem of translating T. Mann's novel "Doctor Faustus" into Russian, taking into account the presence of precedent phenomena related to the theme of Faust in German culture. The main aspect of the research is the problem of the precedent of a literary text, which determines the peculiarities of the translation strategy. This problem is considered by the example of the translation of the novel "Doctor Faustus" into Russian, performed by S. Apt and N. Mann. The purpose of the study is to identify the form and composition of precedent phenomena in the novel, to compare the translation of the novel into Russian with the original, followed by a conclusion on translation techniques and general tactics of translation by S. Apt and N. Mann. The main conclusion of the study is based on the idea that. Dr. Faustus" is a continuation of Thomas Mann's reflections on the fate of European culture in an

era of moral and spiritual crisis. The author's thoughts on this matter are personified in the precedent plot of the transaction of man (Faust) with the tempter.

Keywords: Genius, music, Faust, Faustus, precedent text, precedent situation, precedent name.

5.3. ПЕРЕВОД РАССКАЗА «БАНЯ» М. ЗОЩЕНКО НА ИСЛАНДСКИЙ ЯЗЫК

© О.А. Маркелова

Глава посвящена современному переводу одной из известнейших новелл М. Зощенко на исландский язык. Основную трудность в рассказах Зощенко для переводчиков представляет стилистика; в исландском языке аналогичные стили речи существуют, но отсылают к другим историческим реалиям и культурным феноменам. Сохраняется ли при переводе элемент комического, заключённый в словесной ткани рассказа? В ходе переводческого анализа были детально рассмотрены передача синтаксиса, стилистики, лексики. В исландском тексте комизм повествовательной манеры сохраняется, однако достигается при помощи других, чем в оригинале, речевых средств, в том числе отсутствовавших в оригинальном тексте, но характерных для исландской юмористической прозы XX века.

Ключевые слова: художественный перевод, переводоведение, Михаил Зощенко, Ауслёйг Агнарсдоттир, исландская филология, перевод русской литературы на исландский язык.

Русская малая проза первых десятилетий двадцатого века не так далека от читателей Северной Атлантики, как может показаться на первый взгляд. Российско-исландские (а ранее советско-исландские) культурные связи на протяжении многих десятилетий оставались крепкими, центральную роль в них играла деятельность общества исландско-советской, потом исландско-российской дружбы «MÍR» [1]). Благодаря трудам исландских филологов-русистов, многие важные тексты русской прозы XIX и XX веков существуют в хороших переводах на исландский язык и находят отклик у различных категорий читателей[1].

Из творчества М. Зощенко на исландский язык переведено около 10 новелл; в основном речь идёт о журнальных публикациях, первые из которых датируются 1940-ми годами и не всегда содержат информацию об источнике оригинала и имени переводчика.

В данном исследовании речь пойдёт о переводе новеллы «Баня» (1924), сделанном выдающейся переводчицей русской литературы Ауслёйг Агнарсдоттир и опубликованном в антологии советских рассказов в 2020. [2].

Наверно, не нужно доказывать, что при переводе рассказов Зощенко на иностранные языки основная трудность – передача языка и стиля. При этом

именно они являются основными «составляющими» творческой манеры автора, безошибочно узнаваемыми читателем.

Задача данного исследования – проследить, как трансформируется стилистика (и, соответственно, способ формирования комического) при переводе «Бани» на исландский язык. Редуцируется ли при этом «комедия стиля» к простой комедии положений?

Характеристика языка и стиля рассказов Зощенко как «сказовой манеры» давно стала общим местом в отечественном литературоведении. [4; 3, с. 222–271]. В русской литературе эта манера связана прежде всего с речью носителей народной культуры, происходящих, как правило, из социальных низов. Уже здесь начинаются существенные расхождения с культурой и словесностью Исландии: применительно к последней между понятиями «народная культура» и «высокая культура», напротив, следует ставить знак равенства. Шедевры исландской словесности древнего и нового периодов создавались на хуторах в глубине страны, а городская среда, напротив, часто расценивалась как губительная для высокой культуры. (Впрочем, о городской среде Исландии надо сделать оговорку: урбанизация не коснулась острова до середины XX века и по сей день, по большому счёту, ограничивается одной лишь столицей). Вышесказанное не означает, что в Исландии отсутствуют малограмотные непросвещённые люди, какие обычно и являются рассказчиками в новеллах Зощенко. В исландском языке, безусловно, существует и стиль, функционально эквивалентный просторечию, он отражён в художественной литературе, однако его происхождение (и окраска) существенно отличается от русского просторечья. Так, речь малокультурных носителей исландского языка XX–XXI веков непременно будет характеризоваться обилием варваризмов (особенно англицизмов). Насколько подобный, чисто исландский феномен сможет создать нужную стилистическую окраску и нужную тональность в переводе рассказа из страны, не входящей в повседневную картину мира среднестатистического исландца – вопрос.

Современный исландский писатель и переводчик Рунар Хельги Вигниссон сформулировал задачу художественного перевода следующим образом: «Создать некую инаковость на базе исландского языка – но эту инаковость должны одобрить читатели!» [5]. В данном случае «инаковость» заключена, пожалуй, не столько в реалиях описываемого в рассказе быта (хотя ему, с точки зрения повседневного опыта современных читателей, не откажешь в фантасмагоричности), сколько именно в языке и стилистике.

Язык Зощенко определяли как пародию на разговорный язык [3, с. 235]. Однако, когда речь идёт о переводе с иностранного языка, то изначальный

объект этой пародии недосягаем, и следовательно, средства создания эффекта разговорности и комичности неизбежно будут другими.

Исландский язык по праву считается лексически и стилистически весьма богатым, однако не все его стилистические регистры находят однозначные соответствия при переводе тех или иных речевых стилей в русской литературе.

В переводе Ауслёйг Агнарсдоттир можно отметить следующие особенности.

Синтаксис перевода часто теряет присущую оригиналу лапидарность и афористичность, и предложения, в оригинале простые или вовсе неполные, в исландском тексте «обрастают» подчинительными конструкциями. (Здесь и далее оригинал цитируется по [6], исландский текст по [2]).

Ср.:

«Беспокоиться даже не будет – мол, кража или пропажа, номерка даже не возьмёт.»

«Hann þarf ekki að hafa neinar áhyggjur af því að fötum hans verði stolið eða að þau týnist. Hann tekur ekki einu sinni merki.»

(букв.: Ему даже не надо волноваться, что его одежду украдут или она потеряется. Он даже не возьмёт номерок).

«А ходить надо. Потому шайку надо.»

«En maður verður að komast leiðar sinnar, til dæmis til að ná sér í vaskafat.»

(букв.: Но человеку необходимо дойти до своей цели, например, чтоб добыть себе таз).

«Не царский,– говорю,– режим шайками ляпать.»

«Við lifum ekki á keisaratímanum“, segi ég, „og slengjum ekki vaskafötum hvor framan í annan.»

(букв.: Мы живём не в царское время, говорю я, и не бьём друг друга тазами по лицу).

«За мылом нагнулся или замечтался – не знаю.»

«Annaðvort var hann að beygja sig eftir sápu eða var niðursokkinn í eigin hugsanir – hvað veit ég?»

(букв.: То ли он нагнулся за мылом, то ли был погружён в собственные мысли – откуда я знаю?)

«Гляжу – все моё, штаны не мои.»

«Ég... sé, jú, að þetta eru fötin mín, allt nema buxurnar. Buxurnar eru ekki mínar.»

(букв.: Я… смотрю: да, вот моя одежда, всё кроме штанов. Штаны не мои).

«Это,– говорит,– каждый гражданин настрижёт веревок,– польт не напасёшься.

«Við afhendum ekki gegn snærinu einu. Málið er“, segir hann, „að hver sem er getur klippt niður snærisbúta. Við hefðum ekki nóg af frökkum til að anna slíku.»

(букв.: Мы не выдаём только по одному шнурку. Дело в том, что, – говорит он, – что кто угодно может настричь кусочков шнурка. У нас не хватило бы пальто, чтоб заниматься этим).

«Выдай, говорю, по приметам.»

«Geturðu ekki afhent mer frakkann minn ef ég lýsi honum?» (букв.: Ты не можешь выдать мне моё пальто, если я опишу его?)

Как видно из приведённых примеров, во многих случаях длинные подчинительные конструкции появляются не только из-за особенностей синтаксиса германских языков, но и в силу того, что многое, что в оригинальном тексте было опущено, эксплицируется.

Безличные конструкции с отглагольными существительными заменены на субъектные:

«А кругом-то, батюшки-светы, стирка самосильно идет.»

«En biddu fyrir þér, út um allt *eru menn að þvo* þvott af sér í leyfisleysi.»

(букв.: Но, боже мой, повсюду *люди стирают* своё бельё без разрешения).

Неопределённо-личные конструкции заменяются на личные (с субъектом в первом лице ед.ч.).

«Не слышишь, куда мыло трешь.»

«Það heyrist ekki hvar *ég nudda* sápunni. (букв.: Не слышно, куда *я тру* мыло).

«А номерок на ноге забытый. Раздеваться надо.

«En *ég gleymdi* merkimiðanum á fótleggnum. *Ég neyðist* til að klæða mig úr.

(букв.: Но *я забыл* номерок на ноге. *Я вынужден* раздеться).

Надо отметить, что в исландском языке есть конструкция со словом ”maður” (букв.: ”человек”) в неопределённо-личном значении, характерная именно для разговорного стиля. Возможно, здесь выбор в пользу личных конструкций был продиктован прежде всего волей переводчика, а не данностью исландского языка.

Приметы разговорного стиля в переводе, будучи сглажены в сфере синтаксиса, в сфере лексики маркируются глоссами, относящимися к разговорному и сниженному стилю современного исландского языка:

«Ну, может, иной *беспокойный американец ...*»

«Segjum að kannski komi *annar Ameríkani, sem er áhygjufulla týpan.“*

(букв.: Допустим, например, придёт другой американец, который – эдакий тревожный тип).

«Гут бай, *дескать,* присмотри.»

«Gúdd bæ, *ég meina,* fylgstu með fötunum mínum.»

”ég meina” – “Я имею в виду“, “в смысле“ – вводная фраза, являющаяся однозначной приметой современного разговорного стиля.

В одном месте слово сниженного стиля передаётся словосочетанием высокого стиля, но соответствующим по уровню экспрессивности:

«Житьишко!» = «Hvílíkt sældarlíf!» (букв. «Какая блаженная жизнь!»)

(В данном случае в исландский переводческий эквивалент привносятся элементы объясняющего перевода: коннотация «блаженство» эксплицируется).

Нарушение рассказчиком грамматических норм (типа «иду за пальтом», «польт не напасёшься») в переводе не отражено, – хотя передача безграмотной речи не редкость в оригинальной исландской художественной литературе. (Возможно, здесь сыграло свою роль то, что в переводных текстах нарушение грамматических норм языка перевода не всегда встречает понимание у читателей и редакторов).

В исландском тексте появляется ирония там, где в оригинале её не было:

«Как ляпну,– говорит,– тебе шайкой между глаз – *не зарадуешься*.

«Segjum að ég slengi nú vaskafatinu í fésið á þér, *þá yrðir þú aldeilis glaður!“*

(букв.: Допустим, я ударю тебя тазом по роже – *тогда ты очень обрадуешься!*)

Передачу обращения «Граждане!» как «Herrar mínir!» (букв. «господа мои») также можно считать ироническим словоупотреблением. (Об этом см. ниже).

В отдельных случаях используются элементы пояснительного перевода:

«Иду в предбанник. Выдают на номер белье. »

«Ég fer fram í móttökuna það sem þeir afhenda manni fötin í skiptum fyrir merkimiðann.»

(букв.: Я иду в приёмную, где они выдают тебе одежду в обмен на номерок).

Рассказчику «Бани» присущи несколько афористичных фраз, которые он часто повторяет.

«Грех один!» Эта фраза везде передаётся словосочетанием «Eintómt vesen». “Vesen“ (сущ. ср.р.): „суета, беспорядок, то, что создаёт проблемы“ (может употребляться о социально неблагополучном/социально неодобряемом поведении/образе жизни). По широте обозначения спектра негативных эмоций от какого-л. явления это исландское слово весьма многогранно. Но, в отличие от русского слова «грех», у него полностью отсутствуют коннотации, связанные с моральной и тем более – религиозной

сферой, все его значения лежат именно в сфере человеческих взаимоотношений.

Именно такой спектр значений слова «vesen» позволяет использовать его при переводе предложения: «У нас только с номерками *беда*»: «Það er bara þetta *eilífa vesen* með merkin».

Другая излюбленная фраза рассказчика: «Не в театре же, говорю». По признанию самой переводчицы, эта фраза вызвала у неё затруднение, и она не нашла ничего лучше, как перевести её буквально: «Við erum ekki (stödd) í leikhúsi». Однако это позволило сохранить лапидарность и афористичность, как раз необходимую в этом случае.

Слово «гражданин, граждане», неоднократно использующееся у Зощенко, в различных контекстах приводит Ауслёйг Агнарсдоттир к разным переводческим решениям.

В начале текста «Говорят, *граждане*, в Америке бани отличные» – обращению «граждане» в исландском тексте соответствует «kæru félagar» – «дорогие товарищи». Это словосочетание с самого начала маркирует пространство текста как советское; а в силу давних экономических и культурных связей с СССР, это обращение узнаваемо многими поколениями исландцев.

В контекстах типа «этот гражданин» устойчиво используется слово “náungi“ в его разговорном значении. (Ср. в исландско-русском словаре В.П.Беркова [7] это слово глоссируется следующим образом: «náung|i *m* -a, -ar 1) ближний; другой; 2) *разг. пренебр.* личность, субъект, тип»).

Например:

«Гляжу, один *гражданин* в трех шайках моется.»

«Ég horfi í kringum mig og sé *náunga* sem er með þrjú föt.»

(букв.:Я осматриваюсь вокруг и вижу *субъекта*, у которого три шайки).

В финале рассказа обращение «граждане» неожиданно передаётся как «Herrar mínir» − «господа мои». Само это обращение в современной Исландии, при повсеместно принятом демократичном стиле общения, является редким и сугубо торжественным. Когда оно употребляется при изображении советского быта 1920х гг. в сниженной ситуации, оно должно производить сильный иронический эффект.

«Я, *граждане,* не могу в третий раз раздеваться.»

«Herrar mínir, ég get ekki klætt mig úr í þriðja sinn.»

(букв.: *Господа*, я не могу раздеваться в третий раз).

В исландском переводе комизм повествовательной манеры сохраняется, однако достигается при помощи других, чем в оригинале, речевых средств. Выбор некоторых из них продиктован данностью языкового узуса и

культурного контекста, а в некоторых случаях можно говорить о переводческих решениях, не лежащих на поверхности. В том числе, в исландском тексте становится более заметным средством ирония, которая вообще характерна для собственно исландского юмора. (Ср. иронию в произведениях «корифеев» исландской прозы XX века Тоурберга Тоурдарссона и Халльдоура Кильяна Лакснесса, для которого характерен резкий контраст ситуации и стилистики: писать выспренним языком о сниженных явлениях).

Рассказ Зощенко при таком переводе наделяется чертами, характерными для исландских комических рассказов, но при этом не теряет своей «инаковости».

Примечания

1. За информацию о переводах Зощенко на исландский язык я благодарна сотруднице Университета Исландии Ребекке Трауинсдоттир (Rebekka Þráinsdóttir).

Список литературы

1. MIR и его история. Записано Иваром Йонссоном. Краткий очерк истории общества «МИР». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://odri.msk.ru/?page_id=1200 (дата обращения: 25.10.2024)

2. Sögur frá Sovétríkjunum, Ugla útgáfa, Reykjavík, 2020, bls. 39-43.

3. Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., КройчикЛ.Е.. Поэтика сказа. Воронеж, 1978

4. Яхияева С.Х. Стиль речевого комизма в сказе (по материалам рассказов М.М. Зощенко) // БГЖ. 2019. №3 (28). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/stil-rechevogo-komizma-v-skaze-po-materialam-rasskazov-m-m-zoschenko (дата обращения: 18.09.2024).

5.Выступление Рунара Хельги Вигниссона на семинаре переводчиков-исландистов в Университете Исландии 30 апреля 2019, устный источник.

6. Зощенко М.М. Собрание сочинений в 5 томах. Сост. и предисл. Ю.В.Томашевского. М.: Русслит, 1993. Т. 1.. с. 117-120.

7. Исландско-русский словарь. С прил. краткого очерка грамматики исланд. яз., сост. А. Бедварссоном / Сост. канд. филол. наук доц. В. П. Берков при участии магистра А. Бёдварссона. – Москва : ГИС, 1962. 1032 с.

TRANSLATION OF THE SHORT STORY „BATHHOUSE“ BY MIKHAIL ZOSCHENKO INTO ICELANDIC

O.A. Markelova

The chapter deals with the recent translation into Icelandic of one of the most well-known short stories by M.Zoschenko. The main difficulty for translators of works by Zoschenko are their stylistics. In Icelandic, there are similiar styles of speech, but they refer to some historical and cultural phemonenae, which are not the same, as in the original text. Does the comical

element of the style of speech survive in translation? The syntax, stylistics and vocabulary of the Icelandic translation have been thoroughly analyzed by means of translation studies. In the Icelandic text the comic element of the narrative manner remains, but it is presented in other ways, also the ones, which have been absent in the Russian text, but they are common in original Icelandic humorous stories of the 20th century.

Keywords: fiction translation, translation studies, Mikhail Zoschenko, Áslaug Agnarsdóttir, Icelandic literature studues, translations of the Russian literature.

5.4. АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ «ДОБРО» И «ЗЛО» В ИСПАНСКИХ ПЕРЕВОДАХ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В АСПЕКТЕ ЛАКУНАРНОСТИ

© Ю.Н. Сандлер

В главе рассмотрены полярные аксиологические категории «добро» и «зло» русского языка в аспекте лакунарности на базе переводов на испанский язык романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Методом контрастивного анализа выявлено отсутствие в лексической системе испанского языка языковых единиц, передающих специфический объем значений русских лексем «добро» и «зло». Выполненные переводчиками гиперонимические замены лексемами «bien» и «mal» не в полной мере отражают аксиологическую и культурно значимую нагрузку, свойственную данным лексемам русского языка. Языковые единицы «добро» и «зло», репрезентирующие соответствующие аксиологические категории, являются относительными немотивированными лексемами по отношению к испанскому языку.

Ключевые слова: концепт, константа, лакунарность, лакуна, добро, зло, испанский язык, лингвокультурология.

«Добро» и «зло», будучи философскими понятиями и моральными категориями, также привлекают внимание исследователей истории и современного бытования языка. Концепты «добро» и «зло» как одни из важнейших концептов русской культуры неоднократно анализировались в рамках когнитивной и культурологической лингвистики. Моральные категории "добро" и "зло" занимают центральное место в русской языковой картине мира и глубоко связаны с нравственными, философскими и религиозными представлениями русского народа. Эти понятия отражают многовековой опыт осмысления человеческой жизни, отношений между людьми, а также роли человека в мире и его взаимодействия с высшими силами. «Добро» и «зло», как пишет Т.И. Вендина, «образуют своеобразный текст, в котором заключены нравственные императивы русской культуры» [1, с. 472]. Концепты "добро" и "зло" в русской языковой картине мира являются ключевыми элементами морального сознания, пронизывающими различные сферы жизни – от религии и философии до повседневных

разговоров и фольклора. Русская культура видит в добре источник жизни и гармонии, добрый человек является носителем этого источника, а в зле – угрозу разрушения и дисгармонии, и злой человек персонифицирует эту угрозу. Этот дуализм подчеркивает глубокую веру в необходимость морального выбора и ответственности человека перед собой и миром.

Концептуальная природа лексем «добро» и «зло» в русском языке не оставляет сомнений, если рассматривать в качестве концепта оперативную содержательную единицу памяти, ментального лексикона, «всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [2, с. 90]. Концепты выступают в качестве единиц хранения человеческого знания [3, с. 54], они имеют языковую объективацию, то есть реализуются, выражаются с помощью языковых средств того или иного языка. Изучение концептов, их структуры и языковой экспликации стало неотъемлемой частью современных лингвистических исследований. Особое внимание уделяется систематизации концептов и их взаимосвязи. Появились разные варианты концептуального анализа: в культурологии (связано с именем Ю.С. Степанова), в школе логического анализа (Н.Д. Арутюнова), в собственно познавательных направлениях (В.З. Демьянков, Е.С. Кубрякова, Н.Н. Болдырев). В случае «добра» и «зла», а также их морфологических дериватов, речь идет о лингвокультурном концепте, который мыслится как «культурно-ментально-языковое» образование, своего рода «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека, тот «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, который сопровождает слово [4, с. 14].

Изучение концептов в рамках лингвокультурологии и контрастивный анализ их лексической реализации с лексемами других языков в ряде случаев приводит к выводу об отсутствии в сравниваемом языке альтернативной лексической единицы, обладающей концептуальной природой и всем объемом значений, характерном для лексемы исходного языка. Анализируя случаи отсутствия альтернативных лексем, передающих одно значение, в разных языковых системах, канадские лингвисты Жан-Поль Вине (фр. Jean-Paul Vinay) и Жан Дарбельне (фр. Jean Darbelnet) в 50-х годах прошлого века ввели понятие «лакуны». Ученые определили его как явление, которое имеет место всякий раз, когда слово одного языка не имеет соответствия в другом языке [5]. Ж.-П. Вине и Ж. Дарбильне обнаружили лакуны при сопоставлении английского и французского языков, при этом отмечали, что «пробелы» возможны в одном языке по сравнению с другим в случае отсутствия реального объекта в предметной действительности одного народа (страны) на фоне присутствия его в другой: например, появившиеся в

середине прошлого века в Канаде круглосуточные магазины назывались по-французски ‘dépanneur’, в США наиболее близким аналогом был ‘convenience store’, а во Франции, где тогда еще концепция круглосуточных магазинов не была распространена, ближайшим аналогом было аналитическое ‘l’épicerie du coin’. В этом случае, подчеркивают лингвисты, лакуна имеет отношение к реалии [5, с. 65]. При этом наиболее интересными случаями им представлялись лакуны, которые были связаны с тем, что «один язык не зашел так далеко, как другой, в исследовании реальности» [5, с. 66]. Они приводили примеры, связанные с глаголами движения в английском и французском языках, с частями дома, которые физически присутствуют в обоих языковых реальностях, и так далее. Несомненно, подобные случаи, которые нельзя объяснить исключительно внешними, материальными причинами, продолжают привлекать лингвистов и в настоящее время.

В советской лингвистике использование термина «лакуна» тесно связано с именем Ю.С. Степанова. Он называл это явление «белыми пятнами на карте языка» и внес большой вклад в их изучение и классификацию. Феномен лакунарности привлекал большое число советских и российских лингвистов, среди которых можно назвать В.Л. Муравьева, И.А. Стернина, Ю.А. Сорокина, З.Д. Попову, Г.В. Быкову, В.Н. Телия, Н.А. Фененко и других. Единой классификации лакун до настоящего времени не представлено, однако авторы сходятся во мнениях относительно необходимости вычленять межъязыковые лакуны (выявляемые при сопоставлении разных языков) и внутриязыковые лакуны (выявляются при сопоставлении различных уровней и парадигм одного и того же языка), типичным примером последних является отсутствие формы первого лица единственного числа для глагола «победить». Межъязыковые лакуны предлагается дифференцировать, исходя из реалий страны языка: примером будет русское слово самовар для испанского и английского языков, или испанское jamón по отношению к русскому языку. Мотивированными лакунами называют те, которые возникают в языке-реципиенте из-за отсутствия реалии, а немотивированными – которые можно обнаружить, несмотря на наличие реалии.

