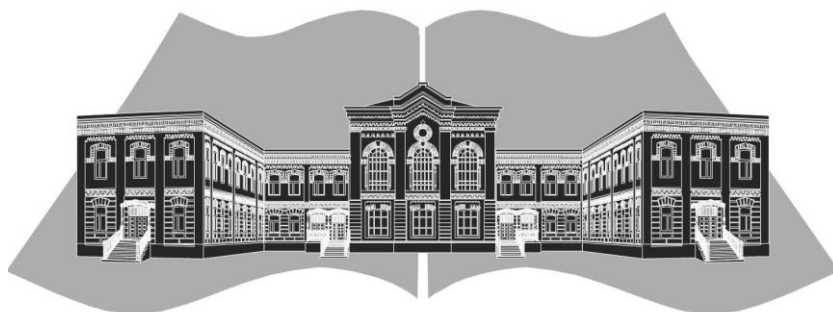


Министерство образования Московской области
Государственное образовательное учреждение
высшего образования Московской области
«Государственный гуманитарно-технологический университет»



ВЕСТНИК

ГОСУДАРСТВЕННОГО
ГУМАНИТАРНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

**СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЛИНГВИСТИКА
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

*Научный журнал
№2 (2015)*

Орехово-Зуево
2015

ISSN 2227-8966

Министерство образования Московской области
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Государственный гуманитарно-технологический университет»

ВЕСТНИК ГОСУДАРСТВЕННОГО ГУМАНИТАРНО- ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

**СЕРИЯ: Филология. Лингвистика
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

**Научный журнал
№ 2 (2015)**

Главный редактор:

Доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН **Блох М.Я.**

Зам. главного редактора:

Кандидат филологических наук, доцент **Яковлев М.В.**

Ответственный редактор:

Кандидат филологических наук, доцент **Кириллова А.В.**

Редакционная коллегия:

Кандидат филологических наук, доцент **Яковлева Э.Н.**

Кандидат филологических наук, доцент **Букина В.А.**

Кандидат филологических наук, доцент **Лесниковская И.В.**

Кандидат филологических наук, доцент **Блохин А.В.**

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой межкультурной коммуникации МГОУ (Институт лингвистики) **Ощепкова В.В.**

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой фонетики английского языка факультета иностранных языков МПГУ **Фрейдина Е.Л.**

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой английского языка Барнаульского государственного педагогического университета (Институт лингвистики) **Трунова О.В.**

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературы XX века Московского государственного областного университета (г. Москва) **Алексеева Л.Ф.**

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева (Астана, Казахстан) **Уразаева К.Б.**

Кандидат филологических наук, Deutsch-Russisches Integrations- und Bildungswerk Spektrum e.V, Bad Lauterberg, Deutschland (Бад Лаутерберг, Германия) **Гаврикова И.Ю.**

Магистр гуманитарных наук, преподаватель в языковой школе «Бёрлингтон» (Лондон, Великобритания) **Стивен Томас Ридли** (Stephen Thomas Ridley, MA, Lecturer at the Language School "Burlington" (London, the UK)

Доктор филологических наук, магистр педагогических наук, профессор университета в Боготе (Колумбия) **Жан Нейра Арнас** (Jaime Neira Arenas PhD en philologie, MS en sciences pedagogiques, professeurs universitaires La Colombie, Bogota D.C.)

© ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», 2015

© Оформление.

Редакционно-издательский отдел ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», 2015

Формат 60x84/8. Тираж 100 экз.

Редакционно-издательский отдел Государственного гуманитарно-технологического университета.
142611, Московская область, г. Орехово-Зуево, ул. Зеленая, д. 22.

E-mail: vestnikmgogi@gmail.com

www.mgogi.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Астафьева О.А. ОККАЗИОНАЛИЗМЫ В РОМАНЕ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА «1984»	5
Введенский В.В., Старых Л.В. ВЕРБАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОГО ЯЗЫКА В СТРАНАХ СНГ И БАЛТИИ	9
Вишняков А.Г. ПРИКЛЮЧЕНИЯ КЛОДА СИМОНА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ. СТАТЬЯ ВТОРАЯ	13
Громова А.В. ВИДЕНИЕ КУЗНЕЦА ДОРОФЕЯ В ПОЭТИКЕ ПОВЕСТИ Л.Ф. ЗУРОВА «ОТЧИНА» И ЕГО ДРЕВНЕРУССКИЙ ИСТОЧНИК	21
Колоскова Т.А. ТИПОЛОГИЯ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В СТРУКТУРЕ РАССКАЗА «ИОНЫЧ» А.П. ЧЕХОВА	26
Полтавец Е.Ю., Ивочкина К.П. СКВОЗНОЙ ПЕРСОНАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н.ТОЛСТОГО И ДЖ.Д.СЭЛИНДЖЕРА	30
Рюкина А.А. О ЖАНРОВОМ И СТИЛЕВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПОЭМЫ В ПРОЗЕ С. ШАРШУНА «ДОЛГОЛИКОВ»	37
Снигирёва Л.А. «КАК НАШЕ СЛОВО ОТЗОВЁТСЯ...»	42
Уразаева К.Б. ДОПОЛНЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ. КАЗАХСКИЕ ПЕРЕВОДЫ М. ЛЕРМОНТОВА	44
Чурюканова Е.О. ПРАВОСЛАВНАЯ ЛЕКСИКА В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ	52
Шарова А.В., Яковлев М.В. «ПЕСНИ НЕВИННОСТИ» И «ПЕСНИ ОПЫТА» КАК ОТРАЖЕНИЕ АНТИНОМИЧЕСКОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ УИЛЬЯМА БЛЕЙКА	56
Шинкарева Н.Ю. СБОРНИК Н.А. ПАВЛОВИЧ «ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА» КАК ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО	61
Яковлев М.В. КОНЦЕПЦИЯ ВЕСТНИЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. АНДРЕЕВА	66
Яковлева А.М. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ КОНЦЕПТОСФЕРЫ «КОНДИТЕРСКИЕ ИЗДЕЛИЯ» В ПОВЕСТИ РОАЛДА ДАЛА «ЧАРЛИ И ШОКОЛАДНАЯ ФАБРИКА»	72

CONTENTS

O.A. Astafeva THE NONCE WORDS IN THE NOVEL GEORGE ORWELL'S «1984»	5
V.V. Vedenskiy, L.V. Starykh THE VERBAL SPACE OF THE RUSSIAN LANGUAGE IN THE CIS AND BALTIC COUNTRIES	9
A.G. Vishnyakov CLAUDE SIMON'S ADVENTURES IN THE COUNTRY OF BOLSHEVIKS. ARTICLE SECOND	13
A.V. Gromova VISION OF THE SMITH DOROFY IN POETICS OF THE STORY «MOTHERLAND» BY L.F. ZUROV AND ITS OLD RUSSIAN SOURCE	21
T.A. Koloskova TPOLOGY CURT ANSWERS IN THE STRUCTURE OF THE STORY «IONIC» A. P. CHEKHOV	26
H.Y. Poltavets, Ch.P. Ivochkina RECURRING (THROUGHOUT-GETTING) CHARACTER IN THE WORKS OF LEO TOLSNOY AND J.D.SALINGER	30
A.A. Ryukina ABOUT THE GENRE AND STYLE ORIGINALITY OF THE S. SHARSHUN'S POEM IN PROSE «DOLGOLIKOV»	37
L.A. Snigireva «AS OUR WORD WILL RESPOND...»	42
K.B. Urazayeva PAN-DETERMINISM AS A REFLECTION OF KAZAKH IDENTITY (BASED ON MATERIALS OF «ZHYRAU» MEDIEVAL POETRY)	44
E.O. Churyukanova ORTHODOX VOCABULARY IN THE ENGLISH LANGUAGE	52
A.V. Sharova, M.V. Yakovlev «SONGS OF INNOCENCE» AND «SONGS OF EXPERIENCE» AS WILLIAM BLAKE`S REFLECTION OF ANTINOMY WORLDVIEW	56
N.Y. Shinkareva N.A. PAVLOVICH'S COLLECTION «THE GOLDEN GATES» AS IDEOLOGICAL AND ARTISTIC UNITY	61
M.V. Yakovlev THE CONCEPT VESTNICHESTVO IN D. ANDREEV`S CREATIVITY	66
A.M. Yakovleva ARTISTIC AND STYLE FUNCTION OF CONCEPTSPERE «CONFECTIONERY AND PASTRY» IN ROALD DAHL`S STORY «CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY»	72

УДК 81:821.111

ОККАЗИОНАЛИЗМЫ В РОМАНЕ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА «1984»

О.А. Астафьева

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. В статье анализируются основные тематические группы окказионализмов в романе Джорджа Оруэлла «1984», рассматриваются основные способы их образования, а также выполняемые в тексте стилистические функции.

Ключевые слова: Джордж Оруэлл; роман «1984»; окказионализм; авторский неологизм; антиутопия.

Проблемы новых слов привлекали лингвистов в разное время, довольно интенсивное пополнение лексики русского языка в 60-е годы XX века обусловило повышенный интерес к проблемам неологии, к исследованию новообразований в разных аспектах: лексико-морфологическом, функционально-стилистическом, словообразовательном, ономазиологическом [1; 2; 3; 4].

Особенностью индивидуально-авторских слов в произведениях Джорджа Оруэлла является их прагматическая наполненность. Окказионализмы специально создаются автором для выполнения тех или иных задач в пределах конкретного контекста. Окказионализмы, функционирующие в художественной речи, являются эффективным инструментом воздействия на адресата. Необычность формы окказионализма, его оригинальность, новизна привлекают читателя, заинтересовывают его, вовлекают в процесс расшифровки смысла, закодированного автором.

Роман «1984» – это антиутопия, которая в литературе представляет собой область, требующую восполнения пробела в изучении, особенно с лингвистической точки зрения.

В произведении «1984» Джордж Оруэлл изобразил Уинстона Смита, который живет в Лондоне 1984 года, в эпоху английского социализма, который называется ангсоц. Страна (сверхдержава), которая называет себя Океания, ведет непрекращающиеся войны то с Евразией, то с Остзией (двумя другими сверхдержавами), причем, ведя войну с одной из сторон, всегда является союзником другой.

Вся жизнь Океании подчиняется руководству партии, во главе которой стоит Старший Брат, от его имени издаются приказы, плакаты с его лицом развешаны по всему городу. Жизнь утопического Лондона 1984 года и всей Океании в целом ужасна, она подчинена конструктивному упрощению. В Океании существует один лозунг, по принципу которого и живут люди: «Война – это мир. Свобода – это рабство. Незнание – сила».

В своей антиутопии Джордж Оруэлл создает особый язык – «новояз» (англ. – newspeak), то есть новый язык, который содержит искаженные лексические единицы. Этот язык несет в себе самые простейшие конструкции слов, призванных сузить сознание человека и тем самым лишить любого жителя страны индивидуальности, инакомыслия и свободы. «Новояз» является особой формой языка и словарного запаса. Новый язык формируется по принципу «невозможно сделать (и даже подумать) то, что нельзя выразить словами». Поэтому с каждым новым изданием словаря новояза из него выбрасываются слова и понятия, неудобные господствующей идеологии: «Каждое сокращение было успехом, ибо чем меньше выбор слов, тем меньше искушение задуматься» [5, с. 316].

В настоящее время лексема «новояз» зарегистрирована в словаре Вебстера, где ей дается следующее определение: «новояз – пропагандистский язык, для которого характерны эвфемизмы, индифференциальность и искажение изначальных значений» [6].

В приложении к роману «1984» – «О новоязе» Джордж Оруэлл пишет: «Новояз, официальный язык Океании, был разработан для того, чтобы обслуживать идеологию ангсоца, или английского социализма» [5, с. 305]. Этим языком люди должны были овладеть к 2050 году. Он должен был не только обеспечить знаковыми средствами мировоззрение и мыслительную деятельность, но и сделать невозможными любые иные течения мысли. Предполагалось, что когда старый язык будет забыт, а все люди будут владеть новоязом, чуждые ангсоцу идеи, которые выражались в словах старого языка, станут буквально невысказанными.

Новая лексика была сконструирована таким образом, чтобы было возможно выразить любую дозволенную члену партии ангсоца мысль, а все остальные значения, ровно как и возможности прийти к ним окольными путями, отсекались.

Из языка были исключены нежелательные слова, а также по возможности все нежелательные побочные значения слов. К примеру, слово «свободный», которое осталось в новоязе, можно было употреблять только в значении «никем или ничем не занятый» или «просторный». В старом значении

«политически свободный», «интеллектуально свободный» это слово употреблять было нельзя, поскольку таких понятий не существовало.

Главным принципом новояза было сокращение слов, поэтому все слова, без которых можно было обойтись, исключались из языка. «Новояз был призван не расширить, а сузить горизонты мысли. И косвенно этой цели служило то, что выбор слов сводили к минимуму» [5, с. 306].

В словарный состав новояза обычно входят: 1) вновь созданные слова, описывающие антиутопические реалии; 2) уже имеющиеся в языке слова и словосочетания, значение которых было изменено.

Джордж Оруэлл делит лексику новояза на три класса: словарь А, словарь В и словарь С.

1. В словарь А были включены такие слова, которые использовались в повседневной жизни. Это такие слова, которые связаны с обычной деятельностью людей – работой, времяпрепровождением, домашними делами. Слова из этой категории выражали лишь одно четкое значение («лес», «дом», «сахар»).
2. В словарь В входили слова, которые специально создавались для политических нужд и навязывали человеку определенную позицию (названия организаций, групп, доктрин, институтов, общественных зданий). Слова из этого словаря были похожи на своего рода стенограмму: в несколько слогов они вмещали целый круг идей, выражая их гораздо убедительнее и точнее, чем в старом языке. Особенностью этого словаря является то, что все слова здесь были составными. Они состояли из двух и более слов или частей слов, соединенных так, чтобы их удобно было произносить («мыслепреступление», «благомыслие», «минимир»). В словаре В не было идеологически нейтральных слов. Многие из них являлись эвфемизмами. Множество слов обозначали нечто противоположное тому, что они говорили («минимир» – министерство мира, то есть министерство войны, «радлаг» – лагерь радости, т.е. каторжный лагерь).
3. Словарь С был вспомогательным, в него входили только научные и технические термины. Научный или инженерный работник в особом списке мог найти любое нужное слово. В этот список были включены слова, встречающиеся в других списках. «Слов, общих для всех списков, было очень мало, а таких, которые обозначали бы науку как область сознания и метод мышления независимо от конкретного ее раздела, не существовало вовсе» [5, с. 316].

Что касается единиц новояза, то понимание их значения для носителей языка может быть затруднено вследствие их необычной формы и содержания. Таким образом, можно предположить, что лексемы новояза не вошли еще полностью в систему языка и являются асистемными единицами.

В результате исследования мы выделили следующие тематические группы окказионализмов:

1. Названия организаций, отделов, сообществ, союзов: *миниправ* – министерство правды, *минимир* – министерство мира, *минилюб* – министерство любви, *минизо* – министерство изобилия, *радлаг* – лагерь радости, *доко* – отдел документации, *литто* – отдел литературы, *телео* – отдел телепрограмм, *Комитерн* – Коммунистический Интернационал, *полиция мыслей* – специальная репрессивная организация, занимающаяся мыслепреступниками, *Молодежный Антиполовой Союз* – союз, в котором внушается отвращение к половым связям, *Братство* – тайное сообщество приверженцев Голдстейна.
2. Названия предметов: *телекран* – устройство, совмещающее телевизор и камеру слежения, *речелис* – устройство для записи голоса, *гнезда памяти* – отверстия для уничтожения бумаг, *версификатор* – аппарат для сочинения слов без участия человека, *писатель* – карандаш.
3. Слова, отражающие мировоззрение и особенности мыслительной деятельности: *двоемыслие* – способность придерживаться двух противоположных убеждений одновременно, *мыслепреступление* – любая неосторожная мысль члена англофа, *лицепреступление* – неположенное выражение лица члена партии, *благомыслящий* – правоверный от природы член партии, неспособный на дурную мысль, *старомыслы* – те, чьи идеи сложились до Революции, *самостоп* – инстинктивное умение остановиться на пороге опасной мысли.
4. Названия территориальных единиц: *Океания* – вымышленное тоталитарное государство, включающее Северную и Южную Америку, Великобританию, Южную Африку, Австралию и собственно Океанию; *Остазия* – враждебно-дружественное государство, занимающее территорию Китая, Японии, Кореи, частично Монголии и Индии; *Евразия* – враждебно-дружественное государство, занимающее территорию континентальной Европы, Советского Союза и Турции; *Взлетная полоса I* – территория бывшей Великобритании, которая является третьей по населению провинцией тоталитарного государства.
5. Названия языков: *новояз* – вымышленный язык членов партии, *старояз* – обычный английский язык.

6. Слова, обозначающие социальный статус людей: *Внутренняя партия* – высшая общественная каста, куда входят высшие чины министерств и остальное высшее руководство; *Внешняя партия* – средняя каста, в которую входят бесчисленные номенклатурные работники и низшие члены Партии; *пролы* – низшая каста, беспартийный пролетариат.
7. Новоязовские слова, отражающие действия и понятия, характерные для тоталитарного государства Океания: *распыление* – уничтожение людей, *белочерное* – умение утверждать, что черное – это белое, а белое – это черное, *чистка* – масштабное распыление, *искос* – искусственное осеменение, *нутрить* – воспринимать, *злосекс* – половая аморальность, *добросекс* – целомудрие, *нарпит* – низкосортные развлечения и лживые новости, *наказ* – приказ, *нелица* – несуществующие лица, *неголод* – сытость.
8. Оценочные слова: *минус минус* – крайне неудовлетворительно, *плюсовой* – хороший, *плюс плюсовой* – великолепный.
9. Слова, обозначающие отличительные черты человека: *речекряк* – кричающий по-утиному, *саможит* – индивидуализм и чудачество.
10. Слова, обозначающие отвлеченные понятия: *еслисть*, *еслинно*.

Рассмотрев тематическую классификацию, мы убедились, что для передачи реалий тоталитарного строя Джордж Оруэлл использует различные тематические группы окказионализмов, обозначающие названия различных организаций, союзов, территориальных единиц.

В классификации по частям речи мы выделили следующие окказионализмы:

1. Имена существительные, которые представляют наиболее обширную группу окказионализмов: телекран, ангсоц, новояз, двоемыслие, мыслепреступление, нелица, наказ, распыление, чистка, старояз, речекряк, речепис, версификатор, неголод, лицепреступление, искос, старомысли, злосекс, добросекс, рычевка, убежденец, а также все названия организаций, партий, территориальных единиц (см. выше).
2. Имена прилагательные: благомыслящий, плюсовой, плюс плюсовой, минус минус, настроенческий.
3. Глаголы: *еслисть*, *нутрить*.
4. Наречия: *еслинно*.
5. Деепричастия: *пахая*.

Рассмотрим асистемную лексику новояза Джорджа Оруэлла с точки зрения стилистики и словообразования. Грамматика новояза отличается двумя особенностями: 1) гнездовое строение словаря; отрицание при помощи «не» для любого слова; 2) регулярность грамматики новояза.

Так, любое слово в языке могло породить гнездо. Это относилось даже к самым отвлеченным, как, например, «если»: «*еслисть*», «*еслинно*» и т.д. Этимологические принципы здесь не соблюдались. Прилагательное можно было произвести от любого существительного, например: «*пальтовый*», «*жабный*», от них соответствующие наречия и т.д. Словом-производителем могли стать и глагол, и существительное, и даже союз; суффиксами пользовались свободнее, что позволяло расширить гнездо до немислимых размеров. При этом каждое слово могло иметь отрицание с «не»: например, «*нелицо*», «*недонос*».

Некоторые существительные имели особую форму множественного числа: слова «цыпленок», «крысенок», «молоко» имели форму «цыпленки», «крысенки», «молоки».

У прилагательных появились две сравнительные степени: «лучше» и «более лучше». Все глаголы считались переходными. Местоимения сохранились, за исключением «кто» и «чей». Последние были упразднены, и их заменило местоимение «который».

Многие слова новояза являются двух- и трехсложными, причем ударения в них падают и на первый, и на последний слог. «Для политических целей прежде всего требовались четкие стриженные слова, которые имели ясный смысл, произносились быстро и рождали минимальное количество отзвуков в сознании слушателя» [5, с. 315]. Эти слова побуждали человека тараторить. Речь становилась отрывистой и монотонной, она должна была стать по возможности независимой от сознания.

Как уже отмечалось, в асистемную лексику новояза входят два вида лексем: вновь созданные и уже имеющиеся в языке слова и словосочетания, значение которых было изменено. Образование новых слов происходит путем основосложения, усечения слов в сочетании с основосложением и созданием аббревиатур. Значение их при этом складывается из значения компонентов, один из которых является ведущим, а другой или другие – поясняющими. Что касается слов с измененным значением, то они создаются, как правило, путем отсечения одних сем и присоединения других, причем новое значение вытесняет старое. Значение лексем новоязов во многих случаях является непонятным для носителей языка без широкого контекста, дефиниции или объяснения принципов их создания. Следовательно, они не вошли еще в систему языка и являются асистемными.

Рассмотрим окказионализмы произведения Джорджа Оруэлла «1984» с точки зрения словообразования. Словообразовательный анализ позволяет выделить следующие группы слов:

1. Наиболее частотный способ образования окказионализмов в романе – усечение основ с последующим основосложением: телекран, ангсоц, новояз, миниправ, минимир, минилюб, мини-зо, двоемыслие, мыслепреступление, речепис, старояз, речекряк, лицепреступление, искос, саможит, злосекс, добросекс, нарпит, комитерн, мыслепол.
2. Префиксальный способ образования слов (с использованием префикса «не»): нелица, неголод, недонос.
3. Суффиксальный способ словообразования: настроенческий, пальтовый, жабный, убежденец.
4. Неморфологический способ словообразования – сокращение: *доко*, *лито*, *телео*.

Так, большинство слов новояза создавались без какого-либо этимологического плана. Они могли состоять из любых частей речи, соединенных в любом порядке.

От других языков новояз отличался тем, что с каждым годом его словарь не увеличивался, а уменьшался. Множество слов просто перестали существовать в связи с идеологией общества. Например, исчезли из языка слова «мораль», «честь», «справедливость», «наука», «демократия», «религия».

Были и двусмысленные слова – с «хорошим» оттенком, когда их применяли к партии, и с «плохим», когда их применяли к врагам. Кроме того, существовало множество слов, которые на первый взгляд казались просто сокращениями, – идеологическую окраску им придавало не значение, а их структура.

Названия различных организаций и отделов строились по одной и той же схеме, это было слово, которое удобно произносить, которое имело бы наименьшее количество слогов, позволяющих понять его происхождение. Слова-цепи стали одной из характерных особенностей политического языка еще в первой четверти XX века. Особенная тяга к таким сокращениям была отмечена в тоталитарных странах и организациях. Сокращение слов в новоязе имело особое значение – стало понятно, что, сократив слово, ты сократил или изменил его смысл.

Новояз – это язык партийцев, который сделал их жизнь проще, потому что это язык, предохраняющий партийцев от ошибок, так как он отвечал духу ангсоца. Партия стремилась прервать связь с прошлым, переписать историю, но пока люди разговаривали на староязе, сделать это было невозможно, поэтому и был придуман новояз.

Итак, проведенное исследование окказионализмов на примере антиутопии Д. Оруэлла «1984» показало, что новообразования могут отражать различные проблемы и несовершенства тоталитарного строя общества. Анализ окказионализмов Джорджа Оруэлла показал, что они являются эффективным и эффективным средством для экспрессивного выражения авторского замысла. Окказиональные слова Джорджа Оруэлла отражают, с одной стороны, активные словообразовательные процессы в языке XXI века и выявляют возможности словообразовательной системы, с другой стороны, позволяют выделить особенности индивидуального мировосприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко Н. Окказиональное в художественном тексте /Н. Бабенко. – Калининград, 1997. – 84 с.
2. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста : учеб. пособие / Н.С. Болотнова. – 4-е изд. – М.: Флинта : Наука, 2009. – 520 с.
3. Земская Е.А. Словообразование как деятельность / Е.А. Земская; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1992. – 220 с.
4. Намитокова Р.Ю. Авторские неологизмы: словообразовательный аспект / Р.Ю. Намитокова. – Ростов-н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1986. – 156 с.
5. Оруэлл Дж. 1984. – М., АСТ, 2014. – 318 с.
6. Словарь Вебстера. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/newspeak>. (Дата обращения: 20.06.2015).

Summary

THE NONCE WORDS IN THE NOVEL GEORGE ORWELL'S «1984»

O.A. Astafeva

State University of Humanities and Technologies

Abstract. The article analyzes the main thematic groups of occasional words in George Orwell's novel "1984". The research examines the main methods of derivation and stylistic functions in the text.

Key words: George Orwell; novel "1984"; occasional words; author's neologism; anti-utopia.

УДК 81'272:811.161.1

ВЕРБАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОГО ЯЗЫКА В СТРАНАХ СНГ И БАЛТИИ

В.В. Введенский, Л.В. Старых

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. В условиях тревожных тенденций в мире (развертывание процессов глобализации на фоне циклических кризисов мировой экономики и появление новых для постсоветского пространства вызовов) выработка линии поведения РФ относительно стран постсоветского пространства становится насущной необходимостью. Помимо традиционной акцентуации российской политики на постсоветском пространстве вокруг экономического и оборонного партнерства, все больше актуализируется задача активизации политики РФ в области поддержки соотечественников и проблема культурного влияния нашей страны на территории бывшего СССР.

Ключевые слова: русский язык; постсоветское пространство; политика; геополитика; реинтеграция.

В последние годы интерес к изучению вопросов, связанных с функционированием русского языка на постсоветском пространстве, значительно возрос. Этому способствовал проведенный для ближнего зарубежья в 2007 г. «Год русского языка» и создание в том же году Фонда «Русский мир», одной из целей которого является популяризация русского языка. Добавим, что при его поддержке систематически выходят в свет работы, анализирующие положение русского языка в отдельных странах или регионах постсоветского пространства.

Вектор политики, направленный на сохранение русского языка в ближнем зарубежье, в первую очередь предполагает актуализацию мер содействия социальной адаптации российских соотечественников, не по своей воле оставшихся вне Родины, что, безусловно, связано с геополитическими интересами России, где реальной составляющей является реинтеграция постсоветского регионального сообщества. В основе его социальной перспективы лежит единый набор факторов, в том числе и негативно влияющих на самочувствие русского языка, однако характер таких тенденций придает большую фундированность мерам российского государства, направленным на их смягчение и устранение.

Общее историческое прошлое, специфика «развала» единого государства и особенности современного развития новых независимых стран обусловили наличие корреляции между сохранением функционального пространства русского языка и позицией бывших союзных республик в отношении интеграции.

Политика Российского государства в сохранении позиций русского языка за рубежом претерпела с середины 1990-х годов значительную эволюцию. На смену деятельности, направленной на придание проблеме русского языка широкого общественного и политического звучания, пришли мероприятия, решающие конкретные задачи расширения функционирования русского языка в образовательном, культурном и информационном поле стран ближнего зарубежья.

Ориентиры, заданные внешнеполитической концепцией 2008 года в отношении русского языка за рубежом, нашли отражение в программах Правительства РФ, в частности, в «Концепции долгосрочного социально-экономического развития РФ до 2020 года» [1] («Концепция 2020») и в «Основных направлениях деятельности Правительства РФ до 2012 года» [2], в которых определены приоритетные социально-экономические задачи на 2009–2012 гг. – годы первого этапа реализации «Концепции 2020».

«Концепция 2020 года» в основном сконцентрирована на решении социально-экономических вопросов развития страны. При этом политика в сфере культуры призвана обеспечить развитие и реализацию культурного и духовного потенциала каждой личности и общества в целом, что особенно важно в условиях перехода экономики России на инновационный путь развития. Для достижения качественных результатов в культурной политике России Правительство выделяет несколько приоритетных направлений, среди которых названо и «использование культурного потенциала России для формирования положительного образа страны за рубежом посредством развития культурного сотрудничества с иностранными государствами, прежде всего с государствами-участниками СНГ». Реализация данного направления предусматривает в рамках федеральных целевых программ «Русский

язык» и «Культура России» поддержку мероприятий, направленных как на продвижение ценностей российской культуры и популяризацию русского языка за рубежом, так и на содействие соотечественникам за рубежом в сохранении их культурной и языковой самоидентификации, в том числе через фонд «Русский мир».

В целом проблематика, связанная с сохранением и развитием культуры народов России вообще и русского языка в частности, претерпела существенную эволюцию по мере становления внешнеполитической стратегии суверенной России: от романтического представления о сообществе новых независимых государств как новом издании Советского Союза, в котором русский язык должен непременно иметь государственный статус, до понимания необходимости систематической, планомерной политики, направленной на комплементарное продвижение российских культурных и языковых ценностей.

Учитывая усугубляющуюся ситуацию с русским языком на постсоветском пространстве, в нашей стране была разработана и принята к исполнению четвертая по счету Федеральная целевая программа «Русский язык» на 2011–2015 годы [3], которая подтвердила задачи, поставленные в предыдущих программах в сфере сохранения и распространения русского языка, укрепления его позиций в Российской Федерации и за рубежом, о которых в новой программе говорилось, что существующие проблемы «решены не в полной мере». Следует отметить, что все предыдущие программы, к сожалению, не закрыли те угрозы, которые связаны с ослаблением позиций русского языка. Новая программа свидетельствует о том, что по-прежнему не теряют своей остроты и актуальности вопросы, которые ставились программой 2006–2010 годов и ранее – программой на 2002–2005 годы. Разработку программы на 2011–2015 год также обусловили существующие проблемы. Это, во-первых, угроза разрушения единого информационного, образовательного, социально-культурного и экономического пространства Российской Федерации; во-вторых, ущемление прав личности российских граждан, касающихся дискриминации по языковому признаку; в-третьих, ослабление национальной самоидентификации россиян; в-четвертых, снижение активности интеграционных процессов в государствах-участниках Содружества Независимых Государств и странах Балтии; и, наконец, в-пятых, снижение престижа России в мировом сообществе».

Процитированный список дословно повторяет перечень угроз, противостоять которым призвала программа 2006–2010 годов.

Перед новой программой на 2011–2015 годы стоит четкая цель поддерживать, сохранять и расширять русский язык (в т. ч. среди соотечественников, проживающих за рубежом), для достижения чего необходимо решить следующие задачи.

Так, в Российской Федерации необходимо:

- обеспечить реализацию функций русского языка как государственного языка Российской Федерации;
- создать условия для функционирования русского языка как средства межнационального общения народов Российской Федерации.

В зарубежных же странах в первую очередь необходима поддержка русского языка как основы развития интеграционных процессов в государствах-участниках Содружества Независимых Государств и стран Балтии. Кроме того, необходимо удовлетворение языковых и культурных потребностей соотечественников, проживающих за рубежом».

Нетрудно заметить, что задачи современной программы во многом повторяют предыдущую программу, однако с единственным исключением: из списка на 2011–2015 годы исчез пункт о создании полноценных условий для развития русского языка как национального языка русского народа. Такое изъятие трудно объяснить, поскольку вопрос о русском языке как родном остается актуальным и для России (ситуация в Татарстане – тому подтверждение), и для русских, проживающих за рубежом. Поскольку защита прав на использование родного языка в странах, где проживают русские соотечественники, опирается на международные нормы, охраняющие родные языки, постольку Российской Федерации трудно предъявлять претензии иностранным правительствам в дискриминации русскоязычного населения, тем более что и в самой России (в некоторых ее субъектах) право русских на полноценное изучение родного языка не всегда соблюдается.

Еще одной сомнительной особенностью новой программы является заложенная в ней возможность прекращения ее исполнения. Правительство, инициировав программу и обеспечив ее финансирование, наделено полномочиями закрыть ее, если не найдет средств на ее финансирование в полном объеме. Таким образом, Правительство фактически не берет на себя никакой ответственности за финансирование программы.

Такое положение, изначально заложенное в механизм реализации программы «Русский язык» на 2011–2015 годы, ставит под сомнение успех начатого дела. Однако в программу заложено увеличе-

ние финансирования по сравнению с предыдущим периодом на миллиард рублей (почти на 60%). Общий объем предусмотренного финансирования составляет 2 526,66 млн. руб., в т.ч. за счет федерального бюджета – 2 179,1 млн. руб., из региональных бюджетов – 142,16 млн. руб., внебюджетных источников – 205,4 млн. руб. Предусмотрено, что средства федерального бюджета на программу направляются через Минобрнауки и Россотрудничество. Из всех средств 54% направлены на работу за рубежом, из них 24% обеспечивают поддержку русского языка как основы интеграции в СНГ, а 30% идут на удовлетворение языковых и культурных потребностей соотечественников, проживающих за рубежом.

В рамках программы планируется разработать, апробировать, растиражировать и внедрить (распространить) словари, грамматики, справочники, учебники, пособия, информационные материалы по русскому языку и литературе, подготовить аналитические материалы и рекомендации по развитию культурных и профессиональных связей с соотечественниками, проживающими за рубежом, провести ряд исследований, обеспечить переподготовку и повышение квалификации преподавателей, создать координационно-методические центры глобальной системы использования специальных дистанционных технологий в обучении русскому языку.

Разработчики программы впервые попытались определить важнейшие индикаторы и показатели ее эффективности, а также ожидаемые результаты. Результаты программы будут признаны успешными, если по сравнению с 2010 годом к 2015 году в полтора-два раза вырастет доступность просветительских мероприятий, дистанционных технологий по изучению русского языка, а число преподавателей, прошедших переподготовку по преподаванию русского языка как неродного и иностранного вырастет с 3400 до 12000 человек.

Ответственность за реализацию программы возложена на Минобрнауки России и Россотрудничество. В целях максимальной координации усилий государственных ведомств при Министерстве образования создан научно-координационный совет.

В 2011 году в рамках ФЦП «Русский язык» на 2011–2015 годы начата разработка проекта по программно-методическому обеспечению системы использования специальных дистанционных технологий в обучении русскому языку за рубежом для координационно-методических центров глобальной системы российских вузов и сетевой инфраструктуры представительств Россотрудничества, которые должны принести за рубеж современные методики преподавания и изучения русского языка в интерактивном режиме.

Следует отметить, что в планах ФЦП «Русский язык» на 2011–2015 годы намного больше внимания уделяется мерам по укреплению позиций русского языка за рубежом, чем это было в предыдущих программах. К сожалению, при этом совершенно не озвучена поддержка русского языка в России как родного, что значительно ослабляет позиции в поддержке русского языка для соотечественников, проживающих вне России. И, безусловно, серьезный недостаток этой программы в том, что необязательность полноценного финансирования делает ее проектом, который может быть прекращен в любой момент.

Тем не менее, в ФЦП «Русский язык» на 2011–2015 годы заданы высокие ориентиры в решении задачи сохранения и развития русского языка, и в первую очередь об этом свидетельствует большое число конкурсов на проведение различных мероприятий, затрагивающих проблемы русского языка в России и за рубежом.

Само же развитие представлений о направлениях и содержании государственной деятельности в области культурной и языковой политики привело к их концептуализации в доктринальных внешнеполитических документах, кратко резюмируемых следующими положениями:

- сохранение и развитие русского языка является важнейшим средством укрепления национальных позиций на постсоветском пространстве;
- укрепление функционального пространства русского языка в странах СНГ и Балтии составляет приоритетную задачу внешнеполитической стратегии России, реализация которой обуславливает поддержание и перспективы взаимодействия с новыми независимыми государствами;
- критерием достаточности уровня функциональности русского языка в странах СНГ и Балтии должно стать его положение, позволяющее не только воспроизводить социальную идентичность на основе российских культурно-исторических ценностей, но и комплементарной адаптации российских соотечественников в современном социально-политическом процессе бывших союзных республик;
- успешное осуществление мер, направленных на распространение российского культурного присутствия, предполагает внедрение в политический лексикон результатов общественной практики ФЦП «Русский мир», объединяющей всех (в том числе и представителей нероссийских этносов), кому дороги российские культурные ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года. Утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 17 ноября 2008 г. № 1662-р. См.: <http://www.rosnation.ru/index.php?D=458>.
2. Основные направления деятельности Правительства Российской Федерации на период до 2012 года. Утверждены распоряжением Правительства Российской Федерации от 17 ноября 2008 г. № 1663. См.: <http://правительство.рф/media/2009/6/18/5887/file/1663.doc>
3. Федеральная целевая программа «Русский язык» на 2011–2015 годы, утверждена Постановлением Правительства Российской Федерации от 20 июня 2011 г. № 492. – См.: http://government.ru/media/2011/6/29/42498/file/492_pril.doc
4. Иванов В.К. Социально-политическая трансформация газетной прессы России // Вестник Московского государственного областного университета. – М., 2012. – № 3. – С. 52-63.
5. Иванов В.К. Манипуляция сознанием человека через печатные СМИ // Вопросы гуманитарных наук. – М., 2011. – № 6. – С. 224-227.