Когда речь идет о моральных категориях, то через призму лакунарности, они должны рассматриваться именно как немотивированные лакуны: по каким-то внеязыковым причинам в словаре одного из народов не зафиксирована лексическая единица для той или иной нравственной категории. Или она существует и зафиксирована словарями, однако частота или контекст употребления не совпадает с аналогичной языковой единицей в исходном языке. Такие лакуны принято называть относительными. Их поиск

осуществляется посредством анализа переводов художественной литературы и примеров из языковых корпусов. Словари в данном случае оказывают вспомогательную поддержку, потому что не определяют частоту использования той или иной лексической единицы.

В рамках данной статьи мы будем анализировать оценочные концепты или аксиологические категории «добро» и «зло» (и их дериваты) в рамках явления лакунарности и на основе переводов на испанский язык романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» на испанский язык. В настоящее время существует три перевода произведения, сделанные в разное время разными переводчиками: первый перевод появился в 1967 году и демонстрирует ряд контекстуальных неточностей, второй был выполнен в 2004 году кубинцем Хулио Травьесой, и в некоторых фрагментах представляет собой, скорее, обработку источника, и последний перевод, который осуществила в 2014 году журналистка и писательница Марта Ребон, включив в него подробные комментарии.

Лексема «зло» в русской языковой картине мира представляет собой одну из ключевых аксиологических категорий, которая выражает фундаментальную негативную оценку и моральное осуждение. В русском языке «зло» противопоставляется «добру», формируя базовую бинарную оппозицию, глубоко укоренившуюся в коллективном сознании и моральных представлениях русского народа. Значение «зла» охватывает широкий спектр понятий: от конкретных явлений, которые наносят вред или причиняют страдания, до абстрактных и мистических представлений о разрушительных силах.

Зло понимается не только как негативная сила, но и как разрушительное явление, которое угрожает гармонии и моральному порядку [1]. В языке и культуре русского народа зло представляется всепроникающим и во многом иррациональным. В народных верованиях зло часто персонифицируется в виде различных демонических персонажей (например, чёрт, ведьма), что отражает укоренившиеся страхи и мировоззренческие установки, в которых зло связано с хаосом, болезнями, бедами и нарушением божественного порядка.

Семантика лексемы «зло» также тесно связана с определенными языковыми конструкциями и устойчивыми выражениями, такими как «творить зло», «бороться со злом», «избавить от зла», что подчеркивает его воспринимаемую активность и угрозу, требующую противостояния и сопротивления. Эти выражения раскрывают ценностный и моральный аспект зла в русском языковом сознании: зло не просто существует, но и выступает в роли объекта, против которого человек должен действовать.

Таким образом, «зло» в русском языке является не только этическим, но и культурно значимым концептом, через который выражаются общественные и религиозные взгляды, представления о морали и жизненном укладе. Это не просто слово, обозначающее негативное, но и сложная языковая и культурная конструкция, которая помогает структурировать представления о мире, о добре и зле, о правильном и неправильном, о гармонии и хаосе.

Словари русского языка приводят множество значений лексемы «зло»: это противоположность добру, нечто дурное, греховное, вредное; беда, несчастье, неприятность; присутствует в выражениях «зло берет», «зло взяло» или «зло разбирает», «назло». [6, с. 1101, 7, с. 558] «Злой» определяется как наполненный чувством вражды, недоброжелательности, свирепый, лютый, хищный (о животных), выражающий злобу, злость, вызванный, проникнутый насмешкой, злобой, заключающий в себе зло, приносящий беду, причиняющий боль, вред, жестокий, сильно задевающий, язвительный, очень сильный по степени воздействия, губительный, бедственный и так далее [8, с. 366].

Словарь Платоновой, Шерстнева переводит «зло» как mal, и «злой» как malo, ruin; perverso, dañino, maligno, rabioso, а в случае с переносным значением, например, «злой мороз» как frío muy crudo, «злая горчица» – mostaza picante/aguda [9, с. 513]. Словарь Королевской Академии испанского языка (RAE) – института, выполняющего функции регулятора языковой и литературной нормы испанского языка на всей территории бытования – определяет mal следующим образом: как прилагательное «плохой» в таких словосочетаниях, как, например, «плохой день»; как существительное – противоположное хорошему, тому что отклоняется от законного и честного; ущерб или оскорбление, которое кто-либо получает в отношении своей личности или имущества; несчастье, бедствие; болезнь, недуг. Mal включается в такие устойчивые словосочетания, как mal de Alzheimer (болезнь Альцгеймера), mal de la tierra (то же, что nostalgia), por las malas (силой, вынужденно) и так далее [10]. Частичное совпадение значений с русской лексемой «зло» не позволяет, однако, рассматривать mal в качестве абсолютной альтернативы, опираясь на анализ значений, отсутствующих в русском языке (например, значение болезни) и употребление в различных словосочетаниях.

Левий Матвей неоднократно обращается к Воланду словами «дух зла», и все три переводчика передают это посредством словосочетания «espíritu del mal», эпиграф к роману «часть той силы, что вечно хочет зла» также переведен с помощью лексемы «mal». В тексте романа «зло» в различных падежных формах встречается восемь раз и преимущественно передается на

испанский язык посредством лексемы «mal», морфологический дериват «злой» встречается дважды и передается различными лексическими единицами: «(И вот она сперва много плакала, а потом стала злая» [11, с. 509] в переводе А. Лакаса Санча звучит как «y luego se enfadó» (и потом рассердилась) [12, с. 310], в работе Х. Травьесо как «y luego se hizo mala» (и потом сделалась злой, плохой) [13], М. Ребон передает это посредством словообразовательного деривата от mal: «y luego se volvió malvada» [14, с. 262]. Злая вороная лошадь в переводе А. Лакаса Санча названа «feroz» (яростный) [Bulgákov, 2017, с. 57], Х. Травьесо – «furioso» (синоним feroz, яростный) [Bulgákov, 2013], М.Ребон – «fogoso» (очень энергичный) [Bulgákov 2022, с. 43]. При этом обращает на себя внимание тот факт, что сама лексема mal, предлагаемая переводчиками и словарями для передачи значения лексемы «зло» русского языка, используется в переводах чаще, чем «зло» и его дериваты, и преимущественно в контекстах, не связанных со злом как таковым в значении, установившемся в русском языковом сознании: «O está muy mal y siente que su muerte está próxima», – думает дядя Берлиоза, получив телеграмму о том, что того зарезало трамваем на Патриарших [12, с. 257] (в оригинале: «Или он очень плох и предвидит, что умрет?» [11, с. 464]). «Un mal departamento» [13] в оригинале звучит как «Нехорошая квартира» [11, с. 340]. «…un cuerpo negro, que … había calculado mal la distancia» [14, с. 270] в романе М.А. Булгакова «черное тело, явно промахнувшись…» [11, с. 514]. «Вся … полутемная передняя» в переводе А. Лакаса Санча описана посредством наречия «El vestíbulo… mal iluminado» [12, с. 267], «отвратительное впечатление», которое произвел Воланд на поэта Бездомного в переводе Х. Травьесо представлено прилагательным «una mala impresión» [13], «ослышался» в переводе М. Ребон передано наречием «he oído mal» [14, с. 281]. Дериваты лексемы «mal» используются в текстах переводов для передачи значения чего-то негативного, некачественного, неприятного, но в подавляющем большинстве случаев не связаны со значением, которое имеет в русском языке «зло». Можно сказать, что дериваты лексемы «mal» репрезентируют общее значение негативной коннотации, выполняя функцию маркера оценочно-пейоративной семантики (можно провести аналогию между прилагательным malo и лексемой русского языка «плохой»). В то же время лексема «зло» и её дериваты представляют собой конкретизированную сущность негативного, обладающую более чёткими прагматико-семантическими характеристиками, связанными с моральной и этической оценкой. Таким образом, «mal» можно рассматривать как гипероним, охватывающий спектр негативных значений, тогда как «зло» выступает его гипонимом, маркирующим этический аспект негативности.

Налицо лакунарный характер лексемы «зло» русского языка и ее дериватов по отношению к системе испанского языка.

Относительно похожая ситуация наблюдается и с оппозитарной аксиологической категорией – лексемой «добро». В русском языке лексема «добро» обладает глубоким и многогранным значением, которое сохраняет универсальность и охватывает как реальный, так и ирреальный мир. Сохранилась христианская преемственность в осмыслении этой категории [1]. В традиционной русской культуре "добро" воспринимается как защитная сила, на которую человек возлагает надежды на спасение. Всё, что окружает человека, – от природы (растения, грибы, животные, реки) до явлений (время, погода) – наделено добротой. «Добро» также является критерием оценки качества предметов и вещей, окружающих человека, что проявляется в лексемах, таких как «доброкачественный» или «недоброкачественный». Этот термин также тесно связан с образом жизни и мироощущением, внося в жизнь радость, удовлетворение и благополучие. Для русского человека добро – это не только личная ценность, но и социальная категория, через призму которой оцениваются как материальные блага, так и взаимоотношения в обществе. В русском традиционном сознании «добро» выполняет регулятивную функцию, формируя нормы общественного поведения и регулируя человеческое взаимодействие. Это не только аксиологическая (ценностная), но и прагматическая категория, жизненно необходимая для существования человека. Добрый человек для русской культуры – это, прежде всего, простой и бесхитростный, радушный и отзывчивый, гостеприимный и щедрый. Такое восприятие добра связано с его социальным признанием: «добрый человек» получает уважение и признание в обществе.

Толковые словари русского языка определяют «добро» как положительное начало в нравственной природе человека; все хорошее, положительное, направленное на благо, противоположность злу; то, что хорошо, полезно, приятно; доброе дело, добрые поступки; личное имущество [6, том 1, с. 726; 7, с. 400; 8, с. 264] Словарь Платоновой, Шерстнева переводит «добро» как bien, и «добрый» как bueno, bondadoso (если речь идет о человеке) [9, с. 320]. Словарь Королевской Академии испанского языка (RAE) приводит 18 значений лексемы bien, объясняя ее как «то, что само по себе обладает полнотой совершенства в своем роде, или то, что является объектом воли, которая движима исключительно благом, будь оно истинным или ошибочно воспринятым», а также как пользу, богатство, все, что подходит для удовлетворения прямо или косвенно человеческих потребностей, реальность, имеющую положительную ценность и

поддающуюся оценке, объекты права и так далее. Входит в большое число словосочетаний и юридических терминов в значении имущества, собственности. Прилагательное bueno объясняется как обладающий положительными качествами, полезный, вкусный, аппетитный, веселый, большой, здоровый, о человеке – простой, добродушный, и в некоторых странах Латинской Америки также означает дополнительное время после матча, сыгранного вничью [10]. Лексема «bueno» в качестве прилагательного характеризует вещи или понятия как должные быть таковыми или которые подходят, удобны или нравятся, то есть позитивны, поясняет Х. Галера [15].

В тексте романа М.А. Булгакова лексема «добро» встречается два раза, в первом случае она передается на испанский язык лексемой bien и словообразовательным дериватом bondad: Я от него ничего не видела, кроме **добра**…[11, с. 496] Перевод А. Лакаса Санча: Él no me ha hecho más que el **bien** [12, с. 292]. Перевод Х. Травьесо: de él sólo he recibido **bondad** [13]. Перевод М. Ребон: de él no he conocido más que **bondad** [14, с. 247]. Следующий пример еще более показателен, так как в нем встречается оппозиция аксиологических категорий: …что бы делало твое **добро**, если бы не существовало **зла**…? [11, с. 633] Во всех трех переводах использованы антонимы bien и mal: ¿qué haría tu **bien** si no existiera el **mal** …? [12, с. 458]. ¿qué haría tu **bien** si no existiera el **mal** [13], ¿Qué haría tu **bien** si el **mal** no existiera [14, с. 384]. Лексема «добрый» и ее морфологические дериваты в романе встречается 18 раз, в том числе, в словосочетаниях «добрый день», «добрый вечер», «будьте добры», в большинстве случаев переводятся прилагательным bueno (buen). Так, обращение «добрый человек» и характеристика «добрый человека» все три переводчика передают словосочетанием «buen hombre».

Однако лексемы bien и bueno в текстах переводов встречаются более 300 раз, и в большинстве случаев в тех контекстах, где в источнике использованы другие лексемы оценочно-комплементарного синонимического ряда: …очень **недурной** алхимик [11, с. 535]. Un … bastante **buen** alquimista [12, с. 339]. Грач ли **хорошо** знал свое дело [11, с. 517]… si … el grajo era un **buen** conductor [12, с. 319]. …главное не в том, каков был Иисус, **плох** ли, **хорош** ли …[11, с. 274] … lo importante no era si Jesús fue **bueno** o **malo** [13]. плотный конверт **хорошей** бумаги [11, с. 385] ... un sobre grueso de **buen** papel [13]. Определенно **хорошая** погода сегодня [11, с. 490]… Decididamente hay **buen** tiempo hoy [13]...

С примесью каких-то гипнотических фокусов [11, с. 663] …**buenas** dosis de trucos hipnóticos [14, с. 355] Все это **хорошо** и мило [11, с. 636] Todo esto es **bueno** y agradable [14, с. 389] …

Кроме того, в испанском языке лексема «bueno» выполняет функцию дискурсивного междометия [16], не представляя в этом случае лексического значения, но выполняя функцию формирования структуры высказывания. Приведем несколько примеров:

– **Ну**, конечно, это не сумма [11, с. 477] –**Bueno**, en realidad, eso no es mucho… (Ну, на самом деле, это не много) [12, с. 272] – Ну давайте, давайте, давайте [11, с. 273] –Bueno, démelo, démelo, démelo (Ну, дайте мне это, дайте мне это, дайте мне это) [13]. – Ну, хорошо, – ответил мастер… Bueno, está bien, – dijo el Maestro (Ну, хорошо, – сказал Мастер) [14, с. 390].

Налицо значительно более широкий объем значений и употреблений лексем «bien» и «bueno» по сравнению с русскими «добро» и «добрый», что получает свое подтверждение в переводах романа.

Понятия, выраженные лексемами русского языка «добрый» и «злой», представляют собой глубоко укоренившиеся в традиционном языковом сознании концепты, формирование которых осуществлялось на протяжении многих веков. Формирование данных концептов происходило на основе религиозных убеждений, жизненного уклада, а также ценностей и норм, глубоко укоренившихся в национальной культуре и передающихся из поколения в поколение. Эти лексемы отражают базовые ценностные установки и мировоззренческие ориентиры, закрепленные в коллективной памяти и менталитете русского народа.

При анализе переводов русских лексем «добрый» и «злой» на испанский язык выявляется их лакунарный характер, что указывает на отсутствие в испаноязычной системе эквивалентных лексических единиц, которые бы точно передавали специфическую семантику этих понятий. Вместо них используются гиперонимы, выражающие общие позитивные и негативные аспекты, такие как bueno («хороший») и malo («плохой»). Такие гиперонимические замены не в полной мере отражают аксиологическую и культурно значимую нагрузку, свойственную лексемам русского языка.

Таким образом, данные лексемы представляют собой относительные лакуны, то есть пробелы в системе испанского языка, в результате которых «добро» и «зло» утрачивают свой национально-культурный и этический аспект. Это явление лакунарности указывает на различия в языковом кодировании ценностных категорий и демонстрирует своеобразие лексико-семантических систем, где русские лексемы выполняют важные функции маркеров моральных ориентиров, регуляторов межличностных отношений и аксиологических категорий.

Список литературы

1. Вендина Т. И. Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской культуры. // Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт славяноведения Российской академии наук. 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/iz-kirillo-mefodievskogo-naslediya-v-yazyke-russkoy-kultury-kontsepty-dobro-i-zlo (дата обращения 20.08.2024)

2. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., & Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов (фрагменты). // МЕТОД: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин, (4), 429-450. 2014. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kratkiy-slovar-kognitivnyh-terminov-fragmenty (дата обращения 15.06.2024)

3. Попова З.Д. К проблеме унификации лингвокогнитивной терминологии // Введение в когнитивную лингвистику. Кемерово, 2004. Вып. 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://elibrary.ru/item.asp?id=21948388 (дата обращения 12.03.2022)

4. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2001. 992 с.

5. Vinay J.P., & Darbelnet J. (1995). Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation (Vol. 11). John Benjamins Publishing. 385 с.

6. Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова: В 4 т. М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. 2822 с.

7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М. Оникс, 2010. 2314 с.

8. Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С. А. Кузнецов. Первое издание: СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.

9. Платонова, Е. Е., Шерстнев, А. Н. Современный испанско-русский русско-испанский словарь. М.: АСТ, 2013. 865 с.

10. Diccionario Real Academia Española. Словарь Королевской Академии испанского языка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.rae.es/ (дата обращения 10.09.2024).

11. Булгаков М. А. «Белая гвардия. Мастер и Маргарита». Минск. 1988. 670 с.

12. Bulgákov M.A. El Maestro y Margarita. Редакционный фонд El perro y la rana. 2017. 490 с.

13. Bulgákov M.A. El Maestro y Margarita. Издательство Editorial Lectorum. Майами, Флорида. 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.amazon.com/b?ie=UTF8&node=16571048011 (дата обращения 30.01.2024).

14. Bulgákov M.A. El Maestro y Margarita. Издательство Editorial Navona SLU. Барселона. 2022. 554 с.

15. Galera J.A. (1986). Estudio semémico del adjetivo «bueno» en «Rinconete y cortadillo» de Cervantes. Universitas Tarraconensis. Revista de Filologia, (10), 7-17. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.raco.cat/index.php/UTF/article/download/356437/448360 (дата обращения 12.05.2024).

16. Calvi M.V., & Mapelli G. (2004). Los marcadores “bueno”,“pues”,“en fin” en los diccionarios de español e italiano. Artifara, (4), 52-63. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/4687 (дата обращения 30.01.2024).

17. Моспанова Н.Ю. (2006). Добро-зло. Научные редакторы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sterninia.ru/files/757/4_Izbrannye_nauchnye_publikacii/Antologija_konceptov/Antologia_3.pdf#page=50 (дата обращения 20.06.2024).

18. Печагина Т.В. (2011). Добро и зло как категориальные концепты. Вестник Челябинского государственного университета, (11). С. 99-101. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/dobro-i-zlo-kak-kategorialnye-kontsepty (дата обращения 20.06.2024).

AXIOLOGICAL CATEGORIES OF "GOOD" AND "EVIL" IN SPANISH TRANSLATIONS OF M.A. BULGAKOV'S NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA" IN THE ASPECT OF LACUNARITY

Y.N. Sandler

The chapter analyzes the polar axiological categories of "good" and "evil" in the Russian language through the lens of lacunarity, using translations of M.A. Bulgakov’s novel The Master and Margarita into Spanish. A contrastive analysis revealed a lack of equivalent linguistic units within the Spanish lexical system that convey the nuanced meanings embedded in the Russian lexemes "goodness" and "evil." The hypernymic substitutions, such as "bien" and "mal," used by translators do not fully capture the axiological and culturally significant connotations inherent in these Russian terms. The linguistic units "good" and "evil," which embody these respective axiological categories, are relatively unmotivated lexemes in the context of the Spanish language.

Keywords: concept, constant, lacunarity, lacuna, good, evil, Spanish language, linguacultural studies.

5.5. ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ РЕАЛИЙ В ИСПАНОЯЗЫЧНОМ ТЕКСТЕ НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГАБРИЭЛЯ ГАРСИА МАРКЕСА «ХРОНИКА ОБЪЯВЛЕННОЙ СМЕРТИ»

© Т.С. Орлова

Обсуждаются классификации безэквивалентной лексики, предложенные С.П. Влаховым и С.И. Флориным, Т.С. Давыдовой. Целью главы является анализ их функции в создании темпорального, национального и географического колоритов. В главе также рассматривается влияние текста на реципиента и его интерпретацию в контексте переводов, делается акцент на сохранении культурной идентичности. В результате анализа безэквивалентной лексики в «Хронике объявленной смерти» Г.Г. Маркеса было выявлено, как текстовые элементы способствуют глубокому пониманию культурной динамики и истории региона и становятся ключами к пониманию социокультурных особенностей Латинской Америки. Изучение их функционирования в русскоязычном тексте открывает новые перспективы для понимания важности культурного контекста в литературе и его влияния на общее восприятие произведения.

Ключевые слова: реалии, Маркес, перевод реалий, быт и культура, Испания.

Текст, служащий инструментом коммуникации и являясь законченной речевой структурой, передаёт информацию, которая отражает события и характеристики конкретной национальной культуры. Этот аспект содержания, в сочетании с выбранными языковыми средствами, определяет национально-культурный контекст текста и его коммуникативные, а также номинативные свойства. По словам А.Д. Райхштейна, в рамках национально-культурного аспекта текста можно выделить элементы, обладающие универсальной, региональной или национально-специфичной характеристикой [1]. Существует также множество классификаций функций реалий (классификации С.П. Влахова и С.И. Флорина, классификация Т.С. Давыдовой, классификация Д.В. Гуровой) [2, 3].

В процессе межкультурной коммуникации текст функционирует как элемент, одновременно принадлежащий культуре автора и культуре реципиента, получателя переведенного текста. Текст влияет на реципиента и одновременно подвергается воздействию другой культуры [4]. Текст-оригинал воспринимается реципиентом как часть чужой лингвокультурной общности через тексты-переводы.

Таблица 1

Количественное соотношение реалий в повести Г.Г. Маркеса «Хроника объявленной смерти» по классификации С. Влахова и С. Флорина

Категория и подкатегория	Количество реалий
Этнографические реалии (культура)	36
Этнографические реалии (быт)	29
Географические реалии (название объектов физической географии)	25
Общественно-политические реалии (носители власти)	5
Этнографические реалии (меры и деньги)	3
Этнографические реалии (этнические объекты)	2

Перед началом исследования стоит оговорить специфику художественного текста, о котором далее пойдет речь. Поликодовая, многослойная и синтетичная литература Габриэля Гарсиа Маркеса не так легко вписывается в рамки литературных течений, но для условности определим, что это литература постмодерна, литература, как его называют, «магического реализма». Фактор этот следует учитывать при рассмотрении особенностей художественного текста и при определении роли прагматики языковых реалий в произведении. Литературные произведения представляют мир через художественные образы, формируемые авторской фантазией. Они оказывают как рациональное, так и эмоциональное воздействие на читателя,

содержат семантическую и эстетическую информацию. Эти знания открываются через уникальную художественную структуру каждого текста, причем произведения Латинской Америки особенно ценны для анализа способов передачи культурологических данных в литературе [5, с. 75]. Реалии – это лексические единицы, называющие предметы или явления материальной культуры, традиции, ритуалы, этнические и национальные характеристики, а также исторические процессы или события, которые обычно не имеют прямых эквивалентов в других языках [7].

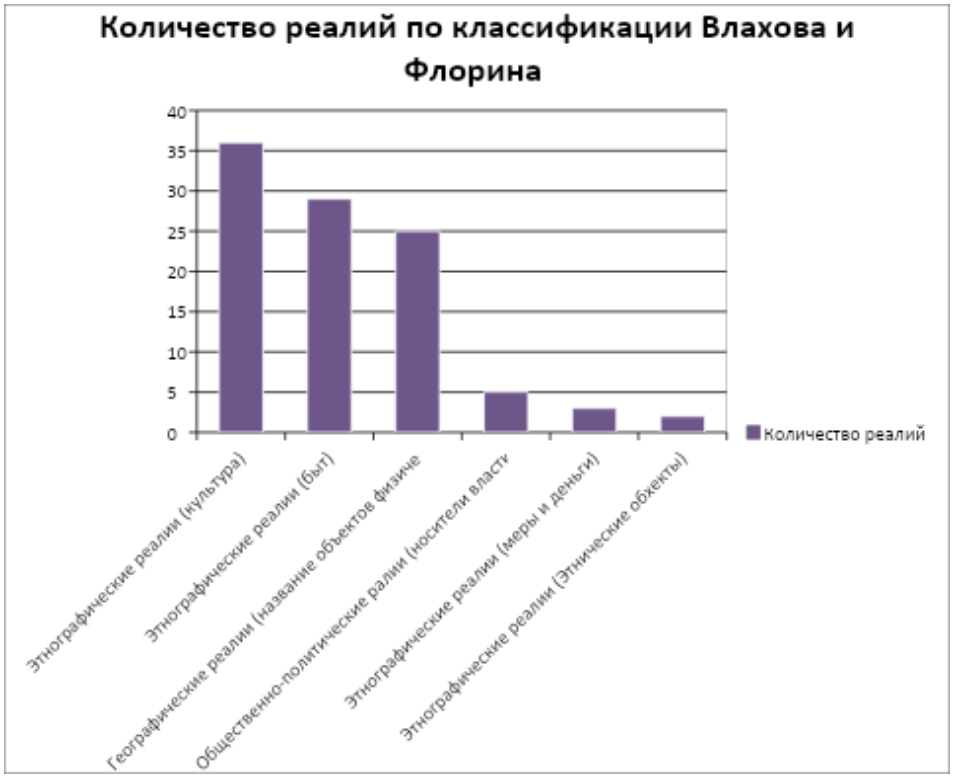


Рисунок 2.1. Количество реалий по классификации Влахова и Флорина

Местное общество отнюдь не пуританское. Диковинным образом в нём переплетаются грех и добродетель. Вот как характеризуется, например, высокая нравственность одной из жительниц городка: «и она относилась к Сантьяго Насару с таким почтением, что не ложилась в постель к другому, если Сантьяго Насар был неподалёку» [6, с. 86].

Существуют в этой среде проступки, на которые просто необходимо адекватно реагировать в соответствии с ожиданиями местного общества. И братья-близнецы невесты автоматически становятся карающим мечом и одновременно жертвой местных скреп. История нелепая, трагичная, но не имеющая возможности быть законченной по-другому.

Возможно, в этой истории всё не так просто, как кажется на первый взгляд. С самого начала автор даёт понять, что Сантьяго Насар далеко не

ангел, но не даёт однозначного ответа, действительно ли именно он является истинным «виновником» приключившегося конфуза.

Описанная трагедия может быть глубже, чем кажется на первый взгляд – ведь любой может припомнить ситуации, когда в срочном порядке отыскивается и приносится в жертву подвернувшийся «стрелочник».

Читатель волен сделать любой, приемлемый для него вывод и эта неопределённость придаёт всей истории дополнительные краски.

Подробнее остановимся на определении прагматики реалий по функциям, предложенным Т.С. Давыдовой [3].

В повести Г.Г. Маркеса «Хроника объявленной смерти» наибольшей группой реалий являются реалии с дескриптивной функцией. Это может объясняться тем, что по форме «реалии-дескрипторы» и национальные реалии (терминология наша) просты в обращении: большие описания их и, вообще, существование в полотне текста, не выглядит искусственным или чужеродным даже в переводном тексте, потому как описание быта (дескриптивные), подробностей католических (в нашем случае) праздников (национальные), устройства дома и одежды героев (дескриптивные) характерно для реализма как для литературного направления.

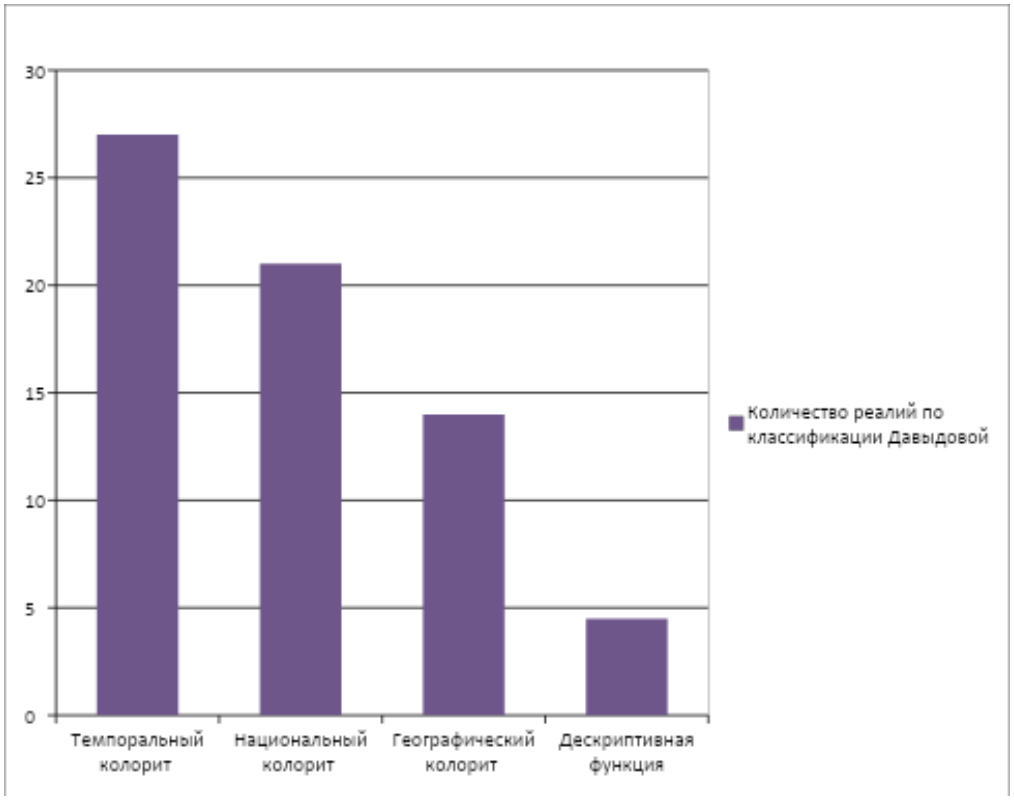


Рисунок 2. Количество реалий по классификации Давыдовой

Реалии способствуют не просто созданию атмосферы, передаче культурных особенностей, они укрепляют историческую достоверность событий в романе.

1. В повести Г.Г. Маркеса «Хроника объявленной смерти» наибольшей группой реалий являются реалии с дескриптивной функцией (ni en los otros sueños de su hijo, ni en los otros sueños con arboles –…сновидениях своего сына о деревьях, про которые он сообщал ей по утрам в дни, предшествовавшие его смерти [6, с. 61]; en la penumbra, olía el Baptisterio, que me golpeó la mañana del crimen – запах застоявшейся воды в крестильной купели (она находилась в доме Пласиды Линеро [6, с. 56]; y la única vez que trajeron sus halcones amaestrados fue para hacer una demostración de altanería en un bazar de caridad – показать на благотворительной ярмарке искусство соколиной охоты [6, с. 13]) (Т.С. Давыдова) этнографические реалии в целом, самыми частотными – реалии-культурный код и бытовые реалии (КВФ) (y la mantilla de iglesia –…накинула черную мантилью [6, с. 44]; Llegó **con una chaqueta corta y un pantalón muy estrecho** – одет он был в короткую куртку и очень узкие черные брюки [6, с. 18]; **un bastón con el escudo nacional esculpido** en el pomo – трость из яблоневого дерева, украшенная резьбой национального герба [6, с. 24]; **mi hermana la monja** bailó un merengue con su hábito de tornera – сестра-монахиня танцевала меренге в своем одеянии монастырской превратницы [6, с. 32]; y se colgó en el cuello **el escapulario de la Congregación de María** – повесил на шею для встречи епископа ладанку конгрегации девы Марии [6. с.34]; improvisó en honor de los recién casados una canción de equívocos matrimoniales – импровизировал в честь молодых супругов песню о брачных кознях [6, с. 25]).

Исследование реалий, в нашем контексте связанное с определением их прагматических характеристик, способствует глубокому пониманию мотивов и тем произведения. Это особенно значимо для текстов на русском языке, где важно сохранение культурной уникальности оригинала. Реалии служат своеобразными мостами, которые связывают читателя с латиноамериканской действительностью, обогащая его читательский опыт.

Реалии выходят за рамки простых географических или культурных маркеров, они функционируют как ключи к пониманию социокультурной динамики региона, его истории и традиций. Использование реалий Маркесом не случайно: каждая из них играет определенную роль в тексте, отражая культурные, исторические и социальные аспекты латиноамериканской жизни. Они служат не просто декоративным элементом, но и важным инструментом в создании полной и многослойной картины мира произведения.

Они помогают читателю погрузиться в уникальный мир повествования, ощутить атмосферу Латинской Америки и понять менталитет ее народов. Использование реалий позволяет раскрыть особенности жизни и быта региона, его историческое наследие и культурные традиции.

2. Прагматика реалий была определена с помощью классификации С.И. Влахова и С.П. Флорина и соотнесения функциональных ролей с классификацией Т.С. Давыдовой. Географические реалии кроме того, что создают эффект достоверного представления реальных событий, еще и описывают реальность латиноамериканцев: физические границы разворачивающихся событий (prófugo de Cayena – Он – беглый каторжник из Кайены [6, с.18]; y sembrado el terror **en Casanare** como comandante de tropa, que era prófugo **de Cayena**, que lo habían visto **en Pernambuco** tratando de medrar con una pareja de osos amaestrados – департамент на северо-востоке Колумбии – Касанара, город Кайена и штат Пернамбуку на востоке Бразилии [6, с. 17]).

3. По национальным (культурным) реалиям можно определить достаток некоторых колумбийских семей, их ежедневные занятия, привычки, они погружают нас в традиции и обычаи носителей другой культуры: в их приметы и суеверия (Contó que se consumieron **205 cajas de alcoholes de contrabando y casi 2.000 botellas de ron de caña** – 205 ящиков рома и контрабандных напитков [6, с. 22]; masticar semillas de cardamom – жевать зерна кардамона [6, 8]). Темпоральные реалии работают как маркеры эпохи – по существованию некоторых административных единиц или по происходящим событиям можно опознать исторический период.

Дескриптивные реалии знакомят нас с деталями: привычными материалами одежды, климатом, типичной флорой и другими предметами быта. В процессе анализа реалий в русскоязычном тексте мы также обращаем внимание на то, как эти элементы влияют на восприятие текста и способствуют глубокому пониманию многогранности и многообразия латиноамериканской культуры. Реалии становятся мостом, соединяющим читателя с миром произведения, их культурной и исторической основой.

Список литературы

1. Яковлева Э.Б. О сущности понятия «культурно маркированная лексика» и способах ее передачи в русском языке // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Языкознание. 2021. №2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/o-suschnosti-ponyatiyakulturno-markirovannaya-leksika-i-sposobah-ee-peredachi-vrusskom-yazyke (дата обращения: 08.10.2024).

2. Влахов С. И., Флорин. С. П. Непереводимое в переводе: монография. М.: Международные отношения, 1980. 342 с.

3. Давыдова Т. С. Особенности передачи наименований реалий на английский язык (на материале произведений русских писателей) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. № 3. С. 41–47.

4. Нелюбин Л.Л. Лингвостилистика современного английского языка. Учебное пособие. М.: Флинта, 2015. 492 с.

5. Муравьев В.Л. Лексические лакуны (на материале лексики французского и русского языков). Владимир: Владимирский педагогический институт, 1975. 96 с.

6. Гарсиа Маркес Г. Хроника объявленной смерти: повесть / Пер. с исп. Л.С. Новиковой. М.: АСТ, 2023. 156 с.

7. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 571 с.

8. Diccionario de la lengua española // Real Academia Española. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dle.rae.es/ (дата обращения: 08.10.2024).

FEATURES OF THE FUNCTIONING OF REALITIES IN THE SPANISH-LANGUAGE TEXT BASED ON THE WORK OF GABRIEL GARCIA MARQUEZ "CHRONICLE OF A DEATH FORETOLD"

T.S. Orlova

The chapter deals with the classifications of nonequivalent vocabulary which S.P Vlakhov, S.I. Florin and T.S. Davydova suggest to apply. The aim of the study is the analysis of their functions in making temporal, national and geographical colors. In addition to this, the chapter considers the influence of the text on recipient and his/her interpretation in the context of translations, it puts an emphasis on saving cultural identity. The analysis of nonequivalent vocabulary in the “Chronicle of a Death Foretold” by G.G. Marquez has shown that textual elements promote profound comprehension of the cultural dynamic and the region history as well as they become keys to understand social and cultural peculiarities of Latin America. Studying their functions in Russian-language text opens new perspectives on conceiving the importance of cultural context in literature and its influence on general perception of the work.

Keywords: realities, Marquez, translation of realities, everyday life and culture, Spain.

5.6. ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГ ДЖ. ЛАХИРИ «ДРУГИМИ СЛОВАМИ», «ПЕРЕВОДЯ СЕБЯ И ДРУГИХ»)

© Л.Р. Джалилова

Цель работы – выявление ключевых аспектов феномена перевода в книгах Дж. Лахири «Другими словами» и «Переводя себя и других». В ходе анализа данных произведений с применением сравнительного и биографического методов рассматривается смысловое наполнение художественного (авто)перевода в размышлениях писательницы. Выяснено, что представление Лахири о переводе складывается из единства взаимосвязанных аспектов, способствующих разностороннему пониманию данного

феномена. Идея преобразования оригинала на другой язык согласуется с двуязычным сознанием писателя, создающего произведения на двух языках. Делаются выводы о принципах (авто)перевода, определяющих его лингвокультурное и онтологическое содержание.

Ключевые слова: Джумпа Лахири, писатель-переводчик, «Другими словами», «Переводя себя и других», аспекты (авто)перевода.

Двуязычное творчество индо-американской писательницы Джумпы Лахири стало предметом осмысления в рамках транслингвальной литературы, авторы которой демонстрируют переключение с одного языкового кода на другой. По мнению американского исследователя С. Келлмана, некоторые транслингвальные авторы (В. Набоков, С. Беккет), создававшие свои произведения на адаптируемом ими языке или на двух языках, склонны к реализации автоперевода [1, p. 342]. В этой связи обратимся к работам Дж. Лахири «Другими словами» («In Other Words», 2016), «Переводя себя и других» («Translating Myself and Others», 2022), раскрывающих ее взгляд на различные аспекты феномена (авто)перевода.

В трудах преимущественно зарубежных исследователей проблема перехода Лахири с английского языка на итальянский получила подробное осмысление. По утверждению С. Келлмана, в случае Дж. Лахири выбор нового языка не является вынужденным решением, так как исключает влияние иммиграции, империализма, семейных связей и рыночного принуждения [2, p. 129]. Решение писать на итальянском языке, к которому писательница проявила эмоциональную привязанность, способствует выходу из господствующей англоязычной литературной традиции [3, p. 15].

Содержание мемуаров «Другими словами» составляют откровенные воспоминания писательницы, описывающие ее пребывание в Италии и изучение нового языка. В главе «Треугольник» («The Triangle») иллюстрируется самоопределение Лахири среди трех языков. Исходя из различий между итальянским и бенгальским, писательница отмечает их фонетическую близость, позволяющую ей говорить на итальянском без акцента.

Лексическое сближение между итальянским и английским устанавливается за счет наличия в обоих языках латинизмов, однако значение итальянского слова не всегда удается выявить по латинскому корню [4].

В этом пассаже на поверхность выходит неодинаковое владение разными языками: «Bengali is my past, Italian, maybe, a new road into the future. My first language is my origin, the last the goal. In both I feel like a child, a little clumsy» [4] / «Бенгальский – мое прошлое, итальянский, вероятно, новая дорога в

будущее. Мой первый язык определяется моим происхождением, последний – цель. В обоих языках я чувствую себя ребенком, слегка неумелым» (здесь и далее пер. автора главы – Л.Д.).

Стоит отметить, что в английском варианте переводчик Энн Гольдштейн сопровождает некоторые итальянские слова, в том числе непереводимые с точки зрения Лахири английскими описательными оборотами. Примером этого может служить глава «Сбор слов» («Gathering words»), где уделяется внимание труднопереводимым итальянским словам: «I gather beautiful words that have no exact equivalents in English (*formicolare, chiarore*: to move in a confused fashion, like ants, and also to have pins and needles; shaft of light)» [4] / «Я собираю красивые слова, которым нет точных эквивалентов на английском (formicolare, chiarore: передвигаться беспорядочно, как муравьи, а также чувствовать покалывание; луч света)». Следовательно, в самом внутреннем оформлении книги, где на развороте страницы размещены оригинальный и переводной тексты, обозначается передвижение автора между двумя языками.

В стилевом плане, как было отмечено в работах исследователей, текст мемуаров отличается использованием многочисленных пространственных метафор и сравнений, связанных с языком [5, p. 6]. Концептуальным значением обладают также мифологические образы, передающие собственное двойственное положение. В частности, образ римского бога Януса является олицетворением переходного состояния между языками: «Now, however, I write in one language and read exclusively in another. <…> I think of two-faced Janus. Two faces that look at the past and the future at once» [4] / «Я пишу на одном языке, а читаю исключительно на другом. <…> Я думаю о двуликом Янусе. Два лица, которые одновременно смотрят в прошлое и будущее».

Кроме личных воспоминаний в книгу входят два коротких рассказа, написанных на итальянском: «Подмена» («The Exchange») в русском переводе Элины Гадиловой и непереведенный рассказ «Half-Light». В первом рассказе изображена переводчица, временно переехавшая в другой город, во втором также безымянный герой, побывавший за рубежом. На наш взгляд, путешествие героев в другую страну способствует их трансформации.

Сюжетной основой рассказа «Подмена» является казусная ситуация, в которой оказалась переводчица, неожиданно потеряв свою кофту во время примерки одежды в незнакомом доме. На следующий день она обнаруживает свою вещь: «Переводчице уже не хотелось искать прежнюю, якобы потерянную кофту, она по ней не скучала. Отныне, надевая эту кофту, она и сама становилась другой» [6, с. 199].

В рассказе «Half-Light» герой также оказывается в довольно странном положении, ему приснился тревожный сон, где он и его жена, ехали в машине без кузова. Мужчина не смог окликнуть жену, находившуюся за рулем, так как он был лишен голоса.

Описывая свои впечатления от недавнего путешествия, герой ощущает себя незнакомцем в окружении гостей: «...he had said a couple of things in the foreign language he had learned, feeling, at that moment, a stranger in his own house» [4] / «Он сказал пару фраз на выученном им иностранном языке, чувствуя себя в этот момент иностранцем в собственном доме». Эти итальянские рассказы передают ощущение себя самого иностранцем в другой стране и пока что несовершенную самоидентификацию писательницы в новом языковом окружении. Вместе с тем в этих произведениях герои не случайно обозначаются личными местоимениями и оказываются в неопределенных местах, что указывает на склонность Лахири к обобщению и абстракции, позволяющих нейтрализовать конкретную культурную самоидентификацию своих героев [7, p. 241].

В главе «Трудный подросток» («The Hairy Adolescent») описывается участие Лахири в одном литературном фестивале на Капри, где она попыталась осуществить автоперевод своего доклада с итальянского на английский. Лахири вводит метафору материнства, утверждая мысль о том, что при автопереводе она ощущает себя матерью двоих детей, за счет чего возникает чувство раздвоенности. Английский явно доминирует над итальянским, что пока отталкивает писательницу от реализации автоперевода своих италоязычных текстов. Итак, феномен автоперевода, обозначающий переключение с одного языкового кода на другой, выявляет раздвоенность писательницы между языками.

Лахири упоминает также в своих мемуарах итальянского переводчика и писателя Чезаре Павезе (Cesare Pavese), предложившего свои поправки в новый итальянский перевод «Илиады», сделанный во второй половине XX века Розой Кальцекки-Онести (Rosa Calzecchi Onesti). Подчеркивается, что выбор правильного слова и оценка его альтернативных вариантов лежит в основе работы писателя, чего необходимо достичь для Лахири и сфере изучаемого ею языка [4].

В сборнике эссе «Переводя себя и других» автор уже более подробно излагает свой взгляд на различные аспекты (авто)перевода. Вначале следует отметить, что для Дж. Лахири, изначально воспитанной в двуязычной англо-бенгальской среде в окружении индийской диаспоры в США, феномен перевода изначально стал определять её мироощущение: «But in fact I was translating even before that, even before I knew how to read» [8, p. 3] / «Но в

действительности я переводила даже раньше, еще до того, как научилась читать».

Во время учебы в университете она перевела на английский несколько коротких рассказов бенгальской писательницы Ашапурны Деви. В своем американском периоде творчества на примере сборника «Толкователь болезней» Лахири утверждает, что ее бенгальские персонажи становятся в процессе реализации культурного перевода англоговорящими [8, p. 2]. В результате данных рассуждений писательница, видоизменяя известную фразу Р. Декарта, завершает свою мысль фразой: «I translate, therefore I am» [8, p. 2]. / «Я перевожу, следовательно, существую». Кроме того, утверждая, что итальянский язык является заимствуемым языком, писательница отмечает, что занятие переводом обогатило ее писательские возможности касательно экспериментов с новыми стилями и формами [8, p.7]. Примером может служить поэтический сборник «Nerina's Notebook» (2021), сочетающий стихотворную и прозаическую формы. Следовательно, можно утверждать, что перевод становится обозначением не только творческого метода писательницы, но и олицетворением её переходной идентичности, что подчеркивает онтологическое осмысление перевода как формы существования между различными культурами.

Эпиграфом к сборнику эссе служат латинские строки из поэмы «О природе вещей» римского поэта Лукреция, данные в английском переводе Р. Мелвилла: «Therefore one voice is suddenly dispersed / Into many voices, since it divides itself / Into separate ears, stamping onto them / The form of the word and its distinctive sound» [8] / «Голос единственный здесь дробится на много отдельных / Вдруг, потому что идет, по отдельным ушам разбегаясь, / Звучную форму словам, направляемым в них, придавая» [9, с. 140].

Эпиграф выполняет концептуальную функцию, иллюстрируя, с одной стороны, переводимость языков, а с другой – преобразование человеческой речи, касающееся, вероятно, самого процесса перевода.

Двуязычие автора отчетливо прослеживается во внутренней структуре сборника: три из десяти эссе изначально, по словам Лахири, написаны на итальянском и переведены на английский в сотрудничестве с другими переводчиками, остальная часть эссе представляет смешение языков. Концепция книги, таким образом, отражает переход автора с одного языка на другой.