Summary

THE VERBAL SPACE OF THE RUSSIAN LANGUAGE IN THE CIS AND BALTIC COUNTRIES.

V.V. Vvedenskiy, L.V. Starykh

State University of Humanities and Technologies

Abstract. In terms of disturbing trends in the world (deployment of globalization processes on the background of the cyclical crises of the world economy and the emergence of new post-Soviet space calls) output behavior of the Russian Federation concerning the post-Soviet countries is becoming a necessity. In addition to the traditional accentuation of the Russian policy in the post-Soviet space around economic and security partnership, the task of activation policy of the Russian Federation in the field of support of compatriots and the problem of cultural influence of our country in the territory of the former USSR is more updated.

Key words: Russian language; post-Soviet space; politics; geopolitics; reintegration.

УДК 821.133.1

ПРИКЛЮЧЕНИЯ КЛОДА СИМОНА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ. СТАТЬЯ ВТОРАЯ

А.Г. Вишняков

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. Статья посвящена связям французского писателя Клода Симона с СССР и Россией и критической перцепции его творчества отечественным литературоведением.

Ключевые слова: Клод Симон; Новый Роман; «Приглашение»; «Трава»; М.С. Горбачёв; Ч. Айтматов.

Нобель: похоронный марш триумфатору

Название следующей статьи, посвящённой важнейшему в жизни каждого современного писателя событию, кажется, на первый взгляд, вполне нейтральным: «Признание или эпитафия? По поводу одной международной премии». Статья опубликована в № 11 за 1986 год журнала «Иностранная литература» [9] (1). Её автор – Александр Строев, специалист в области сравнительного литературоведения. Вот что Строев написал в ответ на письмо от 28 августа 2011 года, в котором я просил его рассказать (для возможного использования этих воспоминаний в комментариях к французскому переизданию «Приглашения» Клода Симона и в подготавливаемом мной томе «Избранного» писателя на русском языке) об обстоятельствах написания этой статьи: «Статью мне заказали (Айтматов еще не был главным редактором «Иностранки») как информацию о событии. Ничего мне не навязывали (кажется, попросили напомнить, кто вообще получал нобелевские премии по литературе), я писал то, что хотел (разумеется, с обычной для 1986 г. самоцензурой). Никакого отношения к приглашению Симона в Россию это не имело».

Статья эта показательна по нескольким причинам. С одной стороны, она написана с профессионализмом редкими даже для журнала уровня «Иностранки»: ясная, логичная, рассматривающая без обычной ритуальной болтовни заявленную тему, насыщенная цитатами, наблюдениями, именами и отсылками к произведениям. С другой стороны, её чтение оставляет смутное и смущающее послевкусие. И при перечитывании это ощущение становится яснее и может быть сведено к следующему: её автор не любит Клода Симона. Разумеется, сам по себе этот факт проблемой не является, на свете (и в первую очередь – на родине Симона!) есть множество литературоведов и критиков, считающих его произведения скучными и даже нудными. Но в данном случае мы имеем дело не с «журналюгой», огульно отвергающим чуждое и неведомое ему искусство, а с автором, хотя и подчёркивающим свою «объективность» и избегающим обращаться к айхенвальдо-радековской надменно-бранной стилистике, но исподволь пытающимся склонить читателя к своим взглядам, что весьма далеко и от научной объективности, и от минимальной журналистской нейтральности, зато напоминает пресловутую идеологическую промывку мозгов.

Подобная критическая стратегия по отношению к Симону, нередко использовавшаяся во Франции, но до этого момента не применявшаяся к нему в СССР, напомнила мне эпиграф к пушкинской «Пиковой даме» о «тайной недоброжелательности». К умело подобранным и дозированным недоговоркам, умолчаниям, граничащим с инсинуацией, намёкам подмешаны цитаты «из Симона», которые критик приводит чаще всего лишь для того, чтобы опровергнуть, отвергнуть, высмеять их. Высокомерной казуистике в духе статьи 1963 года Самария Великовского в том же журнале Строев делает взбадривающую инъекцию иронии, отчего ещё более явной становится вырастающая из этих оборотов доминирующая тональность его статьи.

А тональность эта, ощутимая в названии и подзаголовке, задаётся с первой же фразы: «Присуждение Нобелевской премии по литературе 1985 года французскому прозаику Клоду Симону явилось событием неординарным и неоднозначным» [9, с. 214]. Констатируя затем неудачу «нового романа» в качестве авангардистского движения, автор, кажется, даёт слово Симону: «Чем же можно объяснить выбор Шведской академии? Ведь, как сказал Клод Симон в своей Нобелевской речи 9 декабря 1985 года, и другие могли быть удостоены этой чести» [9, с. 214]. Характерно, что обращение к Симону нужно лишь как повод для приведения списка из одиннадцати претендентов на Нобеля-85, при перечитывании которого невозможно удержаться от предположения, что вся статья, вопреки вышеприведённым уверениям её автора, написана для выделения двух тезисов: «Обсуждались также кандидатуры Гюнтера Грасса (ФРГ), мексиканского поэта и эссеиста Октавио Паса, Чингиза Айтматова, чьи

шансы, судя по французской прессе, котировались весьма высоко» [9, с. 214] и того, что сформулирован в последнем абзаце статьи, к которому мы обратимся ниже. Не менее тонкой и по-иезуитски виртуозной будет интерпретация и других цитат из Симона.

Затем автор возвращается к Симону и приводит два фрагмента из решения Нобелевского комитета, но делает он это лишь для того, чтобы заявить: «Эти общие слова мало что говорят о творческой индивидуальности Клода Симона – действительно крупного и значительного писателя» [9, с. 215]. Почти комична подмена тогда ещё московским критиком собственными, вполне «общими словами», шведских формулировок, которые, даже если признать их вполне понятный в этом контексте обобщающий характер, любой «нобелизанта» предпочтёт высказываниям любого литературоведа. На четырёх больших страницах убористого текста этот приём с небольшими вариациями используется неоднократно: приводится некий тезис, принадлежащий или приписываемый Симону, который затем размывается, раскрашивается в прах посредством умелого использования безличных и неопределённо-личных оборотов, конструкций в пассиве и риторических вопрошаний: «Чем же можно объяснить выбор Шведской академии?», «спор вёлся между писателями Франции», «среди претендентов называли <...>, по мнению многих, лишь по недоразумению так и не ставшего...», «именно эти вежливые заверения заставляют подозревать, что присуждение премии Клоду Симону во многом объясняется...».

Опять отметим приведение цитат, должных иллюстрировать и доказать, но не выполняющих ни одной, ни другой функции («<...> французы отреагировали сдержанно, если не сказать прохладно. Официальные поздравления <...> отмечали самобытность писателя, то, что "<...> вся французская литература удостоена сегодня высокой чести"). Любоვნю, с разных сторон разбирается обвинение Академии в политизированности её решения, подробно и с видимым удовольствием цитируются граничащие с диффамацией высказывания «бьющего тревогу иконоборца» А. Ринальди, известного в первую очередь своей журналистской бранью в адрес многих писателей: «На большую часть этих обвинений, или, вернее, оскорблений отвечал сам Клод Симон в своей Нобелевской речи. Но попробуем понять, что стоит за ними, нет ли в них, к сожалению (так! – АВ), доли истины?» [9, с. 215].

Критикуя Новый Роман, с которым обычно отождествляют Симона, Строев в частности пишет: «Для нового поколения писателей «новый роман» предстаёт как система не возможностей, а пут и запретов. Так, прозаик Тони Каррано, поздравляя <...> Клода Симона с присуждением Нобелевской премии, определяет его творчество как «современное барокко»» [9, с. 216]. Возможно, в опущенном Строевым фрагменте цитаты и упоминаются «путы и запреты», но в процитированном – об этом ни слова.

Любопытен и следующий не очень ловкий кунштюк в пассаже об «истории "нового романа"»: «Вначале, в 1950-е годы, это нарочито стёртое, внешне бессвязное описание повторяющихся событий воспринималось читателями и критиками как крайняя степень натурализма, пошли в ход термины "вещизм", "школа взгляда» [9, с. 215]. Из-под внешне гладкой вязи здесь выглядывают родные советские уши всё того же, неведомого французам, упрёка новороманистов в некоем, нигде, кроме филфака МГУ не «шедшем в ход», «натурализме». В этом же смысле (приписывание Симону своих «московско-тартуских» лжесемiotических фантазмов) хороша и следующая фраза: «Очевидно, что сосредоточенность на процессе "порождения текстов" может привести либо к "зауми", либо к "компьютеризации" литературы» [9, с. 218]. Стоит ли пояснять, что сравнивавший себя с ремесленником Симон, превыше всего ценивший ясность и точность, бесконечно далёк и от зауми, и от компьютеризации литературы?

Затем Строев приводит ряд высказываний Симона, «чтобы точнее определить его позиции» и подытоживает их следующим псевдопарадоксальным пассажем: «Тридцать лет назад лозунги «новороманистов» воспринимались как бунтарские, сейчас они выглядят устаревшими. Ниспровержение реалистической условности обернулось диктатом ещё более условных правил. Поэтому чем полемичнее (в нарушение канонов) старался сделать свою сорокаминутную нобелевскую речь Клод Симон, тем традиционной она прозвучала» [9, с. 216]. Упрекать Новый Роман в диктате – один из самых первых, ещё из 1950-х годов, упрёков, тем более комичный, что звучал он из уст сторонников и жертв подлинного диктатора тогдашней французской литературы – Сартра, в паре со своим саблезубым «Бобром» – Симонной де Бовуар – заправлявшего тогда заодно и в идеологии, и в философии. Главный догматик Нового Романа А. Роб-Грийе не без иронического восхищения описывает в «Романесках» «Тартра» (как назвал его Симон в одном письме – накипь на чайнике) и его попытки приручить аполитичных и независимых новороманистов.

В конце статьи Строев использует приём выдвижения на первый план некоего анонимного и тотального (современного и 1950-х годов, французского и советского) читателя, направляемого в нужную сторону при помощи вкрадчивых вводных: «Читатель может (и не без основания) обнаружить

здесь противоречие. Но Клоду Симону важно в первую очередь отстоять тезис об «абсолютной свободе творчества». <...> Клод Симон любит напомнить, что он выступал против расизма и милитаризма и его даже привлекали к суду «за оскорбление французской армии». Но отсутствие ясной политической позиции может обернуться консервативностью взглядов, привести к безответственным высказываниям» [9, с. 217]. Обращает на себя внимание выражение «любит напомнить», сразу определённым образом ориентирующее читателя в его отношении к Симону. Интроверт Симон, боявшийся разговоров с незнакомцами (в первую очередь – с интервьюерами) не менее, чем упреков в завербованности КГБ, тяжело пережил вызов в суд в начале 60-х годов в связи с алжирскими делами и вспоминал об этом крайне редко и только в связи с действительно серьёзными поводами и потому ни *напоминать*, ни тем более *любить напоминать* он был органически неспособен.

Далее, приводя пример Симона о Джойсе и Прусте как борцах против «хорошего стиля», Строев добавляет замечательную пару скобок, нанося цитируемому тексту неожиданный хук слева: «Утверждая свою незыблемость, общество стремится представить новаторские произведения как плохо написанные, непонятные и – тяжчайший грех – скучные (здесь, конечно (так! – АВ), Клод Симон защищает не столько Джойса и Пруста, не удостоившихся, кстати сказать, Нобелевской премии, а самого себя), но помешать им занять подобающее место в истории культуры оно – не в состоянии» [9, с. 218].

Последний, уже упоминавшийся выше, абзац статьи, призванный своей отточенностью отсылать к риторической концовке (*chute*), в действительности заставляет вспомнить эзоповых *лису и виноград*: «Выбрав Клода Симона, Шведская академия формально поставила его в один ряд с великими писателями XX века: Т. Манном, У. Фолкнером. Но только формально... Нобелевская премия не возвышает её обладателя над многими из тех, кто так и не удостоился её» [9, с. 218].

Иссык-Кульский форум 1986 года: приглашение на гибель империи

Рассмотрим теперь историю с Иссык-Кульским форумом, увенчавшимся встречей с М.С. Горбачёвым (октябрь 1986 года), куда Симон был официально приглашён, тот резонанс, который эта поездка получила в симоновском творчестве, в первую очередь – в «Приглашении» (1987) и то, как всё это было воспринято позднесоветской, эмигрантской и постсоветской журналистикой и критикой.

Сергей Зенкин, доктор филологических наук, один из самых известных современных российских специалистов по французской литературе (2), делится некоторыми своими сомнениями в Послесловии к «первому» (а в действительности – третьему! (3)) переводу «Приглашения» на русский язык [7]. В частности, он пишет: «<...> интригуют <...> места, где текст книги противоречит сам себе, путается в подробностях» (далее приводятся примеры «противоречий»: раздваивающаяся на «красивейшую женщину» и «куклу из плоти» Монро, двоение формулировки «муж красивейшей женщины» между Миллером и «английским актёром», размывание слов переводчицы в связи с желанием «гостя» сфотографировать бюст Ленина (4) [7, с. б/н].

Из этих неверных или притянутых за уши посылок делается следующий вывод: «Да, конечно же, это такой способ письма <...>, впервые широко разработанный <...> французским «новым романом», одним из ведущих представителей которого как раз и был Клод Симон <...>. Вместе с такими своими единомышленниками, как Мишель Бютор или Ален Роб-Грийе, он создал технику обездвиженного романного письма, где повествование вязнет в описании. В безразмерных, бесконечно сложных, наползающих одна на другую фразах <...> невозможен ни решительный поступок, ни ответственное, весомое слово героя. Удивительно, как эта техника «нового романа», придуманная для других задач и сюжетов, совпала с действительностью Советского Союза – по крайней мере с тем устрашающим, изумляющим и непроницаемым образом советской империи, который единственно и мог составить себе путешественник-иностранец, не знающий местного языка и тщательно ограждаемый от контактов с местным населением» [7, с.б/н].

В стремлении (не менее, кстати, радикальном, чем у его предшественников, хотя и более вкрадчивом и тонком) выгнуть симоновский текст по собственным лекалам автор послесловия продолжает развивать дорожку ему и многим представителям этого направления в российской общественной жизни тематику: «Россию и Советский Союз уже описывали как царство механической инерции, бездушного единообразия и подавления индивидуальных свобод другие именитые и критичные визитёры – <...> де Кюстин, <...> Жид. Но Клод Симон первым (последним?) применил для этого особую повествовательную технику, которая весь мир превращает в оцепенелый мир кошмара. Парадоксальный образ, столь эстетически завершённое, вполне адекватное соответствия художественной «формы» историческому «предмету» возникло в тот самый момент, когда инертная машина советской империи пришла-таки в движение и стала тяжело разворачиваться, разваливаясь на ходу. <...> Показ неподвижной советской империи с помощью имобилистского стиля «нового романа», конечно же, не

инициировал, но едва ли не мистически знаменовал собой её неминуемый взрыв» [7, с.б/н]. В этом объёмном периоде Зенкин не только искажает литературоведческую реальность, характеризуя динамичный и протеический стиль «нового романа» как «иммобилистский», но и не замечает своего *contradictio in adjecto*: так где же соответствие между реальной «пришедшей-таки в движение» империей и «иммобилистским стилем» Симона?

Отдельная, и как это часто случалось с нашим героем, ни на что не похожая интрига в русско-советском сюжете Симона – его контакты с диссидентами, вылившиеся не только в публикацию в парижском «Континенте» перевода «Приглашения» [8] (разбор которого, как и двух других, был сделан мной в специально посвящённой этому статье [11]), но и данное им этому влиятельнейшему эмигрантскому изданию интервью. Беседовали с ним автор перевода Наталья Горбаневская (участница известного протеста на Красной площади против ввода войск Варшавского договора в Чехословакию в 1968 году) и ещё одна сотрудница журнала Наталья Дюжева [6]. Публикация перевода «Приглашения» предварялась текстом «От редакции», который ввиду его характерности и для того времени, и для той среды, что его породили, хочется привести полностью: «Клод Симон – крупнейший из живущих французский писатель-авангардист, лауреат Нобелевской премии. Он был участником первой встречи на так называемом Иссук-Кульском форуме. В эссе, которое мы публикуем ниже, он делится с читателем своими впечатлениями об этом событии. Поразительно, как в течение двухнедельной поездки по СССР этот далёкий от всякой политики, утончённый эстет сумел разглядеть сквозь дорогостоящую бутафорию советского гостеприимства подлинную сущность хозяев и их далеко не альтруистические цели. Многим нашим, умудрённым, казалось бы, горьким опытом политическим эмигрантам признаться бы у этого французского прозаика хоть немного ума и прозорливости!» [8, с. 239].

В этом же восторженно-простодушном ключе строится и беседа с писателем. Оценочные вопросы-характеристики с повышенной эмоциональностью растопили сердце пугливого мизантропа, и он сделал немало важных признаний. Журналистки восхищаются Симоном и его книгой («вам удалось нарисовать <...> наиболее глубокую картину современного Советского Союза», «им удалось обвести вокруг пальца других, а вы, судя по книге, не поддались на их уловки»), задают «нескромный вопрос» («простите: вы верующий?»), хвалят «Приглашение» за «необыкновенную гармонию», «уличают» бывшую Родину в попытках незаконно издать книги Симона и «неверных» переводах их названий (что в обоих случаях оказывается их фантазией), спрашивают о «тёмном лесе для советских читателей» – отношениях «западного писателя» с издателем, давая Симоном редчайшую возможность для панегирика владельцу издательства «Минки» Жерому Линдону, в котором натренированное ухо различает из-под восхищения «почти святым от издательского дела» раздражение нежеланием последнего публиковать коммерческую чепуху (как это делает неназванный, но подразумеваемый «Галлимар»), чтобы иметь возможность издавать «трудных» авторов на лучших условиях.

Подкупает своей советской непосредственностью (проявившейся и в моём интервью с Симоном в 2003 году, неслучайно некоторые вопросы практически совпадают, как, впрочем, и ответы) реакция интервьюеров на отдельные слова престарелого анархоэстета; хороши и их «домашние заготовки»: «как говорят в России, "труд красит человека"», «случается ли вам чувствовать себя счастливым, когда вы пишете?», «можно ли спросить вас, как вы видите мир, окружающий вас, вы, человек и писатель, подлинно аполитичный?» (в последнем журналистки-эмигрантки напрасно, думается, приняли за чистую монету высказывания Симона; когда он мне заявил, что абсолютно аполитичен и даже не ходит на выборы, его жена дезавуировала это его высказывание, скрывающее не столько желание выглядеть аполитичным, сколько яростное неприятие того способа интересоваться политикой, который широко распространён в современном всё более виртуальном мире, где убеждения почти не пересекаются с поступками).

В заключение этого сюжета процитируем лишь один ответ и вопрос, имеющие непосредственное отношение к нашей теме: «Вас много приглашали, но только одно приглашение вызвало у вас желание написать "Приглашение". В чём дело? – Ах, точно так же меня спрашивают, почему «Дорога во Фландрию» (такой перевод названия главного романа Симона кажется журналисткам точнее, в чём писатель с ними соглашается – из вежливости или не желая разобраться – АВ), почему война. Да потому что война или Советский Союз – это всё-таки нечто такое, что любопытно увидеть, выходящее за рамки привычного, поражающее. Я мог бы, например, написать об Америке, но к чему?.. За те десять дней, что я пробыл в Советском Союзе я увидел столько нового для меня, для моего зрения, столько поразительного, удивительного, и всё это толкнуло меня написать книгу» [8, с. 439].

Следующий наш персонаж, в отличие от предыдущих, не литературовед, не критик и даже не журналист. Наталья Попова – писательница, издатель, профессиональная переводчица-синхронистка, сопровождавшая многих знаменитостей в их поездках по СССР и в частности, в 1986 году – Клода Симона (5). В своей книге «Давние сны» [5], в эссе «Чингиз Айтматов, Иссук-Куль и Клод

Симон» она делает то, от чего воздержались все остальные «персонажи» симоновских писаний на эту тему (Майя Плисецкая, Федерико Майор, Айтматов, Артур Миллер, Питер Устинов, Иосиф Бродский, Горбачёв) – даёт французскому писателю детальный «ответ».

Помимо личной и вполне понятной уязвлённости, пером Н. Поповой водило возмущение той трансформацией, которой французский Нобель подверг советскую действительность. И как человек, живший в той стране в то время, я разделяю её возмущение. Брежневский Советский Союз не был «тоталитарным адом» (что прекрасно понимал сделанный Симон мучеником Бродский, отказавшийся, кстати, обсуждать с ним своё советское прошлое в этом ключе; и поразительно, что столь пронизательный в других случаях Симон в этот раз не понял истинных причин такой реакции и описал её в «Ботаническом саде» как ещё одну статью своего обвинительного акта тоталитаризму), а уж горбачёвский, уже пошедший вразнос, СССР – тем более. И если советские страницы «Приглашения» всё же можно сопоставлять с «Капричос» Гойи, то аналогичные пассажи «Ботанического сада» в лучшем случае – с шаржами Домье.

В первом фрагменте Н.Попова показывает то, что происходило за кулисами «Иссык-Кульского форума»: «В 1986 году кто-то из окружения Михаила Горбачёва дал ему умный совет: пригласить к нам интеллектуалов из разных стран, чтобы сломить лёд отчуждения и недоверия, с которым традиционно относились в мире к СССР. Решили, что для камуфляжа подлинных политических мотивов этой акции приглашение должно исходить не от генсека КПСС, а от известного в мире советского писателя. И зарубежная общественность должна была поверить, что Евтушенко или Вознесенский решили вдруг проявить царское гостеприимство и пригласили к себе в гости видных политиков, философов, писателей и художников со всего мира, чтобы сесть в кружок и в домашней обстановке побеседовать о судьбах нашей планеты. Но несколько наших именитых писателей, которым предлагали провести сей форум, от этого хлопотного поручения отказались. А вот дальновидный Ч.Айтматов не отказался» [5, с. 284-285].

Затем Попова ярко и нередко иронически описывает те несколько дней, что она провела в обществе Симона в качестве его личной переводчицы: «Я хорошо знала, что такое французский характер, и в первый же день знакомства с Клодом Симон весело поинтересовалась: типичный он француз или нет? – А что такое типичный француз? – спросил он меня. – Типичный француз устраивает скандал, если в туалете нет туалетной бумаги или обед задерживают на пятнадцать минут, а у нас может случиться и то, и другое. Клод Симон успокоил меня: нет, он вовсе не типичный француз и не будет скандалить по столь мелким поводам. Первый день в Москве прошёл у нас с ним вполне мирно и благополучно. Мы посетили с ним Кусково, <...> отведали русской кухни, и по просьбе Клода Симона я отвезла его на Красную площадь, чтобы он мог удовлетворить своё заветное желание: полюбоваться на смену караула у Мавзолея Ленина. Было очень холодно, Клод Симон продрог до костей, но с детским восторгом, не замечая, что у него течёт из носа, наблюдал, как печатают шаг наши солдатики, охранявшие пост номер один. Во Фрунзе к Айтматову все гости летели ночью, в специально выделенном для этого самолёте» [5, с. 286]. Читателю эссе Поповой предстоит оценить всю горькую ироничность её первого диалога с писателем при знакомстве с его дальнейшими «приключениями в стране большевиков». Кстати, сопоставительное изучение двух версий одних и тех же событий было бы весьма продуктивно для более глубокого понимания художественного метода Симона и его способ «текстуализации реальности» (6).

Критической для Симона точкой всей этой поездки стало, по мнению Поповой, его неудачное выступление перед другими участниками «форума» с зачитыванием нобелевской лекции (что было не слишком тактично в виду того, что как минимум двое других его участников – Айтматов и Миллер – считали себя не менее достойными Нобеля). Характерно, что социопатия Симона нередко становилась причиной его поступков в духе «истории с вазой» его любимого героя Льва Николаича Мышкина: «Чем ярче выступали и проявляли себя остальные гости, тем больше он мрачнел. Когда ему предложили выступить, он сказал мне, что прочитает свою нобелевскую речь, изданную отдельной книжкой. Я полистала её и осмелилась заметить, что содержание её не очень вяжется с темой дня. Клод Симон ответил, что он потратил всю жизнь на то, чтобы сформулировать высказанные в ней мысли, и потому ничего другого он произнести не сможет. <...> мне не довелось стать свидетельницей или, ещё хуже, виновницей его позора (7). Переводить выступление Симона поручили молодому человеку из числа организаторов встречи, который превосходно знал французский <...>. Просто речь его была столь скучна и тягуче-длинна, что гости устали и проголодались. Решили сделать перерыв и дослушать речь Клода Симона после ланча. А после ланча – все забыли о бедном старичке. И начали слушать других ораторов. Легко вообразить себе, какую гжучую обиду испытал болезненно амбициозный Клод Симон. Он с гордостью говорил мне, что его творчеству посвящают специальные семинары и

диссертации. И он, конечно, был уверен, что будет у нас самым почётным гостем. А тут – такое небрежение! С этого рокового дня Клод Симон превратился в сплошной злобный комок» [5, с. 291].

Перебирая важнейшие события этой зарубежной поездки Симона, выделяемой им самим из десятков аналогичных, совершённых им за его долгую жизнь, Попова пишет, подводя острый итог своим наблюдениям за «нетипичным французом»: «Кроме мавзолейного караула ничто в нашей стране, по моему, не вызвало у него интереса. Люди, города, редкостной красоты пейзажи, памятники старины, русская и киргизская культура, соборы и музеи Кремля, сокровища «Алмазного фонда» (которые он заранее записал в «поддельные»), театральное искусство – всё оставляло его непробиваемо равнодушным. Хотя и западало в память, чтобы позднее в окарикатуренном виде ожить в сочинении, в котором он расквитается за недостаточно восторженное отношение к собственной персоне» [5, с. 293-294].

Закончим разбор пристрастных и часто по-снайперски точных заметок Н.Поповой трагикомической сценой с Расулом Гамзатовым и его цветистыми комплиментами столь пронизательному в других ситуациях европейскому гостю: «<...> желая сделать ему приятное, с чисто кавказским пристрастием к завышенной комплиментарности, на полном серьёзе запел хвалу нобелевскому лауреату <...>. Я с любопытством вглядывалась в сумрачное лицо лауреата: верит ли он, что горцы далёкого Кавказа читают и тем более любят его книги? И, по-моему, он верил. Собственно для этого, я думаю, Клод Симон и ехал в Советский Союз – насладиться признанием собственного величия. Только для этого. Поэтому и встреча с Горбачёвым, которая заметно взволновала всех остальных участников форума, тоже оставила его равнодушным» [5, с. 294].

Прелегомены русской симонистики

Возвращаясь к хронотематическому разворачиванию нашей проблемы, следует заметить, что не все отечественные литературоведы, обращавшиеся к Симону, фокусировались на текстах о разгроме 1940-го года или о советских впечатлениях писателя.

Сотрудница института мировой литературы РАН Марина Ариас-Вихиль уже упоминалась как переводчица «Приглашения». В книге «Зарубежная литература XX века» [4] ей принадлежит раздел «Французская литература второй половины XX века» (с. 391-433), две страницы которого (с. 422-423) посвящены Симону. Здесь исследовательница даёт краткий, но плотно написанный обзор важнейших романов писателя, выстраивая свои рассуждения вокруг проблематики времени: «Персонажи романа «Трава» (умирающая старая женщина, её племянница (в действительности – жена внука – АВ), изменяющая своему мужу) не имеют истории в том смысле, что их жизнь крайне заурядна. И тем не менее в подаче Симона эта обречённая на смерть и продуваемая насквозь ветром времени материя начинает «петь», получает артистическую «регенерацию». <...> В романе «Дороги Фландрии» <...> попытка понять природу времени и установить хотя бы некую тождественность личности самой себе дублируется <...> переключением повествования с первого лица на третье. В результате возникает образ плотной, сумрачной ткани времени, полной различных зияний. Паутина памяти стремится затянуть их, но её нити, которые несёт с собой каждый человек-«паук», пересекаются лишь условно. <...> Роман «Отель» <...> со всей очевидностью рисует разочарование Симона в марксизме и желании переделать мир на путях насилия. Его симпатии на стороне жертв истории. <...> Монументальный роман «Георгики» – одно из самых значительных произведений Симона, где автор вновь обращается к теме столкновения человека со временем. <...> Проблематизируя очень сложные отношения между познанием, письмом и временем, Симон разрушительной стихии войн противопоставляет архетип земли, смены времён года» [4, с. 422-423].

Следующий исследователь – я сам. Я начал читать Симона в 1983 году, готовя курсовую, в числе остальных новороманистов. Новый Роман и творчество Клода Симона стали сначала темой моего диплома в 1985 году, а затем – двух диссертаций (в 2002 и 2011), двух книг [2] [3] и двух десятков статей на русском и французском языках [1], [14], [15], [16], [17], [18], [19]. В 2003 году писатель дал мне последнее в своей жизни интервью [1]. В настоящее время я готовлю первое критическое (или, как это называется у нас – академическое) издание Симона на иностранном языке: в серии «Литературные памятники» будут опубликованы в моём переводе, с моими комментариями и статьями произведения Симона «Трава» и «Приглашение» (перевод М. Ариас в моей редакции).

Подводя итоги почти детективного распутывания следов французского писателя на нашей почве, замечу, что «русский» Симон – так же, впрочем, как и «американский», «испанский», «немецкий» и какой ещё? – готовит своим исследователям немало сюрпризов и открытий, что лишний раз доказывает относительность и неокончателность любого нашего суждения о его творчестве, которое, как и его долгая жизнь, предстаёт – и это каждый симонист в какой-то момент понимает – бездонным колодезем тайн.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишняков, А. Клод Симон: встреча на пороге текста (статья и интервью) // Вопросы литературы. – ноябрь-декабрь 2003. – № 6. – С. 202-228.
2. Вишняков, А.Г. Поэтика французского Нового Романа и Клод Симон в 50-е годы. Эссе. – Саарбрюкен, «Lambert Academic Publishing», 2010. – 326 с.
3. Вишняков, А.Г. Поэтика французского Нового Романа : Монография. – М.: МГОУ, 2007. – 286 с.
4. Зарубежная литература XX века : Учебное пособие для вузов / под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Academia, 2003. – 632 с. М.А.Ариас «Французская литература второй половины XX века» (с. 391-433).
5. Попова, Н. «Давние сны». – М., 2005, эссе «Чингиз Айтматов, Иссык-Куль и Клод Симон» (с. 283-308).
6. Симон, К. Интервью журналу «Континент». – Мюнхен, 1989. – № 59. – С. 435-442.
7. Симон, К. Приглашение. Пер. с фр. Е.Ляминой, с «Несколькими вопросами К. Симону» П. Шинского и Послесловием С. Зенкина. – М.: ОГИ, 2003. – 135 с.
8. Симон, К. Приглашение / пер. с фр. Н.Горбаневской // Континент. – Мюнхен, 1989. – № 56. – С. 239-283.
9. Строев, А. Признание или эпитафия? По поводу одной международной премии // Иностранная литература, 1986. – № 11. – С. 214-218.
10. Французская литература, 1945-1990 / В.В. Ерофеев [и др.]; отв. ред. Н.И. Балашов. – М.: Наследие, 1995. – 924 с.
11. Calle-Gruber M., *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, coll. «Biographie», 2011, 451 p.
12. *Littérature, XXe siècle, textes et documents*, réunis par Bernard Lecherbonnier, Dominique Rincé, Pierre Brunel, Christiane Moatti, introduction historique de Pierre Miquel, Nathan, 2001, 896 p.
13. Simon C. Le Jardin des Plantes. – P., 1997, in : *Œuvres*, éd. établie par A.B.Duncan, avec la collaboration de J.-H.Duffy, Gallimard, «La Pléiade», 2006, 1582 p.
14. Vishnyakov Alexey, - *L'Invitation dans Dictionnaire Claude Simon*, dir. Michel Bertrand, préface de Dominique Viart, Honoré Champion, collection «Dictionnaires et Références, 29», 2013, p. 538-543.
15. Vishnyakov Alexey, - «Les épigraphes de Claude Simon», *ibid.*, p. 329-335
16. Vishnyakov Alexey, - «Les titres de Claude Simon», *ibid.* p. 1066-1073.
17. Vishnyakov Alexey, - «Simon au pays des Soviets. Notes sur la réception de l'oeuvre simonienne en Russie», «Cahier Claude Simon», № 9, p. 145-173.
18. Vishnyakov Alexey, - «Claude Simon et la Russie. Entretien avec Claude Simon», «Cahier Claude Simon», № 9, p. 146-185.
19. Vishnyakov Alexey, - «La jouissance d'une écriture novatrice. Traduire et tradire Claude Simon en russe», «Cahier Claude Simon», № 10, p. 105-128.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Номер журнала с этой статьёй сдан в набор 22.08.86., подписан в печать 15.10.86. Следовательно, статья написана до приезда Симона в СССР и опубликована между 10 и 21 октября, то есть во время его пребывания в Москве и Киргизии по приглашению Айтматова, которое он сначала отклонил и принял лишь в последний момент. Предположим, что этот первоначальный отказ объясняет некоторые особенности этой статьи.
2. Для монографии «Французская литература. 1945-1990» [10] Зенкин написал принципиальные статьи о жанре эссе и о Батае, Бланшо и Барте (с.797-841).
3. Хронологически первый перевод – Марины Ариас-Вихиль, выполненный по заказу Айтматова в 1987 году для журнала «Иностранная литература», но так никогда и не опубликованный, второй – перевод Натальи Горбаневской, опубликованный в 1988 году в № 56 эмигрантского журнала «Континент». О причинах этого по-своему уникального казуса (ни одна из переводчиц не знала о работе двоих других) можно написать отдельную статью. Если кратко, то главная причина, думается, в следующем: явственный привкус (налет? субстрат?) латентного троцкизма, присущий политическим воззрениям Симона, обретя в горбачёвской перестройке, достойный объект для деконструктивной репрезентации позволил возникнуть такому результату, который, несмотря на общий обескураживающий вид, своими частными сторонами давал возможность использовать его как эмигрантской критике «слева», так и для снисходительно иронической интерпретации современным «либерализмом». Причины, заставившие Айтматова заказать перевод «Приглашения», не вполне ясны; судя по всему, описания Симонем в «Приглашении» и «Ботаническом саде» собственного неконформистского поведения и давяще тоталитарного своих «хозяев» – сильно преувеличены, и Айтматов остался вполне удовлетворён результатами общения с Симонем. Автор перевода полагает, что вопрос о его публикации был снят с повестки дня редакцией «в связи с переходом Айтматова на новую работу», что вызывает сомнения. Думается, что даже если бы «степной Толстой», как именует его Симон, не пошёл вверх по номенклатурной лестнице, он не смог бы (да и не захотел бы) напечатать текст со столь яростными выпадами против Горбачёва и себя самого. Истинной (и вполне достигнутой) целью заказа этого перевода было удовлетворить своё (и – как знать – возможно, своего кремлёвского покровителя) любопытство. Закрытый тираж в нескольких пронумерованных экземплярах – это в лучших советских традициях (вспомним, хотя бы, аналогичную историю с «По ком звонит колокол» Хемингуэя). Так что, хотя Симон и отказался от намерения попросить слова на встрече с Горбачёвым, диалог «поэта и царя», вполне возможно, всё же состоялся. Прояснить картину могли бы материалы из

горбачёвских архивов, но моя просьба о доступе к ним была оставлена «Горбачёв-фондом» без ответа. Перевод М.Ариас-Вихиль готовится мной к публикации в моей редакции.

4. Вообще-то эти эффекты раздвоения должны быть отнесены на счёт неточностей перевода. Автор послесловия не избежал к тому же ошибки: «В старой балерине, с которой встречаются "деятели культуры" легко узнать Галину Уланову» (с. 131). Однако, в действительности Уланова, родившаяся в 1909 году, закончила карьеру в 1960, гораздо раньше Майи Плисецкой (1925–2015), о которой идёт речь в данном месте. С.Зенкин был, видимо, обманут – как и многие другие, с удовольствием воспринявшие многие пассажи «Приглашения» как «шаржи с ключами» – карикатурным описанием Симоном «старой балерины». Вопреки симоновским фантазмам, обе советских «этуали» сохранили до конца великолепную физическую и артистическую форму, а по уверению переводчицы Симона Н.Поповой эта жестокая сцена была Симоном от начала до конца придумана.
5. В «Ботаническом саде» (1997) неоднократно набрасывается портрет Н.Поповой (а точнее – обобщённый симоновский образ-шарж советской женщины, так как свою переводчицу 1984 года он описывает в сходных выражениях, а описание переводчиц в «Приглашении» мало чем отличается от приведённого ниже): «<...> женщина с лицом чахлым, <...> землистым, усталым и неопределённого возраста, <...> увядшим» [14, р.936, 1137. 1138]. Характерно, что на переданной мне Н.Поповой фотографии Симона и Айтматова она выглядит совершенно иначе, что много говорит не только художественном методе Симона, но и о некоторых личных свойствах писателя, о которых зарубежные симонисты, работавшие под недремлющим оком писателя и его жены, предпочитали умалчивать. В свете вышесказанного становится понятнее финал эссе Н. Поповой: «В последующие годы я два раза два останавливалась в Париже у своих друзей на улице Монж, на которой жил и Клод Симон. И несколько раз встречалась с ним на улице. <...> На его приглашение «выпить по стаканчику» я отвечала, что, к сожалению, очень занята. У него о пребывании в нашей стране остались свои воспоминания, а у меня – свои. За пять дней работы с Клодом Симоном, я потеряла пять килограммов, обрела тахикардию и бессонницу, и длить знакомство с этим писателем мне не хотелось» (с. 296).
6. Не менее плодотворным могло бы стать сопоставление следования стереотипу поездки «иностранца в (Советскую) Россию» и стремления отказаться от этого, нередко по-фрейдистски вытесняющего из сознания и подсознания художника (особенно французского, послежидовского с его «Возвращением из СССР») непосредственные ощущения от подлинной реальности. Так, отвечая однажды на вопрос о своём опыте участия в испанской Гражданской войне, Симон противопоставил его тому, как это описал Андре Мальро, сравнив писания последнего с «похождениями Тентена в стране Советов». Безжалостная ирония судьбы заключается в том, что в его собственных «всего лишь заметках путешественника» по России (как он однажды призвал воспринимать «Приглашение») порой явственно ощутим непобедимый аромат комиксов про знаменитого бельгийского репортёра с чубчиком, например, в упоминаемой выше Зенкиным сцене с запретом (?) сфотографировать покрытый серебрянкой памятник Ленину и гордости за успешное нарушение этого запрета.
7. Из этого и некоторых других мест эссе Поповой можно почувствовать то, как остро она восприняла многократные симоновские упоминания некачественной работы переводчиков. Думается, что на эту его позу надо взглянуть шире. Так, С.Н. Макуренкова, бывшая переводчицей А. Миллера, в своих неопубликованных воспоминаниях о Симоне, сообщает, что он периодически вообще отказывался от услуг переводчицы, замыкаясь со своим «приблизительным», как говорят французы, английским в обществе А. Миллера и П. Устинова и наблюдая за всем и всеми из-под этого, собственноручно надвинутого на себя, герметичного колпака. Самым паразитическим в поведении и мироощущении маньяка для непоражённых тем же недугом людей часто оказывается не столько его способность находить и создавать ситуации, подтверждающие его взгляд на мир и людей, но скорее его непоколебимая готовность воспринимать происходящее с ним именно в ключе своей проблемы – даже тогда, когда жизнь не даёт к тому ни малейшей возможности. Хотя следует честно признать: советская реальность такую возможность Симону давала неоднократно, что, конечно, ни в коей мере не отменяет вовсе незаслуженных страданий Н.Поповой по вине её необычного клиента и многочисленных деформаций, которым он их обеих подверг во время «текстуализации».

Summary

CLAUDE SIMON'S ADVENTURES IN THE COUNTRY OF BOLSHEVIKS. ARTICLE SECOND

A.G. Vishnyakov

State University of Humanities and Technologies

Abstract. Article is devoted to communications of the French writer Claude Simon with the USSR and Russia and critical perception of his creativity by the literary criticism of Russia.

Key words: Claude Simon; New Roman; *The Invitation*; The Grass; M. Gorbachev; T. Aitmatov.

УДК 821.054.7:821.161'01

ВИДЕНИЕ КУЗНЕЦА ДОРОФЕЯ В ПОЭТИКЕ ПОВЕСТИ Л.Ф. ЗУРОВА «ОТЧИНА» И ЕГО ДРЕВНЕРУССКИЙ ИСТОЧНИК

А.В. Громова

Московский городской педагогический университет

Аннотация. Статья содержит сопоставительный анализ одного фрагмента из повести Л.Ф. Зурова «Отчина» и его древнерусского источника – эпизода из произведения XVI века «Повесть о Псково-Печерском монастыре». Прослежены приемы работы писателя с историческим первоисточником. Установлено, что для воссоздания стиля писатель использовал различные источники, включая летописи, исторические сочинения, фольклорные легенды и руководства для иконописцев.

Ключевые слова: литература русского зарубежья; легенда; видение; святые Псковской земли; иконописный подлинник.

Леонид Федорович Зуров (1902–1971) – представитель молодого поколения первой волны русской эмиграции. Во время Гражданской войны он записался в ряды Белой армии в своем родном городе Остров Псковской губернии и в 1919 г. оказался за границей, сначала в Эстонии, затем в Риге и во Франции [10: с. 232–243]. Повесть «Отчина» (Рига, 1928) – одно из первых произведений начинающего автора, рассказывающее об истории Псково-Печерского монастыря от начала его существования до осады войсками Стефана Батория в 1581 году. На создание произведения Зурова вдохновила поездка в Псково-Печерскую обитель (находившуюся в то время на территории Эстонии), где он по заданию Рижского университета составлял описание древностей монастырской ризницы для книги проф. В.И. Синайского [11, с. 59]. «Отчина» редко становилась объектом литературоведческого анализа [3], между тем как она обозначила редкое явление в литературе зарубежья – обращение писателя-эмигранта к древнерусской культуре с целью воссоздания образа русского человека и русской истории.

Анализ повести показал, что при работе над ней Зуров опирался на целый ряд древнерусских письменных памятников, с которыми он мог ознакомиться в монастырской библиотеке: в их числе были произведения словесности XVI века «Повесть о Псково-Печерском монастыре» и «Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков», Псковские летописи, житийная литература, сочинения Андрея Курбского, иконописные подлинники. Событийная канва была заимствована из древнерусских повестей, черты облика преподобного Корнилия Печерского и Ивана Грозного (выведенных во второй части «Отчины») – из сочинений Курбского, лексика, способствовавшая воссозданию особого повествовательного стиля – из летописей, черты псковских святых – из иконописных подлинников. Разнообразие источников и творческое отношение к ним позволили Зурову избежать наивной стилизации и создать оригинальное художественное произведение.

В настоящей статье приемы авторской работы с древнерусскими текстами рассмотрены на примере одного эпизода из «Отчины» – видения кузнеца Дорофея. Источником этого фрагмента стал письменный памятник XVI века «Повесть о Псково-Печерском монастыре», содержащий фактографические сведения по истории обители, включая события 1581 года. Наряду с достоверными историческими фактами «Повесть...», как и большинство произведений словесности той эпохи, включает чудеса, знамения и видения, наряду с образами реальных исторических личностей – образы святых, существующих в одном пространстве с людьми. Видение Дорофея относится к периоду осады Пскова войсками Батория и имеет характер легенды, оно было заимствовано Зуровым и помещено в третью часть «Отчины» – «Осада Пскова», но в переосмысленном виде. Сравнение фрагментов из «Повести о Псково-Печерском монастыре» и «Отчины» Зурова позволяет проследить, в каком направлении происходила переработка писателем древнерусского первоисточника.

Как сообщается в этом эпизоде «Повести...», накануне первого вражеского приступа на Псков некий старец Дорофей сидел в полдень «в сенях келейки своей в монастыре Покрова Святой Богородицы, что в Угле града Пскова, и плакал о наступающей на город беде» [9]. В это время он увидел Богородицу в сопровождении почитаемых в псковской земле святых.

Богородица обращается к Дорофею (который «очутился я у той стены городской, стоя почти у ног Пречистой») и посылает его «к боголюбивым воеводам и печерскому игумену» возвестить им, «чтобы молили усердно Господа Бога беспрестанно за град» [9] и чтобы принесли из монастыря старую Пе-

черскую икону Богородицы и хоругвь на стену града. Пречистая обещает свое заступничество городу и даже указывает место на стене, где нужно расставить пушки, чтобы бить из них по королевским шатрам.

В «Повести...» рассказ ведется от лица самого Дорофея, что служит приданию достоверности и конкретности повествованию. Из этого фрагмента мы узнаем, что Дорофей был пожилым (Богородица обращается к нему «старче») и проживал в монастыре. Зуров в «Отчине» пересоздает образ старца Дорофея, придавая ему героический облик защитника города: «В последние часы дня, когда теплел закат на крестах и золотополосных главах, а осенняя вечерняя тишина уже стыла над Псковом, – на городской стене близ медной пицали-хвостуши задремал целый день ковавший ядра кузнец Дорофей» [4, с. 63].

В древнерусской повести несколько раз подчеркивается (со ссылкой на его собственные слова) изъян зрения Дорофея, «глаза которого плохо видели», были полны слез – он плакал, когда увидел «больными глазами яркий свет, словно сияющий столп до небес, шествующий от Печерской обители через Великую реку с левой стороны Мирожского монастыря в град Псков, и в этом свете идущую по воздуху Святую Богородицу...» [9]. Парадоксальным образом слабость зрения и слезы становятся едва ли не реалистической мотивировкой видения небесного света. Правда, древнерусский источник использует данный факт в противоположном значении: вопреки слабости глаз, Дорофей «явственно» увидел идущую Богородицу, что подтверждается дальнейшим развитием сюжета – появлением Пречистой на стене города и её обращением к псковичам. Таким образом, в данном эпизоде конкретная деталь является мотивировкой для введения легендарного сюжета (что типично для некоторых жанров народной прозы).

Зуров исключает мотив слабости зрения и вводит более реалистичную для своего времени мотивировку видения – сон: кузнец задремал после тяжелого труда и увидел Богородицу, «неожиданно открыв глаза».

В древнерусском первоисточнике рядом с Богородицей шествуют «преподобные отцы: по левую руку Антоний, основатель Киевской пещеры, а с другой стороны, по правую руку, – игумен Корнилий Печерский Псковской земли». Взойдя на стену града, Богородица призывает и других почитаемых в Пскове святых (согласно некоторым преданиям, основателями Псково-Печерского монастыря были монахи Киево-Печерской лавры, в связи с чем Антоний и Феодосий Печерские также особо почитаются в Пскове, наряду с Великим князем Владимиром, крестившим Русь [1, с. 8]), по ее зову являются «Мирожский строитель Нифонт, епископ Новгородский», великие князья Владимир Киевский, Всеволод и Довмонт Псковские, «и чуть сзади них, примерно в полусажени, блаженный Никола, что был юродивым в Пскове» [9].

В древнерусском памятнике Богородица предстает суровой обвинительницей, напоминая, что все несчастья не являются случайностью, а отражают Божий Промысел. Когда Святой Нифонт, епископ Новгородский сетует на тяжелые времена: «поклонившись, сказал так: „Госпожа Пресвятая Владычица, в моем монастыре в этом году не было Литургии“», – она отвечает: «Сыну моему и Богу так угодно». Затем, обращаясь к псковичам, она утверждает, что город наказан за грехи: «Пречистая же Богородица, глядя на град в сторону Торга, как бы с гневом сказала: „О злые люди града сего! Прогневали вы Сына моего Господа Бога, ибо осодомили град сей скверными своими делами. И только ныне, когда пришли к вам скорбь и беда великая, вы Сына моего Господа Бога и меня познали“» [9].

Святые просят Божью Матерь вступить за псковичей: «И тогда игумен Корнилий и Никола юродивый, прослезившись, отвечали: „Госпожа Владычица Богородица, есть грех их и беззаконие. Не прогневайся на них, Госпожа, навсегда, но помолись сыну своему Христу, Богу нашему, за град сей и за людей согрешивших“. И потом все святые с плачем тоже молили ее» [9].

В повести Зурова «Отчина» в данном эпизоде также появляются святые Псковской земли, но они не жалуются и не обвиняют, только молят Божью мать о милосердии: «И предстали перед Владычицей умученный Корнилий, рука молебна у сердца, Антоний сед, брада до персей, Феодосий в схиме, строитель занятого литвой Мирожского монастыря Нифонт, благоверные князья Довмонт, Всеволод, Владимир в одеянии ратном. И последним предстал Никола Юродивый – рубище с одного плеча спущено» [4, с. 64]. Богородица у Зурова лишена суровости, приписываемой ей древнерусским памятником; писатель XX века исключает мотив обвинения и наказания за грехи, на первый план в «Отчине» выдвигается мотив милости Богородицы и святых к псковичам: «На коленях начал умолять милую Божию Матерь Никола Христа ради юродивый. Руки протягивал и плакал. И просили у Ее ног за осажденный град остальные» [4, с. 64].

Интерес представляет и само описание святых. Здесь Зуров следует не древнерусской повести, а некоторым другим источникам. Так, определение Корнилия как «умученного» восходит к представлениям о гибели игумена от руки Иоанна Грозного. Эти представления, которые не выражены открыто в

древнерусской «Повести...», содержавшей официальную точку зрения, получили широкое распространение в фольклорных преданиях и легендах [7, с. 84; 8, с. 398]. Они также находят подтверждение в некоторых исторических источниках («Синодик опальных» Ивана Грозного [см.: 13], сочинения А. Курбского [6, с. 367], позже – Н. Карамзина и Н. Костомарова).

Художественные детали во внешности других святых восходят к так называемым «иконописным подлинникам» – руководствам для иконописцев, определявшим детали канонических изображений на иконах. Эти книги получили распространение в XVII и XVIII вв., на основе одной из них в конце XIX в. М.В. Толстым было подготовлено «Описание о российских святых», дополненное сведениями о биографиях христианских праведников [14].

Рекомендации для иконописцев не отличались разнообразием, схема изображения святого складывалась, как правило, из характеристики его возраста и одежды, причем возрастная примета передавалась с помощью бороды [2]. Зуров использует словесные обороты, характерные для иконописных подлинников, но при этом не соблюдает точности в описании святых.

Так, согласно одному из иконописных подлинников, Антоний «подобием стар и сед, брада аки Иоанна Богослова» [14], у Иоанна Богослова, в свою очередь, «брада седа, росохата космачки малы, густа», или иначе – «широкая седая борода до пояса» [5]. Оборот, использованный Зуровым: «сед, брада до персей» – встречается в иконописных подлинниках несколько раз, но не в описании Антония, а применительно к другим святым, в частности к Зосиме и Савватию Соловецким.

В изображении Феодосия Зуров оставляет только одну деталь – схиму на плечах. В соответствии с «Иконописным подлинником»: «преподобный Феодосий подобием сед, власы просты, брада подоле Власиевы, на конец появилась мало космачками маленькими тонкими на двое, ризы преподобническая, багряная темная, исподь вохраная, *схима на плечах*, в руке свиток...» [14].

Не отличается полнотой и точностью описание канонизированных псковских князей Довмонта-Тимофея и Всеволода-Гавриила. Князь Всеволод Псковский, в крещении Гавриил, был внуком Владимира Мономаха и сыном Мстислава Великого. В юности он был поставлен отцом на княжение в Новгороде, но изгнан новгородцами и принят в Пскове, где и скончался в 1138 г. Всеволод был похоронен в храме св. Троицы, заложенном по его повелению на месте предыдущего, деревянного, над гробом висел его меч с латинской надписью: «Чести моей никому не отдам». Довмонт, согласно Волынской летописи и Польским Хроникам, – литовский князь, который во время междоусобий в Литве удалился с дружиной в Псков, крестился с именем Тимофея и был избран Псковичами на княжение в 1266 г. Он мужественно защищал Псков от Ливонских немцев, отличался храбростью и благочестием и был любим псковичами. Довмонт скончался в 1299 г., его мощи были положены в Троицком соборе Пскова, а над гробом до начала XX в. висел его меч. Летопись сохранила слова князя, которые впоследствии повторялись псковичами перед решающими битвами [12, с. 97] и которые Зуров поставил эпиграфом к третьей части своей повести «Осада Пскова»: «Добрые мужи Псковичи! кто из вас стар, тот мне отец; кто молод, тот брат. Слышал я мужество ваше во всех странах: постоим за св. церкви и за свое отечество!» [4, с. 51]. На иконах Довмонт-Тимофей и Всеволод-Гавриил изображались в княжеской одежде, а не в «одеянии ратном». В «Иконописном подлиннике» о Довмонте сказано: «ризы на нем княжеския, шуба багряная, в руке шапка княжеская»; о Всеволоде: «на главе шапка, и шуба на нем княжеская», правда, «под ногами его лежит бранное оружие и щит» [14].

Псковский Никола Юродивый – местночтимый святой, не устранившийся обличить Ивана Грозного в кровопийстве, – выведен во второй части повести Зурова, посвященной игумену Псково-Печерского монастыря Корнилию. Как и многие блаженные, Никола нередко изображался нагим. По «Иконописному подлиннику», он «подобием надсед гораздо, аки Павел апостол брадою, но токмо главою плешат, *наг весь; нецыи пишут его в рубашке*» [14]. Зуров, оставляет одну выразительную деталь, подчеркивая искренность и незащищенность юродивого: «рубище с одного плеча спущено» [4, с. 64].

Из описания святых следует, что Зуров при помощи выбора стилистических средств придает их изображению иконописные черты, отсутствующие в древнерусской Повести, отдаляя их таким образом от реальности, представляя не как реальных людей, а как иконописные лики. С другой стороны, обнаруживая знакомство с иконописными подлинниками, писатель тем не менее отступает от канонического изображения каждого конкретного святого, отбирая эстетически и идейно выверенные детали, служащие созданию героических образов святых ратников и заступников за народ псковский. Для писателя была важна не столько иконописная точность, сколько общая идея патриотизма и заступничества.

Сам старец Дорофей, о котором сообщает древнерусская «Повесть о Псково-Печерском монастыре», хотя и не был канонизирован, но попал в список святых земли Псковской как «Преподобный Дорофей прозорливый» [14]. Пресвятая Богородица, явившись ему в видении, указала место будущему

го вражеского приступа на город. Несмотря на жестокую стрельбу, в результате которой была разбита городская стена, на второй день боя нападение войск Стефана Батория было отбито. Это событие произошло 8 сентября ст. ст., то есть в день православного праздника Рождества Богородицы, что подтвердило предсказание о ее покровительстве городу.

Сам образ Богородицы различается в «Повести о Псково-Печерском монастыре» и в произведении Зурова. Как уже отмечалось, в древнерусском памятнике Царица Небесная предстает обвинительницей, утверждающей, что вражеское нашествие – наказание, посланное людям за их грехи. В «Отчине» Зурова Божья Мать – светлая, улыбающаяся, окруженная золотыми лучами и вызывающая у Дорофея радость: «Неожиданно открыв глаза, он увидел расцветшую в синем небе золотую зарю. Над беззвучным, словно преображенным Псковом по млечной жемчужной тропе от Печер шла в девичьем уборе Божия Мать. Над колокольницей Мирожского монастыря проплыла Она, над водами, башнями и, взойдя на стену, остановилась на раскате, держа в долго-перстной руке ставший малым образ Умиления» [4, с. 63–64]; «улыбка Ее просияла над Псковом» [4, с. 64]. Меняется по сравнению с первоисточником и обоснование слез персонажа: он плачет не от печали, а от умиления – и не до видения, а во время его: «Согретый золотистым потоком, упав на колени, заплакал кузнец Дорофей» [4, с. 64]. В древнерусском памятнике «радостные слезы» проливают авторы повести, слышавшие от Дорофея о милостивом заступничестве Пречистой Богородицы, прославляя ее и всех святых.

Помимо слез умиления обращает на себя внимание своеобразная эстетизация образа Богоматери в повести Зурова. В ее облике подчеркнута изящность («долго-перстная рука»), она появляется в «рамке» эстетически преображенного пейзажа. Если в древнерусском памятнике слепой Дорофей увидел «яркий свет, словно сияющий столп до небес <...> и в этом свете идущую по воздуху Святую Богородицу» [9], то у Зурова Царица Небесная является на фоне эпифанических образов «золотой зари в синем небе», «млечной жемчужной тропы», теплого «золотистого потока». В таком восприятии образа Богородицы можно усмотреть отражение образа Софии, Души Мира, Вечной Женственности, идущего из культуры Серебряного века – от Вл. Соловьева к русским младосимволистам. Так, синее небо и золотой свет прямо напоминают о ключевом образе поэзии А. Белого – «Золото в лазури», где золото не только символ солнца, но и символ Бога, знак божественного Света. В мифологическом отношении Золото и Лазурь – это цветовые символы Логоса и Софии [15]. Символика цвета и драгоценных камней восходит к тексту Апокалипсиса Иоанна Богослова, например, образ жемчуга возникает в видении престола, стоящего на небе: «А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города – чистое золото, как прозрачное стекло» (Откр. 21: 21).

Таким образом, проследив отдельные приемы работы Зурова с древнерусским текстом, можно увидеть, как происходило переосмысление первоисточников и в каком направлении шла их творческая переработка. Отбирая конкретные факты, образы и стилистические элементы, писатель стремился не отдаляться от исторической и литературной основы, одновременно стараясь избежать прямолинейной стилизации. Этому способствовало обращение не к одному, а к множеству различных источников, включая древнерусские повести, летописи, жития, исторические сочинения, фольклорные предания и легенды, руководства для иконописцев. Кроме того, в его интерпретации исторических событий отразился взгляд человека XX века, не только стремившегося к исторической достоверности, но и глубоко верующего, и бессознательно усвоившего религиозно-философские идеи Серебряного века русской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архимандрит Тихон (Секретарев). Врата небесные: История Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря. – Печеры: Псково-Печерский монастырь, 2012. – 108 с.
2. Белоброва О.А. Подлинник иконописный // Словарь книжников и книжности Древней Руси. – Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. – Л.: Наука, 1989 [Электронный ресурс] – URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4482>; дата обращения 08.03.2015.
3. Захарова В.Т. Ратоборческий подвиг русских монастырей в художественном осмыслении Л.Ф. Зурова («Отчина», «Обитель») // Громова А.В., Захарова В.Т. Жизнь и творчество Л.Ф. Зурова: монография. – М.: МГПУ, 2012. – С. 78–87.
4. Зуров Л.Ф. Обитель: Повести, рассказы, очерки, воспоминания. – М.: Паломник, 1999. – 623 с.
5. Иконописный подлинник (сайт) [Электронный ресурс] – URL: http://podlinnik.info/ap_iwann_bogoslov; дата обращения 10.03.2015.
6. Курбский А. История о великом князе Московском // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XVI в. – М.: Худож. литература, 1986. – С. 218–399.

7. Народная проза / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. С.Н. Азбелева. – М.: Русская книга, 1992. 608 с. (Б-ка русского фольклора; Т. 12).
8. Народная традиционная культура Псковской области: в 2 т. – Т. 1. – Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. – 688 с.
9. Повесть о Псково-Печерском монастыре / Подготовка текста, перевод и комментарии В.И. Охотниковой // Библиотека литературы Древней Руси. – СПб.: Наука, 2005. – Т. 13: XVI век [Электронный ресурс] – URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=10584>; дата обращения 09.02.2015.
10. «Предчувствие мне подсказывает, что я недолгий гость»: Переписка И.А. Бунина и Г.Н. Кузнецовой с Л.Ф. Зуровым (1928–1929) / публ. И. Белобровцевой и Р. Дэвиса. Вступ. ст. И. Белобровцевой // И.А. Бунин. Новые материалы. – Вып. 1. – М.: Русский путь, 2004. – С. 232–284.
11. Псково-Печерский монастырь. Общий культурно-исторический очерк / сост. проф. В. Синайский; снимки с картин и рис. академика С. Виноградова. – Рига: тип. «Рити», 1929. – 62 с.
12. Псковские летописи / под ред. А.Н. Насонова. – Вып. 2. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 364 с.
13. Скрынников Р.Г. Синодик опальных царя Ивана Грозного как исторический источник // Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. – Т. 278. – Л., 1965. – С. 22–65.
14. Толстой М.В. Описание о российских святых. – М., 1887. [Электронный ресурс] – URL: http://krotov.info/lib_min/19_t/ol/stoy_1887.htm; дата обращения 10.03.2015.
15. Яковлев М.В. Религиозное откровение в поэзии Андрея Белого: монография. – Орехово-Зуево: МГОГИ, 2013. – 180 с. – С. 36.

Summary

VISION OF THE SMITH DOROFY IN POETICS OF THE STORY «MOTHERLAND» BY L.F. ZUROV AND ITS OLD RUSSIAN SOURCE

A. V. Gromova

Moscow City Teacher's Training University

Abstract. The article contains the comparative analysis of one fragment from L.F. Zurov's story "Motherland" and its Old Russian source – an episode from work of the XVI century "The story about Pskov-Caves Monastery". Working methods of the writer with the historical primary source are tracked. It is established that for a style reconstruction the writer used various sources, including chronicles, historical compositions, folklore legends and the instructions for icon painters.

Key words: Russian literature abroad; legend; vision; saints of Pskov region; instructions for icon painters.

УДК 81'367:821.161.1

ТИПОЛОГИЯ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В СТРУКТУРЕ РАССКАЗА «ИОНЫЧ» А.П. ЧЕХОВА

Т.А. Колоскова

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. Статья посвящена исследованию типов односоставных предложений из рассказа А.П. Чехова «Ионыч». Рассмотрены их функции, семантические и структурные свойства. Выделены эмоциональные и призывные вокативные предложения как средства создания образности и выразительности.

Ключевые слова: односоставные предложения; типы и функции; парцелляция; градация; динамичность; экспрессия.

Семантико-стилистические возможности односоставных предложений разных типов необычайно широки, что делает их привлекательным объектом для исследования, особенно на материале художественного текста [4, с. 23].

В результате анализа текста рассказа А.П. Чехова «Ионыч» выявлено 223 примера односоставных предложений: определено-личных (58 примеров), неопределено-личных (34), обобщенно-личных (найден всего 1 пример), безличных (86), инфинитивных (10), номинативных (16) и вокативных (18 единиц).

Односоставные предложения (далее – ОП) используются в авторской речи уже в самом начале первой главы, при описании семьи Туркиных. Перечислить все достоинства губернского города С. А.П. Чехову помогает прием парцелляции, в составе которого ОП: «Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства. И указывали на семью Туркиных как на самую образованную и талантливую» [9]. Такие ОП придают языку рассказа определенный лаконизм, динамичность, экспрессию.

Из 58 примеров ОЛП всего лишь 9 единиц, в которых главный член (ГЧ) предложения выражен:

а) Нейтральным глаголом в форме изъявительного наклонения, настоящего или будущего времени, 1-го лица, единственного числа: «Напишу и спрячу у себя в шкапу»; Приеду, скажи, так, дня через три»; «– Нет, поеду! Поеду! – сказала Екатерина Ивановна, шутя и капризная, и топнула ножкой»; «..покорчило вас благодарю...»; «Прошу, умоляю вас, – выговорил, наконец, Старцев, – будьте моей женой!»; «Заклинаю вас!» [9].

б) 3 примера с ГЧ – глаголом в форме 1-го лица, множественного числа: «Будем говорить серьезно»; «Ничего, живем понемножку, – ответил Старцев». В предложении «Старимся, полнеем, опускаемся» однородные ГЧ участвуют в создании градации.

Эти ОЛП автор включает в речь героев (Старцева и Екатерины Ивановны).

в) Остальные 46 примеров – это ОЛП с ГЧ-глаголом в форме повелительного наклонения, 2-го лица, единственного и чаще множественного числа: «А ну-ка, Пава, изобрази! – сказал ему Иван Петрович Старцев, воспользовался минутой замешательства и сказал Екатерине Ивановне шепотом, сильно волнуясь: «Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдёмте в сад!»; «Пойдёмте, я представлю вас своей благоверной»; «Дайте мне хоть четверть часа, умоляю вас. Выслушайте меня»; «Говорите, прошу вас»; «Побудьте со мной хоть пять минут!» [9].

Найдены 2 примера, в которых ОЛП А.П. Чехов дает в виде включения во вставные конструкции, причем 2-й пример по форме определено-личная, а по значению обобщенно-личная конструкция: «Садитесь здесь, – говорила Вера Иосифовна, сажая гостя возле себя – Жанчик, – сказала Вера Иосифовна мужу, – dites que l'on vous donne du thé (скажи, чтобы дали нам чаю) (франц.)»; «Она, как почти все с-ие девушки, много читала (вообще же в С. читали очень мало, и в здешней библиотеке так и говорили, что если бы не девушки и не молодые евреи, то хоть закрывай библиотеку)» [9].

Такие ОЛП Чехов использует как побудительные конструкции в диалогах, в речи своих героев: Туркина, Веры Иосифовны, Екатерины Ивановны и Старцева, привнося в высказывание живые разговорные интонации.

В неопределенно-личных односоставных конструкциях внимание концентрируется также на действии, поскольку предикативный центр выражен глаголом. Такие предложения насыщают речь живой интонацией. Так как носитель действия представлен как лицо неопределенное, неопределенно-личные конструкции особенно экспрессивны.

В тексте рассказа найдено 34 примера неопределенно-личных предложений (далее – НЛП). Из них всего лишь 9 примеров НЛП, в которых главный член (ГЧ) предложения выражен нейтральным глаголом в форме изъявительного наклонения, будущего времени, 3-го лица, множественного числа: «Ну что ж? – думал он. – В городе, так в городе. Дадут приданое, заведем обстановку...» [гл. 3].

Большая часть НЛП у А.П. Чехова в рассказе имеет ГЧ, выраженный глаголом изъявительного наклонения, прошедшего времени, множественного числа: «И указывали на семью Туркиных как на самую образованную и талантливую»; «Как-то зимой на улице его представили Ивану Петровичу; говорили о погоде, о театре, о холере, последовало приглашение»; «Старцеву представили Екатерину Ивановну, восемнадцатилетнюю девушку, очень похожую на мать, такую же худощавую и миловидную»; «И теперь сели на эту скамью»; «А как смешно звали Писемского: Алексей Феофилактыч»; «Подняли у коляски верх»; «Поехали»; «Потом пили чай с вареньем, с медом, с конфетами и с очень вкусными печеньями, которые таяли во рту»; «Подняли у рояля крышку, раскрыли ноты, лежавшие уже наготове» [9].

Неопределенно-личные конструкции у Чехова включаются в состав сложного предложения, например в сложносочиненное предложение (ССП): «Прошло больше года таким образом в трудах и одиночестве; но вот из города *принесли* письмо в голубом конверте»; «Потом долго *сидели* в столовой и *пили* чай, и Иван Петрович рассказывал что-то смешное» [9].

Также в рассказе находим примеры НЛП, которые используются в составе сложноподчиненного предложения (СПП), часто с однородными ГЧ. Например, НЛ конструкция включена в состав придаточной изъяснительной части: «Окна были отворены настежь, слышно было, как на кухне *стучали* ножами, и доносился запах жареного лука...». Напротив, НЛ конструкция может быть представлена в главной части СПП с придаточной временной частью: «Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять *молчали и слушали* «Лучинушку», которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни».

НЛП в рассказе «Ионыч» в основном встречаются в авторской речи, они помогают концентрировать внимание на действии, придают речи особую экспрессию.

Обобщенно-личные предложения (ОБЛП) выражают определенную экспрессию, образно выражают наличие суждения, сентенции. Форма 2го лица ед. числа придает высказываниям афористичность и яркость. Такие конструкции подчеркивают типичность обозначаемого. В тексте рассказа обнаружен всего лишь 1 пример:

«Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже не глупый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти» [9, гл. 4].

Перед нами сложноподчиненное, многокомпонентное предложение из 7 частей, из которых 3 части – это односоставные конструкции с обобщенно-личным значением.

Основная сфера употребления безличных предложений – это разговорный стиль речи. Такие предложения отличаются эмоциональностью и афористичностью выражения мысли, придают речи непринужденно – разговорную окраску. Использование в речи «самой пестрой и наиболее употребительной группы односоставных предложений» [3], способствует созданию экспрессивной образности.

В тексте рассказа найдено 86 примеров безличных предложений (далее – БЛП). А.П. Чехов использует такие предложения:

1) Для описания пейзажа: «Уже рано смеркалось»; «Было тихо, тепло, но тепло по-осеннему» [9].

2) Для передачи состояния природы: «Казалось, что здесь было светлей, чем в поле; листья кленов, похожие на лапы, резко выделялись на желтом песке аллеи и на плитах, и надписи на памятниках были ясны»; «От плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощением, печалью и покоем»; «На дворе накрапывал дождь, было очень темно» [9].

3) Для описания обстановки, где происходит событие: «Пришлось опять долго сидеть в столовой и пить чай» [9].

4) Для характеристики нравственного и физического состояния героев, в основном Дмитрия Старцева: «Как в сущности нехорошо шутит над человеком мать-природа, как обидно сознавать это»; «Старцев думал так, и в то же время ему хотелось закричать, что он хочет, что он ждет любви во что бы то ни стало»; «И, садясь с наслаждением в коляску, он подумал: «Ох, не надо бы полнеть!»; «Пришлось опять долго сидеть в столовой и пить чай»; «на душе было туманно, но радостно, тепло, и

в то же время в голове какой-то холодный, тяжелый кусочек»; «Она стала прощаться, и он – оставаться тут ему было уже незачем – поднялся, говоря, что ему пора домой: ждут больные» [9].

5) Для выражения различных оттенков: необходимости действия, его возможности, желательности (или нежелательности), побуждение или предложение: «*Нужно было идти* в переднюю встречать какого-то гостя»; «Мне *необходимо поговорить* с вами, я должен объясниться...»; «Кому, в самом деле, *придет серьезно в голову* назначать свидание ночью, далеко за городом, на кладбище, когда это легко *можно устроить* на улице, в городском саду»; «При лунном свете на воротах *можно было прочесть*: «Грядет час в онь же...»; «Как в сущности нехорошо шутит над человеком мать-природа, как *обидно сознавать* это!»; «А когда Старцев в обществе, за ужином или чаем, говорил о том, что *нужно трудиться*, что без труда *жить нельзя*, то всякий принимал это за упрек и начинал сердиться и назойливо спорить»; «Огонек всё разгорался в душе, и уже *хотелось говорить, жаловаться* на жизнь...»; «Мне *необходимо поговорить* с Вами. Ваша Е. Т.»; «Как-то, проезжая мимо дома Туркиных, он вспомнил, что *надо бы заехать* хоть на минутку, но подумал и... не заехал» [9].

В тексте рассказа найдено всего 10 примеров инфинитивных предложений (далее – ИНФП).

А.П. Чехов включает такие предложения в структуру рассказа часто для выражения неизбежности действия, пожелания, просьбы или приказа, что свидетельствует об эмоциональном отношении автора к происходящим событиям: «Сделаться женой – о нет, простите!»; «Принимая больных, он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом: «Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!».

Встретился единственный случай использования инфинитивной конструкции в составе сложноподчиненного предложения в виде придаточной цели: «Он встал, чтобы идти к дому».

Следует отметить 2 примера использования ИНФП как синтаксического средства выразительности в форме риторического вопроса: «И к лицу ли ему, земскому доктору, умному, солидному человеку, вздыхать, получать записочки, таскаться по кладбищам, делать глупости, над которыми смеются теперь даже гимназисты?». «Не пригласить ли на консилиум Ионыча?». Такой прием позволяет рассказчику вовлечь читателя в круг вопросов, которые неожиданно возникают перед героями рассказа.

Номинативных (или назывных) предложений (далее – НОМП) в тексте рассказа найдено всего 16 примеров. Они используются с целью обратить внимание на важные детали, по которым можно представить общую картину события. Это оценка предмета с точки зрения говорящего, констатация факта существования. Такие конструкции выражают экспрессивность, обусловленную одновременно и лаконичностью, и установкой на передачу широкого общего содержания.

Номинативная конструкция в соединении со сложносочиненным предложением позволяет А.П. Чехову лаконично изобразить картины природы в авторской речи: «Кругом безмолвие; в глубоком смиреннии с неба смотрели звезды, и шаги Старцева раздавались так резко и некстати» [9].

Автор использует НОМП для называния календарного дня также в авторской речи: «Праздничный день».

В речи главного героя НОМП выражают точку зрения Дмитрия Старцева на поведение других героев, его недоумение, печаль, грусть, сожаление: «У всякого свои странности», – думал он»; «К чему предисловия, описания? К чему ненужное красноречие?»; «Сколько воспоминаний!» [9].