Дж. Лахири, став преподавателем семинара по переводу в Принстонском университете, привлекает широкий интеллектуальный фон в осмыслении аспектов своей переводческой деятельности. В ее размышлениях нередко упоминаются имена некоторых писателей и переводчиков (В. Набоков,

С. Беккет, Ч. Павезе, И. Кальвино), служащие раскрытию художественного перевода как многогранного явления. Так, в эссе «Кальвино за границей» («Calvino Abroad») Лахири, анализируя особенности передачи языковых особенностей прозы Кальвино на другой язык, рассматривает его личность как воплощение образа переводчика, способного играть с двумя текстами и голосами [8, p. 145].

В эссе «Во славу Эхо» («In Praise of Echo») перевод осмысляется в виде метаморфозы, в ходе которой одни черты утрачиваются, а другие заново обретаются [8, p. 46]. К слову, в мемуарах «Другими словами» также содержится глава «Метаморфоза» («The Metamorphosis»), передающая языковое преображение писательницы и ощущение ею своей двойственной идентичности в ситуации изменения художественного языка.

Автор обращается к мифу о нимфе Эхо и молодом юноше Нарциссе с целью объяснить суть процесса перевода и свой переход от писателя к переводчику. Лахири проводит аналогию между неспособностью Эхо полноценно говорить и деятельностью переводчика, стремящегося не столько к повторению оригинала, сколько к восстановлению его смысла. В связи с этим, по мнению автора, переводчик играет противоречивую роль, а именно, находясь в зависимом положении от оригинала, он проявляет творческую свободу в ситуации преобразования текста на другой язык [8, p. 49].

В эссе «Где я себя нахожу» (*«*Where I Find Myself*»)* показано, что в творчестве писателей-билингвов ситуация (авто)перевода реализуется неодинаково. Лахири, упоминая роман «Там, где я» (англ. *«*Whereabouts*»*, 2021 / итал. *«*Dove mi trovo*»,* 2018), опубликованный ею на двух языках, полагает, что в случае автоперевода писатель не столько окончательно возвращается к прежнему языку, сколько переосмысляет свое отношение к нему. Приведем цитату: «Even before I decided to translate «Dove mi trovo» myself, I knew that the idea of “coming home” was no longer an option. I had gone too deep into Italian, and so English no longer represented the reassuring...» [8, p. 72] / «Еще до того, как я решила сама перевести «Dove me trovo», я осознала, что идея «возвращения домой» больше не годилась. Я слишком углубилась в итальянский, и поэтому английский больше не представлялся мне утешением...».

Прежде всего, как было отмечено нами выше, критическое отношение к возможности реализации автоперевода своих италоязычных произведений было обусловлено намерением автора временно отказаться от английского языка и желанием писать только на итальянском. Тем не менее, Лахири, описывая случаи явного расхождения между оригинальным и переводным

текстом при автопереводе, подчеркивает и положительную сторону этого феномена: «Becoming my own translator in English has only lodged me further inside the Italian language» [8, p. 81] / «Став сама себе переводчиком на английский, я только еще больше продвинулась в итальянском языке». Для Лахири, таким образом, автоперевод является не столько актом простого возвращения к ранее созданному оригиналу, сколько возможностью развития своих языковых компетенций в итальянском.

Ключевые аспекты автоперевода можно представить следующим образом. С одной стороны, в ситуации выполнения самостоятельного перевода своего романа «Там, где я» с итальянского на английский Лахири, ощущая привязанность к двум его версиям одновременно, говорит о чувстве раздвоенности сознания, возникающем за счет того, что автор исходного текста не совпадает с тем, кто его перевел. Приведем цитату: «<...> the language resides both within me and beyond my grasp. The author who wrote «Dove mi trovo» both is and is not the author who translated them» [8, p. 84] / «<...> язык одновременно пребывает во мне и за гранью моего понимания. Автор, который написал «Dove mi trovo», как является, так и не является автором, который их перевел». В этом случае процедура автоперевода состоит, скорее, не в доработке оригинала, а в воссоздании его альтернативной версии.

Во-вторых, путем проведения аналогии с образом Нарцисса, наблюдающего свое отражение в воде, автором подчеркивается, что автоперевод нередко приводит к нарушению иерархии между первичным и вторичным текстом. За счет подобного самоотражения выявляется риск не столько перевести, сколько переписать оригинал. Тем не менее, по мнению Лахири, деятельность переводчика позволяет выйти за рамки ранее написанного и увидеть в зеркале кого-то другого, кроме себя [8, p. 59].

Таким образом, анализ некоторых аспектов феномена (авто)перевода в работах Дж. Лахири, позволяет нам прийти к следующим выводам. Во-первых, писательница, исходя из общепринятого понимания художественного перевода как творческой работы по передаче оригинала на другой язык, рассматривает перевод как метаморфозу, касающуюся также и её реализации на новом языке. В этом случае задачей переводчика является не столько подражание оригиналу, сколько его языковое преобразование с сохранением смыслового содержания. Во-вторых, феномен автоперевода, несмотря на его критику, также находит обоснование в творчестве писательницы в связи с романом «Там, где я». Метафорически выражая свои ощущения от реализации (авто)перевода (метафора материнства, зеркального отражения), Лахири отмечает улучшение своих профессиональных

компетенций в итальянском языке. В-третьих, на основе осознания своего англо-бенгальского культурного наследия Лахири удается развить онтологическое значение перевода, определяющего ее двойственную идентичность среди языков.

Рассмотренные нами аспекты феномена перевода, очевидно, характеризуют Дж. Лахири как писателя-переводчика, открытого к восприятию творчества иных авторов и преобразованию своего идиостиля на новом языке.

Список литературы

1. Kellman S.G. Literary Translingualism: What and Why? // Polylinguality and Transcultural Practices. V. 16. № 3. 2019. Pp. 337–346.

2. Kellman S. G. Jhumpa Lahiri Goes Italian. Nimble Tongues: Studies in Literary Translingualism, Purdue University Press. 2020. Pp. 126–133. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://doi.org/10.2307/j.ctvhhhdz6.13. (дата обращения: 06.10.2024).

3. Walker R.M. A Language of Her Own: Willful Displacement and Nomadic Subjectivity in Jhumpa Lahiri. In: Contemporary Women's Writing, V. 15. № 1. 2021. Pp. 1-29. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://research-portal.st-andrews.ac.uk/en/publications/a-language-of-her-own-willful-displacement-and-nomadic-subjectivi (дата обращения: 08.10.2024).

4. Lahiri J. In Other Words. Translated by Ann Goldstein. Knopf Doubleday Publishing Group, 2016. [Электронный ресурс]. –Режим доступа: https://royallib.com/read/Lahiri_Jhumpa/in_other_words.html#0 (дата обращения: 27.08.2024).

5. Grutman R. Jhumpa Lahiri and Amara Lakhous: Resisting Self-Translation in Rome // Testo & Senso, № 19. 2018. Pp. 1-17.

6. Лахири Д. Подмена: рассказ / Д. Лахири; пер. [с итальянского] Э. Р. Гадиловой // Иностранная литература: ежемесячный литературно-художественный журнал. –2022. № 5. С. 195-199.

7. Stoican A. E. Modernist Dimensions of Cultural Change in Jhumpa Lahiri's In Other Words // Synergy. 2019. V. 15. № 2. Pp. 235-251.

8. Lahiri J. Translating Myself and Others. – Princeton University Press, 2022. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://e-lib.unn.ru/MegaPro/UserEntry?Action=FindDocs&ids=855503&idb=0 (дата обращения: 27.08.2024).

9. Тит Лукреций Кар. О природе вещей / Пер. с латин. Ф. Петровского; Вступ. статья Т. Васильевой; М: Худож. лит., 1983. 383 с.

LINGUOCULTURAL AND ONTOLOGICAL ASPECTS OF TRANSLATION (BASED ON THE BOOKS BY J. LAHIRI «IN OTHER WORDS», «TRANSLATING MYSELF AND OTHERS»)

L.R. Jalilova

The aim of the study is to analyze the key aspects of the phenomenon of translation in J. Lahiri's books «In Other Words» and «Translating Myself and Others». In the course of the

analysis of these works with applying comparative and biographical methods the semantic content of literary (self-)translation in writer's reflections is examined. It was found that Lahiri's view of translation consists of a unity of interrelated aspects that contribute to a comprehensive understanding of this phenomenon. The idea of converting the original into another language is consistent with the bilingual consciousness of a writer who creates works in two languages. The conclusions about the principles of (self-)translation, defining its linguocultural and ontological content are drawn.

Keywords: Jhumpa Lahiri, writer-translator, «In Other Words», «Translating Myself and Others», aspects of (self-)translation.

5.7. РИФМА В СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ С ИТАЛЬЯНСКОГО (ТАССО, ПЕТРАРКА, ДАНТЕ, САННАДЗАРО) [1]

© Е. А. Пастернак

В главе рассматриваются особенности передачи рифмы в новых переводах с итальянского языка («Освобождённый Иерусалим», Р. М. Дубровкин; первая песнь «Божественной Комедии», В. Г. Маранцман и Р. М. Дубровкин; канцоны Ф. Петрарки, А. Н. Триандафилиди; «Аркадия», П. Епифанов и А. Н. Триандафилиди). В сопроводительных материалах ко многим из них декларируется стремление к точности, однако на практике особенности рифм оригинала не передаются или же вовсе пишутся белые стихи. Триандафилиди и в некоторой степени Дубровкина можно назвать буквалистами, сохраняющими схему рифмовки и отчасти воспроизводящими особенности итальянской рифмы, однако эти переводчики не стремятся к максимально возможной её передаче. Маранцман оставляет схему рифмовки в терцинах, но вводит мужские рифмы и нередко использует неточные рифмы, а Епифанов и вовсе отказывается от большинства рифм Саннадзаро, столь важных для формального устройства «Аркадии».

Ключевые слова: рифма, вопросы перевода, Тассо, Петрарка, Данте, Саннадзаро, Дубровкин, Триандафилиди, Маранцман, Епифанов.

Последние десятилетия были отмечены выходом сразу нескольких новых переводов выдающихся итальянских произведений. Стратегии работы с оригинальным текстом у переводчиков значительно отличаются друг от друга, что, естественно, выражается и в плане версификации, в том числе на уровне рифмы. Мы рассмотрим отрывки из трёх крупных произведений («Освобождённый Иерусалим» Т. Тассо, «Божественная Комедия» Данте и «Аркадия» Я. Саннадзаро) и одной группы коротких текстов (канцоны Ф. Петрарки). Разумеется, сохранение всех особенностей рифмы оригинала невозможно (к примеру, в русскоязычных вариантах произведений не

[1] Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22-78-10153, https://rscf.ru/project/22-78-10153/, в Институте мировой культуры МГУ имени М. В. Ломоносова.

используется только женская клаузула и, соответственно, становится возможным соблюдение правила альтернанса), однако передача некоторых из них является для переводчиков приоритетной. Мы рассмотрим переводческие принципы – в том виде, в котором они декларируются, и в том, в котором они реализуются в русскоязычных версиях итальянских произведений.

Для начала отметим масштабное издание «Освобождённого Иерусалима» Тассо в переводе В. С. Лихачёва, вышедшее в 2007 г. в серии «Библиотека зарубежного поэта». Этот перевод был выполнен в 1910 г.; нас интересует современная характеристика его формальных особенностей, которая приводится в сопроводительных материалах к нему. В аннотации этот перевод назван «образцовым»; определение раскрывается во вступительной статье А. О. Дёмина: «Чистоту и правильность русского языка в переводе Лихачёва, за исключением нескольких мелких шероховатостей, можно счесть образцовыми. Ясность и логика его синтаксических построений всегда стоят на высоте. Перечисленные особенности беспримерно приближают поэму Тассо во всей её сложности и многозначности к восприятию современного читателя, позволяя ему <...> наслаждаться атмосферой подлинного вдохновения и зрелого мастерства, наполняющей перевод наравне с оригиналом» [1, с. 32]. Между тем о формальной точности труда Лихачёва говорить не приходится: его версия «Освобождённого Иерусалима» выполнена белыми восьмистишиями, написанными Я5. Этому Дёмин находит следующее пояснение: «…отказ от нарочитого следования строфической форме оригинала тоже кажется оправданным. Октава была настолько традиционным и распространённым способом оформления эпических предметов в итальянской литературе, что художественное восприятие её формы было во многом стёртым, механическим. Педантичный перенос октавы в иные историко-литературные условия мог выглядеть изощрённой вычурой, трудноосуществимым куншtюком и отвлёк бы на себя внимание от куда более важных особенностей оригинала» [1, с. 32]. Это утверждение представляется небесспорным: восприятие октавы в итальянской поэзии XVI в. совершенно иное, чем в русской поэзии XX–XXI вв.

Отдельные же версификационные особенности оригинала воспроизведены в новом переводе «Освобождённого Иерусалима» Р. М. Дубровкина, вышедшем в 2020 г. в Издательстве Ивана Лимбаха (повторён с незначительными изменениями в 2022 г. в «Водолее»). Дубровкин принципиально сохраняет октавы Тассо, соответственно, в каждой строфе есть две цепи рифм и одна заключительная пара. Сам он не подчёркивает это

обстоятельство во вступительной статье «Великомученик идеала» и в комментариях к поэме, однако оно выделено в издательской аннотации: «Книга публикуется в образцовом переводе Романа Дубровкина, выполненном рифмованными октавами с соблюдением всех стилистических особенностей подлинника» [2, с. 2].

Для наглядности приведём первую октаву на итальянском и в рассматриваемом варианте:

Canto l'armi pietose, e il Capitano Che il gran sepolcro liberò di Cristo: Molto egli oprò col senno e con la mano; Molto soffrì nel glorïoso acquisto: E invan I'Inferno a lui s' oppose, e invano S'armò d'Asia e di Libia il popol misto; Chè il Ciel gli diè favore, e sotto ai santi Segni ridusse i suoi compagni erranti. [3]	Хвалу святому воинству пою И предводителю дружины братской! Господень гроб он отстоял в бою С разноплеменной силой азиатской. Премного претерпел за жизнь свою, Но, торжествуя над геенной адской, Под знаменем Креста сумел собрать Паломников рассеянную рать. [2, с. 31]

Дубровкин сохраняет рифмовку октавы, однако в остальном он поступает с рифмой свободно. Он включает мужские рифмы, хотя у Тассо были только женские, и выносит в позицию рифмы совсем другие слова, чем в оригинале. Так, в первой октаве мы видим *il Capitano – mano – invano, Cristo – acquisto – misto* и *santi – erranti* (*Капитан – рука – напрасно, Христос – приобретение – смешанный* и *святые – странники*). Вместо них в русскоязычном варианте – *пою – бою – свою, братской – азиатской – адской* и *собрать – рать*. Впрочем, переводчик оставляет отдельные важные слова в позиции рифмы: например, во второй цепи во второй октаве у Тассо встречается слово *Elicona*, Дубровкин же переносит это имя собственное в первую цепь этой октавы. Нельзя сказать о том, что подобное сохранение происходит систематически: *Parnaso* из третьей октавы в рассматриваемом переводе исчезает – в нём эпитет с тем же корнем занимает значимое первое место в этой строфе.

Подобную ситуацию можно наблюдать и при переводе кратких стихотворных произведений. В 2019 г. выходит книга «Избранные сонеты и канцоны», которую составляют переводы А. Триандафилиди из Петрарки. Как и Дубровкин, он допускает чередование мужских и женских рифм, а

также сохраняет схемы рифмовки. В качестве примера рассмотрим 55-ю канцону [4, с. 95].

Триандафилиди внимателен к графическому оформлению текстов: так, он сохраняет разделение на 3+7+7 стихов. Он ищет способы частичной передачи звучания отдельных слогов и звуков, что тем более важно для стихотворения столь малого объёма. У Петрарки рифмуются *faville – mille – distille* (*искры – тысяча – перегоняет*) – переводчик допускает введение одной неточной рифмы, но в остальном он успешно имитирует звучание заударных частей слов: *затаили – изобилье – поступили*. Аналогичная ситуация – и в двух парах в этом стихотворении: на место *morto – accorto* (*умер – проницательный*) становится *скоро – Амора* (сохраняется [ор]), а особенно удачной можно признать передачу пары *l'ésca – cresca* (*приманка – растёт*; “dal cor, ch'à seco le faville et l'ésca: / non pur qual fu, ma pare a me che cresca” [4, с. 94]) как *кресала – стало* («Не погашу ни искры от кресала – / Напротив, пламя лишь сильнее стало» [4, с. 95]). Итальянское слово *cresca* означает ‘растёт’, а вовсе не ‘кресало’, однако здесь переводчику удалось передать несколько звуков подряд.

Впрочем, переводчики далеко не всегда столь щепетильно относятся к фонетическим особенностям рифмы подлинника, как Триандафилиди в случае с переводами из Петрарки. Яркой иллюстрацией этому служит ситуация с переводом «Божественной Комедии» Данте. Среди относительно недавних обращений к этой поэме, в которых сохранена рифма, можно назвать переводы В. Г. Маранцмана и уже упоминавшегося Дубровкина (отметим, что две другие современные переводчицы Данте, О. А. Седакова и К. С. Ланда, отказались от её использования).

Перевод Маранцмана вышел в 1999 г. и стал одним из наиболее известных полных стихотворных переводов «Божественной Комедии» на русский язык, которые появились в XX–XXI в. Издание сопровождается статьёй «В поисках созвучий», где Маранцман формулирует основные принципы своей работы: «1. Точность перевода обеспечивается не только правдой слов, но также правдой чувств <...> 2. В поэме должны быть различимы контрастные интонации Вергилия и Данте <...> Строгий разум и пронзительное чувство – стилистические полюсы поэмы. 3. <...> в разных эпизодах каждой песни есть её общий мотив, своеобразная тональность, создающая эмоциональное единство. Данте творил не только стих своей поэмы, но смело, как Саваоф Микеланджело, создавал литературный язык Италии» [5, с. 11]. В самом начале статьи он акцентирует внимание читателя на споре с переводчиками-предшественниками: «…работа началась лет десять назад и была побуждаема желанием точности, нарушения которой я

заметил в переводе Лозинского» [5, с. 10–11]. О некоторых абстрактных явлениях Маранцман предпочитает говорить метафорически: «Смысл поэмы не облекается в стих, а возникает, прорастает из стиха» [5, с. 15–16]. Он подчёркивает обращённость в первую очередь к чувственному восприятию текста и отсутствие буквализма, действительно характерные для его перевода.

Что касается другой русскоязычной версии «Божественной Комедии», то читателю пока доступна только первая песнь первой кантики, опубликованная вместе с предисловием переводчика в «Иностранной литературе» [6]. В нём Дубровкин подчёркивает, что его в первую очередь интересует адекватная передача стилистических особенностей оригинала. Он осмеливается сравнивать работу над переводом «Божественной Комедии» с работой над русским переводом Евангелия – задачу, поставленную в «Определении» Священного Синода («чтобы перевод совершенно точно выражал подлинник, впрочем, соответственно свойству языка русского и удобовразумительно для читающего» [6, с. 218]), он комментирует так: «Я не сумел бы сформулировать лучше» [6, с. 218]. Столь серьёзное отношение к великой поэме, очевидно, объясняет, почему пока переведена её малая часть. Сам Дубровкин в интервью отмечал сложность работы и скромно добавлял: «Опубликовав одну песнь “Комедии”, то есть одну сотую её часть, я не считаю себя вправе именоваться “переводчиком Данте” и заранее судить о потенциальных трудностях работы» [7]. Сравним первую песнь в двух переводах.

Она содержит 44 цепи по три рифмы и две пары рифм (оба перевода эквилинеарны). Подавляющее большинство рифм в итальянском оригинале – точные бедные. Совпадение заударных частей сохраняют оба переводчика: в первой песни у Дубровкина 36 таких цепей, а у Маранцмана – и вовсе 40 (все пары у обоих переводчиков – также точные). Добавим, что типичные неточные рифмы у Маранцмана – те, в которых используются слова на *-анье / -енье* в разных падежах, вроде *дыханье – расстоянье – созданья*.

Иначе обстоит дело с передачей богатства / бедности. У Дубровкина 21 цепь богатых рифм, что несравнимо больше, чем в оригинале, и напоминает о русской, но не о дантовской рифме. В этом плане Маранцман гораздо ближе к подлиннику – у него только две цепи состоят из богатых рифм, хотя их местоположение совсем не то же, что у Данте. Добавим, что Дубровкин в упоминавшемся выше интервью называет своих предшественников «переводчиками-дилетантами» (приведённая характеристика относится к петербургскому профессору Маранцману, которого Дубровкин ошибочно «переселяет» в столицу, и к его московскому коллеге А. А. Илюшину),

несмотря на их отдельные удачные решения, по-своему внимательное отношение к тексту и принципиально разные подходы к тексту Данте.

Выделяются и те цепи, в которых две рифмы – богатые по отношению друг ко другу, а третья является бедной. У Дубровкина такие случаи нечасты: по одному разу бедной является первая или третья рифма в цепи, трижды – вторая (например, *родом – годом – народам*). Её местоположение «традиционно» для переводов Данте: у тех, кто обращался к «Божественной Комедии» ранее, например у Лозинского, бедной чаще всего тоже была именно вторая рифма. Это легко объяснимо: первое слово в цепи зарождает рифменное ожидание, третье позволяет осознать, что цепь закончена; второе же, возможно, в меньшей степени наделено дополнительным смыслом. Впрочем, Маранцман выбирает противоположный путь: из 14 его цепей, в которых одна рифма является бедной, в восьми случаях она находится именно на первом месте (на втором – 4 раза, а на третьем – лишь дважды); рифменное ожидание при чтении его перевода ослабляется. Отметим также по два случая в обоих переводах, когда используются рифмы, начинающиеся с первого ударного звука, – определение бедности / богатства для них не актуально.

Отдельные особенности работы с рифмой оригинала у них совпадают: так, оба не пытаются передать лексическое значение слова, находящегося в позиции рифмы у Данте, что соблюдается на протяжении всей первой песни. Это видно уже по первому стиху: *vita* – у Данте, *дороги* – у Маранцмана, *земной* – у Дубровкина. (Добавим, что в XX в. слово *жизнь* в конце первого стиха используется только в варианте А. А. Илюшина, а в самом известном переводе М. Л. Лозинского удачно передаётся ударный слог оригинала: *половины*.) Лишь имена собственные сохраняются у Дубровкина в позиции рифмы, например, *Troia – noia – gioia* превращается в *Трои – сырое – строе*, а в цепь *милой – силой – Камиллой* попадает имя из предыдущей цепи оригинала.

Фонетические же особенности итальянских рифм игнорируются Маранцманом и непоследовательно передаются Дубровкиным: например, *forte – morte – scorte* становится цепью *мертво́ – ничего – моего*, в первом слове сохраняется сочетание звуков [рт]. У Маранцмана в этом месте находится цепь *суровым – готовым – новым* – о звучании оригинала напоминает только совпадение ударных гласных.

Любопытно, что отдельные очевидные особенности рифмы Данте не передаются обоими переводчиками. Например, в первой песни бросается в глаза цепь диссонансных рифм *desse – venisse – tremesse*. Казалось бы, столь яркое несовпадение ударных звуков должно быть отражено в русском

переводе, однако у Маранцмана в этом месте – *лев – зев – замерев*, а у Дубровкина – *шкурой – понурой – бурой* (добавим, что у предыдущих переводчиков диссонансные рифмы в этой цепи также не воспроизводятся).