НОМП у А.П. Чехова могут выделять из всей обстановки детали, которые представляются писателю, а вслед за ним и читателю особо важными, помогают воссоздать картину в целом, при этом лишнее опустить. Например: «Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, хрипунов, которых я терпеть не могу. Что хорошего?» [9].

Кроме представленных односоставных предложений, в тексте повести имеются и вокативные конструкции, формальной основой которых являются обращения. По значению у А.П. Чехова можно выделить в соответствии с классической классификацией [2, с. 318] следующие группы вокативных предложений:

1) Вокативы – призывы, в которых называется адресат речи с целью привлечь его внимание: «Я говорю ему, *Верочка*, – продолжал он, представляя доктора жене», «*Жанчик*, – сказала Вера Иосифовна мужу», «А теперь ты, *Котик*, сыграй что-нибудь, – сказал Иван Петрович дочери»;

2) Вокативы, выражающие эмоциональную реакцию на слова и действия собеседника: «Ах ты, *цыпка, баловница*... – нежно проворкотал Иван Петрович и поцеловал ее в лоб» [9].

Произнеся такое предложение, говорящий не только называет лицо, к которому обращена речь, но интонацией выражает различные оттенки мысли или чувства (упрек, испуг, радость и т. д.). Дополнительные средства контекста помогают автору указать данные оттенки. Например:

«И чрез мгновение ее уже не было в коляске, и городской около освещенного подъезда клуба кричал отвратительным голосом на Пантелеймона: – Чего стал, *ворона?*»; «Вера Иосифовна, уже

сильно постаревшая, с белыми волосами, пожала Старцеву руку, манерно вздохнула и сказала: – Вы, *доктор*, не хотите ухаживать за мной, никогда у нас не бываете, я уже стара для вас» [9].

В тексте рассказа вокативные предложения (их 18 примеров) выражают богатую гамму различных мыслей и чувств.

Все выявленные особенности односоставных предложений являются частью художественных особенностей синтаксиса рассказа А.П. Чехова «Ионыч».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабайцева В.В. Некоторые вопросы комплексного анализа текста на уроках русского языка // Русский язык. – 1998. – № 36. – С. 5.
2. Белошапкина В.А. Современный русский язык. – М.: Высшая школа, 2012. – 800 с.
3. Валгина Н.С., Розенталь Д.Э., Фомина М.И. Современный русский язык : Учебник для вузов / под ред. Н.С. Валгиной. – 6-е изд., перераб. и доп. – М.: Логос, 2002. – 528 с.
4. Колоскова Т.А. Особенности функционирования односоставных предложений в контексте повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» // Вестник МГОГИ. Серия: филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация. Научный журнал №1 (2015). – Орехово-Зуево: МГОГИ, 2015.
5. Лекант П.А. Современный русский литературный язык. – М., 2012. – 416 с.
6. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – 6-е изд. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 544 с.
7. Русский язык : учеб. для 8 класса общеобразовательных учреждений / С.Г. Бархударов, С.Е. Крючков, Л.Ю. Максимов и др. – М., 2008. – 208 с. – С. 93.
8. Соколова Г.П. Изучение односоставных предложений // Русский язык в школе. – 1990. № 1–4.
9. Чехов А.П. Ионыч [Электронный ресурс]: <http://ilibrary.ru/text/437/p.1/index.html>

Summary

TYPOLOGY CURT ANSWERS IN THE STRUCTURE OF THE STORY «IONIC» A. P. CHEKHOV

T.A. Koloskova

State University of Humanities and Technologies

Abstract. The article investigates the types of curt answers from the story by A. P. Chekhov "Ionic". Considered their functions, semantic and structural properties. Selected emotional and drafting Vocative proposals as a means of creating imagery and expressiveness.

Key words: one-piece deals; types and functions; parcellation; gradation; dynamism; expression.

УДК 821.161.1:821.111(73)

СКВОЗНОЙ ПЕРСОНАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н.ТОЛСТОГО И ДЖ.Д.СЭЛИНДЖЕРА

Е.Ю. Полтавец, К.П. Ивочкина

Московский городской педагогический университет

Аннотация. Рассматриваются ряды произведений со сквозным персонажем в творчестве русского и американского писателя. Раскрывается соотношение «сквозной персонаж» – «персонаж цикла». Творчество Дж. Д. Сэлинджера рассматривается в тесной связи с произведениями Л.Н. Толстого, которые Сэлинджер хорошо знал и любил.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой; Дж.Д. Сэлинджер; сквозной персонаж; мотив; цикл.

Объединение нескольких произведений одного автора (и даже произведений фольклора) в особое целостное единство известно давно. «Циклы можно обнаружить в литературе на всех этапах ее развития», – читаем в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [10, стб. 1189]. Однако то обстоятельство, что в качестве одного из способов объединения текстов (даже в фольклоре) выступает сквозной персонаж, не получило должного освещения ни в теории циклизации, ни в работах по теории персонажа. Отчасти затрагивается этот вопрос в недавней работе С.В. Нестеровой о циклическом текстопостроении: «В многообразии циклов-сборников можно выделить две разновидности: цикл-сборник без «сквозных персонажей» и цикл-сборник со «сквозными персонажами». Естественно, это лишь один из уровней типологизации данных циклов» [7, с. 15]. Соглашаясь с вышесказанным, заметим, что наличие сквозного персонажа можно отнести к циклообразующим факторам, однако «особое целостное единство» произведений со сквозным персонажем может быть лишено других циклообразующих черт, и поэтому такое «единство» (или «ряд») произведений может и не рассматриваться как цикл. Поскольку наличие сквозного персонажа не является обязательным условием для циклизации, то, с другой стороны, и циклизация не всегда предполагает введение сквозного персонажа. Так, во многих работах, посвященных проблемам циклизации, проблема сквозного персонажа не упоминается, циклообразующие факторы рассматриваются в терминах, порой лишь косвенно связанных с персонажной системой. Это, как правило, мотивная система, жанровая однородность, читательская рецепция, авторские интенции, рамка и обрамление, общность сюжетно-композиционных структур произведений, входящих в цикл, и т.д. См., например, убедительное обоснование факторов циклизации в недавней работе М. Кузавовой (Кузавова М.В. Любовно-философские повести И.С. Тургенева и проблема циклообразования в творчестве писателя 1850-х годов: Автореферат диссертации... канд. филол. наук. – М., МГПУ, 2012). Ни о каком сквозном персонаже этих повестей Тургенева здесь речь, конечно, не идет, а при рассмотрении персонажной системы значение придается общности персонажей, составляющих «тип»: «тип лишнего человека», «тип тургеневской девушки» и т.д.

Если для лирических циклов более оправданным является наличие сквозного лирического героя, то в эпических циклах, повторим, сквозной персонаж вовсе не обязателен. Ряд произведений со сквозным персонажем не всегда и жанрово однороден, а именно жанровой однородности входящих в цикл произведений исследователи процессов циклизации придают большое значение (об этом говорит уже обращение исследователей к определенным жанровым формам: «малая эпическая проза», «любовно-философские повести»; В.А. Сапогов видит «наиболее тесно связанными циклами <...> трилогию и тетралогию», подразумевая жанровую однородность входящих в эти образования произведений; он же жанровый принцип циклообразования выдвигает на первый план, говоря о циклах очерков (И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина), романов (Э. Золя, Дж. Голсуорси) [9, с. 399]). М.Н. Дарвин настаивает на «заглавии, данном автором» и «устойчивости текста в нескольких изданиях» как на обязательном признаке цикла [3, с. 292].

Поэтому мы считаем целесообразным ввести понятие не цикла, а «ряда» произведений, объединенных сквозным персонажем (персонажами), при этом характерные циклообразующие факторы могут присутствовать в таком ряду, но не обязательны (так, заглавие, данное автором, т.е., по сути, определяющая черта т.н. авторского цикла, довольно редко встречается даже в качестве заглавия трилогии, тетралогии, а тем более разножанровых объединений, состоящих из произведений со сквозным персонажем). Другими словами, ряд произведений со сквозным персонажем может иметь признаки циклизации (например, заглавие, устойчивость композиции), а может и не иметь их, может, например, включать в себя цикл рассказов, цикл романов, трилогию, тетралогию, пенталогию и другие

жанровые (и даже другие родовые) формы, но может и не включать никаких других объединений и быть совершенно разнородным в жанровом отношении. Понятно, что вопрос о степени авторского участия (авторским или неавторским является цикл) будет при рассмотрении ряда произведений со сквозным героем заменяться другим вопросом: в какой мере персонаж во всех его ипостасях (действующего лица, рассказчика, внесценического персонажа и т.д.) идентичен самому себе в разных произведениях одного и того же автора. Разумеется, нет нужды обосновывать исключение из рассмотрения особых случаев: продолжений, парафразов, переработок и т.д., выполненных другими авторами на основе какого-либо произведения или цикла (например, такие случаи, как роман А. Рипли «Скарлетт» в виде продолжения бестселлера М. Митчелл «Унесённые ветром», многочисленные, зачастую анонимные продолжения рассказов о Шерлоке Холмсе и вообще всякого рода «сиквелы» и «приквелы», которыми так богата наша бриколажно-осколочная эпоха).

Выстраивая типологию сквозного персонажа как «субъекта действия», «действующего лица», а также любого субъекта речи, мы должны учитывать также разницу между главным героем и второстепенным персонажем, сквозным персонажем и типом. «Литературные персонажи в составе художественного произведения соотносены друг с другом, образуя систему, которая является центром художественного построения, глубинным аспектом композиции. Выделяются главные, второстепенные, эпизодические, внесценические лица (лишь упоминаемые по ходу действия)» [5, с. 354]. В той же статье упоминается о «персонажных общностях» (тип «лишнего человека», «маленького человека», «нового человека»), однако понятие «сквозной персонаж» не рассматривается. Вообще в современной теории персонажа к персонажным «категориям, размыкающим границы текста» [8, с. 164], относят только «тип», понятию же «сквозной персонаж» с этой точки зрения также не уделяется внимания. Даже энциклопедия, специально посвященная литературным героям, предлагает, как и большинство теоретических работ о персонаже, лишь различие понятий «герой» и «персонаж», обосновывая это тем, что термин «герой» «относится только к главным <...> лицам, центральным персонажам, которые занимают осевое положение в системе происходящих событий, верховенствуют в иерархии образов, выделяются полнотой и индивидуальной обособленностью характера» [12, с. 9].

Принимая в целом это традиционное различие, мы должны отметить, что не видим возможности говорить о «сквозном герое». Это обусловлено тем, что в произведениях со сквозным персонажем такой персонаж не всегда может занимать «осевое положение в системе происходящих событий», «верховенствовать в иерархии образов». Так, в трилогии Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» Николенька, разумеется, главный герой, а в «Воскресении» о нем упоминается единственный раз. В «Воскресении» Дмитрий Нехлюдов как персонаж занимает центральное положение, а в «Отрочестве» и «Юности» в центре системы персонажей не он, а Иртеньев. Обратимся к хрестоматийному примеру из литературы США – сквозному персонажу Натаниэлю Бампо из пенталогии Дж.Ф. Купера, чей опыт также не мог не учитываться Сэлинджером. Положение Натти Бампо в системе персонажей каждого из романов пенталогии неравнозначно. Так, в «Пионерах» он персонаж второстепенный, хотя очень важный для развязки таинственных событий, в «Следопыте» – главный герой (недаром роман озаглавлен одной из его номинаций). В произведениях Сэлинджера о Глассах сквозной персонаж Симор может быть и главным героем, и второстепенным, и повествователем, и внесценическим персонажем (например, в повести «Зуи» главный герой, Зуи, вспоминает Симора, своего брата, уже несколько лет назад скончившего с собой). Сам Зуи тоже является сквозным персонажем, т. е. упоминания о нем встречаются в других повестях и рассказах о Глассах, но главным героем Зуи является только в одноименной повести.

Таким образом, если и в пределах одного произведения персонаж может репрезентироваться в самых разных формах: упоминание о нем в речи других действующих лиц, повествование автора или рассказчика о связанных с персонажем событиях или обстановке, изображение его переживаний, мыслей, речей, наружности; эпизоды, в которых он принимает участие в диалогах, действиях, возложение на него функций рассказчика и пр., то в ряду произведений, объединенных сквозным персонажем, эти формы (и главное, их чередование) могут получать еще большее разнообразие. Мера участия сквозного персонажа в сюжете, как и его функции, в большинстве случаев варьируется от произведения к произведению. «Персонаж – человек, изображаемый литературой, – существует в различных измерениях», – утверждает в работе «О литературном герое» Л.В. Гинзбург [2, с. 22].

Отметим, что понимание персонажа, предложенное Л.Я. Гинзбург («Литературный персонаж – это, в сущности, серия последовательных появлений одного лица в пределах данного текста. Механизм постепенного наращивания этих проявлений особенно очевиден в больших романах, с большим числом действующих лиц. Персонаж исчезает, уступает место другим, чтобы через несколько страниц опять появиться и прибавить еще одно звено к наращиваемому единству» [2, с. 15]), дает наиболее широкие возможности для обсуждения понятия «сквозной персонаж» в литературоведении. Наконец,

в терминах современной нарратологии понимание персонажа как «сложного, многосоставного феномена, находящегося на пересечении различных аспектов того коммуникативного целого, каким является художественное произведение» [4, с. 90], персонажа как актора и как рассказчика-нарратора, правомерно и в случае сквозного персонажа, тем более, что сквозной персонаж объединяет такое «коммуникативное целое», которым является не одно, а ряд произведений.

Создавая ряд своих произведений о Глассах, Дж.Д. Сэлинджер не мог не обратиться и к опыту Л.Н. Толстого, и не в последнюю очередь – к опыту создания ряда произведений со сквозным персонажем. В одном из своих немногочисленных интервью Сэлинджер утверждал: «Писатель, когда ему задают вопрос о его творчестве, обязан встать и прокричать во весь голос одни только имена любимых им писателей. Лично я люблю Кафку, Флобера, *Толстого* [курсив наш – Е.П., К.И.], Чехова, Достоевского, Пруста, О'Кейси, Рильке, Лорку, Китса, Рембо, Бернса, Э. Бронте, Джейн Остин, Генри Джеймса, Блейка, Кольриджа» [Цит. по: 1, с. 7].

Поэтика, тематика произведений, постоянное обращение к образам детей как уникальных личностей, интерес к восточным религиозно-философским системам, высокая оценка учений Лао-цзы, Будды, достижений индийской философии и культуры, а также значительное сходство мотивной структуры в творчестве того и другого писателя говорят о том, что идеи Толстого оказались очень близки Сэлинджеру. Творчеству того и другого не чужды мифологемы «ухода» и «Танатоса», поэтика парадокса, переключки с буддийским коаном. Тот и другой в своей жизни и творчестве придавали главное значение идеям самосовершенствования.

Помимо увлечения дзен-буддизмом, буддийскими медитативными практиками, Сэлинджер занимался развитием христианских идей Толстого. В качестве подтверждения влияния Л.Н. Толстого на творчество Сэлинджера отметим следующее. В июле 1943, во время работы над ранними произведениями, в которых формируется образ главного героя единственного романа – Холдена Колфилда, «литературные интересы Сэлинджера становились все шире» как пишет признанный биограф Сэлинджера Кеннет Славенски. Получив увольнительную, Сэлинджер обычно снимал номер в гостинице, и там занимался чтением, зная, что его никто не потревожит. «Уже больше не ограничиваясь соотечественниками вроде Рина Ларднера и Шервуда Андерсона, он всерьез увлекся Толстым и Достоевским» [11, с. 93].

Для сопоставления мотивной структуры творчества русского и американского писателей немало важно, что в повести «16-й день Хэпворта, 1924», хронологически (с точки зрения истории написания) завершающей нарратив о Симоре, но сюжетно открывающей историю его жизни, семилетний (!) Симор пишет своей семье письмо с просьбой выслать ему «...еще раз – полное собрание сочинений графа Льва Толстого» [13, с. 456], причем в своих комментариях обнаруживает уже сложившееся хорошее знание произведений русского классика. Произведения Толстого в повести Сэлинджера показаны как оказавшие огромное влияние на любимого и самого важного героя в творчестве американского писателя. Уже в самом начале развития поистине гениальной личности, Симора Гласса, самым важным мыслителем и художником оказывается для него Лев Толстой. А значит, и поэтика сквозного персонажа не могла сформироваться в творчестве американского автора без влияния Толстого. Идеи и творчество русского писателя оказались чрезвычайно дороги самым главным героям прозы Сэлинджера – Холдену Колфилду, Симору и Бадди Глассам.

Произведения Толстого, его герои постоянно упоминаются на страницах повестей и рассказов американского писателя, причем затрагиваются даже вопросы экранизации толстовских произведений, говорится о восприятии их американским читателем и зрителем и т. п. Видно, что творчество Л.Н. Толстого было постоянно в поле зрения Сэлинджера, интерес к Толстому Сэлинджер передал и своим любимым героям. Наверное, далеко не случайным оказывается то обстоятельство, что Лев Толстой и его герои так часто вспоминаются героям Сэлинджера, что сами начинают казаться какими-то сквозными внесценическими персонажами произведений американского автора. То герои Сэлинджера рассуждают о собрании сочинений Толстого, то «находятся в обществе» Анны Карениной, то развивают в своем воображении целые картины фильма, который мог бы быть снят по «Войне и миру». Показателен также тот факт, что толстовские мотивы в произведениях Сэлинджера в большинстве случаев соседствуют с эксплицитными и имплицитными отсылками к Евангелию. Мысленная переключка с Толстым на протяжении всего творческого пути Сэлинджера, его постоянное желание «сверить» своего героя с толстовским, – феномен, еще ожидающий своего исследователя. Стендаль говорил, что роман – это зеркало, с которым идешь по большой дороге. Думается, что не будет преувеличением сказать, что для Сэлинджера таким зеркалом было творчество русского классика.

Наличие персонажа, который преодолевает пространство одного произведения, является чрезвычайно характерной особенностью творчества того и другого писателя. В творчестве Толстого таким наиболее заметным сквозным персонажем является князь Дмитрий Нехлюдов («Отрочество» (1854),

«Юность» (1856), «Утро помещика» (1856), «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» (1857), «Воскресение» (1899)), у американского писателя – Симор Гласс («Хорошо ловится рыбка-бананка» (A Perfect Day for Bananafish, 1948), «Выше стропила, плотники» (Raise High the Roof Beam, Carpenters, 1951), «Фрэнни и Зуи» (Franny and Zooey, 1961), «Симор: Введение» (Seymour: An Introduction, 1959), «16-й день Хэпворта 1924 года» (Hapworth 16, 1924, 1965)) и Холден Колфилд («День перед прощанием» (Last day of the last furlough, 1944), «Я сумасшедший» (I'm crazy, 1945) «Сельди в бочке» (This Sandwich Has No Mayonnaise, 1945), «Легкий бунт на Мэдисон-авеню» (Slight rebellion off Madison, 1946), «Океан, полный шаров для боулинга» (The Ocean Full of Bowling Balls, 1947), «Над пропастью во ржи» (The Catcher in the Rye, 1951)).

Если трилогию Толстого вкупе с «Утром помещика», «Люцерном» и «Воскресением» никто не называл «циклом о Нехлюдове» или «циклом об Иртенъеве», то в творчестве Сэлинджера известен т.н. неавторский цикл о Глассах, хотя рассказы о Глассах входят и в другой цикл – «Девять рассказов». Мы же выделяем в творчестве американского писателя, как и в творчестве Толстого, ряды произведений со сквозными персонажами.

Кроме Нехлюдова, в творчестве Толстого есть место и другим сквозным персонажам, например, герою трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» Николеньке Иртенъеву, который упоминается в романе «Воскресение» как друг молодости Дмитрия Нехлюдова (фамилия дана в варианте «Иртенев»). Есть у Толстого и менее заметные сквозные персонажи: Сережа Ивин, второстепенный герой «Детства», выступает главным героем (повзрослевшим) неоконченного рассказа «Святочная ночь» (написан в 1853 г.); старый солдат Жданов является персонажем рассказа «Рубка леса» (1855) и незаконченного произведения «Дяденька Жданов и кавалер Чернов» (1854).

У Сэлинджера Симор Гласс является персонажем пяти произведений, но родственники Симора, т.е. многочисленная семья Глассов, а также окружение Холдена Колфилда, его родственники, тоже выступают как сквозные персонажи. Героиней одного из рассказов («В лодке»), входящих в сборник «Девять рассказов», является сестра Симора Беатрис, которую в семье называют Бу-Бу, в нескольких рассказах упоминаются братья-близнецы Глассы Уэйкер и Уолт, порой рассказчиком выступает наиболее близкий Симору по возрасту и мировоззрению брат – Бадди Гласс, интересный еще и тем, что он по профессии писатель. Бадди, Бу-Бу, близнецы, Зуи и Фрэнни, старшие Глассы (Бесси и Лес), а также жена Симора Мюриэль и ее мать – всё это сквозные персонажи, интересные и сами по себе, и как персонажи, в той или иной степени оттеняющие образ Симора.

Симор Гласс и Холден Колфилд, как типичные американские герои 40–60-х годов XX века, пытаются обрести истину, ищут смысл жизни и тем самым напоминают толстовских героев. Приходится констатировать, что сквозной персонаж (и это характерно не только для эпохи романтизма, но и для реалистических произведений, например, произведений Л.Н. Толстого о Нехлюдове) зачастую представляет собой тип героя, одинокого в своей среде, мало кем понимаемого, большей частью носителя авторского видения. Нехлюдов у Л.Н. Толстого и в ранних рассказах и повестях, и в позднем романе «Воскресение» противопоставлен общепринятой системе нравственных ценностей и, в итоге, обществу в целом. У Дж.Д. Сэлинджера Симор также проходит нелегкий путь нравственных исканий, его нравственный идеал есть гармония, которая возможна лишь при обращении к дзен-буддизму. Сэлинджер, как и Толстой, рисует сложную диалектику души, взлеты и духовные кризисы, религиозные искания, поиски синтеза идей буддизма и христианства (последнее особенно характерно для Толстого). Душевный кризис Симора Гласса, Холдена Колфилда и Дмитрия Нехлюдова объединяет этих сквозных персонажей и может быть назван главным сюжетным узлом в цикле повестей о Симоре, в романе «Над пропастью во ржи» Сэлинджера, в «Воскресении» Толстого. Сопоставление приемов психологического изображения в творчестве того и другого писателя, традиции Толстого в творчестве Сэлинджера – это, по-видимому, предмет будущих исследований.

В той же мере рассмотрение роли сквозного персонажа предполагает определение его места в художественных системах авторов. На сегодняшний день задача эта не только не решена, но и не сформулирована ни зарубежным, ни отечественным литературоведением.

Если художественное пространство сквозного персонажа подразумевает не определенное произведение, а целое объединение текстов, порой разных форм и жанров, то закономерно возникает вопрос о единой фабуле произведений со сквозным персонажем, а также об истории авторского замысла и его воплощения. В произведениях со сквозным персонажем автором в итоге создается единый сюжет, нарратив об одном персонаже (или сплетение сюжетных линий нескольких персонажей, если сквозных персонажей несколько). Персонаж способен существовать в разных измерениях текста, преодолевать пространство одного произведения, выполнять «заданные (традицией или автором) функции» [14, с. 253], т.е. он «совершает поступки, претерпевает невзгоды, перемещается в пространстве и времени изображенного мира» [там же]. При этом произведения, в которых появляется

сквозной персонаж, могут создаваться автором на протяжении всего его творческого пути. Композиция такого ряда, представляющего собой объединение произведений, может диктоваться, скажем, хронологией написания, которой руководствуется эдиционная практика, например, собраний сочинений. Так, в собраниях сочинений Л.Н. Толстого трилогия неизменно предшествует рассказам «Утро помещика», «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» и роману «Воскресение».

Князь Дмитрий Нехлюдов, сквозной персонаж творчества Толстого, впервые появляется в «Отрочестве», где он является студентом, молодым человеком. В романе «Воскресение», последнем по времени написания из серии произведений о Нехлюдове, Дмитрий Нехлюдов уже значительно старше. Однако хронология событий «жизни» сквозного персонажа может не совпадать с хронологией написания и публикации произведений; такова особенность творчества Сэлинджера: читатель впервые знакомится с героем Сэлинджера Симором Глассом в рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» (Симору 31 год), рассказ заканчивается самоубийством героя. Завершается же нарратив о Симоре Глассе последним опубликованным при жизни произведением Сэлинджера «16-й день Хэпворта 1924 года» (Симору 7 лет). В этом смысле можно провести аналогию с произведениями другого американского писателя, Дж.Ф.Купера. Знаменитый ряд его романов со сквозным персонажем Кожаным Чулком (Натти Бампо) создавался в разные годы, при этом Купер при написании более ранних романов этого ряда не вынашивал замыслов об их продолжении. Работа над романами, объединенными сквозным персонажем, перемежалась периодами работы над произведениями другой тематики и других жанров (как и в творчестве Толстого и Сэлинджера). В отечественном литературоведении пять романов, объединенных сквозным героем Натти Бампо, иногда называют «пенталогией о Кожаном Чулке», но это не совсем верно, т.к. Бампо не во всех романах является главным героем. Первый роман с этим персонажем, «Пионеры», вышедший в 1823 году, в дальнейшем стал четвертой частью «пенталогии», и в этом романе Бампо уже престарелый человек. В дальнейшем выходят романы «Последний из могикиан» (1826) и «Прерия» (1827), приводивший, кстати, в восхищение М.Ю. Лермонтова. Первый впоследствии составил вторую часть «пенталогии», а второй – пятую, соответственно во второй части Бампо молод, в пятой – старик. Последней по времени написания была первая часть «пенталогии», роман о молодости Натти Бампо «Зверобой» (1841). Таким образом, творческая история ряда произведений, объединенных сквозным персонажем, часто оказывается более причудливой, чем, например, история создания трилогии, тетралогии, пенталогии с одним главным героем. Трилогия Л.Н. Толстого, как уже говорилось, создавалась как целостное единство, однако без сознательной установки автора на продолжение нарратива о Дмитрие Нехлюдове и Николеньке Иртеневе в романе «Воскресение», вместе с которым и с двумя рассказами эта трилогия составила ряд произведений со сквозным персонажем (персонажами). Итак, автор не всегда задумывает произведения со сквозным персонажем как авторский цикл, но с авторским циклом ряд произведений со сквозным персонажем (персонажами) может быть сопоставлен: в таком ряду произведений вводятся рассказчики и характеризуется ситуация рассказывания; циклообразующей связью являются сквозные мотивы и т.д. С точки зрения истории создания такой цикл или ряд произведений со сквозным персонажем может оказаться объединением, составленным после написания отдельных произведений. Кроме того, цикл уже в силу своего названия предполагает нечто завершенное, законченное, замкнутое, ряд же произведений со сквозным персонажем представляет собой более открытую структуру. Анализ произведений Сэлинджера в аспекте сквозных персонажей позволяет выстроить структуру, напоминающую хронику, хотя и не последовательную. Однако такие понятия, как «сквозной персонаж», а тем более «система сквозных персонажей» (которую мы находим в творчестве Сэлинджера), до сих пор не обрели четких очертаний в теории персонажа.

Произведения Толстого со сквозным персонажем Дмитрием Нехлюдовым явились подробным описанием становления и развития личности. Несмотря на уникальную композиционную независимость каждого художественного текста, образ князя Дмитрия Нехлюдова выполняет функцию «скрепы», которая помогает развить главный конфликт низших и высших социальных слоев на протяжении пяти произведений. Нехлюдов в «Отрочестве», «Юности», предстает как второстепенный персонаж. В «Утре помещика» Дмитрий становится главным героем, который пытается преодолеть разобщенность с народным миром. В рассказе «Из записок князя Д. Нехлюдова (Люцерн)» князь является рассказчиком, который записывает свои впечатления; а в романе «Воскресение» Дмитрий Нехлюдов является главным героем-протагонистом (думается, что употребление термина драматургии в этом случае вполне уместно).

Как мы уже говорили, сложно утверждать, что произведения Л.Н. Толстого со сквозным персонажем в полной мере являются произведениями, образующими цикл. Но и Толстой, и вслед за ним Сэлинджер ставили задачу проследить эволюцию характера персонажа, увидели в произведениях со сквозным персонажем широчайшие возможности раскрытия человеческой психологии, многосторон-

него изображения человека. Как и Толстой, Сэлинджер «поручает» сквозному персонажу разные роли: главного героя, рассказчика в эпистолярной повести «16-й день Хэпворта 1924 года», состоящей из одного письма Симора, делает Симора и автором дневника, и внесценическим персонажем. Сквозные персонажи и Толстого, и Сэлинджера показаны и «изнутри», и глазами других действующих лиц.

Остается рассмотреть вопрос о номинациях сквозного персонажа, а также о «границах» связанного с ним сюжетного пространства. В творчестве Толстого фамилия «Нехлюдов» встречается еще и в рассказе «Записки маркёра», однако Нехлюдов из этого рассказа не может идентифицироваться с князем Дмитрием Нехлюдовым – сквозным персонажем творчества Толстого. отождествление противоречило бы художественным фактам и сюжетному построению романа «Воскресение», так как рассказ «Записки маркёра» завершается самоубийством героя. Имя Нехлюдова в этом рассказе также не может поддерживать версию художественного решения сквозного персонажа: Нехлюдов в «Записках маркёра» не Дмитрий, а Анатолий. Не может рассматриваться в качестве одной из репрезентаций сквозного персонажа ни Анна *Аркадьевна* Каренина из одноименного романа, ни Анна *Дмитриевна* Каренина из «Живого трупа»; понятно, что «оживление» героини в «Живом трупе», будь она даже названа патронимом «Аркадьевна», противоречило бы художественным фактам. Герой повести Толстого «Дьявол» Евгений Иртенев наделен именем, отличающимся от имени Николеньки Иртеньева. В связи с этим интересно было бы поставить вопрос о степени психологического сближения наделенных похожими или даже одинаковыми именами, патронимами и фамилиями персонажей, о типологии таких образов и соотношении «автор-герой» в произведениях с одинаковыми персонажными номинациями, однако этот круг вопросов выходит за рамки настоящего исследования. Нелишним будет подчеркнуть и тот факт, что «Живой труп» и «Дьявол», как и «Святочная ночь», не были напечатаны при жизни Толстого, не рассматривались автором в качестве законченных произведений, поэтому персонажные номинации в них вряд ли правомерно сопоставлять с таковыми в завершенных произведениях (в «Святочной ночи» имя персонажа Сережа ближе к финалу заменяется на Alexandre). Если вспомнить положение Ю.Н. Тынянова о том, что «в художественном произведении нет неговорящих имен» [16, с. 186-187], то можно предположить, что на той стадии работы Толстого, на которой персонаж обретал имя, уже использованное в другом толстовском произведении, автору были важны какие-то характеристики или детали, роднящие создаваемый персонаж с созданным ранее. В таком аспекте рассматривает автоцитацию в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» И.Ю. Матвеева, не поднимая, однако, вопрос о соотношении автоцитации со сквозным персонажем. Разумеется, в толстоведении существует и такая точка зрения, согласно которой Дмитрий Нехлюдов «Воскресения» – персонаж другой эпохи творчества и даже результат реализации совершенно других творческих принципов, отличных от поэтики и мировоззрения Толстого как создателя трилогии, «Утра помещика» и других ранних произведений. В связи с этим утверждается, что Нехлюдов «Воскресения» не может быть отождествлен с Нехлюдовым раннего творчества. Но, признавая, конечно, как эволюцию творчества писателя, так и стремление автора показать своего героя другим: переживающим нравственный рост и душевный кризис, мы настаиваем на правомерности рассмотрения Нехлюдова как сквозного персонажа, ибо именно текучесть человека, диалектику его внутренней жизни и делает предметом самого подробного изображения Толстой в «Воскресении». Выбор прежней номинации персонажа в данном случае и говорит о том, что изображение нравственных исканий героя в новом произведении может рассматриваться (что важно прежде всего для самого автора) как продолжение его юношеской «чистоты нравственного чувства» (Н.Г. Чернышевский).

Наконец, вопрос о границах сквозного персонажа тесно связан не только с сюжетикой и персонажными номинациями, но и с теорией фикциональности в том ее аспекте, который рассматривается в рамках нарратологии. Мир литературного произведения является вымышленным, но в нем должны соблюдаться определенные конвенции. «Фиктивные миры предполагают онтологическую гомогенность» [17, с. 38], как пишет В. Шмид.

Являясь целиком вымышленной фигурой, Анна Каренина из одноименного романа в мире толстовского творчества не может, однако, «воскреснуть», превратиться в Анну Каренину из «Живого трупа», а Нехлюдов из «Записок маркёра» не может «воскреснуть» даже в «Воскресении»! Вводя понятие «внутренней текстуальной достоверности» [18, с. 139], У. Эко, например, с полным правом утверждает, что «мы сочтем сумасшедшим или очень малоинформированным любого, кто скажет, что Анна Каренина вышла замуж за Пьера Безухова» [там же]. Даже в сказке или научной фантастике «наличие у литературных персонажей мощного механизма самоидентификации имеет огромное значение» [18, с. 141]. Поэтому при идентификации князя Дмитрия Нехлюдова из нескольких произведений Толстого в качестве сквозного персонажа исследователь должен убедиться во внутренней непротиворечивости сюжетных построений, деталей, подробностей. Так, у Нехлюдова трилогии и Нехлюдова

«Воскресения» есть родственницы – тетки, биографические «факты» (пора студенчества, дружба с Николенькой) совпадают. Если бы в «Воскресении» было, например, сказано, что Нехлюдов никогда не был студентом, о Нехлюдове как сквозном персонаже трилогии и «Воскресения» нельзя было бы говорить даже при наличии других общих деталей и сюжетных построений. Говоря словами У. Эко, такой художественный факт, противоречащий сказанному ранее, был бы нарушением нарративного соглашения. Иллюзия реальности вымышленного мира именно как мира сквозного персонажа была бы нарушена.

Итак, обоснование принципов типологии сквозного персонажа и описание его функций – задача, еще не решенная ни в толстоведении, ни в исследованиях, посвященных Дж.Д. Сэлинджеру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернацкая В.И. Дж. Д. Сэлинджер – автор цикла о Глассах // Salinger J. D. Nine Stories. Franny and Zooey. Raise High the Roof Beam Carpenters. – М.: Progress Publishers, 1982.
2. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979.
3. Дарвин М.Н. Цикл // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Интрада, 2008.
4. Ильин И.П. Персонаж // Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США: концепции, школы, термины: Энцикл. справ. – М.: Интрада, 1999.
5. Мартынова С.А. Персонаж // Современный словарь-справочник по литературе. – М.: Олимп, 1999.
6. Матвеева И.Ю. Автоцитация в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» // Яснополянский сборник. 2012. – Тула: Ясная Поляна, 2012.
7. Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, Тверской государственный университет, 2012.
8. Польшикова Л.Д. Персонаж // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Интрада, 2008.
9. Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 8. – М.: Советская энциклопедия, 1975.
10. Семенова Е.А. Циклизация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН, ИНИОН; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2003.
11. Славенски К. Дж.Д. Сэлинджер. Человек, идущий через рожь. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.
12. Стахорский С.В. Литературный герой и его историческая судьба // Энциклопедия литературных персонажей. – М.: Аграф, 1997.
13. Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи. Романы, повести, рассказы. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000.
14. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.
15. Толстой Л.Н. Собр. соч. : В 22 т. – М.: Художественная литература, 1978–1985.
16. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. – М.: Аграф, 2002.
17. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2008.
18. Эко У. Откровения молодого романиста. – М.: АСТ, 2013.

Summary

RECURRING (THROUGHOUT-GETTING) CHARACTER IN THE WORKS OF LEO TOLSTOY AND J.D. SALINGER

H.Y. Poltavets, C.P. Ivochkina

Moscow City Teacher's Training University

Abstract. The article deals with the series of works with the so-called "recurring character" ("throughout-getting character", or "cross-cutting character") in Leo Tolstoy's and J.D. Salinger's works. It also reveals the correlation "recurring character" – "cycle character". J.D. Salinger's works are considered in close connection with the works of Tolstoy, because Salinger was fond of Tolstoy's works and followed him.

Key words: Leo Tolstoy; J.D. Salinger; "recurring character"; motif, cycle.

УДК 821.054.7

О ЖАНРОВИИ И СТИЛЕВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПОЭМЫ В ПРОЗЕ С. ШАРШУНА «ДОЛГОЛИКОВ»

А.А. Рюкина

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. В статье представлен системный подход к жанровому определению поэмы в прозе С. Шаршуна «Долголиков». Дано рассмотрение жанра на пересечении литературных традиций «магического реализма» и сюрреализма. Показана роль сказовой стилиевой манеры в деле установления жанрового своеобразия поэмы в прозе С. Шаршуна.