Маранцман утверждает, что для его перевода важна передача духа оригинала, – действительно, передача формальных особенностей текста явно не была для него первостепенной задачей. Дубровкин же, хотя и говорит о точности своего перевода, с одной стороны, действительно чутко относится ко многим особенностям поэмы, с другой – не пытается воспроизвести звучание итальянских рифм.

Последнее произведение, которое мы рассмотрим, – это «Аркадия» Я. Саннадзаро. Два полных перевода этого прозиметрического произведения (12 стихотворных эклог последовательно чередуются с тем же количеством прозаических глав) вышли совсем недавно. Любопытно, что переводчики, П. Епифанов (псевдоним С. Дурасова) и упоминавшийся ранее Триандафилиди, совершенно по-разному подошли к передаче рифмы оригинала.

Эклоги Саннадзаро устроены весьма прихотливо: в каждой из 12 частей содержатся многочисленные реплики персонажей, разнообразно устроенные с точки зрения формы. Буквалист Триандафилиди сохраняет рифму, столь важную для этого произведения, и полностью передаёт рифмовку оригинала. Епифанов же иногда сохраняет рифму, но делает это несистемно (дополнительно отметим, что он «русифицирует» имена персонажей: Selvaggio и Ergasto, чьи имена транслитерирует Триандафилиди, становятся Сельвагием и Эргастом в версии Епифанова).

Первая эклога начинается с терцин – у Триандафилиди это дополнительно подчёркнуто с помощью графического отделения строф друг от друга. Епифанов выбирает белые стихи, у него присутствует лишь пара глагольных рифм *скитаются – разбредаются*, которую можно считать случайной.

Ergasto mio, perché solingo e tacito pensar ti veggio? Oimè, che mal si lassano le pecorelle andare a lor ben placito! Vedi quelle che 'l rio varcando passano; vedi quei duo monton che	Почто задумчив, грустен, мой Эргасто, Как погляжу я? Овцам нет пригляда, Разброд такой чреват бедою часто! У речки та вон выбилась из стада;	Эргаст мой, что ты молча, в одиночестве Лежишь, задумчив? Дело ль, что скитаются Овечушки твои куда угодно? Глянь, перешли ручей и разбредаются; Вон, накренившись

'nsieme correno come in un tempo per urtar s'abassano. [8]	Вон два барана прянули друг к другу, И точно: будут биться до упада. [9, с. 53]	лбами, два барана С разгона, глянь, сшибаются рогами. [10, с. 113]

Далее терцины переходят в стихи с нестандартным сочетанием концевой и внутренней рифмы.

Qual è colei c'ha 'l petto tanto erronico, che t'ha fatto cangiar volto e costume? Dimel, che con altrui mai nol commonico. ERGASTO Menando un giorno gli agni presso un fiume, vidi un bel lume in mezzo di quell'onde, che con due bionde trecce allor mi strinse <...> [8]	Кто дева та, чьё гордое презрение Твой лик покрыло бледностью такою? Открой же тайну и развей сомнение. ЭРГАСТО Ягнят однажды вёл я к водопою, Вдруг предо мною вспыхнул свет у речки Кудрей колечки стали мне силками <...> [9, с. 55]	Да кто она, чьё сердце так надменно, Чтоб применить твоё лицо и твой обычай? Открой секрет, я никому не выдам. ЭРГАСТ Однажды гнал овец я над рекою И свет увидел посреди её теченья, Что, золотой связав меня косою <...> [10, с. 115]

Эта особенность передаётся и в переводе Триандафилиди; как и в предыдущем случае, она дополнительно подчёркивается графически с помощью увеличенного пробела после внутренней рифмы, на месте цезуры после первых полустиший. Епифанов игнорирует это примечательное место и продолжает писать белыми стихами. Более того, он не сохраняет и чередование клаузул: например, во втором стихе реплики Сельвагия у него встречается дактилическая клаузула («Выслушивая речи столь тоскливые» [10, с. 115]).

Во второй эклоге с помощью рифмы подчёркивается связь между репликами разных персонажей.

…mi vinse il sonno, ond'or tu m'hai ritratto. MONTANO	Я наконец-то покорился сну.	Покуда не уснул при свете дня Под ясенем, где ты

Vòi cantar meco? Or incomincia affatto.	МОНТАНО Споёшь со мною? Первый и начну.	застал меня. МОНТАН Споёшь со мною? Здесь же, в эту пору?
URANIO Io canterò con patto di risponder a quel che dir ti sento.	УРАНИО Я песню затяну Тебе в ответ по твоему указу.	УРАНИЙ Спою охотно, лишь по уговору: Ты запеваешь стих – я отвечаю.
MONTANO Or qual canterò io, che n'ho ben cento? Quella del Fier tormento? O quella che comincia: Alma mia bella? Dirò quell'altra forse: Ahi cruda stella?	МОНТАНО И как же мне воспеть любовь на славу? Не горькую ль отраву Начну ли так: «Душа моя благая…»? А может быть: «Планида роковая…»?	МОНТАН Каким напевом? Я их сотню знаю. Так, как поётся про «неистовую муку»? Иль где зачин: «Красавица, душа моя»? Иль, может, «Ах, звезда жестокосердая»?
URANIO Deh, per mio amor, di' quella c'a mezzo di l'altr'ier cantasti in villa. [8]	УРАНИО Любя и обожая, Полдня вчера и пел о ней в селенье. МОНТАНО Слезами исхожу и ночь, и день я <...> [9, с. 62]	УРАНИЙ Ради любви моей, запой-ка ту, Что в полдень пел, позавчера, в селенье. [10, с. 121]

Триандафилиди скрупулёзно сохраняет местоположение всех рифм в этом отрывке. Епифанов же связывает с помощью рифмы отдельные реплики героев, однако схема рифмовки у него не совпадает с оригинальной. Например, у Саннадзаро цепь *ritratto – affatto – patto* связывает диалог между Уранио и Монтано (она находится в двух репликах первого персонажа и в одной – второго), Епифанов вводит здесь только пару рифм *пору – уговору*.

Не сохраняет он и лексическое значение слов: в «простой» цепи из следующих реплик Монтано и Уранио *bella – stella – quella* (*красивая – звезда – та*) можно увидеть разноударную рифму *моя – жестокосердая*; слово *quella*, хотя и «переведено» («запой-ка ту»), не созвучно последним словам в предыдущих стихах.

Во второй же эклоге Саннадзаро использует в том числе строфы с необычной схемой АБВВАБГГ. Оба переводчика также используют в этом месте рифмованные строфы, причём они даже оставляют все рифмы женскими, как это было в итальянском оригинале.

Phillida mia, piu che i liguftri bianca: Più vermíglía che ‘l pratto ad mezzo Apríle: Più fugace che cerva: Et ad me più proterva c’a Pan non fu colei che vinta & stanca divenne canna tremula & sottile: per giuderdon de le grauofe some deh spargí al vento le dorate chiome. [8]	Филлида, ты белей цветов каштана, Пурпурнее лугов в апреле нежном, Оленя ты проворней, Со мною же упорней Той, что однажды победила Пана И стала хрупким тростником прибрежным; В награду мне за тягости такие Развей по ветру кудри золотые. [9, с. 63]	Моя Филлида, что белей сирени, Румяней, чем цветущий луг весною, Оленя быстрого проворней, Ты мной гнушаешься упорней, Чем Паном – та, что в страхе и смятенье Тростинкой трепетною стала над волною: Ты мне, моих страданий тяжких ради, Рассыпь по ветру золотые пряди! [10, с. 122–123]

Безусловно, это заметная особенность формального устройства финала второй эклоги, которую логично передать в переводе. Однако в плане сохранения рифмы Епифанов непоследователен (как было показано ранее, не менее яркие пары концевых и внутренних рифм в первой эклоге он игнорирует). Триандафилиди же, хотя и очевидным образом обращает особое внимание на рифму, не везде использует только те клаузулы, которые были в оригинале, но здесь считает нужным сохранить их.

Описанные особенности характерны и для остальных эклог в обоих русскоязычных вариантах этой поэмы.

Таким образом, несмотря на провозглашаемое переводчиками или комментаторами стремление к точности воспроизведения оригинала,

говорить о стремлении к систематической передаче особенностей рифм оригинала не приходится. Стратегии работы с рифмой в рассмотренных переводах разнообразны. Отдельные переводчики, как Триандафилиди и отчасти Дубровкин, внимательны к сохранению схем рифмовки, а также ищут способы передачи звучания отдельных итальянских слогов и звуков, при этом они могут менять виды клаузул и не пытаются передать лексическое значение рифмующихся слов оригинала. Частности, такие как введение в позицию имени собственного, иногда передаются и в переводах, однако нельзя говорить о систематичности их сохранения. Некоторые же современные переводчики подчёркнуто отдаляются от передачи версификационных особенностей текста, включая рифменные, как Маранцман, или непоследовательны в передаче рифмы, как Епифанов.

Благодарности

Сердечно благодарю К. Ю. Лаппо-Данилевского за внимательное прочтение настоящей работы и предложенные уточнения.

Список литературы

1. Тассо Т. Освобождённый Иерусалим / Пер. В. С. Лихачёва / Подг. текста, ст., коммент. А. О. Дёмина. СПб.: Наука, 2007. 715 с.

2. Тассо Т. Освобождённый Иерусалим / Пер. с итал., предисл. и примеч. Р. Дубровкина. М.: Водолей, 2022. 588 с.

3. Tasso T. Gerusalemme liberata. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.italianverse.reading.ac.uk/texts/gl.htm (дата обращения: 29.10.2024).

4. Петрарка Ф. Избранные сонеты и канцоны / Сост., пер., прим. и пред. А. Триандафилиди. М.: Текст, 2019. 460 с.

5. Маранцман В. Г. В поисках созвучий // Алигьери Д. Божественная Комедия: Ад. Чистилище. Рай / [пер. с итал. В. Маранцмана]. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. С. 9–24.

6. Алигьери Д. Божественная Комедия. Часть первая «Ад». Песнь первая / Пер. с итал. и вступл. Р. М. Дубровкина // Иностранная литература. 2020. № 12. С. 214–222.

7. Трудности перевода Данте на русский язык. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dante700.vashdosug.ru/podcast/trudnosti-perevoda-dante-na-russkij-yazyk (дата обращения: 29.10.2024).

8. Sannazaro J. Arcadia / Piccolo E., ed. Napoli: Vico Acitillo 124 – Poetry Wave, 2009. 112 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vicoacitillo.it/biblio/arcadia.pdf (дата обращения: 29.10.2024).

9. Саннадзаро Я. Аркадия / Пер. с ит., предисл., примеч. А. Н. Триандафилиди. М.: Водолей, 2017. 272 с.

10. Саннадзаро Я. Аркадия / Пер. с ит., предисл., примеч. П. Епифанова. М.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. 288 с.

RHYME IN MODERN RUSSIAN TRANSLATIONS FROM ITALIAN (TASSO, PETRARCA, DANTE, SANNAZARO)

E.A. Pasternak

The chapter examines the features of rhyme in new translations from Italian ("Jerusalem Delivered", R. M. Dubrovkin; the first song of the "Divine Comedy", V. G. Marantsman and R. M. Dubrovkin; canzones by F. Petrarca, A. N. Triandafilidi; "Arcadia", P. Epifanov and A.N. Triandafilidi). In the accompanying materials to many of them declare the desire for accuracy, but in practice the rhyme features of the Italian verses are not transmitted or translators use the blanc verses. Triandafilidi and, to some extent, Dubrovkin can be called literalists who preserve the rhyme scheme and partly reproduce the features of Italian rhymes, but they do not strive as much as possible features of Italian rhymes. Marantsman retains the rhyme scheme in terza rima but introduced masculine rhymes and sometimes uses inaccurate rhymes, and Epifanov completely abandons most of Sannazaro's rhymes, which are so important for the formal structure of "Arcadia".

Keywords: rhyme, translation issues, Tasso, Petrarca, Dante, Sannazaro, Dubrovkin, Triandafilidi, Marantsman, Epifanov.

5.8. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ПРОЦЕССЕ КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВОГО ТРАНСФЕРА

© Е.В. Вохрышева, © О.А. Макарова

Целью данной главы является описание процесса изменения значений заимствованных лексических единиц в результате культурно-языкового трансфера. С помощью лингвокультурного анализа заимствований из китайского языка, контрастивного анализа межязыковых омонимов и паронимов или «ложных друзей переводчика» – на материале дилексических пар из русского, французского, испанского и немецкого языков демонстрируются результаты семантических изменений. В результате выявляется, что семантические трансформации приводят к полной деконцептуализации понятия, частичному изменению денотативного значения, трансформации оценочных коннотаций или смещению стилистических коннотаций. Благодаря культурно-языковому трансферу происходит восстановление культурно-исторических связей, обогащение словарного состава и усиление стилистического потенциала и разнообразия, а также появляются дидактические и переводческие трудности.

Ключевые слова: культурный трансфер, культурно-языковой трансфер, заимствование, межъязыковые омонимы и паронимы, «ложные друзья переводчика», дилексические пары, семантическая трансформация.

Понятие «культурный трансфер» представляет собой достаточно сложный феномен, который в настоящее время складывается в достаточно разветвленную теорию и методологию анализа и описывает множество конкретных культурно-языковых взаимодействий в процессе межкультурной коммуникации. Одним из создателей теории культурного трансфера является

французский историк и филолог Мишель Эспань, который, вводя данный термин как подход или метод культурологического анализа, отмечал, что при исследовании взаимодействия культур надо обращать внимание не только на поиск национальной идентичности, но и на необходимость выделения формы смешения культур. Он писал: «Понимание механизма культурного трансфера способно порою охватить единым взглядом широкое социальное пространство, взглядом тем более синтетическим, что он охватывает на самом деле сразу два социокультурных пространства, ибо граница между ними перестает восприниматься как предел каждой из систем, но сама становится структурным элементом нового «ансамбля»» [1, с. 42-43]. Концепция культурного трансфера, по мнению В.В. Фещенко и С.Ю. Бочавер, подчеркивает продуктивность изменений в рамках континуального культурного пространства, равенство взаимодействующих сфер, приятие новых форм и не всегда заранее предсказуемых результатов взаимодействия [2, с. 22].

Культурный трансфер относится к процессу адаптации какого-либо культурного феномена внутри разных культур, например, внутри разных стран или разных социальных групп. Как отмечает Д.В. Лобачёва, культурный трансфер охватывает «как интер-, так и интра-культурные взаимосвязи, является билатеральным процессом и акцентирует процессуальность самого феномена» [3, с. 24].

Как отмечают исследователи, метод культурного трансфера продемонстрировал то, что любой национальный феномен является сложнейшим сплавом разных культур и взаимовлияний [4, с. 16]; то, что культурный трансфер неизбежно предполагает диалог различных традиций [5, с. 111]; то, что в процессе культурного трансфера осуществляется трансфер знаний [6] или трансдисциплинарность знаний [7]; то, что он представляет собой процесс передачи, перевода с одного культурного кода на другой, в связи с чем история перевода и его процесс представляет собой интерес с точки зрения межкультурной диалогичности [8, с. 315]. Так как проблемы культурного трансфера часто реализуются на основе анализа языка, то появляется и термин «культурно-языковой трансфер», под которым понимается процесс переноса культурных знаний из одной культуры в другую и описание его на базе языковых данных [9, с. 2872].

Целью данной работы является описание процесса изменения значений лексических единиц в результате культурно-языкового трансфера. Процесс перехода одной языковой единицы из одной лингвокультуры в другую, ее семантического усвоения, переосмысления или декодирования целесообразно рассмотреть на примере функционирования заимствований и

межязыковых омонимов и паронимов, которые являются достаточно культурно-зависимыми единицами лексического состава. Данный процесс можно обозначить как процесс реконцептуализации лексических единиц, значение которых претерпевает либо полное изменение, либо приобретение дополнительных, а зачастую и противоположных коннотаций. Подобные трансформации выявляются с помощью сопоставительного лингвокультурного и контрастивного анализа языковых единиц.

Так, например, заимствованное слово из китайского языка в английский язык «gung-ho» произошло от китайского «工合» (gonghe), что является аббревиатурой «工業合作社» (Gongyehezuoshe). «工業合作社». Так назывались промышленные кооперативы – организации, созданные с участием западных иммигрантов для содействия промышленному и экономическому развитию Китая. Движение возглавила Китайская ассоциация промышленных кооперативов. Их движение стремилось решить проблемы, вызванные японо-китайской войной, которая началась в 1937 году: общая нехватка ресурсов, как для гражданских лиц, так и для военных; беженцы, нуждающиеся в работе. Некоторые историки склонны считать, что американские морские пехотинцы были впечатлены тем, как китайцы работали вместе в промышленных кооперативах, которые они назвали «gong he» (工合), что можно перевести как «работать вместе». Вдохновившись слаженной работой китайцев, Майор Корпуса морской пехоты Соединенных Штатов Эванс Карлсон применял это слово на совещаниях, где обсуждалась повестка дня и раздавались приказы, и называл их «gung-ho». По-настоящему слово «gung-ho» прижилось в английском языке только в 1943 году, когда Рэндольф Скотт изобразил морского пехотинца в фильме под названием «GungHo!», после чего данное слово стало боевым кличем морских пехотинцев, который можно приравнять по значению к междометиям «Раз-два, взяли!» или «Дружно!» [10]. По мере учащения использования слова «gung-ho» оно реинтерпретируется в сторону подчеркивания некоего комического отношения к действительности, обретая значение 'чрезмерно восторженный, одержимый какой-то глупой идеей', а затем оно приобрело неодобрительное значение «too enthusiastic about something, without thinking seriously about it, especially about fighting and war» [11]. Подобные семантические изменения, а именно трансформации оценочной коннотации, наблюдаются и с заимствованиями «kowtow» и «to shanghai», которые пришли в английский из китайского языка.

Во многом приписывание негативных коннотаций китайским заимствованиям в английском языке связано с синофобией в США и Европе,

которая в современное время значительно обострилась. Факторами появления и стимулирования феномена синофобии на Западе и в США, стали: рост трудовой иммиграции китайцев, сведения об Опиумных войнах и восстании секты тайпинов в Китае с 1851 по 1864 годы, жертвами которых оказались от 20 до 30 млн. человек. На современном этапе синофобия ужесточается по мере обострения торгово-экономической войны между США и КНР, а также в силу политических факторов [12]. Китаю присвоено в настоящее время в официальных документах звание главного стратегического врага и величайшей угрозы для США [13], что, безусловно, приводит и к реинтерпретации понятий в сторону их негативизации в лингвокультуре.

Другим распространенным феноменом, сформировавшимся также под влиянием языкового трансфера, являются межъязыковые омонимы и паронимы, которые известны под терминами – лжеаналоги, дилексемы, межъязыковые аналогизмы, квазиэквиваленты, и другие. Одним из устоявшихся терминов для подобного явления является также «ложные друзья переводчика». Термин «ложные друзья» был впервые введен М. Кесслером и Ж. Дероккиньи в 1928 г. в книге «Les faux amis ou Les pièges du vocabulaire anglais» [14]. «Ложные друзья» представляют собой пары слов из языков, которые из-за сходства их формы и содержания способны вызывать ложные ассоциации, что приводит к ошибочному восприятию информации на иностранном языке, а при переводе – к искажениям содержания, к ошибкам в лексической сочетаемости, неточностям в передаче стилистической окраски, а также в словоупотреблении.

«Ложные друзья» являются феноменом культурного трансфера, когда заимствованные слова адаптируются и интерпретируются в новом языковом контексте. Это явление может отражать особенности восприятия и понимания культуры, а также приводить к ошибкам и смешениям значений. В целом можно сделать вывод о том, что межязыковая омонимия и паронимия, затрудняя процесс восприятии информации, требует понимания контекста и повышенного уровня языковой компетенции участников коммуникации.

Межъязыковые омонимы и паронимы входят в язык реципиента из близкородственных или дальнородственных языков, они имеют общую этимологическую основу, но разные значения, а зачастую даже в языках одной семьи они имеют противоположные значения. Происходит полная или частичная реконцептуализация понятия. К примеру, польское слово zapomnieć имеет значение ‘забыть’, а чешские слова cerstvy potraviny

переводятся как ‘свежие продукты’, ovocy – ‘фрукты’, voňavka – ‘духи’, pozor – ‘внимание’.

Среди русско-английских «ложных друзей переводчика» дилексические пары появляются чаще всего в случаях прямых или опосредованных заимствований из третьих источников – преимущественно, латинского, греческого, французского языков, а также производных от интернациональной или псевдоинтернациональной лексики. Среди таких «ложных друзей» можно назвать «аккорд» (английское соответствие chord) – «accord» (согласие, единодушие, иногда договор); «климакс» (английское соответствие – menopause) – «climax» (наивысшая точка, кульминация); «кураж» (английский эквивалент – boldness, swagger) – «courage» (мужество, отвага, храбрость); «эффективный» (английское соответствие efficient) – «effective» (полезный); «героиня» (heroine) – «heroin» (героин); «лунатик» (walk-sleeper) – «lunatic» (сумасшедший) и много других.

В английском языке чаще всего ложные эквиваленты, которые затрудняют понимание или даже вызывают негативные последствия в процессе восприятия и взаимодействия, появляются из французского языка. Например, французское слово «fastidieux», означающее ‘скучный, нудный’, имеет соответствие в английском языке по форме «fastidious», которое имеет значение ‘привередливый, капризный’; sensible во французском и английское sensible отличаются по значениям, в первом случае это – ‘чувствительный, эмоциональный’, во втором – ‘здравомыслящий, благоразумный’; французское слово «candide» имеет соответствие в английском языке «candid», которые обладают полностью различными значениями: ‘невинный, наивный’ и ‘искренний, откровенный' соответственно. Такое же явление наблюдается и в паре énervant / enervating, где французское слово обозначает ‘раздражающий’, а английское – ‘изнуряющий’.

Подобные пары сходных межъязыковых омонимов и паронимов наблюдаются и в случаях с некоторыми испанскими и немецкими соответствиями. Напрмер: intoxicado (исп.) ‘отравленный’ – intoxicated (англ.) ‘в алкогольном опьянении’; embarazada (исп.) ‘беременная’ – embarrassed (англ.) ‘смущенная’; morbido (исп.) ‘нежный, мягкий, деликатный’ – morbid (англ.) ‘паталогический, омерзительный, жуткий’; Gift (нем.) ‘отрава’ – gift (англ.) ‘подарок’; Dose (нем.) ‘жестяная банка’ – dose (англ.) ‘доза, порция’.

Более сложные случаи реализуются тогда, когда некоторые значения у межъязыковых омонимов и паронимов совпадают, а другие расходятся в процессе адаптации слова в другом языке. К таким случаям можно отнести семантические трансформации, например, в паре important (фр.) / important

(англ.): совпадает значение ‘важный’, но у французского слова есть значение ‘большой, огромный’; obscur / obscure – общими значениями являются ‘неясный, смутный, темный’, а у французского слова выявляется дополнительное значение – ‘неизвестный’. Возможны также расхождения в коннотациях, например, английское слово «regime» имеет отношение к негативному отношению коммуниканта к правительству, а французское слово относится в целом к правительству без отрицательной коннотации.