Ключевые слова: жанр; поэма в прозе; магический реализм; сказ.

В жанровом отношении центральное произведение литературного творчества С. Шаршуна определяется как поэма в прозе, в чем наблюдается продолжение жанровой традиции Н.В. Гоголя. Однако обращение С. Шаршуна к литературной традиции автора поэмы «Мертвые души» не является случайным. В его сознании жанровая номинация становится частью целого комплекса литературных процессов, способствующих созданию определенного читательского впечатления. В этом отношении для Шаршуна принципиально важным является целостное осмысление литературного творчества Н.В. Гоголя, который им воспринимался как «великий родоначальник нашего магического реализма» [11, с. 230].

Рассматривая Н.В. Гоголя не в традиционном смысле как писателя-реалиста, а воспринимая его в качестве основателя фантастического направления в русской литературе, Шаршун продолжает мысли В.В. Розанова, которые будут подхвачены затем А. Белым и В.В. Набоковым. Они опровергают устоявшееся мнение о том, что Н.В. Гоголь является родоначальником русского реализма, обращают внимания на важность в эстетике его творчества фантастического элемента.

Так, В.В. Розанов в статье «Пушкин и Гоголь» (1891) видит в творчестве Н.В. Гоголя «удивительное сплетение самого грубого реализма и самого болезненного идеализма» и обвиняет писателя в том, что под воздействием его творчества в сознании людей произошла подмена реальности фантастическими грезами [4, с. 180]. По мнению Шаршуна, для поэтики произведений Н.В. Гоголя было характерно «отыскание в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям», о чем он пишет в статье «Магический реализм» (1932) [11, с. 229].

А. Белый в труде «Мастерство Гоголя» (1934) развивает мысль о том, что для Н.В. Гоголя характерен не столько рациональный, сколько интуитивный способ познания мира. По мнению теоретика символизма второй волны, «дар единственного по органичности сключения натурализма с символизмом» давал возможность писателю-классику создавать особые сюжеты, которые были «двунатурны: одна натура в обычно понимаемом смысле; другая – натура сознания» их автора [3, с. 49]. «Безусловную иррациональность Чичикова в безусловно иррациональном мире» [4, с. 440] выделяет В.В. Набоков в книге «Николай Гоголь» (1944). Образ главного героя поэмы русского классика постулируется эмигрантским писателем и критиком как «оплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер» [там же, с. 441], а вся поэма строится как одно широкомасштабное сновидение.

В использованном С. Шаршуном определении «магического реализма» Э. Жалу еще слабо разводится противопоставление таких близких литературных направлений, как сюрреализм и «магический реализм». Интересно, что современный западный исследователь Л. Ливак называет поэму «Долголиков» «сюрреалистическим романом», чем затеняет связи с традицией русской классической литературы.

Отмеченные литературные направления довольно схожи между собой. Так, единими принципами сюрреализма и «магического реализма» являются субъективизм и антирационализм. Как для дадаизма, так и для сюрреализма характерна теория автоматического записывания, а протоколирование всевозможных ассоциаций является ведущей стратегией создания литературного произведения. В ходе наблюдений за образно-эстетической структурой листовок Шаршуна нами было уже отмечено, что ассоциативный принцип нанизывания образов является ведущим в поэтике литератора, считающего себя представителем «магического реализма» в литературе младоэмигрантов наряду с Ю. Фельзеным, В.В. Набоковым, Г. Газдановым, Н.Н. Берберовой, И.В. Одоевцевой и другими. Дей-

ствительно, такие характерные особенности «магического реализма», как «сгущение во сне наиболее гротескных проявлений сознания и бытия» и «сказочность композиции» [6], находят непосредственное выражение в центральном произведении Шаршуна «Долголиков».

Так, на грани юродства и памфлета строятся лирические рассуждения-обращения Долголикова к окружающему миру, олицетворением которого является безликая масса людей, в главах «Смета на возведение одного королевства», «Речь с галерки» и «Случай из кипучей жизни митингового оратора». Введение фантастического сюжета у Шаршуна, как и у позднего Гоголя, происходит как непосредственно, при создании образа, так и опосредованно, через языковую игру.

Первая глава в поэме «Долголиков» представляет собой фантастическую предысторию, где действуют традиционные сказочные персонажи в лице Серого Волка и Красной Шапочки, в которые чудесным образом превратились дети. Они это сделали для того, чтобы избежать жестокого наказания людей своей деревни за то, что сильно развитое ассоциативно-образное мышление мальчика давало ему возможность преобразовывать реальность посредством чуда. Таким образом, момент чудесного превращения, характерный для русских народных сказок, создает для поэмы своеобразную раму, потому что в последней главе также говорится о долгожданном переходе фантастического Человека-Птицы в нематериальное существование. Он являет собой «уже второе поколение, выросшее в лесу <...> и его мать – обезьяна!» [Шаршун С. Долголиков. Париж: Вопрос, 1961. – с. 157. Далее цитируется это издание с указанием номера страниц]. Долголиков, «начитавшись сказок» в детстве [с. 40], обладает хорошо развитым воображением. Ему то мерещится, что рис хочет выбить дно банки, потому что в ней «рису наскучило сидеть без дела» [там же], то на поле брани ему начинает мерещиться, что «из дерева вырастает фея» [с. 46]. Под впечатлением сказок Пушкина вторит «и зеркальце ему в ответ», а обыкновенные спруты своей способностью менять свою окраску напоминают ему «пушкинского Черномора» [с. 50].

В противоположность грубой действительности, полной жестокости и насилия, Долголиков в своем воображении представляет свой мир, в котором хочет жить по сказочным законам. Он с ужасом осознает, что на родине сейчас «вместо молочных, там текут кровавые реки» [с. 47]. Сознание впечатлительного Долголикова стремится смягчить существующие диссонансы введением сказочного мотива, причем на языковом уровне идет обыгрывание понятия сказки как в прямом, так и в переносном значении: «азиатские, тибетские [ученые] разрубают человека на куски и оживляют его м спрыснув живой водой <...> как в сказке! <...> Но <...> что у нас сказка, там – быль!» [с. 62]. Подобно сказочному герою, остановившемуся на распутье у придорожного камня, Долголиков рассуждает, выбирая, по какой дороге идти к харчевне: «И вот – две дороги: идти прямо – глупо торопиться, вправо идти – можно опоздать» [с. 119]. Наконец, в конце поэмы в некоторых стадиях перехода Человека-Птицы в иную, третью жизнь мы угадываем состояние Человека-Невидимки Г. Уэллса: «Он становился все менее вещественным, тень исчезла, вероятно, сквозь него можно стало проходить» [с. 162]. Таким образом, сказочно-фантастические образы, элементы поэтики, языковые обороты находят свое выражение на всем протяжении поэмы Шаршуна, выполняя важную в стилевом отношении структурообразующую функцию.

По мнению Д. Кузьмина, глубокий солипсизм творчества писателя позволяет ему избежать крайностей дадаистов, а вслед за ними – и сюрреалистов, для которых «звуки и слова, выбрасываемые горлом, самозаконны» [7]. У Шаршуна в центре всех произведений находится творческая личность эмигранта, ставшая символом целой литературной эпохи, именуемой культура Русского зарубежья. В этом смысле наблюдения над поэтикой Шаршуна подтверждают мысль А. Кудрявицкого по разведению двух направлений, который считает, что «литература магического реализма, в отличие от сюрреалистической <...> не только оперирует с субъективными особенностями авторского восприятия, но и использует их для характеристики личности или эпохи» [6]. А разве Гоголь в своей поэме не ставил конечной целью показать «всю Русь»?

Младоземляне не хотели признать трагический факт действительности, когда они вынуждены находиться вдали от Родины, и потому в творчестве молодой эмигрантской литературы ощущается ослабление чувства этой ненавистной им реальности и отрыв от жизни. Литераторы «незамеченного поколения» пошли по пути дальнейшего развития поэтики романтического бунта против реальности: они пытались изобрести способы погружения в свою реальность. Согласно психоаналитической теории З. Фрейда, этот процесс невозможен без обращения к сфере бессознательного, прикоснуться к которой можно в снах, фантазиях, в результате пребывания в галлюцинаторных состояниях. Поэтому сюрреалистическая эстетика была очень востребована в младоземлянской литературной среде.

Психоаналитическое направление в литературе, одним из первых представителей которого сам З. Фрейд называл Ф.М. Достоевского, через опыты «протоколирования себя» Розанова, джойсовской литературы «потока сознания» путем соединения мистической атмосферы символистов с разноголо-

сицей дадаистов нашло свое продолжение в сюрреализме – направлении, расцвет которого пришелся на время формирования молодой эмигрантской литературы. Одновременно в XX веке наблюдается рост интереса к восточному религиозному учению Дзэн-буддизма.

В эстетике сюрреализма, таким образом, воплотилась общая для фрейдизма и Дзэн-буддизма идея обнаружения интуитивных способов погружения в глубины человеческого сознания с дальнейшим выходом на бессознательный уровень, который должен был открыть истинное знание о самом себе и об окружающем мире. Но в выборе методики перехода из реальной действительности сюрреализм отдал предпочтение психоанализу Фрейда с его техникой свободных ассоциаций, возникающих в результате погружения в собственные сновидения и воспоминания для того, чтобы увидеть мир и себя в нем в неискаженном виде. Однако подобный способ ощутить «настоящее чувство личности» [1, с. 183], по мнению Н.М. Бахтина, является ошибочным, потому что приводит не к обретению собственного «Я», а, наоборот, к окончательному распаду личности «на душевные атомы, на какие психические клочки и обрывки, не связанные ни в какое единство» [там же]. Центральными понятиями поэтики сюрреалистов становятся Абсурдность и Пустота, которые открывал им темный мир человеческого подсознания. Тогда как восточное учение Дзэн-буддизма было направлено на просветление сознания путем мистического созерцания действительности. Основным принципом здесь было беспристрастное наблюдение за реальностью, поэтому, по словам М. Завадского в статье «Восток на Западе» (2011), «согласно дзену, в творческом процессе самое важное – увидеть, создать образ в своей душе, а запечатлеть его – дело второстепенное» [5].

Эти принципы данного восточного учения созвучны, на наш взгляд, творческой манере создания художественного мира С. Шаршуна. Дзеновское стремление к поискам Абсолюта в противоположность фрейдистским заигрываниям с бессознательным и путешествиям по мирам иным находят свое выражение не только в живописном, но и в литературном творчестве С. Шаршуна. И в этом смысле не только на структурном (о чем будет изложено дальше), но и на религиозно-философском уровне художественные поиски Шаршуна становятся созвучны жанровым исканиям А. Белого, О.Э. Мандельштама и Б.Л. Пастернака. В творчестве двух последних современные исследователи Г.С. Померанц, П.М. Нерлер, Т.И. Бреславец находят отражение постулатов Дзэн-буддизма.

М.В. Яковлев в монографии «Религиозное откровение в поэзии Андрея Белого (2013) указывает на тот факт, что «для самого Андрея Белого опытом обращения к жанру «поэмы» такого типа были его *симфонии*» [12, с. 137]. Литературовед обращает внимание на то, что «в жанровом отношении» к ним близко стоит и «поэма о звуке» А. Белого «Глоссолалия» [там же]. Доказательство того, что Шаршун был знаком с текстом «Глоссолалии», С.Я. Кагарлицкая находит в первом номере «Перевоза ДаДа» (1922). К.А. Свасьян в «Послесловии» к изданию данного произведения А. Белого 2002 г. рассматривает «Глоссолалию» «рекапитуляцией Шестоднева средствами умного дадаизма» [2, с. 123]. Однако М.В. Яковлев в указанной статье высказывает сомнение по поводу возможности обращения А. Белого при создании «Глоссолалии» «к мистической технике так называемого *автоматического письма*» [12, с. 139]. По его мнению, «прошедший школу антропософских медитаций поэт рационализирует и объективирует свою творческую интуицию» [там же]. Выход в свет «поэмы о звуке» А. Белого в Берлине и знакомство с текстом данного произведения Шаршуна в творческом развитии младоэмигранта совпадает с периодом его ухода от увлечения дадаизмом к поиску новых форм самовыражения в творчестве при руководящей роли антропософских идей.

Художественная оригинальность жанра поэмы в прозе С. Шаршуна на содержательном уровне проявляется в крайнем субъективизме повествования, который угадывается в отчетливо слышимом голосе автора, в сказовой манере повествования. Этим объясняется преобладание в тексте разговорной стилиевой манеры, в которой можно отметить продолжение литературной традиции младоэмигрантов.

Дело в том, что одним из лозунгов литературной группы Г. Адамовича было сохранение ощущение естественности, камерности, доверительности повествования. Данный эффект мог быть достигнут посредством максимального приближения языка литературы к разговорной речи. Подобная трансформация книжной речи влекла за собой немного пренебрежительное отношение к языковым нормам. В отрицательном смысле эту особенность литературного творчества Шаршуна интерпретировал Ю. Роголя-Левицкий в статье «Горе-авторы нашего зарубежья» (1953). В своем «критико-сатирическом очерке» он относит его к представителям «левого литературного течения», которое под руководством Г. Адамовича основным эстетическим принципом считало «ниспровержение рассудка» [9, с. 174]. По мнению критика, данные представители «Союза молодых поэтов и писателей» «отличались кто <...> заумностью, кто полным незнанием языка» [там же, с. 182].

Но этот процесс был вызван не злостным нарушением правил, а эстетическим заданием младоэмигрантов, каждый из которых стремился «выговориться» в своем творчестве. Как объясняет

Ю.И. Минералов в книге «Теория художественной словесности», «индивидуальный слог писателя основан не на «преднамеренных» нарушениях грамматики, а <...> на образном претворении грамматики, ее индивидуально-творческой интерпретации, преследующий конкретные художественные цели» [8, с. 183]. Свой тезис литературовед доказывает на примере анализа «неправильностей» в текстах Державина, за которым в среде современников закрепилась слава «нарушителя» грамматики» [там же], и в творчестве Маяковского. Наблюдение за ролью языка произведений в деле формирования общей стилевой картины творчества данных поэтов позволяют Минералову сделать вывод о том, что «неправильности» слога крупных поэтов <...> носят мнимый характер, мотивированы самой реальной речью» [8, с. 183]. При этом он подчеркивает, что у Державина и Маяковского формирование индивидуального слога шло по направлению движения от книжного к «устно-разговорному» синтаксису.

Преобладание в языке произведений Шаршуна как представителя младоэмигрантского сообщества примет разговорного стиля выражается, в первую очередь, в особенностях расстановки знаков препинания. Роголя-Левицкий обращает внимание на «выставку знаков препинания; главным образом двоеточия» в отрывке из романа «Путь правый»: «Долголиков, справляя семилетний юбилей своих отношений к Наденьке – находился в следующем положении: чья-нибудь посторонняя воля – могла бы ввести в русло: вернуть Наденьку и Долголикова друг другу; предоставленный же сам себе: смотря на свою картину, на которой: оконная рама, было одновременно – черным восьмиконечным крестом, на фоне серого трагического пейзажа, обрамленного белыми занавесками» [9, с. 183]. Даже в приведенном критиком отрывке, иллюстрирующем авторское невладение синтаксическими нормами русского языка, можно определить ярко выраженную эстетическую задачу двоеточий. Они служат для членения текста на смысловые отрезки, выделение которых идет не объективно, а связано с оригинальным индивидуально-авторским восприятием той или иной сцены.

С точки зрения грамматики, двоеточия поставлены в тех местах, где следующая после них часть бессоюзного сложного предложения должна пояснять предыдущую. Избыточный характер их расстановки связан с боязнью автора быть неправильно понятым. Кроме того, они введены автором для того, чтобы акцентировать внимание читателя на эмоциональных нюансах описываемой ситуации, чтобы лучше передать противоречивые чувства героя. Он смотрит на картину в виде окна. Но видит не свет, льющийся из окна. Его внимание привлекает оконная рама, которая ассоциируется у него с крестом, являющим собой символ страдания и смерти. В этом отношении, Шаршун-стилист отчасти близок Набокову-писателю, который водит читателя за руку по своим художественным мирам.

Уже в этом же отрывке обращает на себя внимание обилие тире, расстановка которых не соответствует синтаксическим нормам русского языка и продиктована стремлением автора к максимальному самовыражению в творчестве. Мы помним, что любительницей многоточий была М. Цветаева, творчество которой отличалось повышенной эмоциональностью, а образ лирической героини был наделен автобиографическими чертами.

Таким образом, мы можем видеть, что в трансформация жанра поэмы в прозе у С. Шаршуна продолжается общая для русской литературы начала XX века тенденция «лиризации» повествования. Авторский субъективизм проявляется не только в выборе художественных средств и приемов создания образов и картин, но и является ведущим организующим началом творчества, позволяющим вписать его в общерусский литературный контекст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин Н.М. Разложение личности и внутренняя жизнь // Числа. – 1930–1931. – № 4. – С. 176-184.
2. Белый, А. Глоссолалия: поэма о звуке / послесл. К. Свасьян. – М.: Evidentis, 2002. – 144 с.
3. Белый, А. Собрание сочинений. Мастерство Гоголя. Исследование / общ. ред., сост., послесл. и коммент. Л.А. Сугай. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2013. – 559 с.
4. Гоголь в русской критике: Антология / сост. С.Г. Бочаров. – М.: Фортуна ЭЛ, 2008. – 720 с.
5. Завадский М. Восток на Западе // Эксперт. – 2011. – № 1. – С. 88-91 [Электронный ресурс]. URL: <http://expert.ru/expert/2011/01/vostok-na-zapade/> (дата обращения: 30.03.2014).
6. Кудрявицкий А. Российский короткий рассказ в духе магического реализма / Жужукины дети, или Притча о недостойном соседе. Антология короткого рассказа. Россия, 2-я половина XX в. / сост. А. Кудрявицкий [Электронный ресурс]. URL: <http://kudryavitsky.narod.ru/articles.html> (дата обращения: 24.03.2014).
7. Кузьмин Д. «После чего дышится легче»: Сергей Шаршун // «TextOnly». — 2006. — № 15 [Электронный ресурс]. URL: <http://textonly.ru/case/?issue=15&article=5684> (дата обращения: 10.11.2011).
8. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) : Учеб. для студентов филол. фак. высш. учеб. зав. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
9. Роголя-Левицкий Ю. Горь-авторы нашего зарубежья // Возрождение. – Т. 30. – ноябрь–декабрь 1953. – С. 174-186.
10. Шаршун С. Долголиков. – Париж: Вопрос, 1961. – 164 с.
11. Шаршун С. Магический реализм // Числа. – 1932. – № 6. – С. 229-231.

12. Яковлев М.В. Религиозное откровение в поэзии Андрея Белого: монография. – Орехово-Зуево: МГОГИ, 2013. – 180 с.

Summary

**ABOUT THE GENRE AND STYLE ORIGINALITY
OF THE S. SHARSHUN'S POEM IN PROSE «DOLGOLIKOV»**

A.A. Ryukina

State University of Humanities and Technologies

Abstract. System approach to genre definition of the poem in S. Sharshun's prose "Dolgolikov" is presented in article. Consideration of a genre on crossing of literary traditions of "magic realism" and surrealism is given. The role of a colloquial manner in establishment of a genre originality of the poem in S. Sharshun's prose is shown.

Key words: genre; the poem in prose; magic realism; the narration.

УДК 02:008

«КАК НАШЕ СЛОВО ОТЗОВЁТСЯ...»

Л.А. Снигирёва

Национальный университет Ирландии, Мейнуса
и Марино Института образования

Аннотация. В статье сообщается об открытии первой русской библиотеки для детей в Ирландии. Выясняется, как это событие повлияло на жизнь наших соотечественников. Выявляется значение сохранения интереса к русской культуре в условиях иной языковой среды.

Ключевые слова: русская библиотека; соотечественники.

Всё началось с того, что Международный методический совет по многоязычию и межкультурной коммуникации, действующий при портале <http://bilingual-online.net> во главе с ответственным секретарём Совета к.п.н. Е.Л. Кудрявцевой предложил мне рассмотреть возможность сотрудничества с Российским фондом культуры. Так возникла идея открытия русской библиотеки для детей. Этим проектом, который носит название «Сегодня – дети, завтра – народ», руководит Ольга Буцкая. Именно благодаря ей, её энтузиазму проект начал осуществляться. На согласование вариантов, поиск комиссионщиков ушло более года. Библиотека, которая открылась в сентябре 2014 г., продолжает успешно работать, расширяется и становится тем привлекательным местом, где можно осмыслить то, что ты читаешь, поговорить о прочитанном, выслушать совет о том, что лучше дать почитать не только ребёнку или подростку, но и взрослому.

Открытие библиотеки было ярким и торжественным событием. В первую очередь заслуживает благодарности директор ирландской национальной школы «Скул Брид» Фрэнк Кин, который любезно предоставил помещение для библиотеки и оказал помощь в ее организации.

На открытие библиотеки приезжали из России и выступили: вице-президент Российского фонда культуры Ю. Субботина-Михалкова, известный продюсер, кинорежиссёр и сценарист Е. Кончаловский, М. Пешков, Посол России в Ирландии Донал Лайонс и мэр города Голвея.

В мероприятии приняли участие профессиональные артисты из вологодского фольклорного ансамбля «Солнцеворот», а также учащиеся образовательного Центра «Бумажный журавлик», на базе которого библиотека и открылась. Самые юные читатели впервые получили возможность познакомиться с красочными учебными пособиями, великолепными художественными альбомами, энциклопедиями, словарями, которые помогло доставить из Москвы Посольство РФ в Дублине по своим дипломатическим каналам.

Теперь библиотека работает: каждую субботу, когда двери образовательного Центра открываются, в помещении ирландской национальной школы весь день звучит русская речь, а на занятиях дети, подростки, молодёжь изучают русский язык, русскую литературу, страноведение.

Библиотека может удивить тем, что в ней почти нет стульев, а на полу лежат огромные подушки, которые принимают форму сидящего на них читателя и делают процесс знакомства с книгой не только увлекательным, но и очень удобным. Входящие невольно начинают ходить по библиотеке на цыпочках – таков эффект зрелища: надо не потревожить тех, кто погружён в чтение.

Обычно я захожу туда и стараюсь шёпотом задать читателю какой-нибудь вопрос, глядя в его книгу. Специально выбираю сложные слова, чтобы подтолкнуть каждого к поиску их значения: взять толковый словарь с полки или словарь синонимов, или словарь фразеологизмов, – теперь всё это есть в нашей библиотеке.

За время работы библиотеки, с сентября по май, мои ученики в возрасте от 9 до 19 лет познакомились с десятками интереснейших слов. Учёт словам они ведут сами, записывая их в свои особые тетради. Им очень нравится заинтриговать, а иногда и просто поставить в тупик своих родителей, бросив невзначай что-нибудь этакое... Некоторые родители подходят ко мне, удивлённо спрашивают, нужно ли это, ведь они сами многих этих «словарных» слов не знают. Но разве знания бываю лишними? Они открывают простор для фантазий, планов, самообразования. И вот результат: все эти любознательные молодые люди будут принимать участие в создании электронной книги, которая будет помещена в Интернет. Открытый доступ к этой книге под условным пока названием «Русское слово в моей жизни: день за днём», её редактирование и выпуск предложил обеспечить Иркутский государственный университет.

Сибирь, самая восточная часть Европы, и Ирландия, самая западная часть её, объединились в такой работе потому, что классическое русское слово не поддаётся территориальным ограничениям, оно свободно, благозвучно, оно привлекает.

Теперь в первой русской библиотеке в Ирландии в учебные часы собираются и родители тех, кто занимается на уроках: они не убегают по своим делам, как раньше, дожидаясь окончания занятий. Они читают книги, беседуют, и там незримо присутствует дух социальной и культурной гармонии, пропитанной искренним интересом к русскому слову.

Всё это приобретает какой-то метафизический оттенок: именно эти родители объединились более года назад в клуб «Русская книга», который работает на базе городской библиотеки города Голвея, где нет ни одной книги на русском языке, но раз в месяц звучит русское слово, причём настолько полно и завораживающе, что и библиотекари, и ирландские читатели потихоньку собираются вокруг нас во время наших дискуссий и заинтересованно прислушиваются. Но ведь никто из них не понимает ни слова по-русски! Вот магия универсальности русской литературы, свободы выражения своих чувств и взглядов!

После одного из заседаний нашего клуба, я подошла к библиотекарям с вопросом: почему наши обсуждения вызывают у них такой интерес? Может быть, мы слишком громко разговариваем и мешаем?

Ответ был простым и вдохновляющим на продолжение нашей работы: «Вы ведёте свои дискуссии так эмоционально и с такими счастливыми лицами, что хочется прикоснуться к вашему счастью, побыть рядом».

...Известно, что Гейне за свою жизнь насчитал лишь семь минут абсолютного счастья. А сколько насчитаем мы?

Summary

«AS OUR WORD WILL RESPOND...»

L.A. Snigireva

National University of Ireland, Maynooth
and Marino Institute of Education

Abstract. The paper is devoted to the opening of the first Russian Library for children in Ireland and aims to show how that event has influenced the life of compatriots. The importance of preservation of Russian culture under the conditions of different language environment is analysed.

Key words: Russian library; compatriots; Russian word.

УДК 81'25:82-1:821.161.1

ДОПОЛНЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ. КАЗАХСКИЕ ПЕРЕВОДЫ М. ЛЕРМОНТОВА

К.Б. Уразаева

Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева (Астана, Казахстан)

Аннотация. Статья посвящена проблеме подготовки к изданию критически установленных сочинений Михаила Лермонтова на казахском языке и сочинений казахских переводчиков в части переводов русского поэта. В работе рассмотрен ряд вопросов из области текстологии, осуществлено сравнения переводов одних и тех же стихотворений Лермонтова разными поэтами с точки зрения романтической структуры оригинала и влияния национального мышления на интерпретацию образов. Анализ дополнений и сокращений, не приведших к нивелировке точности перевода, и расхождений между оригиналом и переводами, помог установить распространённые способы проявления национальной идентичности в художественном переводе.

Автором обоснована роль литературоведческого переводоведения для издания художественных текстов.

Ключевые слова: Михаил Лермонтов; Абай Кунанбаев; художественный перевод; национальная идентичность; собрание сочинений; казахские переводы; русская литература.

История казахских переводов М. Лермонтова. С момента празднования 125-летия со дня рождения Лермонтова в 1939 г. в Казахстане берёт начало тенденция выпуска юбилейных изданий русского поэта. Был издан однотомник, объединивший 12 поэм и около 40 стихотворений. Девять из них были известны по прежним переводам Абая, остальные принадлежали молодым поэтам Жарокову, К. Аманжолову, А. Сарсенбаеву, Д. Абилеву, Тогузакову [1]. Впервые были опубликованы переводы стихотворений и поэм Лермонтова «Прощай, немытая Россия»¹ (1841) [II: 191], «Мцыри» (1839) [IV: 148-171] и др. Исследователи отмечают, что многие из переводов были отмечены буквализмом [1].

В 70-е годы выходит собрание сочинений Лермонтова в 2-х томах [2], в 2004 г. – однотомник произведений русского поэта, куда вошли новые переводы стихотворений [3].

В период расцвета художественного перевода в 70-е годы XX века к казахскому читателю приходят практически в полном объёме не только хрестоматийные произведения русского классика. Качество художественного перевода обеспечили лучшие поэты и писатели Казахстана: К. Шангытбаев, Ж. Нажимеденов, Т. Алимкулов, Г. Каирбеков, С. Жиенбаев, С. Мауленов, Д. Абилев, Т. Молдагалиев, М. Алимбаев, К. Мырзалиев, К. Жумагалиев, А. Дуйсенбиев, Ж. Омирбеков, Х. Ергалиев; с 80-х годов: А. Абайдильданов, Ф. Онгарсынова.

Тенденцией художественных переводов Лермонтова явилось и творческое соперничество, проявившееся в переводе одних и тех же произведений, широкой их интерпретации, богатстве художественных решений, что также нашло отражение в содержании изданий Лермонтова на казахском языке.

В казахских переводах Лермонтова следует выделить следующие моменты. Во-первых, это тенденции обращения переводчиков к тем или иным произведениям поэта на разных этапах развития общества, культуры и литературы. Во-вторых, в казахских переводах Лермонтова выделяется творчество Абая, содержащего опыты вольного и свободного переводов одних и тех же стихотворений русского поэта. Это, кстати, и стало причиной издания в качестве переводов стихотворений Лермонтова оригинальных произведений Абая и наоборот – опубликования оригинальных стихотворений Кунанбаева, в то время как это были переводы русского поэта. В-третьих, своего рода «реабилитация» буквального перевода, содержащего в своём названии отрицательную коннотацию. Так, при преобладании у казахских переводчиков Лермонтова буквального перевода и творческом соперничестве выявляются богатые возможности такого типа перевода, связанные как с национальными особенностями мышления, так и индивидуальными особенностями поэтов.

Актуальность настоящей работы обусловлена проблемой подготовки критически установленных сочинений Михаила Лермонтова на казахском языке. Проблема в том, что в современных изданиях

¹ Произведения М. Лермонтова цитируются по изданию (при этом римскими цифрами в скобках указан том): Лермонтов М.Ю. Соч. В 6 т. – М.-Л. Изд-во АН СССР, 1954–1957 гг.

отсутствуют указания на произведения Лермонтова, ставших объектами казахского перевода; отсутствуют даты создания казахских переводов, комментированные примечания. Следует обратить внимание и на проблему, касающуюся других казахских переводов Лермонтова. Так, значительная часть переводов русского поэта М. Жумабаевым, М. Дулатовым, И. Жансугуровым, К. Аманжоловым приведена в собраниях сочинений поэтов, но не вошла в полном и систематизированном виде в антологии Лермонтова на казахском языке, что отражает, например, антология русского классика 2004 года.

С другой стороны, это и проблема издания критически установленных сочинений казахских переводчиков Лермонтова. Поясним. Сохраняются проблемы издания Абая с чётким разграничением оригинальных произведений казахского поэта и переводов Лермонтова. Так, стихотворение «*Ауру жүрек ақырын соғады жай*» (1898) публиковалось в изданиях 1933, 1940, 1945, 1954 г. как перевод Лермонтова со ссылкой на рукопись Мурсеита. Начиная с издания 1957 г., стихотворение публикуется как оригинальное произведение Абая. Так, и в издании 1986 г. [4, 230] его публикуют как оригинальное стихотворение Абая. А составители издания 2005 г. опубликовали его как оригинальное стихотворение Абая, хотя и цитируют М. Ауезова, указавшего на созвучие со «*Смертью поэта*» (1837) [II, 84-86] [5, 122-123].

«*Адамның кейбір кездері*» (1896) в издании 1986 г. [4, с. 205] опубликовано как оригинальное стихотворение, в издании 2005 г. [5, с. 6-7] как перевод стихотворения «Журналист, читатель и писатель» (1840).

«*Ерекше естен кетпес қызық қайда*» (1897) считали долгое время переводом «*Молитвы*» (В минуту жизни трудную). В изданиях 1986 г [4, с. 221] и 2005 г. [5, с. 16] опубликовано как оригинальное стихотворение, хотя длительное время публиковалось как дополнение к «Каситетти дуга», т.е. как перевод «Молитвы».

В числе нерешённых проблем – **выявление неустановленных источников переводов** Лермонтова Абая. Так, неизвестно, переводом какого стихотворения Лермонтова является стихотворение «*Асқа, тойға баратұғын*» (1890), которое публикуется в современных изданиях как **оригинальное стихотворение** Абая. Между тем составители издания Абая 2005 г. отмечают, что впервые стихотворение было опубликовано в издании 1909 г., в 15-м разделе «Переводы» с подзаголовком «Из Лермонтова» и прослеживают историю длительного восприятия стихотворения как переводного текста.

Существуют проблемы с изданием переводов Лермонтова другими казахскими поэтами. Ряд переводов Джансугурова содержит ошибки в отсылках к оригиналу. Так, в издании 1958 г. в разделе «М.Ю. Лермонтовтан» («Из Лермонтова») размещено стихотворение «Тұтқын», являющееся переводом «Узника» А.С. Пушкина [6, 592]. Переводом же стихотворения Лермонтова «Узник» является («Отворите мне темницу...») (1832) [II: 47-48] является стихотворение Джансугурова «Тілек» («Желание») [6, 594].

Вместе с тем следует отметить огромную работу, осуществлённую историками казахской литературы, составителями сочинений Абая и произведений Лермонтова на казахском языке, по уточнению неизвестных источников переводов, принадлежности считавшихся переводами Лермонтова произведений Абая. Тем не менее до сих пор требует разрешения ряд вопросов, обусловленных необходимостью текстологической работы, сопоставления имеющихся опытов художественного перевода и важностью устранения повторяющихся в практике подготовки к изданию сочинений русского классика ошибок.

Внимание автора в настоящем докладе привлечено к разным переводам одних и тех же стихотворений Лермонтова с точки зрения воспроизведения романтической структуры оригинала и влияния национального мышления на интерпретацию образов. Анализ дополнений и сокращений, с одной стороны, не приведших к нивелировке точности перевода, и расхождений между оригиналом и переводами, выявляют наиболее распространённые способы проявления национальной идентичности в художественном переводе.

Переводы одних и тех же произведений М. Лермонтова Абая и другими казахскими поэтами отражает следующая *Таблица 1*.

Таблица 1

**Переводы одних и тех же произведений М. Лермонтова
Абаем и другими казахскими поэтами
(выборочно)**

	М. Лермонтов	Абай	
Ф. Шиллер Das Kind in der Wiege (1795)	Дитя в люльке (1829)	Кең жайлау - жалғыз бесік жас балаға (1880, по изданию 2005 г.; 1882-1885, по изданию 1986 г.)	М. Дұлатов Бақытты бала (1913)
	«В альбом» («Нет! - Я не требую вниманья!») «Подражание Байрону» (1830, опубл. 1844)	«Альбомға» («Сал демеймін сөзіме ықыласыңды») (1895-1896)	Қ. Аманжолов Альбомға (Байроннан) Назарын жұрттың аударған
	«Звуки» («Что за звуки! неподвижен внемлю») (1830 или 1831, опубл.: 1875)	Құлақтан кіріп бойды алар (1897)	Ә. Дүйсенбиев Үн
	Парус (1832, опубл.: 1841)	Жалау (1899)	Қ. Аманжолов Желкен
	Кинжал (1838)	Қанжар (1895-1896)	Ілияс Жансүгіров Қанжар
Дж.Г. Байрон My Soul is Dark	Еврейская мелодия. Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!» (1836)	Көңлім менің қараңғы. Бол, бол, ақын (1893, по изданию 2005 г.; 1892-1896, по изданию 1986 г.)	Қ. Аманжолов Жаралы жаным менің. Тез,тез, әнші
	Дары Терека 1839, опубл.: 1839	Теректің сыйы (1898)	Қ. Аманжолов Теректің сыйлықтары
	И скучно, и грустно (1840)	Әм жабықтым, әм жалықтым (1882-1885, по изданию 1986 г.)	Қ. Шанғытбаев Жалықтым ғой, жабықтым ғой

Абай Кунанбаев – переводчик М. Лермонтова. Особое место в системе казахских переводов Лермонтова принадлежит его первому переводчику – классику казахской литературы, Абаю Кунанбаеву. Академик Заки Ахметов писал: «Переводам Абая свойственны непринужденность, лёгкость и плавность стиха, не стеснённого рамками лермонтовского образца» [7, с. 53].

Сохраняющиеся проблемы переводов Лермонтова на казахский язык, в части переводов, осуществлённых Абаем, отражают следующие таблицы.

Таблица 2

**Переводы Лермонтова, ошибочно трактуемые
как оригинальные произведения Абая**

<i>Выхожу один я на дорогу</i> (дата создания: 1841, опубл.: 1843)	<i>Күлімсіреп аспан тұр</i> (1892) – вольный перевод	<i>Жолға шықтым бір жым-жырт түнде жалғыз</i> (1898) - точный перевод
	Опубликовано как оригинальное произведение Абая в изданиях 1986 г. (т. 1, с. 151); 2005 г. (т. 1, с. 138-139, указано, что это перевод, но опубликовано как оригинальное произведение Абая)	Опубликовано в издании 1986 г. (т. 2, с. 54 с указанием «Из Лермонтова»), в издании 2005 г. (т. 2, с. 26 с указанием «Из Лермонтова»).
«Звуки» («Что за звуки? неподвижен внемлю...») (1830 или 1831, опубл.: 1875)	«Құлақтан кіріп бойды алар» (1909) – точный перевод	
	Опубликовано как оригинальное стих-ние Абая: 1986 г. (т.1, с. 220, нет указания, что это перевод); 2005 г. (т. 2, с. 15-16, нет указания, что это перевод).	

«Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») (1841, опубл.: 1843).	«Асқа, тойға баратұғын» (1890)	
	1986 г. (т. 1, с. 123-124, как оригинальное стихотворение Абая); 2005 г. (т.1, с.122-123, как оригинальное стихотворение Абая)	

Таблица 3

К вопросу стратегий перевода

«И скучно, и грустно» (1840)	«Әм жабықтым, әм жалықтым» (1885) – вольный перевод, перевод 1-й строфы	«Ғашықтық іздеп тантыма» (1895-1896) – точный перевод 2-й строфы
	В издании 2005 (т. 2, с. 192), в издании 1986 г. (т. 2, с. 11)	В издании 2005 (т.2, с. с. 9), в издании 1986 г. (т.2, с. 40)
	Печатаются как переводы разных произведений Лермонтова	
«Молитва» («В минуту жизни трудную») (1839)	«Дұға» («Өмірде ойға түсіп кем-кетігін») (1897) – интерпретация «Молитвы».	«Қасиетті дұға» («Өмірден тепкі жесем жазығым жоқ») (1897) – вольный перевод
	1986 г. (т.2, с. 49, М.Ю. Лермонтовтан), 2005 г. (т.2, с. 19, М.Ю. Лермонтовтан)	2005 г. (т. 2, с. 19-20, М.Ю. Лермонтовтан), 1986 г. (т. 2, с. 50)
	Печатаются как переводы разных произведений Лермонтова	

Таблица 4

Неизвестные источники переводов Абаем Лермонтова

«Совет» (1830)	«Қайтсе жеңіл болады жұрт билемек» (1894)
	1986 г. (т.2, с. 37, М.Ю. Лермонтовтан); 2005 г. (т. 1, с. 156-157, М.Ю. Лермонтовтан)
Источник перевода пока не установлен.	«Күн артынан күн туар» (1898) В издании 1986 г. опубликовано как оригинальное произведение (т.1, с. 229)
«Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») (1841, опубл.: 1843).	«Асқа, тойға баратұғын» (1890)
	1986 г. (т. 1, с. 123-124, как оригинальное стихотворение Абая); 2005 г. (т. 1, с. 122-123, как оригинальное стихотворение Абая)

Таблица 5

Произведения Абая, созданные по мотивам Лермонтова

«И ты думаешь, будто я хладен и нем?». Приписываемое Лермонтову	«Қалқам-ай, мен үндемей жүремін көп» (1898).
	1986 г. (т.2, с. 51, на мотивы Лермонтова); 2005 г. (т. 2, с. 24-25, из неизвестного автора)

Таблица 6

Оригинальные произведения казахского поэта, ошибочно трактуемые как переводы произведений Лермонтова

«Не верь, не верь себе, мечтатель молодой» (1839, опубл.: 1839)	«Өзіңе сенбе, жас ойшыл» (1892-1893).
	1986 г. (т. 2, с. 34-35, М.Ю. Лермонтовтан); 2005 г. (т. 1, с. 145-146, М.Ю. Лермонтовтан)
«Журналист, читатель и писатель» (1840)	«Адамның кейбір кездері» (1896)
	1986 г. (т.1. с. 205, как оригинальное произведение Абая); 2005 г. (т. 2, с. 6-7, как перевод стихотворения «Журналист, читатель и писатель»)

Сокращения и дополнения: факторы точности художественного перевода и национальная идентичность

К разновидности точных переводов, сокращённым переводам Абая, можно отнести стихотворение «Теректің сыйы» («Асау Терек долданып, буырқанып») (1898) [5, с. 25-26], являющееся осмыслением произведения Лермонтова «Дары Терека» (1839, опубликовано: 1839) [II: 128-130]. В примечаниях к изданию 2005 г. стихотворение Абая относят к вольному переводу. Составителями отмечены все изменения разных редакций перевода Абаем. Оригинал, написанный 4-стопным хореем, состоящий из 76 стихов, в переводе Абая воспроизведён 38 стихотворными строками, написанными 11-сложником, девятью 4-стишиями, только 7-я строфа написана 6-стишием. Сохранено Абаем и звуковое соответствие оригиналу. Так, аллитерация в переводе стала способом передачи диалога озера с рекой. Составители в целом видят влияние на описание Лермонтова картины Терека в поэме «Демон» [5, с. 197].

Характеристика перевода стихотворения Лермонтова как вольного составителями примечаний основана на кардинальном сокращении содержания, количественного редуцирования строф, отсутствия образа Дарьяла. Однако Абай продуцирует содержание оригинала в достаточной мере эквивалентно: воспроизведён образ старого Каспия, сначала томного и дремлющего, но оживающего в страсти, когда дикий Терек готов расстаться с главным даром – прелестной казачкой. В оригинале применение тройного фольклорного сакрального повтора, заключающего в себе преобразование Каспия («Каспий стихнул, будто спит», «Каспий дремлет и молчит», «И старик во блеске власти / Встал, могучий, как гроза») заменено в переводе на дихотомию *молчание / оживление*. Однако метаморфоза старца и дикость неукротимого Терека, всё сметающего на своём пути, льстивый диалог притворяющегося кротким в нужный момент Терека, описание сказочного рождения, вскормленного молоком облаков, главного сокровища Казбека – такая романтическая картина воссоздана казахским поэтом в точности гиперболических решений, деталей и способов снятия лирического напряжения. Абай не вводит портрет кабардинца и казачки, трансформирует дары Терека, называет казачку этнонимом казашка-русская (принятым в народе).

Стихотворение Лермонтова «**На буйном пиршестве задумчив он сидел...**» (1839, опубликовано: 1839) [II: 134] известно в переводе Абая «Асау той, тентек жиын, опыр-топыр (1900–1901)» [5, с. 59]. Составители издания Абая 2005 г. отмечают добавление переводчиком строк. Так, в оригинале 12 строк, в переводе – 16 [5, с. 244], что дало основание составителям издания оценить перевод Абая как вольный. Такую точку зрения отражает и прежняя Лермонтовская энциклопедия [1]. Между тем сопоставительный анализ оригинала и перевода позволяет констатировать интерпретативный перевод. При этом точный перевод 1-ой строфы (картина буйного пиршества, одиночество задумчивого анонимного «его»), изложение в 3 строфе перевода содержания 1-й строфы оригинала (пророческие речи понятны лирическому герою, усилено отчуждение на фоне вакханалии пира изрекающего ненужную истину) позволяют расценивать перевод как развёрнутую метафору оригинала. 4 строфы перевода вместо 2 строф оригинала выдерживают следование романтической логике Лермонтова, воспроизводя сюжетную зарисовку в металогической структуре размышления. Расширение повествовательной интонации перевода обусловлено подробностями «безумного пира» и содержанием речи пророчествующего лирического героя.

Стихотворение «Спор» (1830) [II, 193-196] Лермонтова реализует конфликт в романтическом духе, акцентируя тему покорения. Стихотворение было переведено на казахский язык М. Дулатовым в 1913 г. Трактовка в эпической манере привела казахского переводчика к повествованию о событии, сконцентрированном вокруг ситуации «совета» (кенес). Интерпретация конфликта в реалистическом плане: «кто сильнее?», «кто одолеет», снимает романтическую топику Востока в оригинале. Литературный образ «дряхлого Востока», оваянного легендой, стилизованного, обретает в переводе характер уничижительного «Алжыған Күншығыс» (безумного Востока).

Перевод Джансугурова неполный. Отсутствует образ генерала, как символа наступления на Казбек грозной силы. Отсутствует перевод оригинала со слов «Веют белые султаны».

Расхождения между оригиналом и переводом как источник национальной идентичности

«**Дума**» (1838) Лермонтова [II: 113-114] известна в переводе Абая «Ой» («Қарасам, қайғырар жұрт бұл заманғы») (1886, в издании 1986 г. дата создания – 1895-1896) [5, с. 9-10]. Этот перевод вошёл в антологию, начиная с изданий поэзии Абая 1990 года и рукописи Мурсеита.

Выбор поэтом стратегии интерпретации обусловлен жанром философской лирики, допускающим градацию художественных решений: от размышления до иронии, осуждения и горечи до пророческой интонации. Оппозиция *отцов и детей*, усиливающая безотрадную перспективу, метафора *чужого*

пира, преждевременно созревшего плода, напрасно и бесцельно проживаемой жизни обрели соответствие в переводе. Характерна тема взгляда, брошенного назад, как знака бесследного существования современников. Путь к могиле как метафора жизни, не дающей плодов, – такая символическая система образов воспроизведена казахским поэтом бережно и в эмоциональных подробностях.

Однако система ценностных ориентаций и этических предпочтений Абая кардинально отличается от оригинала. Появление генеалогии до 7-го колена как знака родовой памяти и смысла человеческой жизни, апелляция к сыну, погубившему, словно скот, предков, приводит к кардинальной переориентации осуждения промотавшегося отца и обманутого сына в переводе в иную поколенческую плоскость (дедов и внуков). Мысль в координатах степного кодекса, переводчик усиливает интонацию суда над потомками. Отсюда возможность при доминировании в целом точного перевода расценивать финал лирического произведения как проявление интерпретативного перевода.

«Когда волнуется желтеющая нива» (1837) [II, 92] Лермонтова известно в переводе М. Жумабаева «Сарғайып келген егін толқындыса» [8, с. 363]. В оригинале отчётливо двухчастная композиция создаётся контрастом двух сцен – пейзажной с цветописью, создаваемой прямым значением эпитетов: «желтеющая нива», «малиновая слива», «зелёного листка», «студёный ключ» и метафорическими эпитетами: «румяным вечером», «утра час золотой», «ландыш серебристый», и исповедью с имплицитным «собеседником». Вторая часть принимает характер возвышенного откровения с аксиологической интонацией. Здесь тема христианско-православного смирения, обретения истины («счастья»), соединения «земли» и «неба» в личном опыте, гармонии «я» и «божества» – это способ создания иного мира, «мирного края». «И, погружая мысль в какой-то смутный сон, / Лепечет мне таинственную сагу» формирует мотив трансформации лирического сюжета природной гармонии в гармонию высшего порядка. Сложность воссоздания романтической стихии оригинала в переводе обусловлена своеобразием христианско-православной аксиологии, переходом от реалистической картины русского пейзажа к философско-антропологическому началу.

Жумабаев практически дословно воссоздал цветопись оригинала, за исключением «мойыл каймақ» (белизна черёмухи сравнивается со сметаной) – заменой «малиновой сливы». «Румяный вечер» переведён как «қырмызы кеш». Названия тканей у казахов, ставшие основой национального ономастикона, обладают особой структурой образности. «Қырмызы» – это красный шёлк, здесь фиксация идеи дорогого, роскошного, изысканного. «Румяный вечер» обладает физиологической конкретикой, вписанной в реалистическую тенденцию создания пейзажа. Материалистическая топика перевода оперирует представлениями об атрибутах красоты утилитарного свойства.

Романтический мотив «смутного сна» в оригинале сменяется в переводе «смутными мыслями». Суггестивность оригинала («смутные», «таинственные») сменяется в переводе сакральной семиотикой белого цвета – мистического цвета луны. Смирению тревоги души оригинала в переводе противопоставлено «успокоение строптивой души».

Разрешение лирического сюжета: «И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу бога» в оригинале принимает характер откровения, обретения Бога в душе. В переводе: «Счастье, которое я словно нашёл на земле, / Вижу на лице твоём, Создатель» типичный для созерцательной психологииномада мотив проецирования сохраняет значение кажимости. Суггестивность, зыбкость счастья подчёркивается симметрией космической вертикали и семиотикой отражения. Таким образом, романтическая линия оригинала воссоздана в переводе в стратегии точного перевода, с сохранением ключевых концептов.

«Смерть Поэта» известна в переводах И. Джансугурова (1937) «Ақын өлімі» [6, с. 590-592] и К. Аманжолова «Ақын ажалы» [9, с. 54-57]. Обращает внимание как близость переводов оригиналу, так и близость двух переводов. Интересны в качестве предмета сопоставительного анализа различия переводческих стратегий, обусловленных ментальными структурами сознания. Так, «Судьбы свершился приговор!» сохранило патетическую окраску у Аманжолова, а у Джансугурова мотив злобной потехи осмыслен в концептах национальных ценностных понятий: «(устроили) забаву из головы мужчины для насмешников».

Констатирующее «убийца» Лермонтова в двух переводах казахских поэтов привёл к синонимическим «злодей, палач», при этом Джансугурова он и «бесчестный и бездушный». Саркастическое «И что за диво?...» в переводе Джансугурова облечено в инвективу «позора». Зловещий ритм «Пустое сердце бьётся ровно» в переводе Джансугурова «Сердце бьётся тихо», Аманжолова – «Разве дрогнет сжавшееся сердце» (в дословном переводе «қуыс жүрек» – «тесное, узкое сердце»). Понятие «тесного» в логике суфизма – атрибут иного мира. Джансугуров смерть Поэта осмыслил в трагедии ухода в иной мир в формуле «Зачем перешёл (он) в иной тесный мир?». И если Джансугуров вводит образ могилы, заключившей в объятья лирического героя, то о «приюте» оригинала Аманжолов

мыслит как о «тесной клетке». Отсюда уместность в переводе Джансугурова возмездия как наказания «преисподней» вместо кары суда небесного.

Символике «чёрной крови» врагов Поэта в оригинале в переводе Джансугурова противопоставлена оппозиция «белого» и «чёрного»: «Если вы даже всю чёрную кровь прольёте (на Поэта) / Белую кровь поэта никто не сможет смыть». Аманжолов передаёт неразрешимость конфликта через оппозицию «нечистой крови злодеев» и «священной крови Поэта». Таким образом, пафос отрицания, предельной негации стихотворения Лермонтова, его гневная инвектива, невероятно сложная для перевода в силу своеобразия высокого стиля, создаваемого архаической лексикой, обретает в переводе обличительную интонацию, создаваемую повествовательностью сюжета и противопоставлением в сфере этического конфликта.

Интересно стихотворение Абая «Ауру жүрек ақырын соғады жай» (1898) [4, с. 230]. В современных изданиях оно опубликовано как оригинальное стихотворение Абая [5, с. 24]. Вместе с тем составителями издания Абая 2005 г. проделана большая сопоставительная работа в разрезе истории опубликования данного текста [5, с. 195-196]. Так, в одном из первых изданий произведений Абая 1933 г. стихотворение было опубликовано с подзаголовком «Из Лермонтова» (с. 218-219). Никаких пояснений не было. Это же стихотворение помещено среди переводов Абаем Лермонтова в разделе «Переводы и проза» 2-го тома издания 1940 г. (с. 143). На с. 265 указано, что это стихотворение в прежних изданиях печаталось «Из Лермонтова», но не было возможности уточнить, переводом какого произведения оно является. В издании 1945 г. указано, что с такой отсылкой оно встречалось ещё в рукописи Мурсеита (с. 98, с. 63). Также указано на сложность установления оригинала перевода и то, что в этом издании опубликован вариант издания 1940 г. (с. 451). Во 2-м томе издания 1954 г. на с. 49 есть примечание о том, что стихотворение приведено по рукописи Мурсеита (с. 271). В 1-м томе издания 1957 г. на с. 227 и 1-м томе издания 1977 г. (с. 285) было опубликовано как оригинальное стихотворение Абая. Примечаний к нему нет.

Авторы примечаний к изданию Абая 2005 г. приводят слова М. Ауезова о переводе Лермонтова: «Стихотворение Абая «Ауру жүрек ақырын соғады жай» созвучно стихотворению «Больное сердце бьётся ровно» [5, с. 192]. Заметим, во-первых, что Ауезов ошибся: в «Смерти Поэта»: «Пустое сердце бьётся ровно» (курсив мой – К. У.). Во-вторых, нет оснований считать стихотворение «Ауру жүрек ақырын соғады жай» переводом Лермонтова, это оригинальное произведение Абая. Самостоятельность стихотворения Абая выявляет составление подстрочника.

«Кинжал» (1838) Лермонтова [II: 108] известен в переводе Абая под названием «Қанжар» («Сүйкімді болат қанжар, тұрсың жайнап») (1896) [5, с. 11]. Составители издания Абая считают, что это точный перевод, но при этом отсутствует перевод 4-й строфы [5, с. 178]. Точность перевода обусловлена аллегорическим образом кинжала, синтезирующим темы войны и любви, воссозданием оппозиционных пар: грузина-кузнеца (воплощение мирной деятельности) и воинственного черкеса; антропологическим оправданием (созданием кинжала «сгоряча» и «для мести»), антиномией любви, персонифицированной в метафоре «чёрных глаз», блеск которых напоминает сверкающую сталь кинжала; метафорой «нежной руки», преподнёсшей орудие убийства. Все мотивы сфокусированы вокруг тайны и печали. Романтическая поэтика оригинала обрела характер полной эквивалентности в переводе. Последняя строфа Лермонтова не переведена Абаем, но не теряет при этом семантической и экспрессивной полноты.

«Кинжал», также как «Қанжар», переведён И. Джансугуровым и К. Аманжоловым. В оригинале «светлая слеза – жемчужина страданья» носит характер сентименталистско-элегической интерпретации. У Джансугурова «Ішкі өртім ұшқыны еді маржан» (жемчужина – искра моего внутреннего пламени). «Люби залог немой» переосмыслен в «бейбіт өмір» (мирную жизнь). Рефрен констатации в финале оригинала «Как ты, как ты, мой друг железный» осмыслен в переводе как риторический вопрос «Сен қандайсың? Қандайсың, достым темір?» (Каков ты? Каков ты, мой друг железный). Поэтика недосказанности в переводе риторически оправдана предшествующим развитием лирического сюжета.

Стратегия буквального перевода Аманжолова создаёт речитативно-медитативный стиль, и ритмико-интонационный строй текста доминирует в стремлении казахского поэта максимально приблизиться к оригиналу.

Итак, сопоставительный анализ интерпретации произведений Лермонтова разными казахскими переводчиками показал не только вариативность осмысления романтической поэтики, но и конечное – в целом – «совпадение» разных казахских переводов в их близости к оригиналу. Особое место занимают переводы К. Аманжолова, с характерной для поэта стратегией буквального перевода. Это переводы стихотворений Лермонтова «Душа моя мрачна...», «Смерть Поэта», «Узник», «Кинжал», «Родина».

Проявление национальной идентичности явило разные типы связи между интерпретацией романтических образов и мотивов с национальными формами преломления в казахских переводах. Включение наиболее полного свода рассмотренных переводов способствует подготовке к изданию критически установленного собрания произведений Лермонтова на казахском языке.

Анализ казахских переводов русского классика в XX веке служит подтверждением роли литературоведческого переводоведения для издания художественных текстов. Методология литературоведческого переводоведения, включающая исследование жанровых и переводческих стратегий, служит базой для составления критически установленного собрания произведений Лермонтова на казахском языке, а также критически установленных собраний сочинений М. Жумабаева, И. Джансугурова, М. Дулатова, К. Аманжолова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахметов З.А., Садыков Х.Н. Казахская литература // АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энцикл.»; Гл. ред. Мануйлов В.А., Редкол.: Андроников И.Л., Базанов В.Г., Бушмин А.С., Вацуро В.Э., Жданов В.В., Храпченко М.Б. – М., 1981. – 746 с.: ил.
2. Лермонтов М.Ю. Таңдамалы. Екі томдық. Өлеңдер, шағын поэмалар. Бірінші том. Алматы: Жазушы, 1977. – 632 б.; Лермонтов М.Ю. Таңдамалы. Екі томдық. Поэмалар. Екінші том. Алматы: Жазушы, 1977. – 432 б.
3. Лермонтов М.Ю. Өлеңдер. Поэмалар. Біздің заманның қаһарманы. Астана: Аударма, 2004. – 592 б.
4. Абай (Ибраһим) Құнанбайұлы. Шығарамаларының екі томдық толық жианғы. Алматы: Жазушы, 1986. Т.1. Өлеңдер мен поэмалар. - 304 б.
5. Абай (Ибраһим) Құнанбайұлы. Шығарамаларының екі томдық толық жианғы. Алматы: Жазушы, 2005. Т.2. Өлеңдер мен аудармалар. Поэмалар. Қара сөздер. – 336 б.
6. Ілияс Жансүгіров. Шығармалар. Өлеңдер мен поэмалар. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1958. – 627 б.
7. Ахметов З. Лермонтов и Абай (о переводах Абая Кунанбаева из произведений М.Ю. Лермонтова). – Алма-Ата: Изд-во АН Казахской ССР, 1954. – 62 с.
8. Жұмбаев М. Шығарамалыры. – Алматы: Жазушы, 1989.
9. Аманжолов Қ. Аудармалар. Екі томдық шығармалар жинағы / Құрастырған Д.Л. Аманжолова. – Алматы: ТОО «Тенгри», 2001. Екінші том. Аудармалар, дармалық шығармалар. – 424 б.

Summary

PAN-DETERMINISM AS A REFLECTION OF KAZAKH IDENTITY (BASED ON MATERIALS OF «ZHYZRAU» MEDIEVAL POETRY)

K.B. Urazayeva

L.N. Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan)

Abstract. The article is dedicated to the issue of redaction of critically attributed compositions of Mikhail Lermontov in Kazakh language and compositions of Kazakh translators in the part of interpretations of the Russian poet. This work reviews the range of issues in the sphere of textual criticism, the comparison of translations of Lermontov's poems by different poets is performed from the viewpoint of the romantic structure of the original and influence of the national mentality on the interpretation of images. The analysis of additions and abbreviations that did not lead to increase in the precision of translation, as well as differences between the original and translations helped to establish the commonly used ways of expressing the national identity in literary translation.

The author justifies the role of literary translation studies in publishing literary texts.

Key words: Mikhail Lermontov; Abai Kunanbayev; literary translation; national identity; collection of compositions; Kazakh translations; Russian Literature.

УДК 811.111:811.163.1:811.161.1

ПРАВОСЛАВНАЯ ЛЕКСИКА В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Е.О. Чурюканова

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. В статье рассматриваются особенности лексикографического отражения православной лексики в английском языке. Описываются современные религиозные глоссарии. Анализируются причины несовпадения лексических единиц в рамках церковного дискурса.

Ключевые слова: православие; лексикография; английский язык; богослужебный язык; богословская терминология.

На фоне ускоряющихся процессов глобализации мир фактически вступает в эпоху всеобщего билингвизма «родной язык + английский язык». Наблюдается всё большая специализация английского языка: язык философии, науки, политики, бизнеса и т.д. Английский язык выступает в роли средства межкультурного общения, точнее, это язык, который используется как язык-посредник и в религиозной сфере. Многие учёные не раз подчёркивали необходимость и важность хорошо владеть языком мирового общения во всех сферах его применения, в том числе и в религиозно-богословской сфере, составляющей важную часть родной культуры.

У большинства православных славянских народов богослужебный язык Церкви по традиции сохраняется без изменения, и во время богослужения используется церковнославянский язык. Именно он является продолжением старого церковнославянского языка (старославянского) и хранит словесное богатство литературного и миссионерского дела святых братьев Кирилла и Мефодия.

Применение английского языка как мирового языка все больше распространяется на все сферы международной общественной жизни. Несмотря на это, по мнению многих православных духовников и богословов, в богословском диалоге между православными и инославными и при заключении общих соглашений и изложений относительно веры использование английского языка недопустимо, поскольку это может привести к двусмысленным выражениям.

В настоящее время важнейшим средством межкультурного общения является словарь, где необходимо фиксировать не только лингвистические факты, но и некоторые культурологические аспекты.

Традиционное разделение словарей на лингвистические и энциклопедические становится всё менее актуальным: в традиционные типы словарей (толковые, двуязычные) всё чаще включается энциклопедическая информация; появляются новые типы словарей – лингвострановедческие, культурологические, этнолингвистические. Сегодня словарь находится в центре межкультурной коммуникации и отражает малейшие изменения в обществе и его нынешнее состояние. В последней трети прошлого столетия на свет появилась новая дисциплина – лексикографическая критика, которую интересуют такие проблемы, как классификация словарей по языку, размеру, лексикографической форме; критерии отбора языкового материала в словари; расположение в корпусе словаря; структура словарной статьи; проблема имён собственных; проблема описания культурно маркированных лексических единиц и т.д.

Континуум православной лексики освоен английским языком неравномерно; словарями (даже самыми полными) регистрируется лишь небольшая часть данной лексики, остальная часть находится на периферии языка.

Наиболее полное отражение в двуязычных словарях находят следующие классы русской православной лексики:

- основные понятия вероисповедания, таинства и богословские термины (вера, подвижничество, благодать, воскресение, добро, покаяние, причащение);
- основные понятия христианской нравственности и церковной жизни (смирение, благочестие, благословение, монастырь, целомудрие);
- некоторые названия священнослужителей (епископ, митрополит, патриарх);
- имена собственные Бога и Богородицы (Бог, Богочеловек, Господь, Пресвятая Богородица, Мать Божия);
- названия и имена библейских персонажей, святых, небесной иерархии и известных лиц (ангел, апостол, мученик, пророк, Андрей Первозванный, Серафим Саровский);
- названия праздников и элементов церковного календаря (Пасха, Сретение, Троица, Великий пост);

– географические названия святых мест, монастырей, церквей и т.д. (Иерусалим, Афон, Троице-Сергиева Лавра);

В меньшей степени двуязычные словари регистрируют следующие группы православной лексики:

- формы и элементы богослужения (молебен, лития, проскомидия);
- предметы богослужения (антиминс, дикирий, просфора, хоругвь);
- некоторые наименования церковной архитектуры, иконописи, утвари, церковных облачений (кошник, закомары, складень, солея, саккос, параман);
- некоторые наименования церковной иерархии (игумен, архиерей, архимандрит, схимник);
- наименования священных книг, текстов молитв и способов их исполнения (Четьи Минеи, Октоих, Служебник; акафист, антифон, стихира, тропарь) [4].

Что касается православной лексики в русском и английском языках, то необходимо отметить, что она относится к древнему пласту их словарного состава, поскольку само формирование этих языков происходило под непосредственным влиянием единого православного христианства. В то же время очевидно, что её истоки в русском и английском языках находятся в различных культурных ареалах. В то время как основой русской лексики является церковнославянский язык, который, в свою очередь, содержит большое число заимствований из древнегреческого языка, английский язык большую часть своей христианской лексики заимствовал из латыни или, во всяком случае, через неё, а впоследствии, уже в среднеанглийский период, через французский язык, но всё из той же латыни, и только во время Возрождения и Реформации – время подъёма общей образованности на Западе – мы находим прямые заимствования из греческого языка с минимальной звуковой или семантической ассимиляцией.

По мере становления национального самосознания и формирования английского литературного языка всё больше внимания уделяется его лексическому составу, особенно на фоне большого числа слов, заимствованных из латыни и греческого. Нужно было найти золотую середину, правильный баланс, чтобы избежать, с одной стороны, засорения языка избыточным количеством иноязычных элементов, а, с другой стороны, не мешать творческому развитию языка излишним пуризмом по отношению к заимствованиям. В этот момент особый акцент делается на словарной работе, потому что словарь играл ключевую роль в проведении языковой политики, в отборе общенациональной литературной лексики.

Что касается специфически православной лексики в английском языке, то к периодам наиболее интенсивного её освоения можно отнести XVI–XVII вв. – время открытия англичанами Московской Руси – и XIX–XX вв. – время живого интереса и тесного соприкосновения богословов и религиозных философов Англии и России.

Слой общехристианской лексики (Бог, вера, дух, душа, Церковь, священник, Пасха) легче всего поддаётся переводу, поскольку оба народа возникли и развивались в более или менее общем христианском пространстве. Трудности начинают возникать тогда, когда то или иное понятие полностью или частично отсутствует в целевом языке. Прежде всего, это – названия церковных праздников, посвящённых Пресвятой Богородице, религиозное почитание которой отсутствует в протестантизме (Успение, Благовещение, Сретение и т.д.), названия православных облачений (стихарь, саккос, омофор и т.д.), названия богослужебных книг (Октоих, Ирмологий, Часослов и т.д.), названия частей православного храма (алтарь, жертвенник, ризница, Престол и т.д.), термины православной церковной музыки и иконописи (тропарь, кондак, икос, акафист, иконостас и т.д.), некоторые типично русские церковные термины (владыка, архиерей, старец, соборность, скит, прелесть и т.д.).

Наиболее полно и глубоко православная лексика отражена в словарях, увидевших свет в последние два десятилетия (Д.И. Ермолович, Ю.Д. Апресян), что легко объясняется отсутствием цензуры по религиозному признаку.

Наиболее значительным событием в новейшей истории англо-русской лексикографии является «Новый большой англо-русский словарь» Ю.Д. Апресяна, который насчитывает более 250 тыс. лексических единиц. Положительной чертой современной лексикографии, согласно Ю.Д. Апресяну, является синтез филологии и культуры в широком смысле слова. Поскольку православие составляет основу русской культуры, то отражение православной лексики – это одна из важных задач двуязычного словаря. В Новом большом англо-русском словаре Ю.Д. Апресян осуществляет переход к словарю активного типа в своём стремлении наиболее полно охарактеризовать каждую лексическую единицу, что может позволить читателю не только понять её в определённом контексте, но и правильно употребить в своей собственной речи. В отличие от русско-английских словарей, Ю.Д. Апресян значительно расширил состав словника и включил в свой словарь даже сугубо церковные и узкоспециальные религиозные термины [2].

В словаре А.А. Азарова нашли отражение и немногочисленные типично русские понятия: *sobornost*, *conciliarity*, *catholicity* соборность; кафоличность; *skete* скит; *staretz* старец; *Josephism* иосифлянство; «*Christ's fool*» юродивый и др. Здесь обращает на себя внимание несоответствие английской и русской части статьи. Если русская часть хотя бы эпизодически снабжается кратким комментарием, то английская часть вообще не толкуется.

Положительной чертой Русско-английского глоссария религиозной лексики является наличие краткого толкования при английских эквивалентах: Агиография – *Hagiography* (the description of the lives of the saints); Радоница (день поминовения усопших) – *Radonitsa* [1] (a day of the remembrance of the dead, of the departed) и т.д. Нельзя не одобрить и стремление составителей Глоссария указать на различия западной и восточной христианской терминологии: Успение Пресвятой Богородицы – *The Dormition* (Falling-asleep, Assumption) of the Most-Holy Mother of God (Orth.), *Assumption of the Most-Holy Mother of God* (Cath.) и т.д. [1].

Англо-английский словарь русской культурной терминологии В.В. Кабакчи «*The Dictionary of Russia*» (СПб., 2002) – это практическое воплощение теории межкультурного общения, изложенной в книге: Кабакчи В.В. Основы англоязычной межкультурной коммуникации (СПб., 1998). Чтобы яснее понять позицию В.В. Кабакчи, рассмотрим некоторые базовые понятия, приведённые в его словаре.

По его мнению, слово *Rossiya* – самоназвание России, – в соответствии с современными законами межкультурного общения, всё более вытесняет традиционное, трансформированное ассимиляцией название *Russia*. Таким образом, происходит распространённое в межкультурном общении повторное заимствование слова.

Слово Россия не является самоназванием одноимённой страны, населённой в основном русскими. Оно пришло к нам в конце XV в. из греческого языка вместе с прибытием в Москву небезызвестной Софии Палеолог, племянницы последнего византийского императора Константина XI, второй жены Великого князя Ивана III, и вплоть до XVIII в. употреблялось наряду с древним названием Русь, Русская земля, Московское государство, Русское государство. Это слово получило широкое распространение сравнительно недавно, не раньше начала XVIII в., в эпоху императора Петра Великого, когда и возникла Российская империя. Несомненно, что английское слово *Russia* хотя бы графически ближе к исконному слову Русь и является фонетическим развитием слова *Russ/Rus*, заимствованного в середине XVI в., во времена царствования Ивана Грозного, когда впервые в истории были установлены контакты между Англией и Московской Русью. Необходимость введения в литературный оборот дополнительного слова *Rossiya* наряду с традиционным *Russia* не представляется очевидной [3].

Рассмотрим «Символь православных веры» – «*the Creed*», в начале которого дано первое приложение к Богу Отцу – «Вседержитель» (греч. – пантократор, лат. – *omnipotens*). В английском тексте Символа Веры *the Creed* – это приложение переведено словом «*Almighty*» (следуя латинской традиции), однако это английское слово значит «всемогущий», как и латинское слово *Omnipotens*.

Этот пример иллюстрирует нам факт, что одни богословские термины трудно перевести на английский язык, другие вообще невозможно. Например, сочетанию «единосущного Отцу» в английском переводе (*the Creed*) соответствует – «*of one essence with the Father*». Здесь термин «единосущный» выражается описательным способом «*of one essence with*», а таким образом невозможно передать полностью смысл сложного слова «единосущный». Так же на месте предиката «воплотившегося» в английском тексте стоит «*was incarnate*» (по этимологии слово происходит из латинского языка – *incarnare* – воплощаться), но в данном случае выражает событие, состоявшееся один раз в прошлом, но не передается его актуальность в настоящем и во всех временах. Определению к Святому Духу – «животворящего» в английском тексте соответствует «*the Giver of life*» (дающий жизнь), что никак не передает глубину смысла глагола «животворити», от которого образовано слово «животворящ».

К этому быстрому просмотру Символа Веры и его перевода «*the Creed*» можно прибавить и наличие большого количества богословских терминов, которые трудно перевести на английский язык. К примеру, можно указать на некоторые неперебиваемые слова из Святой Литургии: о свышнем мире – *for the peace of God*; о...благостоянии святых Божиих церквей – *for the stability of the holy churches of God*; о благоприятствии воздухов – *for favourable weather*; премудрость – *wisdom*; животворящей Троице – *life-giving Trinity*; пренебесный – *heavenly*; повемь – *reveal*; на Тя уповающия – *those who trust in You*; достояние Твое – *Your inheritance*; исполнение церкви Твоя – *the whole body of Your Church*; благолепие – *beauty*; воспрослави – *glorify*; уповающихъ на Тя – *who place our hope in You*. Также можно добавить и типичный пример – ст. церк.-слав. слово безмльвие, которое неперебиваемо на английский язык, – предлагается вариант «*be silent, be quiet*» (аналогично соответствии этому слову в лат. – *silencium*, как и слову безмльвьнь – *quietus*), но в этом случае значение выражения приобретает смысл «соблюдать тишину, быть тихим, спокойным», что не отвечает исконному значению слова безмолвие..

Анализ и примеры, данные выше, показывают, что в английском языке есть богословская терминология, но настолько, насколько в прошлом были заимствованы слова из латинского и в немногих случаях из греческого языка. Происхождение этой терминологии непосредственно связано с распространением латинского языка как литературного и богослужебного языка западной церкви. Отграничивание англиканской церкви от римско-католической не способствовало особенно развитию богословской терминологии, наоборот, это привело к замене латинского языка в богослужении и богословии английским и, впоследствии, к потере полноты богословского смысла.

Одновременно с этим качественные изменения в английском языке привели к его переходу от синтетизма к аналитизму. В английском языке очень важна последовательность частей предложения, их четко определенное место в зависимости от их функций. Изменения в порядке слов приводят к изменениям в смысле предложения или делают его непонятным и бессмысленным. В то время как в синтетических языках, какими являются классические и славянские языки, за исключением болгарского, порядок слов не имеет значения для отношений между синтаксическими частями предложения, возможны любые комбинации оборотов частей предложения в зависимости от целей, которые ставит перед собой проповедующий, гимнописец, житиеписец или переводчик. Выражение взаимоотношений между частями предложения ближе к представлению о мире как едином целом. Синтетический язык более полно и достоверно описывает мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азаров А.А. Большой англо-русский словарь религиозной лексики. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 808 с.
2. Апресян Ю.Д. Новый большой англо-русский словарь. – М.: Русский язык, 1993. – 2496 с.
3. Кабакчи В.В. The dictionary of Russia (2500 cultural terms). – СПб: Союз, 2002. – 576с.
4. Колотовкин Н.И. Православная лексика в русском и английском языках // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2012. – № 2. – С. 126-137.

Summary

ORTHODOX VOCABULARY IN THE ENGLISH LANGUAGE

E.O. Churyukanova

State University of Humanities and Technologies

Abstract. The article considers the peculiarities of lexicographic description of the orthodox vocabulary in the English language. It deals with modern religious glossaries, analyzes the reasons for the lack of coincidence of lexical units in the church discourse.

Key words: Orthodox; lexicography; the English language; divine language; theological terminology.