По хорошо известным историческим причинам влияния французского языка на английский в последнем развиваются квазисинонимичные дублеты, состоящие из французского или латинского заимствования и исконного слова германского происхождения, вследствие чего они имеют разные стилистические оттенки. Заимствованные слова принадлежат к формальному слою лексики, а германские – к общеупотребительной и разговорной, а во французском языке этого различия не наблюдается, поэтому франкоговорящие коммуниканты выберут для перевода более знакомый французский эквивалент, что приведет к стилистической инконгруэнтности. Можно привести некоторые примеры подобного формально-неформального контраста, когда французское слово будет общеупотребительным, а английское слово формальным, поэтому для соблюдения неформальности общения потребуется другой аналог: aide(r) – aid/ help; descender – descend/ go down; désordre – descend/ go down; avare – avaricious/ mean; améliorer – ameliorate/ improve; obtenir – obtain/ get; signifier – signify/ mean.

Из всего выше обозначенного можно сделать вывод, что в случаях «ложных друзей» возможно огромное количество несовпадений и семантических трансформаций на уровне денотативного содержания или коннотативных значений, что во многом связано как с процессами семантического усвоения слов в процессе межкультурного трансфера, так и с особенностями контекстуального и синтаксического употребления слов. Безусловно, что все данные дилексические пары должны выявляться, классифицироваться и объясняться путем сопоставительных и контрастивных сравнений. Именно благодаря данному подходу, по мнению К. Перкинса, обучающиеся и переводчики могут осознать сложность перевода таких безобидных на вид пар похожих слов и избежать некоторых наиболее частых лексических ошибок, вызванных ложной аналогией между языками [15, p. 63].

В результате можно сделать выводы, что вследствие культурно-языкового трансфера заимствованные лексические единицы подвергаются семантическим трансформациям как на уровне полного или частичного изменения значений, изменения или смены коннотаций, приобретения новых

стилистических оттенков в значениях, обогащая тем самым меж- и внутриязыковые связи, создавая новые ассоциации и смысловые оттенки, а также выступая индикаторами языкового контакта и взаимодействия культур. Эти изменения способствуют также стилистическому разнообразию и языковой игре. С другой стороны, семантические трансформации порождают трудности в процессе обучения и перевода благодаря лингвокультурной и межъязыковой интерференции.

Список литературы

1. Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 816 с.
2. Фещенко В.В., Бочавер С.Ю. Теория культурных трансферов: от переводоведения – через cultural studies – к теоретической лингвистике // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. Коллективная монография. М.: Культурная революция, 2016. С. 5–35.
3. Лобачёва Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. №8. С.23–27.
4. Дмитриева Е.Е, Застывшая жизнь в янтаре: заметки о научной биографии Мишеля Эспаня // Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 7–32.
5. Шемякин Я.Г. Культурный трансфер и диалог культур в российском и латиноамериканском цивилизационных «пограничьях» // Перспективы. Электронный журнал. 2020–2021. №4(1). С. 110–127. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.perspektivy.info/upload/iblock/594/4_01_2021_10_110_127.pdf (дата обращения 20.10.2024).
6. Демьянков В.З. Языковые техники трансфера знаний // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. Коллективная монография. М.: Культурная революция, 2016. С. 61–85.
7. Киященко Л.П. Культурный трансфер – тезаурус тематизации (проблематизация трансдисциплинарности) // Культура и искусство. 2020. № 12. С. 124–137.
8. Перушко-Виндакиевич И. Перевод как культурный трансфер: репутация советской культуры в послевоенной Хорватии // Славянский альманах. 2018. № 1–2. С. 313–326.
9. Хайруллина Р.Х., Со Цян, Хайдарова С.М. Культурно-языковой трансфер в условиях поликультурности (на примере Республики Башкортостан) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 9. С. 2871–2875.
10. Kung J. The Long, Strange Journey Of 'Gung-Ho' // NPR. 2019. 18 Oct. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.npr.org/sections/codeswitch/2019/10/18/406693323/the-long-strange-journey-of-gung-ho (дата обращения 27.09.2024).
11. Soanes C., Stevenson A. Concise Oxford English dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2004. 1708 p.
12. Owoye O., Onafowora O. A. The massive spreads and fatalities of COVID-19 pandemic in the USA: symptoms of leadership failure // International Journal of Public

Leadership. 2022. 13 Jul. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.emerald.com/insight/content/ doi/10.1108/IJPL-08-2021-0048/full/html (дата обращения 17.10.2024).

13. Nam L., Silver L. Americans name China as the country posing the greatest threat to the U.S. // Pew Reserch Center. 2023. 27 Jul. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.pewresearch.org/short-reads/2023/07/27/americans-name-china-as-the-country-posing-the-greatest-threat-to-the-us/ (дата обращения 27.09.2024).

14. Koessler M., Derocquigny J. Les Faux Amis ou les pièges du vocabulaire anglais. Paris, Vuibert, 1928. 368 p.

15. Perkins C. Sensitizing advanced learners to problems of L1–L2 translation // Translation in Foreign Language Teaching and Testing / C. Titford & A.E. Hieke (eds.). Tübingen: Günter Narr Verlag, 1985. P. 51–72.

SEMANTIC TRANSFORMATIONS OF LEXICAL UNITS IN THE PROCESS OF CULTURAL-LINGUISTIC TRANSFER

E.V. Vokhrysheva, O.A. Makarova

The aim of the chapter is the description of the process of changing meanings of loan lexical units due to cultural-linguistic transfer. The results of semantic transfers are demonstrated on the base of Chinese borrowings into the English language with the help of linguocultural analysis and interlanguage homonyms and paronyms or “false friends” by contrasting pairs of Russian, French, Spanish, German deceptive cognates in English. The analysis results in revealing the fact that there occurs either complete deconceptualisation of the notion or partial change in denotational or connotational elements of the meaning of the lexical units preferably in evaluative and stylistic zones. Due to cultural-linguistic transfer it’s evident that cultural-historical interaction is resurrected, the lexical stock is enriched, the stylistic potential and variety of the language is enhanced however with appearance of didactic and translation problems.

Keywords: cultural transfer, cultural-linguistic transfer, borrowing, interlanguage homonyms and paronyms, false friends, deceptive cognates, semantic transformations.

5.9. ПРОБЛЕМА УТРАТЫ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ СОВРЕМЕННЫХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

© Е.В. Зимина

Перевод художественных текстов подразумевает расшифровку не только языка, но и культурных элементов, интегрированных в текст. Ситуация становится еще более сложной, если переводимый текст является многокультурным. Оригинальный текст может быть полон ссылок, намеков и подтекстов, которые могут представлять определенные трудности даже для носителей языка. Перед переводчиком стоит двойная задача: не только передать сюжет, что является наименее сложной частью, но и заставить читателя почувствовать тонкости и нюансы культур, представленных в тексте. Чрезмерные упрощения, допущенные переводчиком, лишают читателя удовольствия от чтения и могут

создать искаженное представление об авторе и тексте. Мы анализируем несколько романов, переведенных на английский язык, и предлагаем практические способы преодоления трудностей, возникающих в процессе перевода мультикультурных текстов.

Ключевые слова: мультикультурализм в переводе, потерянные смыслы, ошибки перевода, расширенные метафоры, Нарине Абгарян, Дмитрий Новиков, Ольга Громыко.

Мультикультурализм стал неотъемлемой частью нашей жизни. В современном мире изучение других культур стало проще благодаря Интернету. В наши дни людям не нужно ждать, пока знаменитые путешественники вернутся домой и опубликуют отчеты о своих путешествиях. Мы знаем, что люди едят и пьют в разных частях света, какие танцы они танцуют, какие праздники празднуют. Но эти внешние признаки культуры не объясняют, что и как думают другие люди или как их культура пронизывает их повседневную жизнь и влияет на жизненный выбор. Ключ к пониманию других культур нам могут дать, помимо прочего, литературные тексты. Таким образом, перевод становится средством коммуникации [1, с. 168]. Мультикультурализм проявляется в литературном дискурсе различными способами. Распространенная точка зрения заключается в том, что мультикультурный литературный текст создается писателем-мигрантом, который пережил кризис идентичности [2, с. 10]. Н.Л. Арутюнян утверждает, что мультикультурный литературный дискурс – это тип кросс-культурной коммуникации в тексте, написанном писателем-мигрантом и характеризующемся гибридностью, перекрестком между идеологическими и религиозными идентичностями Востока и Запада. С.Ю. Тюрина [3] добавляет, что писатели-мигранты продвигают свою идеологию и таким образом трансформируют аудиторию, для которой они пишут. В то время как мы согласны с этими утверждениями в целом, мы можем утверждать, что мультикультурные тексты не обязательно пишутся авторами-мигрантами. Культурные коды не всегда могут исходить из этнической принадлежности или религии. Мы можем говорить о культуре прошлого, культуре возрастных групп, культуре определенного региона, этнически схожего с соседними областями и в то же время отличающегося в чем-то. Когда все эти аспекты добавляются к религии и этнической принадлежности, текст приобретает десятки новых измерений. Чтение многокультурного литературного текста – увлекательное занятие, похожее на расшифровку или исследование. Перевод такого текста еще сложнее. Поскольку наши примеры будут взяты из романов, написанных на русском языке и переведенных на английский язык, краткий обзор современных тенденций на книжном рынке будет здесь нелишним. Среднестатистический англоговорящий читатель знает лишь нескольких русских классиков и поэтов. Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, Ф.М.

Достоевский, И.С. Тургенев, В.В. Набоков – это имена, узнаваемые на Западе. Не следует забывать, что в последнее время появилось большое количество переводов русскоязычных писателей в Индии, Турции, Иране. Современная русская литература находится не в лучшем положении. Было бы ошибочно утверждать, что современных русских писателей не переводят. Есть переводы на болгарский, польский и сербский языки. Издательство «Глагослав» в последнее время выпускает английские переводы русских, белорусских, сербских книг.

Однако качество таких переводов – это уже другой вопрос. Перевод мультикультурных текстов подразумевает внимание к множеству деталей. Обычно, когда дело касается таких текстов, руководства по переводу, справочники, учебники и научные работы концентрируются на способах перевода культурно маркированной лексики (еда, предметы домашнего обихода, одежда и т.д.). Но нетрудно найти способы перевода названий необычной одежды или экзотических блюд. Хороший глоссарий или комментарии к тексту могут легко решить эти проблемы. Гораздо сложнее перевести символику, стоящую за этой лексикой. Перевод становится вдвойне труднее, если автор пишет на одном языке, но действие происходит в культуре (-ах), где этот язык не используется или используется лишь частично. Видят ли читатели переведенных текстов ту же картину, что и те, кто читал оригинал? И, если мультикультурные тексты иногда трудно читать даже в оригинале из-за высокой плотности культурной информации, возможно ли воссоздать ту же плотность и передать те же значения в переводной версии? В нашей работе мы стремимся ответить на эти вопросы и показать, как минимизировать переводческие потери при переводе мультикультурных текстов.

Чтобы обсудить типичные ошибки перевода и предложить возможные стратегии при переводе мультикультуральных текстов, мы выбрали три произведения для использования в качестве примеров источников: роман карельского писателя Дмитрия Новикова «Голомяное пламя» [4], роман русского автора армянского происхождения Нарине Абгарян «С неба упали три яблока» [5] и первую книгу цикла «Космоолухи» белорусской писательницы Ольги Громыко – «Космобиолухи» [6]. Наш выбор объясняется следующими соображениями: все тексты имеют мультикультурную составляющую; включают культурно маркированную лексику, которая приобрела символическое и метафорическое значение; в большей или меньшей степени содержат элементы магического реализма или фантастики; были переведены на английский язык и получили признание англоязычных читателей. Однако после прочтения романов в оригинале и

переводе становится ясно, что русскоязычная и англоязычная аудитория могут видеть определенное эпизоды по-разному и интерпретировать их по-разному, особенно когда дело касается понимания скрытых смыслов.

Самый очевидный процесс, с которого должен начинаться каждый перевод, – это чтение всего текста от начала до конца. Упоминание об этом может показаться тривиальным, но именно здесь многие переводчики терпят неудачу. Это особенно важно, когда переводчик планирует перевод с иностранного языка. Известный русский переводчик Ирина Алексеева утверждает [7], что перевод на иностранный язык проще, потому что переводчик понимает все нюансы исходного текста. Таким образом, в свою очередь, это означает, что если переводчик переводит с иностранного языка, весь текст должен быть прочитан несколько раз – много раз – прежде чем он станет абсолютно понятным. Невыполнение этого требования неизбежно приведет к потере расширенных метафор, пронизывающих текст, его связности и его просодии, потере того, что Эзра Паунд называл *logopoeia* и *melopoeia*, т.е. многозначностью и мелодичностью [8]. Примеры из произведения Дмитрия Новикова «Голомяное пламя», переведенного Кристофером Калвером [9] и опубликованного издательством «Глагослав», могут иллюстрировать потерю этих аспектов текста в результате невнимания переводчика к конкретным особенностям и неспособности увидеть текст как единое целое. Сюжет передан достаточно хорошо. История святого Варлаама Керетского; террор 1920-х годов против карел и поморов; история Гриши, 40-летнего мужчины, который понимает, что его дед принимал участие в репрессиях; поездка Гриши на Белое море; радуга в море, где затонула лодка с арестованными поморами, – все эти эпизоды сохранены в переводе. Даже фактические ошибки не портят общего впечатления, хотя любопытные читатели могут задаться вопросом, зачем рыбаки возвращались домой из Мурманска в XVII веке. В оригинале речь идет о полуострове Мурман, а не о городе Мурманске, который был основан гораздо позже.

Потеря значения метафор – более серьезная ошибка. Новиков называет поморов «виноградом земель русских». Это сразу заставляет читателя задуматься о смысле метафоры. Виноград не растет на Русском Севере, хотя некоторые люди пытаются его вырастить. Эти попытки приносят кислые ягоды, которые, тем не менее, приятно есть – они являются плодом тяжелого труда и упорства. Параллель между виноградом и поморами очевидна. Поморы, возможно, неразговорчивы и неярки, но они трудолюбивы. Калвер переводит эту метафору как «сливки России» – «cream of Russia». Переводчик демонстрирует неспособность увидеть связь между этим выражением и главой под названием «Крым 1971». В этой главе маленький

Гриша, расстроенный ссорой родителей, хочет попробовать прекрасный виноград в саду и находит его очень кислым. Это приводит к горькому разочарованию, но учит чрезвычайно важной жизненной мудрости – красивые вещи могут быть кислыми внутри, а простые – сладкими. Эта развернутая метафора дает ключ к пониманию характера помора, но из перевода она не очевидна.

Еще одно замечание о важности внимательного прочтения всего текста несколько раз – постмодернистские романы часто характеризуются наличием нескольких рассказчиков. Только ближе к концу книги читатель видит, как отдельные истории складываются в единое целое. В мультикультурном тексте особенно важно увидеть соединитель, символ или ключевое понятие, объединяющее фрагменты из разных эпох, мест и культур. В двух из исследуемых романах такие символы происходят из животного мира – белый павлин в тексте Наринэ Абгарян и семга (атлантический лосось) из романа Новикова. Семга получила страшный удар от переводчика, который, не увидев культурных параллелей, испортил ее образ и значение в романе. Семга у Новикова ассоциируется с поморами. Варварские методы ловли семги в 1920-е годы привели к почти полному вымиранию вида. Автор проводит параллель между вымиранием рыбы и вымиранием поморов, их диалекта и их культуры. В книге Новикова семга противопоставляется всем другим видам лосося, включая искусственно выращенного атлантического лосося в рыболовных хозяйствах России и Норвегии. Что переводчик сделал с этим символом? В этом случае есть объективная трудность. Все виды лосося обычно на английском переводятся как «salmon», тогда как на русском языке каждый вид имеет свое собственное название, часто с добавлением региона, где рыба выловлена, например, «камчатская нерка». Переводчик выбирает биологическую таксономию, чтобы показать разницу: «…Горбыль – рыба глупая, что овца в стаде. Семушке ни по повадкам, ни по нерестилищам не конкурент…», – говорит Михаил, один из второстепенных персонажей, когда он сокрушается об утрате семги как вида. Но в английской версии текст не звучит как сетование – это научное обсуждение. («Humpback salmon are stupid fish, like sheep. They aren’t like Atlantic salmon at all in how they act or how they spawn»). В отрывках, где Новиков проводит прямую параллель между семгой и поморами – храбрыми рыбаками русско-норвежского происхождения, благородными и трудолюбивыми, – Калвер просто пишет «salmon», и сравнение между рыбой и этими храбрыми людьми теряется навсегда. Самым практичным решением было бы использовать русское слово «семга», записанное латинскими буквами, чтобы показать уникальность рыбы. Более того, метафора, связанная с семгой,

расширяется в самом конце романа. Гриша, стоя на берегу Белого моря, представляет, как поморы входят в море и превращаются в семгу, которая исчезает в глубине. Каждая возрастная группа называется по имени определенного возраста семги. Молодых девушек называют ‘закройками’ (молодыми семгами), старых женщин – ‘листопадками’ и т.д. Мужчин называют ‘заломами’, самыми большими семгами. Но переводчик, не задумываясь об образности эпизода, переводит слово «залом» как «Royal herring». Здесь снова мы наблюдаем тенденцию использовать словарь, не думая о тексте в целом. Диалектное слово ‘залом’ на юге России действительно означает каспийскую сельдь. Северное слово ‘залом’ означает тип семги. Очевидно, что переводчик мог не знать таких тонкостей (не каждый носитель русского языка может их знать), но он не задался вопросом, что каспийский вид делал в Белом море.

Еще один важный вопрос – диалектные и иностранные слова. Они могут затруднить процесс чтения даже в оригинале. И Новиков, и Абгарян используют много языков: карельский, финский и поморский у Новикова, армянский, карабахский и персидский у Абгарян. Если переводчик не понимает намерения автора, использующего этот тип лексики, текст никогда не будет правильно переведен. Распространенное мнение заключается в том, что такие слова добавляют «национальный колорит» тексту, акцент – месту действия и обстановке. Однако если в романе Новикова каждая глава называется по названию места и года, например, Карелия 2001, то нет никаких сомнений относительно места и времени действия. Использование культурно маркированной лексики может иметь другие цели, и для каждого писателя цели разные. Каждый текст требует уникальной стратегии перевода в зависимости от каждого конкретного намерения. В «С неба упали три яблока» колорит, вероятно, является основной идеей автора. В случае с «Голомяным пламенем» идея более сложная, но переводчик выбирает линию наименьшего сопротивления. Поскольку писатель комментирует диалектные слова в сносках и их смысл ясен, переводчик просто переводит их на английский и удаляет даже «национальный колорит». Но только ли колорит? Для Гриши, главного героя, каждое слово – это воспоминание детства, узнавание прошлого события. Для поморских рыбаков эти слова являются частью их повседневной речи. Для Ивана Дурова, краеведа и филолога, реального исторического деятеля, собиравшего и пытавшегося сохранить старые слова до своего ареста в 1930-х годах, они являются смыслом его жизни. Новиков, предвидя трудности, которые может испытывать читатель с частями текста, где используются диалектные слова, дал подробный комментарий. Этот комментарий действительно сэкономил переводчику

время и силы, но не так, как мог бы ожидать читатель. По нашему мнению, оставить слова в тексте такими, какие они есть в английской транскрипции, и перевести комментарии писателя было бы самым простым выходом из ситуации.

До сих пор мы обсуждали лексический уровень перевода. Однако синтаксические, фонетические и просодические элементы одинаково важны. Мы понимаем сложность перевода этих особенностей; тем не менее, мы уверены, что большую часть оригинального текста можно сохранить. Любое изменение в синтаксисе, даже самое незначительное, должно сразу привлечь внимание переводчика. Например, история Ивана Дурова, краеведа и собирателя фольклора в романе Новикова, написана в стиле сказки, и даже кульминация – эпизод ареста Дурова – написана предложениями, типичными для русской былины, древнерусского эпоса. Переводчик, однако, прибегает к синтаксису из учебника грамматики. Особенности синтаксиса (а также архаичную лексику) можно увидеть и в эпизодах, связанных со святым Варлаамом Керетским, но переводчик осовременил все архаизмы и упростил синтаксис так, что он стал неотличим от синтаксиса эпизодов, происходящих в 2005 году.

Melopoeia – это понятие, связанное преимущественно с поэзией. Однако литературные прозаические тексты также имеют высокую степень эстетической информации, которая включает звучание текста. Мелодия текста придает смысл некоторым эпизодам. Новиков описывает эпизод, в котором большевики разрушают церковь, а колокол бросают с колокольни на землю со звуком, напоминающим русское слово «Идууууу!» Калвер переводит его как «Here I come». Но это нельзя считать хорошим переводом: в «Here I come» нет звонких согласных кроме [m]. Слово «Gone!» может имитировать звук колокола; кроме того, «Gone» имеет значение потери, фатальности, смерти. Некоторые могут утверждать, что фонетические и просодические особенности текста имеют мало общего с мультикультурализмом. Однако приведенные выше примеры иллюстрируют обратное. Интонация сказки, традиционный русский фатализм, слышимый в звуке падающего колокола, могут показаться крошечными капельками культуры, но вместе они сливаются в море. Вот почему к мелким деталям, какими бы незначительными они ни казались, всегда следует относиться с уважением.

Однако можно бережно отнестись к тексту автора и сохранить его нетронутым с точки зрения символов и подтекстовых значений, минимизировав переводческие потери. Перевод романа Нарине Абгарян, выполненный Лизой С. Хейден и опубликованный *Oneworld Publication*s в

2020 году [10], является хорошим примером такого текста. Перевод сюжетной линии в романе характеризуется большим вниманием к деталям по сравнению с переводом Калвера романа Новикова. Первое серьезное возражение, однако, связано с именами персонажей. Абгарян всегда ставит фамилию на первое место, а имя на последнее, например, Севоянц Анатолия, что нетипично ни для Армении в целом, ни для России, ни для Европы. Переводчик меняет местами имя и фамилию, что делает его похожим на европейскую традицию, то есть Анатолия Севоянц. Решение переводчика понятно, но противоречит одному из ключевых сообщений книги (здесь переводчик снова либо не видит, либо игнорирует расширенную метафору). На протяжении всей книги автор подчеркивает важность семьи, клана и даже упоминает, что девушки из деревни Маран, где происходит действие, сохраняют свою фамилию после замужества. Некоторые фамилии имеют длинную историю, некоторые забавны, и эта мысль пронизывает текст. Еще одно очевидное возражение коренится в проблеме, с которой определенно столкнулся переводчик – времени и месте действия. В оригинале эпиграфа нет, но переводу предшествует старая армянская поговорка, отсылающая к названию книги. Хотя она отчасти объясняет название, она связывает сюжет с Арменией. На первый взгляд, это решение вполне оправдано. У персонажей есть армянские имена, за исключением Настасьи, русской жены Тиграна, их дочери Алисы и сына Настасьи Кирилла (Киракоса). Абгарян не называет Настасью «русской», но «северной», чтобы сохранить *безместность* действия. Маран – это воображаемое место, которое существует в безымянном мире. Все географические объекты, кроме горы, на которой расположена деревня, размыты. Временная шкала также сильно искажена. Абгарян намеренно говорит, сколько лет персонажам, что побуждает любопытного читателя взять калькулятор и произвести расчеты, ссылаясь на события в книге: резня, голод, война. В романе есть отсылки на геноцид 1915 года, голод 20-х годов и Первую Карабахскую войну, которая закончилась в 90-х годах. Но персонажи участвуют во всех событиях, и им все еще за семьдесят. Вот почему было бы неправильно искать прямые параллели между реальными историческими событиями и событиями в книге. В романе автор умело сочетает ретро-элементы (лекарственные травы, традиционные рецепты, старомодные средства транспорта) с приметами современной жизни (советские газеты, полиэтилен – символ несчастья, салоны для собак в долине). Эти символы смешаны в неожиданных комбинациях. Но большинство русскоязычных людей знают кого-то из Армении и, используя эти культурные знания, сравнивая жизнь своих знакомых с миром Маран, они способны провести границу между вымыслом и реальностью. Что делает

переводчик, чтобы англоязычный читатель понял эти подтексты? Тот факт, что переводчик максимально точно следует тексту, не вызывает сомнений. В отличие от Калвера, Лиза С. Хейден сохраняет редкие армянские слова (хотя, надо признать, что в оригинале их очень мало, в основном одежда и посуда, кроме слова «энбашти», о котором будет сказано ниже. Более того, переводчик использует внутритекстовый комментарий, чтобы объяснить неизвестный термин, потому что, как она признается в своем интервью *Asymptote*, электронному журналу, посвященному проблемам перевода, она не является поклонницей сносок [11]. Кроме того, она говорит, что предпочитает не перегружать своих читателей, но местами это приводит к чрезмерному упрощению текста. Лиза С. Хейден называет стиль Абгарян простым, но это именно то, что мы подразумеваем под чрезмерным упрощением: чувствуют ли читатели Хейден все эти множественные смыслы? Видят ли они образы одинаково? Переводчик очень осторожен с символами, особенно с ключевым символом – белым павлином, символом Иисуса и воскрешения. Маран, деревня, пережившая резню, голод, войну, вознаграждается за свои страдания рождением двух детей, мальчика и девочки, с которыми у Марана может быть будущее.