УДК 821.111

«ПЕСНИ НЕВИННОСТИ» И «ПЕСНИ ОПЫТА» КАК ОТРАЖЕНИЕ АНТИНОМИЧЕСКОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ УИЛЬЯМА БЛЕЙКА

А.В. Шарова, М.В. Яковлев

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. Статья посвящена исследованию важной части поэтического наследия английского поэта и художника Уильяма Блейка (1757–1827) – его стихотворных книг «Песни Невинности» (Songs of Innocence) и «Песни Опыта» (Songs of Experience). Сопоставляя содержание стихотворений, мы можем проследить идею противоречивости мира, найти в них отражение диалектического понимания Блейком действительности.

Ключевые слова: антиномия; духовное и материальное; впечатление; воображение; реальность.

*Если ты хочешь любить меня, полюби и мою тень.
Открой для неё свою дверь, впусти её в дом.
Тонкая длинная чёрная тварь прилипла к моим ногам.
Она ненавидит свет, но без света её нет...*
И. Кормильцев

Уильям Блейк (1757–1827) остался в мировой литературе как один из самых ярких певцов своей эпохи и в то же время один из «бездременных» поэтов. А.М. Зверев пишет: «Поэзия Блейка была вызвана к жизни своим временем и почти без исключений явилась <...> откликом на его события». Но, пожалуй, главная его заслуга перед нами, наследниками не одной великой эпохи, в том, что в блейковской поэзии «...быть может, впервые и выразилась та жажда целостности и полноценности человеческого опыта и та тоска по недостижимой свободе духовного бытия, которые станут настойчивым <...> мотивом у европейских и американских поэтов <...> в XX столетии» [4, с. 15].

И хотя официально Блейк не оказал влияния на литературный процесс, остался неоценённым современниками – Байрон, Шелли и Китс его словно бы не замечали, Колридж относился со снисхождением, – его творчество несёт в себе явственные отголоски идей и событий рубежа веков. Он чувствовал внутренний кризис, связанный с невозможностью смириться с рационалистическим пониманием мира. Но не стал Блейк и романтиком в литературоведческом смысле. Зверев пишет: «Блейк <...> казался анахронизмом, да и был им, если под анахронизмом понимать не отставание от своей эпохи, а её опережение» [4, с. 32]. «Песни Невинности и Опыта» (или же «Песни Неведения и Познания») – пример нового видения духовной жизни человека. Она не противопоставлена материальному аспекту бытия, а едина с ним в столкновении «противоположных состояний человеческой души (оригинальное название общей книги песен – Songs of Innocence and Experience Showing the Two Contrary States of the Human Soul). Оттого-то Блейк и не мог считаться «истинным» романтиком, что не никогда не признавал примат идеального над материальным – «...в его художественной Вселенной они [аспекты бытия] едины для различимости» [4, с. 18].

Воображение Блейка не стремится к недостижаемому идеалу, оно преобразует прежде всего реальные впечатления от действительности. Мы воспринимаем мир цельным, со всеми красками его спектра. Делить его на чёрные и белые сегменты – как минимум опрометчиво. Ведь и художники не признают существования абсолютно белого или чёрного цветов.

«Жизнь – это Движение, а оно возникает из Противоположностей. Влечение и Отвращение, Мысль и Действие, Любовь и Ненависть необходимы для бытия Человека» – писал Блейк. В этом основа его философии антиномического восприятия действительности. Мир противоречив во всех своих проявлениях. Противоречия – движущая сила его развития. После того, как были написаны Песни Познания, Блейк никогда не гравировал отпечатанный им пятью годами ранее цикл о Неведении отдельно. Ведь «смысл книги [по Звереву] <...> – мысль о нераздельности духовного опыта человека, о его целостности, обнимающей и объединяющей в некоем высшем синтезе заложенную в личности от рождения «невинность» [Innocence], чистоту – и всю неизбежную умудрённость [Experience] каждого далёким от идеала бытием. Это мысль о неожиданных, даже парадоксальных, порою трагических, но крепчайших связях, которыми скреплена мечта и действительность, детство и взрослый возраст че-

ловечества, его Неведение и Познание, составляющие два противоположных, однако, строго соразмерных и друг без друга одинаково незавершённых состояния Души» [4, с. 28].

Идея объединения «Песен» в единую книгу могла быть подсказана Блейку его любимым английским поэтом, Джоном Мильтоном (1608–1674). В 1645-м году Милтон издал в виде диптиха свои юношеские поэмы «L'Allegro» («Весёлый») и «Il Penseroso» («Задумчивый»). Лирический герой поэм изображён на двух стадиях своего духовного развития.

Таким же приёмом воспользовался более близкий Блейку по времени поэт Айзек Уоттс (1674–1748). В 1715-м году он опубликовал свои «Божественные песни для детей на простом языке» (Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of Children). Блейк, вне всякого сомнения, был знаком с их содержанием: его песни с похожими сюжетами или образами часто «полемизируют» с поэзией Уоттса или отражают контрастную идею. Например, не в одном стихотворении Уоттса английский мальчик благодарит Бога за то, что родился христианином, а не язычником. Стихотворение Блейка «Чёрный мальчик», или «Негритёнок» (The Little Black Boy), включённое в «Песни Невинности», отражает идею равенства всех людей перед Природой и Богом, каким его понимал сам Блейк.

Подобно Жану-Жаку Руссо, Блейк полагал: деструктивное поведение человека не есть следствие первородного греха. Зло не заложено в человеческой природе, оно возникает из-за подавления Человеческого Духа. Блейк (как позже и поэты-романтики) видел именно в ребёнке символ неиспорченной, незапятнанной души. Ребёнок – носитель ничем не стеснённого Человеческого Духа. Его Неведение не искореняется Познанием. Невинность человеческая – не идиллия, не символ утраченной иллюзии совершенства мира. Это скорее «...некое духовное качество, подспудно хранящаяся память о том, каким является в этот мир – «взрослый» мир, неизбежный <...> мир Познания... каждый человек...» [4, с. 31-32]. Путь через Познание должен в конце концов вернуть человека к первоначальному Неведению – «...венец усилий в борьбе за целостность человеческого бытия <...> его свободу» [4, с. 32]. Корней Иванович Чуковский в своём трактате «Высокое искусство. Принципы художественного перевода» пишет: «Превыше всего в Шекспире, как и в Блейке и в Бёрнсе, он [Самуил Яковлевич Маршак], переводчик массы стихов Блейка, в том числе и из «Песен...» ценит то, что они все трое – воители, что они пришли в этот мир угнетения и зла для того, чтобы сопротивляться ему» [8, с. 260].

Понимание мира Блейком брало своё начало из неразрешимых противоречий между современным ему обществом и человеческой душой. Там, где усматривают лишь добродетель, Блейк обнаруживает гниль, ущербность; в том, что любят именовать Злом, он видит мощь и красоту, способную созидать, возвышающуюся над понятиями о морали. Для того, чтобы подчеркнуть антиномическую идею сборников, Блейк пишет несколько параллельных для песен из «Невинности» песен «Опыта», образуются пары: «Дитя-Радость» и «Дитя-Горе», «Агнец» и «Тигр», «Маленькие трубочисты», и т.д.

Вступление (The Introduction) к «Песням Невинности» начинается так:

Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,
On a cloud I saw a child,
And he laughing said to me [7, с. 96]...

«Дул я в звонкую свирель. / Вдруг на тучке в вышине / Я увидел колыбель, / И дитя сказало мне...» [4, с. 97, пер. С.Я.Маршака]. Дитя с облака просит спеть весёлых и счастливых песен, зовёт:

Piper, sit thee down and write
In a book, that all may read.
So he vanish'd from my sight,
And I pluck'd a hollow reed [7, с. 96] –

«– В книжку песню помести, / Чтобы все прочесть могли! – И уж облачко в пути... / Вял я пригоршню земли...» [4, с. 507, пер. В.Л. Топорова]. Лирический герой решает написать счастливых песен – «чтобы детям передать / Радость сердца моего!» [4, с. 99, Маршак].

«Песни Познания»: начинаются с громогласного:

Hear the voice of the Bard! [7, с. 74].

«Слушайте голос Певца!» Он видит прошлое и будущее, точно настоящее. Он слышал Святое слово, переданное ему Творцом. Он «... заблудшие души... зовёт, / Вопия над росой вечерней, / А черн небосвод – / Вновь звёзды зажжёт, / Мир вырвет из тьмы дочерней» [3, с. 147, Топоров].

«That walk'd among the ancient trees, / Calling the lapsed soul...» [7, с. 74] – «...бродил среди древних деревьев, взывая к падшим душам...» – подразумевается грехопадение Адама и Евы. По мнению многих комментаторов, стихотворение это содержит призыв к Падшему человеку отринуть законы

механистического разума и жить по законам Воображения, возвращая тем самым утраченное могущество над Природой. Сама Природа, по мнению Блейка, для человека созидающего является воплощённым Воображением.

Стихотворение «Агнец» (The Lamb) содержит евангельскую реминисценцию: «На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: Вот он, Агнец Божий, Который берёт на Себя грех мира» [3, Иоанн, 1:29].

Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?
Gave thee life and bid thee feed,
By the stream and o'er the mead... [7, с. 61].

«Агнец, агнец белый! / Кем ты, агнец, сделан? / Кто пастись тебя привёл / В наш зелёный вешний дол...» [4, с. 509, Маршак].

He is called by thy name,
For He calls Himself a Lamb.
He is meek and he is mild;
He became a little child... [7, с. 62].

«Был, как ты, он слаб и мал. / Он себя ягнёнком звал. / Ты – ягнёнок, я – дитя. / Он такой, как ты и я» [4, с. 510, Маршак].

Парой «Агнцу» идёт хрестоматийное стихотворение «Тигр» (The Tiger). Большинство комментаторов разделяют интерпретацию стихотворения, предложенную С.Ф. Дэмоном: Тигр, олицетворяющий ярость разрушения, символизирует и «...очистительную энергию, необходимую, чтобы <...> проложить путь к свету через тёмные заросли людских самообманов... составляющих сущность современного бытия» [4, с. 521].

Tiger! Tiger! Burning bright
In the forests of the night... [7, с. 76].

«Тигр, тигр, жгучий страх, / Ты горишь в ночных лесах...» [1, с. 121. Пер. К.Д. Бальмонта].
У кумиров Блейка Данте и Мильтона лесная чаща олицетворяет земное бытие.

What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry [7, с. 76]?

«Чей бессмертный взор, любя, / Создал страшного тебя?» [1, с. 121, Бальмонт].

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee? [7, с. 77].

«В тот великий час, когда / Воззвала к звезде звезда, / В час, как небо всё зажглось / Влажным блеском звёздных слёз, – / Он, создание любя, / Улыбнулся ль на тебя? / Тот же ль он тебя создал, / Кто рожденье агнцу дал?» [1, 123, Бальмонт].

У стихотворения «Святой четверг» (Holy Thursday) в «Песнях Невинности» есть «тёзка» в «Песнях Опыта». Святой четверг, первый четверг мая – День Вознесения в англиканской церкви. В лондонской церкви св. Павла в этот день на торжественную службу собирали сирот.

O what a multitude they seem'd, these flowers of London town!
Seated in companies they sit with radiance all their own.
The hum of multitudes was there, but multitudes of lambs,
Thousand of little boys and girls raising their innocent hands [7, с. 67].

Невинный тон поддерживается, лондонские дети – цветы города, невинны, как агнцы. «Какое множество детей – твоих цветов, столица! / Они сидят над рядом ряд, и светятся их лица. / Растёт в соборе смутный шум, невинный гул ягнят. / Ладони подняты у всех, и голоса звенят» [4, с. 515, Маршак].

Но почти беспомощная добродетель, собирающая детей под своды большого храма, не залечит огромной язвы города, страны – её нищих и беспризорных детей. Блейк подытоживает:

Beneath them sit the aged man, wise guardians of the poor;
They cherish pity, lest you drive an angel from your door [7, с. 67] –

«Седые пастыри внизу. Лелейте же сирот, / Чтоб добрый ангел не ушёл от запертых ворот» [4, с. 515, Маршак].

В «Песнях Познания» меняется атмосфера «праздника», поэт даёт читателю взглянуть на картину действительности под иным углом.

Is this a holy thing to see
In a rich and fruitful land,
Babes reduc'd to misery,
Fed with cold and usurious hand? [7, с. 81]

«Чем этот день весенний свят, / Когда цветущая страна / Худых, оборванных ребят, / Живущих впроголодь, полна?» [4, с. 518, Маршак]. Разве может, вопрошает Блейк, этот дрожащий крик быть песней радости (can it be a song of joy)? Где же беззаботное детство безвинных существ? Англия, цветущий и изобильный край, превращается в край нищеты, край вечной зимы (it is eternal winter there) – стоит лишь взглянуть на Её голодных сынов:

For where'er the sun does shine,
And where'er the rain does fall,
Babe can never hunger there,
Nor poverty the mind appal [7, с. 82].

«Где сияет солнца свет, / Где роса поит цветы, / Там детей голодных нет, / Нет угрюмой нищеты» [4, с. 519, Маршак].

Стихотворение «Маленький трубочист» (The Chimney Sweeper) в «Песнях Неведения» представляет собой, по мнению Зверева, отклик Блейка на призывы передовой общественности Англии запретить повсеместную эксплуатацию детского труда. Поэт от лица мальчика-трубочиста рассказывает о его несчастной жизни и светлых снах, которые видят он и его маленькие друзья.

...And the Angel told Tom, if he'd be a good boy,
He'd have God for his father, and never want joy [7, с. 68].

«И смеющийся ангел сказал ему: Том, / Будь хорошим – и бог тебе будет отцом!» [4, с. 512, Маршак]. Блейк подытоживает: нечего бояться тому, кто честно выполняет свой долг. Эти строчки казались бы поучительно-проповедническими, если бы он не написал стихотворение с аналогичным названием и не разместил бы его среди «Песен Познания» – то ли продолжение первого стихотворения, то ли просто объяснение, что упование на Бога не поможет, если от тебя отказались и отец с матерью, и корона, и весь белый свет.

– Where are thy father and mother, say?
– They are both gone up to the Church to pray. [7, с. 90]

«Куда ушли вы, отец и мать? / – Молиться богу, спасенья ждать» [4, с. 163, Топоров].

...And because I am happy and dance and sing,
They think they have done me no injury,
And are gone to praise God and His Priest and King,
Who make up a Heaven of our misery. [7, с. 90]

Перевод Топорова – «Не унываю – пляшу, пою – / А вы и рады: работа впрок. / Весь день на небе – да не в раю. / В раю – священник, король и бог» [4, с. 163], – не точно отображает мысль, высказанную Блейком, но передаёт общую атмосферу стихотворения. На мой взгляд, трудно отнести оба стихотворения «Маленький трубочист» каждое к своей книге песен. В первом случае подробности судьбы мальчика (мать умерла, отец отказался от младенца) лишают стихотворение беспечного тона; во втором случае Блейк даёт понять, что, несмотря на тяжёлые, недетские условия жизни, маленький трубочист не перестаёт быть ребёнком (because I was happy upon the heath, | And smil'd among the winter's snow...).

Тесно связаны друг с другом стихотворения «По образу и подобию» (The Divine Image) и «Человеческая абстракция» (The Human Abstract). Милосердие, жалость, мир и любовь, говорит Блейк – дары человеческой душе, которыми равно наделены все божии сыны.

And all must love the human form,
In heathen, Turk, or Jew... [7, с. 69].

Здесь во фразе «all must love» модальный глагол «must» выражает не столько долженствование, сколько – существование; здесь могли быть употреблены равно «should» и «do».

...For Mercy has a human heart,
Pity a human face,
And Love, the human form divine,
And Peace, the human dress. [7, с. 69]

«И наше сердце у Добра, / И наш – Смиренья взгляд, / И в нашем образе – Любовь, / Мир – наш нательный плат» [4, с. 125, Топоров].

Впоследствии он возразит себе (или целый мир возразит и нам, и ему): Жестокость, а не Милосердие, живёт в человеческом сердце; человеческое лицо – лицо Ревности; душа облекает себя в Скрытность, и Разрушение всюду сопутствует человеческому роду. Это второе стихотворение Блейка, озаглавленное «По образу и подобию». Оно не вошло в список «Песен Опыта» и рассматривается как приложение (appendix) к полному циклу песен. Созвучная ему «Человеческая абстракция» начинается так:

Pity would be no more
If we did not make somebody poor;
And Mercy no more could be
If all were as happy as we [7, с. 90].

«Была бы жадность на земле едва ли, / Не доводи мы ближних до сумы. / И милосердья люди бы не знали, / Будь и другие счастливы, как мы» [4, с. 189, Маршак].

Получается, Добродетель вскормлена причиняемыми друг другу страданиями. Это ещё один яркий пример антиномичного понимания Блейком человеческой природы и морали.

ЛИТЕРАТУРА

1. Английская поэзия XIV–XIX века. Сборник / На англ.яз. с параллельным русским текстом. – СПб.: Анима, 2001. – 320 с.
2. Антология английской и американской поэзии (на английском языке). – М.: Прогресс, 1972. – 720 с.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Канонические, в русском переводе, с параллельными местами и приложением. – М.: Российское библейское общество, 2010. – 1220 с.
4. Блейк У. Избранные стихи : Сборник /сост. А.М. Зверев. ; на англ. и русск. яз. – М.: Прогресс, 1982. – 558 с.
5. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1960. – 505 с.
6. Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия : Учеб. пособие для студентов филол. специальностей пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1976. – 512 с.
7. Уильям Блейк, избранные стихотворения: The selected poems of William Blake. Wordsworth poetry library. – London: Wordsworth Editions, 2000. – 384 с.
8. Чуковский Корней. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. – СПб.: Азбука, 2014. – 448 с.

Summary

«SONGS OF INNOCENCE» AND «SONGS OF EXPERIENCE» AS WILLIAM BLAKE'S REFLECTION OF ANTINOMY WORLDVIEW

A. V. Sharova, M. V. Yakovlev

State University of Humanities and Technologies

Abstract. The article investigates the importance of the poetic heritage of the English poet and painter William Blake's (1757–1827) poetry books "Songs of Innocence" and "Songs of Experience". Comparing the content of poems, we can trace the idea of world contradictions and to find out a reflection of the dialectical understanding of reality.

Key words: antinomy; spiritual and material; appearance; imagination; reality.

УДК 821.161.1

СБОРНИК Н.А. ПАВЛОВИЧ «ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА» КАК ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО

Н.Ю. Шинкарева

Московский городской педагогический университет

Аннотация. Статья посвящена анализу сборника стихотворений Н.А. Павлович «Золотые ворота», изданному в 1923 году. В нем заметно влияние на молодую поэтессу поэтики символистов и особенно ее любимого поэта и наставника А.А.Блока. Сборник стихотворений рассматривается как цикл, что объясняется стремлением символистов к циклизации своих произведений и отношению к циклу как новому этапу развития идейно-художественного единства, пришедшего на смену поэме.

Ключевые слова: Павлович; лирический цикл; Блок; символизм; символисты.

Сборник стихотворений Н.А. Павлович «Золотые ворота» был издан в 1923 году. Это вторая книга лирики молодой поэтессы. Как впоследствии оказалось, вместе с первой книгой «Берег», вышедшей годом ранее, в 1922 г., она стала наиболее известным этапом творчества поэтессы.

Любимым поэтом Н.А. Павлович с ранних лет был Александр Александрович Блок. Именно его влияние прослеживается в лирике начинающей поэтессы. Несомненно, она ориентировалась на поэтику символизма и в создании структуры своих сборников. Первая книга стихотворений «Берег» делится на три цикла, что позволяет провести параллели между способом построения этой книги и тенденцией А.А. Блока к циклизации творчества, названной им «трилогией вочеловечения».

Вторая книга лирики Н.А. Павлович «Золотые ворота» не содержит деления на циклы, но обладает признаками цикла как определенное художественно-смысловое единство. Л.В. Спроге, отмечая тенденцию к циклизации, ярко проявившуюся в символизме, отмечает, что создание книги как цикла было новым этапом развития традиционных форм художественного произведения, появившимся после поэмы: «В символистской поэтике <...> книга представляла как цикл более высокого уровня и отношение к ней как к воплощенному мирозерцанию прочно вошло в сознание Бальмонта, Брюсова, Сологуба, Блока, Белого и др.» [4, с. 7].

Поэтому вполне оправдано рассмотрение сборника «Золотые ворота» Н.А. Павлович как единого текста. Возможно, он был задуман как часть общего лирического цикла поэтессы, к сожалению, не воплощенного. В любом случае, можно применить к нему подход изучения сборника как цикла, отмеченный З.Г. Минц при изучении лирики А.А. Блока. Исследователь отмечает, что знаменитый поэт-символист представлял как цикл не только стихотворения, собранные в сборники, но и всю лирику в целом: «Цикл, пожалуй, можно рассматривать как единый текст, а отдельные стихотворения – как части этого целого. (Ал. Блок склонен был вообще рассматривать всю свою лирику как единое целое, как трилогию («роман в стихах»), состоящую из трех основных частей – книг – и более мелких подразделений – «глав» (циклов) и стихотворений» [1, с. 20].

М.В. Яковлев в монографии «Религиозное откровение в поэзии А. Блока и М. Волошина» также рассматривает художественный мир А.А. Блока как «единое поэтическое целое». Отмечая связь принципа символистов и особенностей организации их произведений, исследователь утверждает: «Телеологический принцип символического творчества определяет специфику структурно-семантической организации поэтических произведений художников-символистов. В законченном виде они закономерно организуются в книгу стихотворений. Книга становится при этом не просто «собранием» написанного, «сборником» произведений, но раскрывается как составное многоединство, как поэтическое целое. Отдельные стихотворения выстраиваются в определенном порядке, часто обозначаясь цифрой, и объединяются в тематическую группу, связанную символом-заглавием или хронологически. При такой структурно-семантической организации отдельных поэтических произведений возникал некий единый, целостный образ, обреталось некое единое простое, которое и организовало это составное целое».

Этим простым, обозначенным сложным поэтическим целым, выраженным или лишь ознаменованным, и был телеос – внутренний символ данной художественной системы. Творчество А. Блока <...> изначально организуется в этом направлении» [5, с. 30]. И далее исследователь делает вывод: «Телеологический принцип символической эстетики позволяет рассмотреть своеобразие творческой эволюции <...> через развитие основных художественных символов» [5, с. 30].

Сборник «Золотые ворота» рассматривается нами как смысловое и художественное единство. Он продолжает, развивает темы и мотивы, затронутые поэтессой в первом сборнике «Берег» (1922). Возможно, сборник был задуман как вторая часть трилогии. К сожалению, третий лирический сборник появился только в 1962 году и не может быть представлен третьей частью возможной трилогии. «Золотые ворота» появились на свет менее чем через два года после смерти А.А. Блока и продолжили темы встречи героини со своим другом, учителем и любимым и последующего трагического расставания с ним, перешедшим в иной мир. Эта тематика тесно связана с фактами биографии поэтессы. Смерть А.А. Блока вызвала сильное внутреннее потрясение молодой женщины. Потеря близкого человека, наставника, учителя повлияла и на тематику стихотворений сборника «Золотые ворота». В последний год жизни знаменитый поэт часто беседовал с Н.А. Павлович, открывал ей свои внутренние переживания. Он признавался, что длительное время не слышит звуков мира, вдохновляющих его на творческий поиск. А.А. Блок почти не писал стихотворений в последние годы, занимался в основном переводами. Внутренняя тишина, с одной стороны, была мучительна для Блока, с другой – заставила многое переосмыслить в своем отношении к жизни и людям. В сборнике «Золотые ворота» Н.А. Павлович словно подхватывает и по-своему развивает тему тишины, делая ее основным мотивом цикла.

Вначале цикла тишина символизирует смерть любимого, несущую горе («*В тишине непоправимой,/ В безутешной тишине*» [2, с. 5]). Потом тишина становится атрибутом смерти, теряя свою безутешность и ставится в одной строке с таким эпитетом, как «нежный»: «*Друга нежнее и смерти тише,/ Подойди...*» [2, с. 35], – обращается героиня к умершему любимому. В конце синонимом тишины становится безмолвие. На могиле героя чувства героини светлы: «*И опять глаза мои/ На безмолвный холмик глядят./Но теперь и легко, и светло*» [2, с. 40].

Другим аспектом тишины становится обозначение состояния перехода из мира реального в мир духовный. Это ощущение возникает при явлении музыки, когда героиня с единомышленниками вынуждена пуститься в дорогу из-за гонений на веру: «*Но в комнату вступило море,/ И вместе с морем – тишина*» [2, с. 8]. Такое ощущение границы миров возникает у героини на могиле любимого, когда замирает сердце: «*И сердце бьется тише,/ Словно дождалось конца*» [2, с. 21]. Тихим является призыв умершего героя, обращенный к героине: «*И тихонько меня зовешь*» [2, с. 12]. Чувствовала она эту границу миров и во время тяжелой болезни, когда казалось, что душа уже покинула тело, оставшееся «*в тихом облаке красного пара*» [2, с. 23].

Также тишина характеризует и внутреннее состояние героини («*Пусть огонь мой тих и мал*» [2, с. 5]). Безмолвие как синоним тишины характеризует и связанный с темой творчества образ музыки, являющейся героине: «*Она безмолвно маленькие руки/ На рукопись мою кладет*» [2, с. 7].

Тишина становится и характеристикой молящейся Богородицы, которую видит героиня в день Покрова: «*Покрова Пресвятой Богородицы/ Тихим пламенем складки горят*» [2, с. 14].

Герой после смерти становится спокойнее и тише, таким видит его героиня, бродящим среди могил на кладбище, после похорон: «*Только шаг стал спокойней и тише*» [2, с. 38], «*он тихо скажет*» [2, с. 38].

Другой аспект тишины связан в цикле с возникновением любовной страсти. Так учитель музыки когда-то влюбился в юную героиню, загоревшись «бесшумным» огнем: «*Когда в волне бесшумного огня/ Твой образ молодой ко мне склонялся/ И петь учил и полюбил меня*» [2, с. 6]. Тихо выражает свою страсть к героине случайный попутчик в поезде («*Слышу я, дышишь ты горячо,/ Тихо сжимаешь мое плечо*» [2, с. 20]).

Другим важным мотивом сборника стали звуки, особенно значительные на общем фоне тишины. Самыми частыми являются те, которые издает умерший любимый, являясь героине в видениях наяву и во сне, а также в ее воспоминаниях. Наиболее ценным для нее становится звучание стихотворений или песен. Любимый умер, но в ее памяти, словно наяву, поет прежние песни («*Все склоняется любимый/ С прежней песнею ко мне*» [2, с. 5]), облечь которые в земные звуки может только она, еще оставшаяся на земле («*не свое лою, а наше*» [2, с. 5]).

Голос любимого руководит героиней на ее жизненном пути («*И куда ни пойду – остановит/ Твой суровый голос – меня*» [2, с. 25]). Слова умершего друга наполнили смыслом жизнь героини («*Все мы помним – до каждого слова,/ Каждый звук пронесли мы сполна*» [2, с. 26]). Зов умершего любимого слышит героиня на рассвете («*В сизых сумерках ты встаешь/ И тихонько меня зовешь*» [2, с. 12]). Песня возлюбленного слышится героине в треске печных дров («*О чем, о чем поют дрова*» [2, с. 13]). Дыхание любимого – в звуке ветра («*Я слышу – ветер дышит.../ Здравствуй, любимый мой*» [2, с. 21]).

Воспоминания героини возвращают ее к тем моментам жизни, когда она слышала смех своей музы: «*Она любила смех*» [2, с. 8]. Это были прежние счастливые времена. Звук напоминает героине и

о первой ее любви, и об учителе музыки, влюбившемся в нее. Это светлое воспоминание ассоциируется со звуком: «И звук доносится – прозрачный, без названья, / И плачу я, и помню, и люблю» [2, с. 6]. Теперь о беззаботной жизни напоминает гомон птиц и шорох крыльев («В легких листьях птичий гомон / Слышишь шорох быстрых крыл?» [2, с. 17]).

Мысли героини теперь серьезнее, и в звуках природы она ищет вдохновение, созвучное ее настроению. Песня слышится героине в звуках северной вьюги, связь природного явления и состояния героини подчеркнута инверсией с лексическим повтором притяжательного местоимения «моя», а суровый характер песни, как и жизни, подчеркнут определением «северные»: «Песня моя. Вьюга моя. / Северные края» [2, с. 18]. Осенние листья падают, шелестят и поют, напоминая о бренности бытия и о преходящем счастье, чуждом другим, если оно не приносит людям пользы: «Все шелестят...поют...поют... / О чем поют – никто не знает» [2, с. 16]. Так и искусство, оторванное от жизни, непонятно для других. Духовное преображение героини символизирует скрип колыбели: «Но издали скрип колыбели: / Там сердце качают мое» [2, с. 22].

Однако в жизнь героини вторгаются звуки любовной страсти, с которой она сталкивается в вагоне мчащегося поезда. Звуки ее суровой северной песни сменяются диким завыванием вьюги: «Запели дикой вьюгой дни» [2, с. 18]. Этому звуку случайной страсти вторит поскрипывание буферов поезда («Поскрипывают буфера» [2, с. 19]). Героиня словно под воздействием хмеля предается «счастливой метели», сопровождаемой шуршанием снега: «Снежок, лети. Снежок, шурши» [2, с. 19]. Только гром летящего под уклон поезда отрезвляет героиню: «Лети, мой поезд, под уклон, / Греми глухим мостом» [2, с. 19]. Чувство, налетевшее внезапно, может привести к гибели христианской души. Смерть души уподобляется глухоте, воспринимаемой как самое страшное наказание: «Жизнь унеси и оглуши. / Была душа и нет души» [2, с. 19]. Поэтому героиня отвергает налетевшую страсть, прося спутника не возвращаться к ней: «И если вскрикну я: «Вернись!» / – Не слушай и лети» [2, с. 18].

Песням научила героиню олицетворенная Москва. Героиня благодарна ей за это: «Научила ты песням меня. / Седая, вставала и пела три ночи, три дня» [2, с. 28]. Москва ассоциируется у героини с колокольным звоном, вселяющим надежду. Звон напоминает о весне, не только как времени года, но и как появлению внутренних жизненных сил, обновлению: «Полнятся звонами ветки тугие» [2, с. 29]. Воспоминания о Москве героиня бережно носит в своем сердце, считая их внутренним сокровищем, источником вдохновения: «И звоны тех белых церквей я с собой унесла» [2, с. 28].

Со звуком колокольного звона связана надежда героини на светлую участь любимого в загробном мире и на земную радость, грядущую на смену печали об умершем: «Отдаленные звоны на том берегу». Упокое души любимого героиня связывает со звуком вьюги: «Хорошо тебе спать, успокоенный друг, / В тихом говоре Божьих вьюг» [2, с. 11].

В заключительном стихотворении сборника упоминается жужжание пчелы на могиле любимого («И летит золотая пчела, / И жужжит, замыкая стих» [2, с. 40]), это автореминисценция из стихотворения первого сборника «Берег» («Вьются пчелы, шумит трава» [3, с. 52]), связывающая два первых сборника единой мыслью – после смерти любимого жизнь продолжается, и героиня служит общему делу поэтического творчества.

Отсутствие звука свидетельствует о трагедии. Молчание сопровождает проводы любимого человека. Так близкие молча стоят над телом умершего героя: «Тело его омыли, / Стоят, глядят, молчат» [2, с. 10]. Молчание символизирует отсутствие любимого на земле («Только, молча, ночные громады / Спят на Невском глухом берегу»).

Например, гонимая муза не может петь («ослепшая от муки, / Не улыбается и не поет» [2, с. 7]), на разрушенной колокольне монастыря «не пропоют колокола» [2, с. 8], в покинутой комнате «часы не станут куковать» [2, с. 8].

Тяжело наказание бездуховного человека, оно также связано со звуком, точнее, с неспособностью его слышать. Такие люди не могут петь и слушать песни, это вызывает их муки: «Без песен он томится в мире» [2, с. 27].

Важным в цикле является мотив тоски, печали. Печаль вызвана смертью любимого человека, и этот мотив постоянно возникает на протяжении чтения цикла. После смерти друга героиня испытывает одиночество и горечь. Она теперь одна продолжает общее творческое дело – служение поэзии: «Не свое пою, а наше / Для себя ж осталось мне / Только горечь чудной чаши, / Влага мутная на дне» [2, с. 5]. Вспоминая любимого, героиня предается печали, плачет, однако то, что она не перестает любить героя, облегчает ее страдания: «И плачу я, и помню, и люблю» [2, с. 6].

Героиня сопереживает горю, которое испытывают родные ее умершего друга и наставника: слезам матери («Мать ли сына разбудит слезами» [2, с. 10]) и печали жены («И от рыжих волос Магдалины / Золотая стелется мгла» [2, с. 10]). Чувствует героиня и ту тоску, которую испытывал перед

смертью герой, и эта тоска тревожит ее неизвестностью посмертной участи души умершего: «Не сможешь *предсмертной тоски*» [2, с. 10].

Избавиться от тоски помогает Божия Матерь, которую видит героиня простирающей Покров над землей («Или *нашу тоску негасимую!* Перед сыном *ты теплишь свечой*» [2, с. 14]).

Гонение и муки испытывает муза, творчески вдохновляющая героиню. Теперь муза ослепла, так велики ее страдания: «Она пришла, *ослепшая от муки*» [2, с. 7]. Тоска музы вызвана притеснением ее веры, изгнанием из общества, что вполне можно объяснить биографическими подробностями жизни Н.А. Павлович: весной 1923 года был закрыт монастырь Оптиная пустынь, в котором она тогда была сотрудницей («Мы в катакомбах темных скрыты/ Над нами низкий душный свод» [2, с. 8]).

Томление испытывает героиня, осознавая, что не может сохранить той высоты жизни, которой требовал бы, с ее точки зрения, ее умерший любимый. Она просит у него прощения за свою измену и даже готова умереть: «*Я томлюсь не изменой моею, / (У измены нетрудный путь), / Я томлюсь и стыжусь* всей жизни, / Ты прощеньем и смертью мне будь» [2, с. 21]). Тоска слышалась бы в голосе героя, если бы он смог заговорить с ней теперь о ее жизни, и это сознание непрременной оценки героем ее поступков с точки зрения вечности удерживает героиню от смены выбранного жизненного курса («И куда ни пойду – остановит/ Твой суровый голос – меня, / То ли *звучом тоски* и любви/ То ли черным ожогом огня» [2, с. 25]). Тоска охватывает героиню, когда она вспоминает, как звучали слова любимого, обращенные к ней и ее знакомой, которой посвящено стихотворение («Е.Ф. Книпович»), и осознает, что теперь некому произносить слов наставления и утешения, некому поддерживать в молодых слушательницах стремление к идеалу («С безнадежной, *покорной тоскою!* Мы глядим в этот дикий покой» [2, с. 26]).

Героине приходится выполнять тяжелую физическую работу, это утомляет тело и способствует появлению тоски («И санки; на санках – тюки... / Да только научены губы / Сжиматься *от новой тоски*» [2, с. 22]). Физическая усталость усиливает душевную боль одиночества: «И *облаком боли и пыли!* *Покрылось глухое жилье...*» [2, с. 22]. Превозмочь томление помогает вера в то, что физические страдания – явление временное, тело лишь одежда души, способствующая внутреннему совершенствованию через перенесение страданий и боли: «Разрушайся, немилое тело, / Разрушайся, *томись и гори*» [2, с. 23].

Отсутствие стремления к возвышенному, обывательская жизнь – это, с точки зрения героини, духовная смерть, которую не всегда можно вовремя осознать, признаком ее является отсутствие не только веселья, но и печали. Если прозрение вовремя не наступает, человек страдает, словно после позднего похмелья, но изменить ничего уже не в силах («Есть город позднего похмелья; / Он спит с тяжелой головой, / *Нет ни печали, ни веселья!* В его черте сторожевой» [2, с. 27]). Даже убийство и самоубийство не спасут человека от тоски бездуховности («Когда от полуденной скуки / *И жить и мыслить невтерпеж,* / Безвольные роняют руки / И яд спасительный, и нож» [2, с. 27]).

Самое тяжелое страдание для героини – отсутствие у человека возможности творчества: («Без песен он *томится* в мире» [2, с. 27]).

Светлым может быть только духовное томление, тяга к единению с Богом. Воспоминание о снево-восхождении на небо в Пасхальную ночь вызывает у героини это чувство («Дышу этим сном, вспоминая, *томлюсь* и люблю» [2, с. 29]).

Скуку вызывает у героини земная ложь («Мне дневная наскучила ложь» [2, с. 35]).

В последнем стихотворении цикла настроение героини приподнятое, светлое, полное надежд («Словно *горе мое унесло,* / Захлестнуло весенним дождем» [2, с. 40]).