Переводчик говорит в своем интервью, что она предпочитает транслитерировать армянские слова и другие иностранные слова, неизвестные русскому читателю, тем самым создавая тот же эффект для английского читателя. Однако слово ‘энбашти’ требует дополнительного пояснения. Сама концепция объясняется в романе – это время суток между 3 и 5 утра, когда происходит большинство смертей, и только крик петуха может отпугнуть смерть. Идея смерти, наступающей в утренние часы, не нова и для английской литературы. Однако у ‘enbashti’ есть фонетический аспект, и другой вопрос, понимает ли его английская аудитория. Это слово не армянское, оно пришло из тюркских языков, а именно азербайджанского и турецкого. В азербайджанском и турецком языках слова ‘en başı’ означают ‘самый важный’. Но смысл фразы менее важен, чем ее звучание. Русский слух услышит в слове тюркский элемент, потому что в русском языке много слов, заимствованных из тюркских языков). Принимая во внимание некоторые события из армянской истории, можно сказать, что слово звучит страшно; почти кажется, что пугающе звучащее, чуждое слово было выбрано для обозначения пугающего явления. По нашему мнению, такие детали необходимо раскрывать читателю, а читатель сам выберет, перегружаться дополнительной информацией или игнорировать ее. В противном случае желание избавить читателя от излишней информации может привести не

только к чрезмерному упрощению, но и к определенной степени примитивности.

Еще один эпизод, который мог бы выглядеть более убедительно со сноской, связан с работой Анатолии Севоянц, библиотекарши. Терпя издевательства со стороны первого мужа, Анатолия находит утешение в чтении, но ненавидит графа Толстого за его отношение к героиням. Прочитав «Анну Каренину», Анатолия собирает все книги Л.Н. Толстого и кладет их на дальнюю полку, потому что она отождествляет себя с несчастными женщинами в романах Толстого и считает, что такая несправедливость не должна существовать даже на страницах книг. Здесь предполагается, что английский читатель знает прецедентные тексты, по крайней мере, сюжет «Анны Карениной». Анатолия относит Толстого «к другим мелким тиранам и деспотам», и требуются комментарий, чтобы объяснить читателю, что мнение Анатолии о Толстом является большим преувеличением.

В цикле Ольги Громыко, писательницы из Беларуси, культурных аспектов значительно меньше, так как действие книг происходит на разных планетах нашей Галактики в XXV веке, хотя, конечно, многие события напрямую связаны с нашей действительностью. Сюда, например, можно отнести трехлитровые банки из ударопрочного стекла, в которых жители планеты Новый Бобруйск консервируют огурцы. В первой книге цикла культурные реалии представлены, в основном, речевыми характеристиками героев. Стоит отметить, что переводчица первой книги, Шелли Фейруэзер-Вега, очень бережно подошла к тексту [12]. Очень удачны переводы так называемого шоаррского языка (Шоарра – это галактический аналог Китая, поэтому шоаррские инструкции к производимым там товарам написаны на таком же ломаном языке, как многие китайские инструкции – на русском).

Несколько персонажей книги сохранили свои «земные» корни, поэтому в речи Фрэнки Фумагалли проскальзывают итальянские слова, которые переводчица оставляет без изменений, а в речи Роджера Сакаи – японские, которые переводчица транслитерирует.

К сожалению, пострадал авшурский язык, потому что переводчица, скорее всего, не поняла, с чем имеет дело. Согласно книге, авшуры – медведеподобная раса космических торговцев. Авшуры решительны, способны договориться с кем угодно и даже основали фирму «Понимание», чтобы обеспечить разным космическим расам диалог друг с другом. Из первой книги, «Космобиолухи», мы узнаем, что в давние времена психологи авшуров решили, что для успешной интеграции на других планетах авшурам следует имитировать речь и обычаи одной земной этнической группы. При этом сама группа не называется, однако русскоязычный читатель узнает ее

сразу же. Например, Айзек, один из авшуров, говорит примерно так: «Таки знаю я за ваш товар, капитан. <… > Да шо я – полгалактики знает за ваш товар». Или «Ой, токо не надо так пучить глаза и надувать щеки. На брахмийскую лягушку ви все равно не похожи. К тому же для нее у меня и нет такого замечательного предложения». При этом в оригинале упоминается, что если дело серьезное, авшуры могут тут же начать говорить на правильной интерлингве без малейшего акцента, что и делает Айзек в разговоре с Сакаи. Переводчица тоже добросовестно переводит фразу, о том, что Айзек отбросил акцент, но поскольку все предыдущие реплики Айзека она переводит стандартным английским языком, то англоязычному читателю вообще непонятно, о каком акценте идет речь.

При этом даже поверхностный поиск в Интернете найдет множество сайтов на тему «100 слов из идиш в английском языке». В этих списках часто можно найти ‘yarmulke’ – ‘ермолка’, которая также упоминается в оригинальном тексте. Очевидно, что интонацию Айзека в переводе не отразить – она чувствуется на подсознательном уровне. Но добавить несколько слов на идиш, например, Schleemazl, вполне допустимо. Мы придерживаемся той точки зрения, что переводчица просто не идентифицировала акцент. Говорить о политкорректности, на наш взгляд, не приходится, потому что авшуры в книгах Громыко наделены большим количеством положительных характеристик.

В приведенных выше примерах мы попытались проиллюстрировать моменты, в которых переводчик всегда должен быть осторожен при переводе мультикультурного текста: Видение всего текста как единого целого, даже если история рассказывается разными рассказчиками, является ключом к успешному обнаружению расширенных метафор других связующих элементов. Этого можно достичь, только внимательно прочитав текст от начала до конца. Внимание ко всем отклонениям от стандарта (появление множества культурно маркированных слов, стилистические отклонения, синтаксические особенности и т.д.) должно привести к вопросу: почему? Намерение автора при использовании подобных элементов текста должно быть абсолютно ясным до самого процесса перевода. Чрезмерное упрощение текста под предлогом заботы о читателе означает несправедливость по отношению к читателю. Читатели сами смогут решить, нужна ли им эта дополнительная информация или нет. То, как звучит текст в оригинале, трудно передать в переводе – тем не менее, попытки должны быть предприняты, иначе тон некоторых отрывков станет нейтральным, а их культурный аспект будет утерян. Переводы направлены не только на то, чтобы передать сюжет переведенного текста. Это более сложный процесс, в

котором любая деталь, какой бы незначительной она ни казалась, может сыграть решающую роль.

Список литературы

1. Precup-Stigelbauer Laura-Rebecca, Tirban Narcisa, Banciu Viorica. Translation as a Means of Communication in a Multicultural World. // International Proceedings of Economic Development and Research. 2012. V. 39. P. 166 –170.
2. Арутюнян Н.Л. Мультикультурный художественный дискурс Сальмана Рушди // Когниция, коммуникация, дискурс. 2015. №11. С. 8–18.
3. Тюрина, С.Ю. Дискурс как объект лингвистического исследования. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.my-luni.ru/journal/clauses/129/ (дата обращения 15.08.2024).
4. Новиков Д. Голомяное пламя. М.: АСТ, 2016. 349 с.
5. Абгарян Н. С неба упали три яблока. М.: АСТ, 2016. 384 с.
6. Громыко О, Уланов А. Космобиолухи. М.: Альфа-книга, 2022. 402 с.
7. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика. Спб.: Перспектива (Юникс), 2013. 288 с.
8. Pound E. How to Read. New York: Haskell House. 1931. 212 p.
9. Novikov D., Culver C. A Flame Out in the Sea. London: Glagoslav. 2019. 224 p.
10. Abgaryan N., Hayden L.C. Three Apples Fell from the Sky. London: Oneworld Publications. Amazon Kindle Editions. 2020. 256 p.
11. Massot Josefina (2020). Intimate Work: Lisa C. Hayden on translating Narine Abgaryan [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.asymptotejournal.com/blog/2020/04/23/intimate-work-lisa-c-hayden-on-translating-narine-abgaryan/ (дата обращения 15.08.2024).
12. Gromyko O. The As*trobiologists. Volume 1. Amazon Kindle Editions, 2021. 272 p.

THE LOSS OF CULTURAL MEANINGS IN TRANSLATING CONTEMPORARY RUSSIAN-LANGUAGE FICTION INTO ENGLISH

E.V. Zimina

Translating fiction involves decoding not only the language but also cultural elements embedded in the text. The situation becomes more complicated if the original text is multicultural. The original text can be full of allusions, hints and subtexts difficult to perceive even by native speakers. The translator faces the double task: not only to convey the plot, which is the least challenging problem, but also to make the reader feel the nuances of the cultural subtleties of the text. Excessive simplification by the translator deprive the reader of the aesthetic pleasure of reading and can distort the impression of the author and the text. We analyse several Russian-language novels translated into English and suggest practical solutions to problems arising in the process of translating multicultural texts.

Keywords: multiculturalism in translation, lost meanings, translation errors, extended metaphors, Dmitry Novikov, Narine Abgaryan, Olga Gromyko.

5.10. ВЛИЯНИЕ МНОГОЯЗЫЧИЯ НА КОГНИТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ

© Н.С. Малышева

Цель настоящей главы – исследовать влияние многоязычия, особенно изучения второго и третьего иностранных языков, на когнитивные процессы у взрослых и пожилых людей. Методы исследования включают обзор современных эмпирических данных и научных публикаций за последние пять лет, анализирующих когнитивные преимущества многоязычия в таких аспектах, как рабочая память, внимание и когнитивная гибкость. Основные результаты показывают, какие когнитивные функции улучшаются при многоязычии, как мотивация и когнитивные стратегии влияют на результаты обучения и какую роль играют культурный контекст и структурное сходство между языками в усвоении второго и третьего иностранных языков. Выводы подчеркивают значимость многоязычия как инструмента поддержания когнитивного здоровья и средства сохранения активного долголетия.

Ключевые слова: многоязычие, когнитивные функции, рабочая память, внимание, когнитивная гибкость, возрастное снижение когнитивных функций, когнитивное здоровье, когнитивная экономия

В последние десятилетия проблема когнитивного здоровья стала одной из приоритетных задач в науке, особенно в условиях старения населения и увеличения продолжительности жизни. Одной из наиболее значимых тенденций является поиск методов, которые помогают сохранить и укрепить когнитивные функции у взрослых и пожилых людей, замедляя возрастные изменения мозга. В этом контексте изучение иностранных языков представляет собой перспективное направление, так как многократно доказано, что оно положительно влияет на такие важные когнитивные процессы, как память, внимание и когнитивная гибкость. Более того, многоязычие, которое раньше рассматривалось преимущественно как культурное явление, в современных исследованиях анализируется как ключевой фактор, способствующий профилактике снижения когнитивных функций.

Изучение многоязычия и его влияния на когнитивные функции активно развивается благодаря множеству эмпирических исследований, которые демонстрируют значительные когнитивные преимущества у людей, владеющих несколькими языками. Основные процессы, на которые влияет многоязычие, включают рабочую память, когнитивную гибкость и внимание. Понимание того, как именно многоязычие воздействует на эти аспекты когнитивного здоровья, помогает раскрыть его потенциал как средства профилактики возрастного снижения когнитивных функций.

Рабочая память – это ключевой компонент когнитивных процессов, обеспечивающий временное удержание и манипулирование информацией в уме. Она играет решающую роль в задачах, связанных с языком, так как позволяет обрабатывать и сопоставлять сложные элементы языка в реальном времени. Исследование T. Huang и коллег [1] подтвердило значительное улучшение показателей рабочей памяти у участников, изучавших два языка одновременно. В исследовании участвовали взрослые испытуемые в возрасте от 20 до 40 лет, которые разделились на две группы: одна занималась изучением одного языка, в то время как другая группа осваивала сразу два языка. Результаты тестов показали, что у участников, изучающих два языка, рабочая память улучшилась на 25% больше по сравнению с участниками, изучающими один язык.

Когнитивная гибкость – это способность эффективно переключаться между задачами, удерживая в памяти одновременно несколько элементов информации. У участников, осваивавших два языка, когнитивная гибкость также оказалась выше, что подтверждает гипотезу о том, что многоязычие тренирует способность быстро адаптироваться к новым условиям. Постоянное переключение между языками требует быстрой адаптации к разным грамматическим и лексическим структурам, что является своеобразной когнитивной тренировкой. Это делает многоязычных людей более устойчивыми к когнитивным задачам, требующим оперативного принятия решений и адаптации.

Возрастные изменения в когнитивных функциях часто приводят к снижению скорости обработки информации и ухудшению памяти. А внимание и когнитивный контроль являются важными составляющими когнитивных процессов, позволяющими эффективно выбирать и обрабатывать информацию, подавляя ненужные отвлекающие факторы. Исследование R. Filippi и коллег [2] показало, что у билингвов когнитивный контроль и способность подавлять нерелевантную информацию остаются на высоком уровне даже в пожилом возрасте. В исследовании приняли участие 120 человек, половина из которых были билингвами. Испытуемым предлагалось выполнить задачи на внимание и подавление отвлекающих стимулов, и результаты показали, что у билингвов показатели внимания и когнитивного контроля были значительно выше, чем у одноязычных участников, благодаря практике многократного использования двух и более языков. Это подтверждает, что билингвизм и многоязычие могут служить защитными факторами, поддерживая когнитивное здоровье на высоком уровне даже в пожилом возрасте.

Мотивация и использование эффективных стратегий запоминания, таких как интервальное повторение и практика извлечения информации, оказываются особенно важными при изучении второго и третьего языков в зрелом возрасте. M. Dey и коллеги [3] подчеркивают, что мотивация значительно влияет на успех обучения, а также способствует применению различных стратегий запоминания, которые улучшают когнитивные результаты и устойчивость к возрастным изменениям. В их исследовании, в котором приняли участие 150 человек в возрасте от 30 до 60 лет, было показано, что испытуемые, использующие интервальное повторение, добивались лучших результатов в тестах на долговременную память и запоминание лексики. Интервальное повторение предполагает периодическое повторение изученного материала через определенные временные интервалы, что позволяет укрепить нейронные связи и улучшить запоминание.

Klimova B. [4] в своей статье подтвердила, что применение этой техники у пожилых участников привело к значительному улучшению их памяти и когнитивных функций. Пожилые люди, участвовавшие в исследовании, продемонстрировали улучшение когнитивных показателей на 20% по сравнению с контрольной группой.

Практика извлечения информации, при которой учащиеся воспроизводят ранее изученный материал, также была исследована в контексте улучшения долговременной памяти. Работы M. T. Ullman и J. T. Lovelett [5] показали, что использование этих методов в процессе изучения языка приводит к усилению когнитивного контроля и долговременной памяти, что особенно важно для взрослых и пожилых людей.

Таким образом, использование таких техник наравне с высокой мотивацией позволяет взрослым и пожилым людям преодолевать возрастные ограничения и достигать успехов в освоении нового языка.

Еще одним важным аспектом является эффект когнитивной экономии, который наблюдается при изучении языков с похожей структурой. Исследование Luan и коллег [6] показало, что изучение третьего языка проходит быстрее и легче, если новый язык имеет сходные грамматические и лексические структуры с уже известными языками. В исследовании участвовали люди, говорящие на испанском и французском языках, которым предложили изучать португальский. Те, у кого был опыт владения двумя похожими языками, освоили португальский на 30% быстрее, чем участники, которые ранее не владели похожими языками. Это явление объясняется использованием когнитивной экономии, при которой мозг задействует уже

существующие структуры и схемы для усвоения нового материала, что снижает когнитивные затраты.

Когнитивная экономия особенно важна для пожилых людей, так как позволяет минимизировать усилия при изучении нового языка, используя уже известные навыки и знания. Этот эффект делает процесс обучения более доступным и менее утомительным, что положительно сказывается на мотивации и помогает поддерживать когнитивные функции.

Социокультурный контекст играет важную роль в изучении иностранных языков и развитии когнитивных стратегий. Исследования показывают, что когнитивные процессы и стратегии, которые люди используют при изучении нового языка, зависят не только от возрастных и биологических факторов, но и от их культурной среды и социокультурных условий.

Зинченко Ю.П. и его соавторы [7] отмечают, что культурный фон может значительно влиять на восприятие информации и на когнитивные процессы, связанные с изучением языка. Например, у билингвов, чьи родные языки принадлежат к разным языковым группам, может наблюдаться различие в когнитивных стратегиях и подходах к усвоению нового материала. Эти различия связаны с тем, что культурные и языковые особенности формируют способы обработки информации и стратегию когнитивного контроля, применяемую при изучении нового языка.

Кроме того, Filippi [2] и другие исследователи подчеркивают, что социокультурные факторы могут влиять на уровень мотивации и успех обучения языкам. В обществах, где многоязычие является нормой, дети и взрослые развивают более гибкие когнитивные стратегии, что улучшает их способность справляться с задачами на переключение внимания и контроль. Это объясняется тем, что многоязычная среда требует постоянной адаптации и использования разных языковых структур, что способствует развитию когнитивной гибкости и способности подавлять нерелевантную информацию.

Результаты исследований показывают, что учет социокультурного контекста важен для понимания различий в когнитивных результатах у многоязычных людей. Люди, живущие в мультикультурной среде, более склонны использовать разнообразные стратегии обучения, что положительно сказывается на их когнитивных функциях. Соответственно, разработка образовательных программ по изучению иностранных языков должна учитывать культурные особенности учащихся, чтобы максимизировать когнитивные и языковые преимущества.

Обзор современных исследований и эмпирических данных позволяет сделать несколько ключевых выводов о влиянии многоязычия на когнитивные процессы у взрослых и пожилых людей.

Во-первых, изучение второго и третьего иностранных языков оказывает положительное влияние на рабочую память, внимание и когнитивный контроль. Исследования Huang и коллег [1] подтвердили, что участники, изучающие два языка одновременно, демонстрируют значительное улучшение этих когнитивных функций. Это связано с необходимостью постоянного переключения между языками, что способствует развитию когнитивной гибкости и укреплению когнитивного резерва.

Во-вторых, мотивация и использование эффективных стратегий запоминания играют решающую роль в успешном изучении языков взрослыми и пожилыми людьми. Dey и коллеги [3] доказали, что мотивация позволяет компенсировать возрастные ограничения и значительно улучшает когнитивные результаты. Интервальное повторение и практика извлечения информации, как показано в работах Klimova [4] и Ullman и Lovelett [5], укрепляют долговременную память и помогают поддерживать когнитивные функции.

В-третьих, социокультурный контекст имеет важное значение для понимания того, как многоязычие влияет на когнитивные процессы. Зинченко и его коллеги [7] подчеркивают, что культурные и языковые различия могут влиять на когнитивные стратегии, что подтверждает необходимость учета социокультурных факторов при разработке образовательных программ. Filippi и коллеги [2] также указывают на то, что мультикультурная среда способствует развитию когнитивной гибкости и улучшению способности подавлять нерелевантные стимулы.

Наконец, структурное сходство между языками облегчает процесс изучения нового языка и снижает когнитивную нагрузку, что особенно важно для пожилых людей. Исследование Luan и коллег [6] показало, что когнитивная экономия позволяет использовать уже существующие знания и ускоряет обучение, делая его более доступным для взрослых и пожилых учащихся.

В целом, многоязычие можно рассматривать как важный инструмент для укрепления когнитивных функций и замедления когнитивного старения. Оно помогает поддерживать активность мозга, способствует повышению когнитивной гибкости и обеспечивает развитие стратегий, необходимых для успешного обучения в зрелом возрасте. Эти результаты подчеркивают значимость разработки программ обучения, направленных на активное

использование многоязычия в целях улучшения когнитивного здоровья и профилактики возрастных изменений мозга.

Список литературы

1. Huang T., Loerts H., Steinkrauss R. The Impact of Second- and Third-Language Learning on Language Aptitude and Working Memory // International Journal of Bilingual Education and Bilingualism. 2022. V. 25(4). P. 521–535.

2. Filippi R., D'Souza D., Bright P. A Developmental Approach to Bilingual Research: The Effects of Multi-language Experience from Early Infancy to Old Age // International Journal of Bilingualism. 2019. V. 23(5). P. 1197–1209.

3. Dey M., Amelia R., Setiawan A. The Impact of Age on Second Language Acquisition: A Critical Review // International Journal of Evaluation and Research in Education. 2024. V. 13(3). P. 3559–3569.

4. Klimova B. Learning a Foreign Language: A Review on Recent Findings About Its Effect on the Enhancement of Cognitive Functions Among Healthy Older Individuals // Frontiers in Human Neuroscience. 2018. V. 12. P. 305.

5. Ullman M.T., Lovelett J.T. Implications of the Declarative/Procedural Model for Improving Second Language Learning: The Role of Memory Enhancement Techniques // Second Language Research. 2018. V. 34(1). P. 39–65.

6. Luan X., Kuno M., Sugawara A., Kawasaki Y., Sugimori E. The Effect of Previously Acquired Languages on Third Language Acquisition // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.cell.com/heliyon/fulltext/S2405-8440(24)02233-3 (дата обращения 11.10.2024).

7. Зинченко Ю.П., Шайгерова Л.А., Долгих А.Г., Савельева О.А., Вахницкая О.В. Методологические проблемы исследования влияния двуязычия на когнитивные процессы и этнокультурную идентичность // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. 2019. №1. С. 174–194.

THE IMPACT OF MULTILINGUALISM ON COGNITIVE PROCESSES

N.S. Malysheva

The aim of this chapter is to explore the impact of multilingualism, particularly the study of second and third foreign languages, on cognitive processes in adults and the elderly. The research methods include a review of recent empirical data and scientific publications from the last five years, analyzing the cognitive benefits of multilingualism in areas such as working memory, attention, and cognitive flexibility. The main findings demonstrate which cognitive functions improve with multilingualism, how motivation and cognitive strategies affect learning outcomes, and the role of cultural context and structural similarity between languages in mastering second and third foreign languages. The conclusions emphasize the importance of multilingualism as a tool for maintaining cognitive health and promoting active longevity.

Keywords: multilingualism, cognitive functions, working memory, attention, cognitive flexibility, age-related cognitive decline, cognitive health, cognitive economy.

5.11. ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА РОМАНА Э. ХЕМИНГУЭЯ «ОСТРОВА В ОКЕАНЕ» НА ТУРЕЦКИЙ ЯЗЫК

© У.Х. Беркай

В главе рассматриваются проблемы и особенности перевода романа Эрнеста Хемингуэя «Острова в океане» на турецкий язык, акцентируется внимание на передаче культурных нюансов и стилистических элементов произведения. В исследовании подчеркивается, что литературный перевод зависит от мировоззрения, культурного фона, уровня образования и личного опыта переводчика. Особенности стиля Хемингуэя, такие как минимализм, метафорический язык и культурные отсылки, создают особые трудности для перевода. В турецких переводах минималистичный стиль автора зачастую адаптируется, чтобы сохранить эмоциональную насыщенность и скрытое напряжение, присущее его произведениям. Переводчики романа стремятся сохранить символику образов моря и острова, которые выражают одиночество и уязвимость человека, при этом адаптируя культурные аллюзии к восприятию турецких читателей. В итоге, перевод романа в целом передает стиль и глубину произведения Хемингуэя, хотя и теряет некоторые нюансы из-за лингвистических и культурных различий.

Ключевые слова: Э. Хемингуэй, «Острова в океане», художественный перевод, переводчик, турецкий язык.

Одним из самых важных факторов, благодаря которым литературное произведение находит отклик и признание в разных культурах и пространствах, является перевод текста. Проблемы перевода уходят корнями в глубокую древность, когда еще в Древней Месопотамии появились первые словари для перевода с одного языка на другой. Вопросы, как сохранить все смыслы, форму, стилевые особенности, созданные автором, особенно при переводе художественного текста, остаются актуальными, несмотря на помощь машинного перевода и искусственного интеллекта. Особенности перевода характеризуются мировоззрением переводчика, уровнем его образования, собственным стилем и словарным запасом, а так же культурным фоном страны и эпохи.

Перевод, по теории Ньюмарка [1], это интерпретация смысла текста на одном языке («исходный текст») и создание эквивалентного текста на другом языке («целевой текст»), задача которого передать то же сообщение целевой аудитории, которое было заложено в оригинале. Нида подчеркивает важность перевода следующим образом: «Перевод заключается в создании целевого сообщения, которое будет наименее отличаться от исходного текста сначала по значению, а затем по форме» [2, с. 28]. Точность подобного сообщения задается ограничениями, связанными с грамматикой, правилами написания, идиомами и культурными аспектами обоих языков. Но задача переводчика заключается в том, чтобы «переводить тексты, а не отдельные

слова или предложения». Таким образом, переводчик выполняет роль посредника, переносящего ценности между двумя культурами. При переводе художественных текстов важно учитывать такие аспекты, как метафорический язык, точка зрения автора, его мировоззрение, специфика построения сюжета, выбор культурных, социальных и лингвистических компонентов [подробнее см.: 1-5].

По мнению Ларсона: «Перевод включает исследование лексики, грамматических структур, коммуникативной ситуации и культурного контекста исходного языка, чтобы определить его смысл, а затем воссоздание этого же смысла с использованием подходящей лексики и грамматических правил в языке перевода и его культурном контексте» [5, с. 4]. Возможно, одно из самых распространенных заблуждений о переводе – это представление, что между любыми двумя языками существует простое однословное соответствие, а сам процесс перевода является прямолинейным и механическим.

Айше Эдже в предисловии к своей работе «Вслед за литературным переводом и переводчиком» описывает литературный перевод как переписывание и чтение художественного произведения на другом языке – это творческий и увлекательный процесс. Он творческий, потому что переводчик, прочитав и осмыслив литературный текст как читатель и критик, создает на другом языке новый текст. Он увлекательный, потому что текст, созданный в чужой культуре, через переводчика находит голос и место в нашей культуре и открывает перед читателями перевода двери своего мира [6].

Роман «Острова в океане» занимает особое место в творчестве Эрнеста Хемингуэя и вызывает разнообразные дискуссии, в первую очередь из-за того, что автор не завершил роман самостоятельно. Хемингуэй задумывает «Острова в океане» еще в 1946 году, но опубликован отредактированный текст уже после смерти писателя в 1970 году.

Произведения Эрнеста Хемингуэя были особенно популярны в Турции среди социалистических писателей XX века, например, таких, как Вюсат Бенер, Кемаль Тахир, Четин Алтан. Многие турецкие интеллигенты восхищались простым документальным стилем Хемингуэя. Писатель открыто выражал антифашистские взгляды, писал о простых людях и был воплощением «настоящего мужчины».

Первая книга Эрнеста Хемингуэя, переведённая на турецкий язык, – это роман «По ком звонит колокол». В 1943 году он был переведён на турецкий язык Нихаль Егинобалы. У Хемингуэя переведено на турецкий девять его

произведений. Наиболее известными переводчиками являются Эрол Мутлу и Нихаль Егинобалы.

Оба переводчика получили образование в американской образовательной системе и сами являются писателями. Именно поэтому их переводы Хемингуэя по-прежнему имеют большое значение, даже спустя годы .

Большинство переводов были выполнены под руководством Эрола Мутлу в издательстве Bilgi. Хотя Хемингуэй сейчас уже не так популярен, как раньше, его произведения по-прежнему занимают прочное место среди шедевров мировой литературы и остаются популярными у турецких читателей. Современные переводчики продолжают переводить произведения Хемингуэя, а издатели выпускают новые печатные издания его романов и рассказов [7].

Последним по времени изданным на турецком языке произведением Эрнеста Хемингуэя является роман "Gizli Taşımacılık Operasyonu" (*To Have and Have Not* / «Иметь и не иметь»), опубликованный в 2023 году издательством Kırmızı Kedi Yayınları.

Роман «Острова в океане» [8] \ Islands in the Stream [9] (на турецком – «Akıntı Adaları» [10])[1] был переведен впервые на турецкий язык Мехметом Харманджи в 1975 году. Переводчик выбирает слово Akıntı, максимально приближенное к оригиналу – сильное течение, поток, что позволяет воспринимать переведенное название, как и оригинальное –многозначным – человек в течении событий жизни, в бурном течении времени и эпохи.

Роман имеет трехчастную структуру и рассказывает о жизни художника Томаса Хадсона, трудностях его жизни в три разных периода: семейные отношения, одиночество и жизнь в военное время. Книга является многослойным произведением, отражающим внутреннюю борьбу человека и сложные отношения, которые он выстраивает с окружающим миром.

Три части романа первоначально носили названия «Море, когда молодой» (The Sea When Young), «Море, когда отсутствовал» (The Sea When Absent) и «Море, когда жил» (The Sea in Being), но затем еще при жизни Хемингуэя были изменены на «Бимини» (Bimini), «Куба» (Cuba) и «В море» (At Sea).

И если два первых названия и их переводы не вызывают затруднения, то название 3 части «В море» (At Sea) переведено дословно"Denizde" (В море). Однако At Sea – означает еще и «быть в тупике, в нерешительности, в растерянности». То есть подчеркивается психологическое состояние главного героя, Томаса Хадсона. В турецком переводе это дополнительное значение утрачено, остается только пространственная фиксация.

Образ Томаса Хадсона неразрывно связан с такими концептуальными категориями для Хемингуэя как море, океан, остров. На первый взгляд, эти образы кажутся простыми, но при более глубоком анализе становится очевидным, что они отражают жизненный опыт и мировоззрение самого Хемингуэя. Следовательно, перевод этих образов на турецкий язык требует не только языковой, но и культурной адаптации.

Образы океана и острова занимают важное место в произведениях Хемингуэя, имея как реальное, так и метафорическое значение. В турецких переводах обычно используется слово "okyanus" для обозначения "океана", а "deniz" – для "моря". Например, если в оригинальном английском тексте упоминается "Caribbean Sea", то это будет переведено как "Karayip Denizi". В то время как если речь идет о "Atlantic Ocean", то это будет переведено как "Atlantik Okyanusu". Океан символизирует малое и беспомощное положение человека перед лицом природы, в то время как остров чаще всего отражает тему изоляции и одиночества. В произведениях Хемингуэя такие элементы природы, как океан и остров, выступают символами борьбы человека как с внешним миром, так и с собственным внутренним миром. Перевод этих образов на турецкий язык требует не только точной передачи морских терминов, но и сохранения символического значения, скрытого за этими образами. В турецком языке образы моря и острова могут вызывать другие ассоциации нежели в западных языках. Например, в турецкой культуре остров и океан часто ассоциируются с экзотикой, отдаленностью или отдыхом, в то время как в произведениях Хемингуэя эти образы скорее символизируют одиночество, побег и бессилие перед лицом природы. Переводчик должен учитывать эти культурные различия, чтобы верно передать образы океана и острова турецкому читателю.

Остров, в свою очередь, символизирует стремление героя к изоляции от внешнего мира, поиск внутреннего убежища и иногда побег от реальности. Хемингуэй изображает остров как убежище, но в то же время говорит о его ограничивающем воздействии на персонажа. В турецкой культуре остров обычно ассоциируется с отдыхом и спокойствием, тогда как в произведениях Хемингуэя значение острова чаще всего связано с одиночеством и внутренней борьбой. В русском языке слово "остров" используется аналогично, тогда как в английском языке слово "island" может иметь разные значения, как укрытие, так и место для побега.

Роман «Острова в океане» наполнен тонкими деталями, отражающими американскую культуру. Например, язык, который персонажи используют в своей повседневной жизни, может казаться далеким турецкой культуре. Переводчикам необходимо адаптировать эти культурные отсылки, чтобы

сделать их более близкими турецким читателям. При переводе английских выражений на турецкий, вместо дословного перевода, следует выбирать такие идиомы и выражения, которые точнее передают смысл. Например, сарказм, характерный для американского стиля общения в диалоге, может быть передан более эффективно через местные турецкие выражения.

Приведем несколько примеров: “It’s a tough row to hoe” *(Это выражение используется для обозначения сложной задачи или трудной ситуации)* / **Дословный перевод на турецкий:** "Sıraya ekilmesi zor bir yer" *(Этот перевод не передает смысла выражения)* / **Художественный перевод на турецкий:** "Zor bir yolda yürüyoruz". *(В этом переводе используется более подходящее выражение, которое передает идею о сложной ситуации)*.

Короткие, «телеграфные» предложения Хемингуэя имеют глубокий смысл, считываемый между строк. Эта простота и насыщенность языка автора являются основными элементами, усиливающими впечатляющую силу его произведений. При переводе на турецкий язык сохранение этой простоты критически важно, так как лаконичность языка Хемингуэя ярче подчеркивает эмоциональный мир персонажей и тяжесть происходящих с ними событий. События, передаваемые на английском языке короткими и четкими предложениями, при переводе на турецкий могут стать более длинными и сложными из-за различий в структуре предложений. Это может привести к потере ритма и гармонии повествования, ослабив впечатление, которое автор стремился произвести на читателя. Персонажи Хемингуэя, как правило, говорят мало, но чувствуют очень многое, их внутренняя жизнь полна напряжения. Чтобы правильно передать эту эмоциональную насыщенность и молчаливые, но глубокие конфликты персонажей на турецком языке, переводчикам необходимо тщательно подходить как к выбору слов, так и к построению предложений. Важно не только передать грамматическую структуру текста, но и умело показать смысл молчания, подтексты и эмоционально насыщенную атмосферу, которые присутствуют в произведениях Хемингуэя, чтобы сохранить оригинальный смысл и дух произведения. Например: “He was alone” / **Дословный перевод на турецкий**: “O yalnızdı” / **Художественный перевод на турецкий**: “Yalnızdı” (*краткое и яркое выражение. В турецком языке оно создает такой же сильный эффект*); “The sun was setting” / **Дословный перевод на турецкий**: “Güneş batıyordu” /**Художественный перевод на турецкий**: “Güneş yavaşça ufukta kayboluyordu” (*этот перевод длиннее, но лучше передает смысл и атмосферу*).

Кроме того, использование местоимений в английском языке более обширно по сравнению с турецким. Повествование, построенное на

местоимениях у Хемингуэя, при переводе на турецкий может быть преобразовано в более явную структуру с чётко выраженными подлежащим, чтобы сохранить ясность и точность повествования в соответствии с особенностями турецкого языка: “He saw the boat and it was drifting away” / **Дословный перевод на турецкий**: “O tekneyi gördü ve o sürükleniyordu” (Здесь используются местоимения) / **Художественный перевод на турецкий**: “O, tekneyi gördü; tekne, uzaklaşıyordu” (в этом переводе местоимения заменены существительными). В английском тексте элементы, выраженные местоимениями “he” и “it”, в турецком переводе представлены связью подлежащего и сказуемого. В турецком языке выделение подлежащего и сказуемого способствует лучшему пониманию предложения.

В английском языке местоимение "You" может обозначать и "sen", и "siz" на турецком, в то время как в турецком языке между этими формами местоимений существует четкое различие.

Таким образом, правильная передача «сообщения» оригинального художественного текста Хемингуэя турецкому читателю выходит за рамки простого лингвистического перевода. Переводчик должен целостно подходить как к литературному, так и культурному контексту, находя креативные решения, соответствующие турецкому языку, но не отступающие от оригинального смысла, что требует от переводчика не только языкового мастерства, но и культурной чуткости.

В целом, перевод романа Хемингуэя «Острова в океане» на турецкий язык можно оценить как успешный, сохранивший в большой степени простоту языка и глубокий смысл оригинала, хотя и иногда теряющий дополнительные смыслы и контексты за счет адаптации грамматических и синтаксических особенностей к особенностям турецкого языка, и в силу культурных различий.

Примечания

1. Тексты в главе цитируются по указанным источникам.

Список литературы

1. Newmark P. Manual de traducción. Madrid: Prentice Hall International, 1992. 364pp.
2. Нида И. Перевод. Пекин: ТБС, 1984. 218 с.
3. Gültekin H., Gümüş F. Cultural elements in the Turkish translations of Hemingway’s short stories // Journal of Narrative and Language Studies, 2021. 9(18). P. 438-446.
4. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London ; New York : Routledge, 1992. 176 с.
5. Ларсон М.Л. Смысловой перевод : Упражнения. СПб., 1997. 95 с.
6. Ece A. Edebiyat çevirisinin ve çevirmenin izinde. Çemberlitaş, İstanbul, 2010. 190 p.

7. Ernest Hemingway’in İstanbul’a geliş amacı neydi? [Электронный ресурс]. − Режим доступа: https://www.fikriyat.com/galeri/edebiyat/ernest-hemingwayin-istanbula-gelis-amaci-neydi/9 (дата обращения: 05.10.2024).

8. Хемингуэй Э. Острова в океане / пер. Е. Калашникова, Н. Волжина. М.: АСТ, 2009. 512 с.

9. Hemingway E. Islands in the Stream. [Электронный ресурс]. − Режим доступа: https://www.ernesthemingway.org/major-works/islands-in-the-stream (дата обращения 20.10.2024).

10. Hemingway E. Akıntı Adaları. [Электронный ресурс]. − Режим доступа: https://archive.org/details/76.-bolum-akinti-adalari-ernest-hemingway (дата обращения 20.10.2024).

THE SPECIFICS OF TRANSLATING E. HEMINGWAY’S NOVEL *ISLANDS IN THE STREAM* INTO TURKISH

U.H. Berkay

This chapter explores the challenges and intricacies of translating Ernest Hemingway’s novel *Islands in the Stream* into Turkish, focusing on how cultural nuances and stylistic elements are conveyed across languages. Translation issues are longstanding, dating back to ancient Mesopotamia, and remain relevant today despite advances in machine translation and AI. The study emphasizes that literary translation is influenced by the translator's worldview, cultural background, education, and linguistic style. According to theorists like Newmark and Nida, effective translation seeks to preserve meaning and adapt form to resonate with the target culture. Key aspects, such as Hemingway’s minimalist style, metaphorical language, and cultural references, present unique challenges. Turkish translations often adjust Hemingway's concise expressions to maintain the emotional depth and subtle tension in his works. Translators of *Islands in the Stream*strive to retain Hemingway's symbolic use of natural elements like the sea and the island, which embody solitude and human vulnerability, while adapting cultural references to Turkish readership expectations. Ultimately, the chapter argues that the Turkish version successfully maintains much of Hemingway's style and thematic depth, though occasionally nuanced meanings are adapted due to linguistic and cultural differences.

Keywords: Hemingway, literary translation, *Islands in the Stream*, Turkish translation, cultural adaptation, translation studies.

Сведения об авторах

Абжаков Талгатбек Дуйсебекович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Международного университета Астана (Республика Казахстан)

Абилова Батжамал Айкеновна, кандидат педагогических наук (PhD), ассоциированный профессор, доцент кафедры русского языка и литературы Международного университета Астана (Республика Казахстан)

Акимов Сергей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, педагог дополнительного образования МБУ ДО Школа искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф» (Нижний Новгород)

Анищенко Федор Дмитриевич, магистрант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Антонец Екатерина Владимировна, доктор филологических наук, доцент кафедры классической филологии Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Архангельская Ирина Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры философии, общественных коммуникаций и туризма Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова; профессор кафедры журналистики Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Бактыбаева Аннель Тлеумагабетовна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой языковых дисциплин Казахского национального медицинского университета им. С. Асфендиярова (Республика Казахстан)

Банкова Людмила Львовна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры китайского языка Института иностранных языков Московского городского педагогического университета

Беркай Угур Хидир, аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Бесклубова Юлия Владимировна, кандидат филологических наук, Doktor der Philosophie, независимый исследователь

Васильев Евгений Вадимович, ассистент кафедры международной журналистики института русского языка Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова

Васильчикова Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, профессор факультета культуры и искусства Ульяновского государственного университета

Вафина Алсу Хадиевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского федерального университета

Вихрова Ксения Александровна, старший преподаватель кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица

Вохрышева Евгения Валерьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры английской филологии Самарского филиала Московского городского педагогического университета

Гусева Анастасия Сергеевна, магистрант ИМОМИ Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского

Дехтяренок Анна Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета

Джалилова Лейла Рахман кызы, аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Дубаков Леонид Викторович, кандидат филологических наук, доцент филологического факультета Университета МГУ-ППИ в Шэньчжэне, Китай

Дубкова Мария Владимировна, кандидат филологических наук, старший преподаватель старший преподаватель кафедры глобальных коммуникаций Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Зимина Евгения Витальевна, кандидат экономических наук, доцент кафедры романо-германских языков Костромского государственного университета

Иванкива Марина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета

Игнатьева Дарья Сергеевна, преподаватель кафедры русского языка Михайловской военной артиллерийской академии (г. Санкт-Петербург)

Ильичева Инна Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент, Минский государственный лингвистический университет (Республика Беларусь)

Казакова Ирина Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры философии, истории и теории мировой культуры и искусства Самарского государственного социально-педагогического университета

Кизима Марина Прокофьевна, доктор филологических наук, профес-сор кафедры мировой литературы и культуры Московского государствен-ного института международных отношений (университета) МИД России

Кляркина Полина Игоревна, магистрант программы «Петербургская школа литературного перевода» Санкт-Петербургского государственного университета

Козлов Алексей Евгеньевич, кандидат филологических наук, Новосибирский государственный университет, Институт русской литературы РАН

Коновалова Жанна Георгиевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистического образования для иностранных студентов Казанского федерального университета

Колесников Александр Юрьевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Кублицкая Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, помощник проректора по образовательной деятельности, аппарат ректора, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена

Кудрявцева Тамара Викторовна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Ланская Юлия Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иноязычной профессиональной коммуникации Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

Лесная Галина Мирославовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Московского государственного института международных отношений (университета) МИД России

Лисков Арсений Олегович, магистрант кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета

Макарова Людмила Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Макарова Ольга Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Самарского филиала Московского городского педагогического университета

Малышева Наталия Сергеевна, магистр филологии, тренер по развитию когнитивных способностей (NOVA IMS, Португалия)

Марковненков Дмитрий Викторович, аспирант кафедры зарубежной литературы, преподаватель кафедры английского языка для гуманитарных специальностей Института филологии и журналистики Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Маркелова Ольга Александровна, кандидат филологических наук, независимый исследователь (Москва)

Моркина Марта Александровна, старший преподаватель Высшей школы международных отношений Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого

Мясникова Кира Александровна, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры управления культурной политикой Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

Наумчик Ольга Сергеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Новикова Вера Григорьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Новосильнов Андрей Сергеевич, историк, независимый исследователь

Овчарова Екатерина Эдуардовна, кандидат экономических наук, доцент, независимый исследователь (Санкт-Петербург)

Орлова Татьяна Сергеевна, преподаватель кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица

Пастернак Екатерина Алексеевна, кандидат филологических наук, младший научный сотрудник Института мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова

Поляков Олег Юрьевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения Вятского государственного университета

Потёмина Марина Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент Высшей школы лингвистики ОНК «Институт образования и гуманитарных наук» Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта

Ремаева Юлия Георгиевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и лингвокультурологии Института международных отношений и мировой истории Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Рубан Алла Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-экономических и гуманитарных дисциплин филиала Брянского государственного университета в городе Новозыбкове

Сандлер Юлия Натиновна, преподаватель иностранного языка, государственная школа EOI Conde de Floridablanca (Испания)

Сейбель Наталия Эдуардовна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Сивкина Наталья Юрьевна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории древнего мира и средних веков Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского; старший научный сотрудник научно-образовательного центра «Славяно-греко-латинский кабинет» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова

Скальная Юлия Андреевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры глобальных коммуникаций Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, доцент 8 кафедры (языкознания и литературы) Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации, старший научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН

Соколова Наталья Игоревна, доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета

Стулов Юрий Викторович, кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь (Минск, Республика Беларусь)

Суркова Ксения Вячеславовна, кандидат филологических наук, независимый исследователь, Нижний Новгород

Тихомирова Ксения Павловна, аспирант, педагог Дворца творчества детей и молодёжи «Хорошево»

Турукина Кристина Александровна, магистрант Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Цветков Юрий Леонидович, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной филологии Института гуманитарных наук Ивановского государственного университета

Цвик Ирина Иосифовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Язык и коммуникация» Кишинѐвского государственного педагогического университета им. И. Крянгэ (Республика Молдова)

Шарыпина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы Института филологии и журналистики Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Шебельбайн Яна Олеговна, преподаватель филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Шевченко Арина Рафаильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского федерального университета

Шевченко Екатерина Сергеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева

Шолина Надежда Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

Юзмухаметова Ландыш Нургаяновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского федерального университета

ТРАНСФЕР ПОНЯТИЙ И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР:
ПРАКТИКИ ПЕРЕВОДА В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Коллективная монография

Печатается в авторской редакции

Оформление обложки
д.филол.н., профессор О.С. Наумчик

Подписано к печати 19.12.2024. Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 31,3. Уч.-изд. л. 32.
Заказ № 1086. Тираж 500.

Издательство Нижегородского госуниверситета
им. Н.И. Лобачевского
6030022, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37