Таким образом, можно сделать вывод, что подход к сборнику стихотворений Н.А. Павлович как к циклу позволяет полноценно раскрыть образ главной героини и проследить динамику развития ее чувств. Такой подход также позволяет увидеть некий сюжет, связанный с событиями духовного становления героини. И при создании сборника именно циклизация как принцип была заложена в его основу. Без рассмотрения всех стихотворений сборника смысл отдельных стихотворений становится более размытым, теряются причинно-следственные связи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. – С.-Птб., 1999. – 727 с.
2. Павлович Н.А. Золотые ворота (стихи 1921–22 гг.) / Н.А. Павлович. – М.: Костры, 1923. – 41 с.
3. Павлович Н.А. Берег: [стихи] / Н.А. Павлович. – Пб.: Неопалимая купина, 1922. – 61 с.
4. Спроге Л.В. Лирический цикл в дооктябрьской поэзии Блока и проблемы циклообразования у русских символистов: автореферат... кандидата наук – Тарту, 1988. – 23 с.
5. Яковлев М.В. Религиозное откровение в поэзии А. Блока и М. Волошина: Монография. – Орехово-Зуево: МГОГИ, 2013. – 184 с.

Summary

**N.A. PAVLOVICH'S COLLECTION «THE GOLDEN GATES»
AS IDEOLOGICAL AND ARTISTIC UNITY**

N. Y. Shinkareva

Moscow City Teacher Training University

Abstract. The article is devoted to the analysis of a collection of poems N. Alex. Pavlovich "Golden gate", published in 1923. It significantly influence on the young poet of the symbolist poetics and especially her favorite poet and mentor of Alexander Blok. A collection of poems is regarded as a cycle, because of the desire of the symbolists to the cyclization of his works and to the cycle as a new stage of development ideological and artistic unity, which replaced the poem.

Key words: Pavlovich; lyric cycle; Blok; symbolism; the symbolists.

УДК 81:821.111

КОНЦЕПЦИЯ ВЕСТНИЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. АНДРЕЕВА

М.В. Яковлев

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. Статья посвящена исследованию концепции творческого призвания в поэтическом самосознании Д. Андреева. Неомифологическая природа художественного мышления и структуры образного пространства формирует в его произведениях самобытную эстетику откровения.

Ключевые слова: гностицизм; вестник; Роза Мира; трансмиф, апокалипсис.

Постигая художественный мир Д. Андреева, с неизбежностью сталкиваешься с проблемой читательского восприятия. Сложное и многогранное образное пространство во многом вырастает из особенностей его личности, природы мировосприятия, духовного опыта и представлений о возможностях поэтического слова.

Особенности личности формируют специфику художественного мышления, затрагивая такую многоаспектную категорию, как художественный метод. Вводя в мир своих произведений ряд концептуальных мистико-религиозных и неомифологических проблем, сам Д. Андреев выходит на многозначную для искусства и философии XX века проблему формирования нового человека.

Цель данной статьи – рассмотреть самобытную концепцию художественного самосознания, разновидности лирического «Я» в поэзии Д. Андреева. Задачи состоят в подступах к выявлению специфики творческой природы поэта как личности, особенностей понимания им собственного художественного метода и стиля, наконец, в художественном осмыслении внутреннего мира человека новой эпохи, раскрытого в мифопоэтическом пространстве стихотворной книги «Русские боги» (1955) и драматической поэмы «Железная мистерия» (1950–1956). В творчестве Д. Андреева последовательно развивается целостная концепция гностического искусства, которая неотъемлемо связана с духовными, психофизическими особенностями его личности.

Поэт определил особый тип творчества, который обозначил как *вестничество*. Трактовка истории искусства с точки зрения вестничества подробно излагается им в книге X «К метаистории русской культуры» трактата «Роза Мира» [1, с. 491]. Проблемно-тематическое содержание искусства анализируется Андреевым в разделах «Миссии и судьбы» и «Падение вестника». В главе «Дар вестничества» [1, с. 491] X-ой книги трактата «Роза Мира» (1950–1958). Русское слово «вестник» соотносится с греческим словом «ангел». И искусство такого типа можно было бы назвать «ангелическим» (С. Есенин определял этим словом одну из разновидностей метафорического образа). Вероятно, в особых, исключительных по значимости передаваемой «вести» случаях, художник становится медиумом, посредником между миром земным и духовным. В таком аспекте уместно вспомнить о пророческом служении. Но пророческое слово – это проявление Высшей Воли, выражение Слова Божественного. Д. Андреев справедливо противопоставляет вестничество и пророчество. Причем критерием оказывается эстетическая составляющая.

В «Розе мира» читаем: «Пророчество и вестничество – понятия близкие, но не совпадающие» [1, с. 492]. И поясняет далее: «Вестник действует только через искусство; пророк может осуществлять свою миссию и другими путями – через устное проповедничество, через религиозную философию, даже через образ всей своей жизни» [1, с. 492]. Иначе говоря, пророк может и не быть творцом искусства, художником слова, поэтом. Для вестника художественная одаренность становится необходимым условием трансформации его мистических переживаний.

Также Д. Андреев сближает и противопоставляет вестничество и художественную *гениальность*. Он утверждает, что «большинство гениев были в то же время вестниками – в большей или меньшей степени ...» [1, с. 492]. В самом деле, этимология слова «гениальность» имеет древнеримское происхождение. Слово «гений» обозначало духа-покровителя, в том числе в выражении «гений места». В поэтической традиции мы, в частности, встречаемся с подобным значением слова в стихотворении А.С. Пушкина «К ***» («Я помню чудное мгновенье...»). Видение женской красоты формулируется им в религиозно-мифологических, мистериальных традициях: «Я помню чудное мгновенье, / Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты...» [5, с. 23]. Здесь и упоминание «чуда», и жанровая традиция «видения», и состояние мистической «мимолетности», и, наконец, упоминание «гения», явленного в «видении». Напрашивается закономерный вопрос: может быть, и Пушкин был визионером?

Конечно, можно объяснить специфику пушкинской лексики риторическими приемами, как и условно-поэтический образ *музы*. Однако в системе неомифологии Д. Андреева подобные словесные образы трактуются иначе. Образы муз он связывает с откровением о крылатом человечестве *даймонов*. По утверждению неомифолога, эти духовные личности очень похожи на ангелов, но в отличие от бесполох (точнее цельных, не поделенных на половины единого существования) ангелов, даймоны имеют мужской и женский пол [1, с. 192]. Традиционно мифологические образы муз в его понимании – это отражение знаний о даймонах женского пола [1, с. 193].

С вдохновением даймона Андреев связывает и миссию вестничества. Он пишет следующее: «Вестник – это тот, кто, будучи вдохновляем даймоном, дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющийся из иных миров» [1, с. 492].

Казалось бы, наличие духа-вдохновителя делает художника пассивным, его слово становится сродни одержимости духом в традициях *глоссолалии* Андрея Белого [8, с. 132]. Однако это не так. Вестник отнюдь не становится лишенным самостоятельности медиумом. Даймон лишь помогает раскрытию органов восприятия, способности к трансфизическому познанию. То есть, в нашем понимании, вестническая поэзия (и искусство в целом) оказывается ближе к *гностицизму*, чем *пророчеству*. Раскрывая природу откровения, поэт различает отдельные этапы и интеллектуально-психологические формы такого «вестнического» творчества. В целом они напоминают те ступени, которые образно формулируются в гностическом стихотворении М. Волошина «Подмастерье» (1917) или в антропософской концепции Р. Штейнера, для которого путь познания является частью пути духовного становления личности.

Этапы его таковы:

1. Изучение духовной науки, при котором человек пользуется сначала способностью суждения, приобретенной в физически-чувственном мире.
2. Достижение имажинативного познания.
3. Чтение сокровенного письма (отвечающее инспирации).
4. Вживание в духовное окружение (отвечающее интуиции).
5. Познание соотношений между микрокосмом и макрокосмом.
6. Слияние с макрокосмом.
7. Блаженство в Боге [7, с. 252].

Антропософские термины имеют латинские корни. «Имагинация» – это облечение мистических состояний в образы. «Инспирация» – одуховление, выявление их духовной природы. «Интуиция» – мистическое проникновение, слияние с духовным объектом. «Через имагинацию, инспирацию и интуицию, – пишет Штейнер, – сверхчувственное познание постепенно восходит к тем областям духовного мира, где ему становятся доступными существа, участвующие в развитии мира и человечества» [7, с. 273]. При этом в антропософской духовной технике имагинация, инспирация и интуиция изначально имеют мистическое или, пользуясь термином Д. Андреева, трансфизическое качество, совершаются уже в другой реальности. Ради этого они и осуществляются познающим субъектом [7, с. 225–227]. Штейнер поясняет: «Тогда спустя известное время он вступит в высший мир, в котором не только будет воспринимать, но сможет ориентироваться и который он сумеет истолковать» [7, с. 225]. В концепции Д. Андреева возникает обратная последовательность. Сначала следует трансфизическое восприятие, потом его усвоение, затем осмысление, и как результат — художественное или «образное», имажинативное воплощение в слове, в поэтическом тексте.

В трактате «Роза Мира» русский поэт говорит о трех стадиях духовного, трансфизического откровения:

1. Метаисторическое озарение.
2. Метаисторическое созерцание.
3. Метаисторическое осмысление [1, с. 79–80].

На втором этапе, который в отличие от «пассивного» для трансфизического субъекта состоянии «озарения» предполагает «направляющее действие личной воли» [1, с. 80], возникает возможность поэтического творчества. Андреев пишет: «При известной творческой предрасположенности субъекта образы эти могут в иных случаях становиться источником или стержнем, осью художественных произведений». И далее раскрывает двойственную природу мистериального катарсиса: «... и сколь мрачны и суровы ни были некоторые из них, но величие этих образов таково, что трудно найти равное тому наслаждение, которое вызывается их созерцанием» [1, с. 80]. К этим этапам, традиционным для духовно-мистического познания мира иного, Андреев добавляет еще два принципиально важных источника. Это раскрытие «глубинной памяти» [1, с. 85] и «трансфизические странствия» [1, с. 86]. Оба этих состояния связаны по преимуществу с «ночным» сознанием, с опытом сновидений, однако в отличие от большинства обычных сновидений, питаемых субъективной фантазией, эти переживания

понимаются поэтом как объективные откровения другой реальности. Глубинная память давала поэту опыт «предсуществования души» [1, с. 85]. А трансфизические странствия, связанные с выходом эфирного тела из физического, раскрывали картины многомерной вселенной. Для познающего сознания они имели провиденциальный смысл, были частью творческого задания и сопровождалась специальным «вожатым», посланным художнику-вестнику из иного мира [1, с. 87]. Таких духовных мощников из мира иного он трогательно называет невидимыми «друзьями нашего сердца» [1, с. 102].

Высшей формой духовных откровений Андреев считал трансфизические странствия наяву, с полным сохранением дневного, «бодрственного сознания» [1, с. 87], но признавался, что это уже не вестничество, а «подлинное духовидение», и таких состояний у него не было [1, с. 87]. Из европейских поэтов-духовидцев он называет Данте. Однако, не имея прямого духовидческого опыта, Андреев указывал еще на один источник своих откровений – мистические «беседы» с «великими братьями», пребывающими в «Синклите России» [1, с. 88]: «К совершенно потрясающим переживаниям их реальной близости я почти не смею прикоснуться пером. Не смею назвать и имена их, но близость каждого из них окрашивалась в неповторимо индивидуальный тон» [1, с. 88]. В другом месте Андреев сообщает, что одним из его вожатых по мирам иным был А. Блок, который, в частности, показывал ему один из демонических миров, именуемый «Агр» [1, с. 579]. Имена других собеседников можно угадать по тем признаниям, которые содержатся в главах «Дар вестничества», «Миссии и судьбы», «Падение вестника». Огромное значение в мистическом восприятии русской культуры отводится Андреевым Вл. Соловьеву, «Рыцарю-монаху», которого (очень самокритичный по отношению ко многим личным суждениям) он уверенно называет «великим духовидцем» [1, с. 553].

Для нашего исследования все эти признания Д. Андреева важны как факты гностического по типу и неомифологического по содержанию самосознания поэта.

Казалось бы, поэзию, основанную на осознанном мистическом откровении, можно было назвать философской, как это принято по отношению к романтической эстетике пейзажа, или поэзией исторической – по отношению к социально-исторической реальности. Однако Андреев категорически противопоставляет свой метод и разного рода философское творчество. Он пишет: «Философия истории есть именно философия; метаистория же всегда мифологична» [1, с. 76]. Подчеркнем, кроме различных объектов творческого освоения здесь имеет принципиальное значение сам тип сознания художника. Для философии – это интеллектуальная рефлексия, функциональная деятельность аналитического разума или «рассудка». В творческой же концепции Д. Андреева «рассудок» получает подчиненную роль, следует за мифосознанием или поэтическим откровением, по нашей терминологии.

Для автора «Розы мира» третья стадия трансфизического метода, стадия метаисторического осмысления, оказывается самой спорной именно в силу ограниченности рациональной логики, роли «рассудка»: «Ясно поэту, что именно на третьей стадии совершаются наибольшие ошибки, неправильные привнесения, слишком субъективные истолкования. Главная помеха заключается в неизбежно искажающем вмешательстве рассудка ...» [1, с. 80]. Та же проблема познающего субъекта обозначалась П. Флоренским как соотношение объективного и субъективного в духовно-эстетической телеологии символизма и импрессионизма, раскрывающейся в статье «Иконостас» [6, с. 429]. Андреев настаивает на том, что образы видений мира иного могут быть относительно адекватно освоены не столько философским, сколько именно мифологическим и художественным мышлением.

В главе «Немного о трансфизическом методе» [1, с. 94] второй книги трактата «Роза Мира» «О метаисторическом и трансфизическом методах познания» Д. Андреев говорит о трех разновидностях мистического познания: метаисторическом, трансфизическом и вселенском. Они различаются по «объекту» и содержанию откровения. Автор поясняет: «Объекты метаисторического познания связаны с историей и культурой, трансфизического – с природой нашего слоя и других миров Шаданакара (так у Андреева именуется система разноматериальных миров планеты Земля – М.Я.), а вселенского – со Вселенной» [1, с. 93]. Последний тип познания предполагает переживание Вселенной как Целого, а не только ограниченного локально планетарного бытия. В персоналистическом гностическом опыте такие переживания были доступны лишь избранным единицам, в частности – Гаутаме Будде [1, с. 114]. В том же разделе трактата Андреев вводит общий для его мышления термин *трансфизика*. Поясняя, почему вместо привычного слова «духовный» он использует термин «трансфизический», поэт-неомифолог уточняет: «Но слово “духовный” в строгом смысле закономерно относить только к Богу и к монадам. Термин же “трансфизический” применяется ко всему, что обладает материальностью, но иной, чем наша, ко всем мирам, существующим в пространствах с другим числом координат и в других потоках времени» [1, с. 93]. Собственно, «трансфизика» как совокупность таких миров и становится для поэта общим объектом познания и образно-художественного откровения.

В том же терминологическом ключе Д. Андреев говорит и о концептуально значимом понятии *трансмифа*. В разделе «Метакультуры» автор расширяет и уточняет в рамках своей терминологии традиционное употребление слова «миф». Прежде всего, он уточняет, что «миф создается отнюдь не в одном лишь детском периоде его истории, – напротив» [1, с. 139]. То есть, так же, как в трудах А.Ф. Лосева, миф выводится из сферы архаического сознания народа, из прошлого – во вневременной план. В «Диалектике мифа» (1930), следуя путем «апофатического богословия», Лосев доказывает, что миф, «мифическая отрешенность» является одной из «универсальных» форм сознания вообще [4, с. 70], что «все на свете есть миф» [4, с. 915]. А «диалектика» мифа дает антиномичное определение мифического сознания как соединения «чуда» и «реальности». Философ вводит такую обобщающую формулу: «миф есть чудо» [4, с. 151]. Иначе говоря, миф есть антиномичная по структуре и восприятию «чудесная реальность» или «реальность чуда». При этом для *мифического субъекта* миф является самой что ни на есть объективной реальностью [4, с. 142] (оставляем за рамками нашего внимания различные формы шизофрении). Такой миф возможен только как форма религиозно-мистического опыта, как разновидность религиозного восприятия реальности, в основе которого – вера в закономерность и реальность чуда.

Более того, для Д. Андреева миф раскрывается как система, находящаяся в непрерывно развитии и становлении и неизбежно смыкается с *эсхатологией*. Казалось бы, в такой перспективе стоит говорить о популярной в теории символизма концепции *мифотворчества*. Однако необходимо внести еще одно важное терминологическое уточнение – в отличие от индивидуального художественного творчества, от сферы персонифицированного искусства нового времени, миф нельзя «творить» произвольно. Мифотворчество возможно только как *мифопознание, мифовыражение и мифовоплощение*.

В терминологии трактата «Роза Мира» выделяются 4 группы мифов как устойчиво-динамической системы образов. Прежде всего, это *мифы великих международных религий*. [1, с. 139] По Андрееву таких мифов 4: индуистский, буддийский, христианский и магометанский [1, с. 139]. Также выделяется и особая сфера мифосознания – *религиозные мифы отдельных сверхнародов* [1, с. 139]. Таких локальных мифов значительно больше. Это египетский, древнеиранский, еврейский, древнегерманский, галльский, ацтекский, инкский, японский и другие. Отдельную группу составляют *общие мифы сверхнародов* [1, с. 140] Таковы, по Андрееву, мифы юго-западного – романно-католического сверхнарода, сверхнарода северо-западного – германо-протестантского, наконец – сверхнарода российского. Четвертой группой являются *общие мифы национальные*. Это мифы отдельных народностей, входящих в состав сверхнарода, но создающих некоторое локальное добавление [1, с. 140]. В качестве примера такой мифологии Андреев приводит языческие мифы славянских и других племен.

Далее Андреев уточняет понятие *мифов сверхнародов*. Он пишет: «Общий миф сверхнарода есть сумма его представлений о трансфизическом космосе, об участии в нем данной культуры и каждого входящего в эту культуру Я – представлений, которые этой культурой вырабатываются, отливаясь в формы цикла религиозно-философских идей, цикла художественных образов, цикла социально-этических понятий, цикла государственно-политических установлений и, наконец, цикла общенародных жизненных форм, осуществляющихся в обряде, в повседневном укладе быта, в обычае» [1, с. 141]. В данном развернутом определении мы имеем дело с результатами коллективного мифотворчества.

Второе общее мифа сверхнарода имеет определение собственно трансфизическое. Андреев поясняет: «Общий миф сверхнарода есть *осознание сверхнародом* в лице его наиболее творческих представителей некой *второй реальности*, над ним надстоящей, в которую он сам входит частью своего существа и в которой таятся руководство его становлением и корни его судьбы ...» [1, с. 141]. Вот эта вторая реальность и становится источником трансфизического познания и художественного освоения вестника. Тип художественного творчества, связанного с освоением этой реальности, в трактате «Роза Мира» [1, с. 49] и поэме «Изнанка мира» (1955–1958) определяется поэтом как «сквозящий реализм» в том смысле, что ему свойственно «восприятие *сквозящее*, различающее через слой физической действительности другие, иноматериальные или духовные слои» [1, с. 48]. Этот тип реализма художник определяет как «метареализм» или с другим написанием: мета-реализм [2, с. 180]. Вероятно, в терминологии трансфизического метода познания и типа искусства уместным будет и термин *транс-реализм*. В системе традиционных литературоведческих понятий это творчество может быть осмыслено как *неомифологический реализм*, или как онтологический символизм мифа.

Познание и художественное воплощение трансфизической реальности мифа и составляет предмет поэтического творчества Д. Андреева. В «Розе Мира» он утверждает следующее: «Мои книги, написанные или пишущиеся в чисто поэтическом плане, зиждутся на личном опыте метаисторического познания. Концепция, являющаяся каркасом этих книг, выведена целиком из этого опыта» [1, с. 81].

Предваряя недоумение читателей, Андреев сам формулирует вопросы, на которые и отвечает в трактате, в книге II «О метаисторическом и трансфизическом методах познания»: «Откуда я взял эти образы? кто и как внушил мне эти идеи? какое право имею я говорить с такой уверенностью? могу ли я дать гарантии в подлинности своего опыта?» [1, с. 81]. Ответом на теоретические вопросы становится не только трактат, но и его уникальное художественное творчество, созданное им образно-понятийное, словесное пространство.

Свою религиозно-апокалиптическую, неомифологическую и художественную миссию поэт связывает с эсхатологическим откровением русского трансмифа, с вестью о новом излиянии Сил Вечной Женственности, с явлением Духовной Личности, которую он условно именуется *Звента-Свентана*, и созданием апокалиптической религии итога или интеррелигии Розы Мира. Этому заданию и посвящено его гностическое и художественное творчество как поэта-вестника. Заканчивая главу «Немного о трансфизическом методе», Д. Андреев заявляет: «Все дальнейшее будет изложением того, что на этом пути было понято о Боге, об иных мирах и о человечестве» [1, с. 114]. Исполнение этого «задания» было осознанным выбором поэта, совершенным еще до рождения, о чем он также сообщает в соответствующем месте трактата «Роза Мира» [1, с. 158]. Сложная творческая судьба поэта, его трагическая жизнь, многие годы которой он провел во Владимирской тюрьме как репрессированный, была и следствием, и условием реализации дара вестничества. Настоящим чудом кажется то, что его уникальное неомифологическое, философское и художественное наследие сохранилось и стало доступным широкому читателю.

Таким образом, автор прямо указывает читателю, что перед ними не просто религиозная утопия или мистическая фантастика, а трансфизическая, трансмифологическая или неомифологическая поэзия, основанная на откровении реальности «трансмифа». Ее итоговое эсхатологическое содержание, явленное в символе Розы Мира, позволяет нам говорить об этой неомифологической поэзии как о неоапокалиптической или по традиционному жанровому определению – как поэзии апокалиптической. Это не разновидность философской или историософской поэзии в духе религиозной фантазии на эсхатологическую тему. Она создается не рациональной рефлексией, а переживанием откровения иной реальности. Это поэзия гностическая, поэзия сугубого трансфизического откровения или – поэтическая апокалиптика.

Однако знание о мирах иных как содержание «вестнического», мистериального искусства может приобретаться не только в результате прямого трансфизического воздействия, но и в результате традиционного историко-литературного познания филологического типа. Соответственно этому подобное искусство может быть предметом и традиционной филологической интерпретации, религиозно-мифологической герменевтики.

Это позволяет нам соединить художественное пространство символизма второй волны и неомифологическую поэзию Д. Андреева в общую разновидность апокалиптического творчества – в апокалиптическую поэзию.

Целью апокалипсиса, как и подлинно символического произведения искусства, является откровение Вечной Сущности мира, находящейся вне времени и пространства, но мистериально присутствующих в форах земной реальности.

Гностически *Невыразимое* оказывается обозначенным и выраженным через символы Сущности. По известному философскому закону, Целое больше суммы частей его составляющих. Это Целое есть *Дух* – филологически осознаваемый как *Логос и София*, явленные через Красоту, через художественные Образ, Ритм и Слово.

Аналитическая работа с таким неомифологическим художественным текстом предполагает обращение к традициям *герменевтики*, причем не в современном постструктуралистском смысле, а в начальном, *гиператическом* – жреческом понимании. По словам М. Волошина, искусство, которое в начале века называлось «новым», в действительности есть одно из самых древних на земле. В статье 1908 года «Демоны разрушения и закона» он утверждал, что истинное знание «заключается в умении читать символы» [3, с. 166].

Созданный в 1900–1920-е и обогащенный в 1930–1950-е годы русский *поэтический апокалипсис* еще ждет своих истолкователей и последователей. Концепция Розы Мира придает русскому поэтическому апокалипсису черты национального эсхатологического мифа, воплощенного в художественных произведениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Д. Л. Роза Мира. – М.: Эксмо, 2009. – 800 с.
2. Андреев Д.Л. Собрание сочинений: В. 3 т. Т. 1. Русские боги: Поэтический ансамбль / сост., вступ. ст., подгот. текстов и примеч. А. А. Андреевой; Послесл. Б.Н.Романова. – М.: Моск. рабочий; Фирма Алеся, 1993. – 463 с.

3. Волошин М.А. Лики творчества. – Л., 1988. – 848 с.
4. Лосев А.Ф. Миф — Число — Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
5. Пушкин А.С. Собр. соч. В 10 т. Т. 2. Стихотворения 1825–1836. – М.: Худож. лит., 1974. – 688 с.
6. Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т. 2. – М., 1996. – 877 с.
7. Штайнер Р. Очерк тайноведения. – Ереван: Ной, 1992. – 156 с.
8. Яковлев М.В. Религиозное откровение в поэзии Андрея Белого: монография. – Орехово-Зуево: МГОГИ, 2013. – 180 с.

Summary

THE CONCEPT VESTNICHESTVO IN D. ANDREEV'S CREATIVITY

M.V. Yakovlev

State University of Humanities and Technologies

Abstract. The article is devoted to concept investigation of creative mission in D. Andreev's poetic self-consciousness. Neomythological nature of artistic thinking and structure of figurative space form original aesthetics of revelation in his works.

Key words: gnosticism; the messenger (vestnik); Rose of the World; transmith; Apocalypse.

УДК 81:821.111

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ КОНЦЕПТОСФЕРЫ «КОНДИТЕРСКИЕ ИЗДЕЛИЯ» В ПОВЕСТИ РОАЛЬДА ДАЛЯ «ЧАРЛИ И ШОКОЛАДНАЯ ФАБРИКА»

А.М. Яковлева

Государственный гуманитарно-технологический университет

Аннотация. В статье рассматривается стилистический аспект концептосферы «кондитерские изделия» в повести Роальда Даля «Чарли и шоколадная фабрика». Доказывается, что анализируемая лексика наполняется различными образными, контекстуальными и культурологическими значениями. Номинативная функция соединяется с художественной.

Ключевые слова: концептосфера; кондитерские изделия; вторичная номинация; стиль; язык художественной литературы.

Для нашего исследования актуальным является изучение концептосферы в художественных произведениях. Это позволяет нам выявить особенности языковой картины мира. Кондитерские изделия играют важную роль в жизни человека, начиная с раннего детства и сохраняясь до глубокой старости. Ярким образцом произведения, в котором развивается образность, связанная с кондитерскими изделиями, оказывается повесть известного английского писателя Роальда Даля (также встречается вариант имени Роалд Дал) (Roald Dahl) (1916–1990) «Чарли и шоколадная фабрика» («Charlie and the Chocolate Factory») 1964 года.

Это история о приключениях Чарли Бакета, мальчика из бедной семьи, ставшего наследником шоколадного магната Вилли Вонка. Для нашего исследования была выбрана данная книга, так как в ней с лингвистической точки зрения содержится большое количество употребления лексики изучаемой концептосферы, с психолингвистической точки зрения нам важно раскрытие эмоций, связанных с кондитерскими изделиями. Также нас интересует визуальный аспект восприятия кондитерских изделий в стилевой системе повести.

В книге Даля концептосфера «кондитерские изделия» неразрывно связана с концептосферой «детство». Автор создал образы пяти героев – пяти детей с разным материальным положением, с разным отношением к сладкому. Критерием выявления типологии характеров становится отношение к кондитерским изделиям как определенной нравственно-этической и философской картине мира. Сказочная традиция позволяет писателю реализовать фантастическое представление о мире как «кондитерском изделии». Источником этой мифологемы может считаться немецкая народная сказка «Гензель и Грета», входящая в цикл сказок, собранных и изданных учеными фольклористами, братьями Яковом и Вильгельмом Гримм.

Главный герой повести «Чарли и шоколадная фабрика» относился к шоколаду очень трепетно, так как его семья могла купить одну плитку шоколада лишь на его день рождения: «Only once a year, on his birthday, Charlie Bucket tasted a bit of chocolate.... He would place it carefully in a small wooden box that he owned, and treasure it like a bar of gold. (Только раз в году, на свой день рожденья, Чарли Бекет ел маленькими порциями плитку шоколада... он аккуратно клал ее в свою деревянную шкатулку и хранил ее, как слиток золота)» [3, с. 6]. Очевидно, что этот факт имеет, прежде всего, идейно-художественное значение, является способом усиления и мифологизации. Сравнение шоколада с золотом подчеркивает мифологический характер самого шоколада. Очевидно, что золото является здесь не столько утилитарным предметом, символизирующим материальный достаток, сколько символическим.

Значимость кондитерскому изделию придает такая визуальная деталь, как сравнение порции шоколада – «a bit of chocolate» (немного шоколада) именно с «куском», «слитком» золота – «a bar of gold». Такое золото сродни алхимическому золоту, получаемому в результате сложных магических операций. Так же, как Философский Камень и Эликсир Бессмертия, Алхимическое Золото символизирует сверхъестественные возможности человека. В повести Даля таким магическим символом становится шоколад. Так контекстным синонимом лексемы «шоколад» оказывается «золото». Источником сближения является и визуальное сходство плитки шоколада и слитка золота, которое подчеркивается тем, что шоколад обычно заворачивают в блестящую фольгу и в таком виде плитка шоколада действительно ассоциируется с богатством. В близкой связи в этом маркетологи используют и фигурный

шоколад, который ассоциируется с игрушкой. Именно поэтому популярным «шоколадным» подарком стал знаменитый «Киндер-сюрприз», в котором соединились и угощение, и реальная игрушка.

Важным персонажем повести Даля является 96-летний дедушка Чарли – Grandpa Joe (дедушка Джо). Он был самым старым из четырех прародителей этой семьи. Шоколадный миф», переданный по наследству ребенку, в произведении связан с образом одного из дедушек. Мужчина разделял с мальчиком его интерес к шоколадной фабрике Вилли Вонка. Он был первым, кто рассказал Чарли подробности про фабрику и ее владельца.

В экранизации повести 2005 года, режиссером которой был Тим Бертон, этот персонаж работал когда-то на знаменитой фабрике, и в его сознании данное место приобрело почти сакральное значение, перекликаясь с мифологемой утраченного рая. Собственно, райское состояние раскрывается писателем и постановщиками фильма как детство. Он испытывает такие же эмоции по поводу кондитерских изделий, как и маленький мальчик: «Grandpa Joe paused and ran his tongue slowly over his lips. 'It makes my mouth water just thinking about it,' he said. (Дедушка Джо сделал паузу и провел языком по губам. От одной мысли об этом у меня начинают течь слюнки)» [3, с. 13]. В такой преемственности заключается особый нравственно-философский смысл, сближающий мудрого старика и ребенка. Впоследствии эти семейные, родственные отношения окажутся ключевыми. Они противопоставляются образу ложного счастья, иллюзии связанной с шоколадом.

Образ ложного счастья раскрывается через одного из главных героев повести, самого Вилли Вонка. Он был великим кондитером, и все завидовали ему: «He has himself invented more than two hundred new kinds of chocolate bars, each with different centre, each far sweeter and creamier and more delicious than anything the other chocolate factories can make! (Он сам создал больше двухсот новых видов шоколада, каждая с разным центром, каждая гораздо слаще, сливочнее и восхитительнее, чем что-либо выпускаемое на других шоколадных фабриках!)» [3, с. 12]. В фильме Бертона, автором сценария которого был Джон Огаст, объясняются причины необыкновенного дара. Этот талант был куплен дорогой ценой. Мальчик был вовсе лишен шоколада, так как его отец-стоматолог считал сладкое причиной болезни зубов. Подросток уходит из дома, чтобы, подобно евангельскому Блудному Сыну, начать самостоятельную жизнь.

Образ осуществленной мечты раскрывается через изобретения гениального кондитера. В фильме образ кондитера изначально приобретает волшебные черты, так как с возрастом Вилли Вонка не меняется, хотя работавший на его фабрике дедушка Чарли утверждает, что это тот самый человек, которого он знал много лет назад. Сам кондитер фантастическим образом становится похож на не подверженное времени кондитерское изделие. Среди анекдотов, рассказанных Пушкиным, была история о том, как один из его друзей сказал своим детям, что к ним в гости придет Пушкин, который состоит из шоколада, и пораженные дети не сводили с «шоколадного» поэта глаз. Карнавальное сближение человека и кондитерского изделия выражается в известной шутке, когда лицо человека опускается в торт, и крем, прилипший к лицу, воспринимается как смешная маска. Нравственно-психологически этот карнавальная образ раскрывает идею ложного удовольствия.

В повести Даля пенсионер-кондитер с восторгом рассказывает о достижениях Вилли Вонка. Зефир, карамель, конфеты, жевательная резинка – это вещи, о которых мечтают все дети. Мистер Вонка усовершенствовал рецептуру, тем самым усилив положительное впечатление от сладостей: «Mr. Willy Wonka can make marshmallows that taste of violets, and rich caramels that change colour every ten seconds as you suck them, and little feathery sweets that melt away deliciously the moment you put them between your lips. He can make chewing-gum that never loses its taste, and sugar balloons that you can blow up to enormous sizes before you pop them with a pin. And, by a most secret method, he can make lovely blue birds' eggs with black spots on them, and when you put one of these in your mouth, it gradually gets smaller and smaller until suddenly there is nothing left except a tiny little pink sugary baby bird sitting on the tip of your tongue. (Мистер Вилли Вонка может сделать зефир со вкусом фиалок и густую карамель, которая меняет цвет каждые десять секунд, в тот момент, как ты ее сосешь, и маленькие воздушные конфеты, которые восхитительно тают в тот момент, когда ты кладешь их себе в рот. Он может сделать жевательную резинку, которая никогда не теряет свой вкус, и сахарные шары, которые ты можешь надуть до громадных размеров, а потом проткнуть их булавкой. И особо секретный метод. Он может сделать красивые голубые птичьи яйца с черными пятнышками. Когда ты кладешь одно из них в рот, оно становится все меньше и меньше до тех пор, пока неожиданно не остается ничего за исключением розового, сахарного птенчика, сидящего у тебя на кончике языка)» [3, с. 13]. Эти фантастические кондитерские образы подчеркивают особую детскую мифологию, в которой визуальная фантазия соединяется со вкусовыми ощущениями. Сладкое становится предметом комплексного, и визуального, и вкусового фантазирования.

Иллюзией сладкой жизни является в повести образ шоколадного замка. Вилли Вонка построил его для индийского принца. Шоколадный замок становится разновидностью символического образа воздушного замка. Кондитер предупреждает о недолговечности шоколадного строения и о том, что его надо есть как можно быстрее. Однако принцем руководило чувство собственного достоинства, что он такой один в мире. Поэтому он не собирался его есть, а хотел в нем жить: «It had one hundred rooms, and everything was made of either dark or light chocolate! The bricks were chocolate, and the cement holding them together was chocolate, and windows were chocolate, and all the walls and ceilings were made of chocolate, so were the carpets and the pictures and the furniture and the beds; and when you turned on the taps in the bathroom, hot chocolate came pouring out. (В замке было сотни комнат, и все было сделано или из темного, или светлого шоколада! Кирпичи были шоколадными, цемент, который скреплял их, был шоколадный, и окна были шоколадные, и все стены и потолки были сделаны из шоколада, такими же были и ковры, и картины, и мебель, и кровати; и когда вы поворачивали рычаг, из крана в ванной комнате также тек горячий шоколад)» [3, с. 15]. В итоге «шоколадная сказка» превратилась в густую бесформенную массу, не представляющую никакой ценности. Герой был наказан за тщеславие. Кондитер-волшебник напоминает детям о том, что шоколад – это только десерт и ничего более. Культ сладкого, как и культ еды вообще, раскрывается в качестве ложной страсти.

Сюжет повести Даля начинается развиваться после того, как в вечерних новостях появляется объявление, что Вилли Вонка предоставит возможность посетить его фабрику пятерым детям, которые найдут золотой билет в обертке шоколада. Такие предложения в маркетинге понимаются как рекламные проекты, ведь чтобы найти такой проходной «билет» на фабрику, нужно купить не одну плитку шоколада. Также вспомним об отождествлении золота и шоколада, придающем поискам почти сакрально-мифологический смысл поиска Истины, магического предмета, дающего власть. К тому же в дополнение к экскурсии пятерым счастливым будет обеспечен пожизненный запас сладостей. Чем не метафорическая формула счастья, буквального осуществления символа сладкой жизни?

Показательными становятся образы детей, в итоге получивших золотые билеты. Сквозь призму данных описаний раскрывается отношение людей к деньгам и получению удовольствий. Шоколад становится своеобразным показателем жизненного успеха. Рассмотрим эти пять характеров.

Первым нашедшим золотой билет оказался девятилетний мальчик Огастес Глуп (Augustus Gloop): «...a nine-years-old boy who was so enormously fat he looked as though he had been blown up with a powerful pump. (...девятилетний мальчик, который был таким толстым, что можно подумать, будто он был надут мощным насосом)» [3, с. 26]; «He eats so many bars of chocolate a day that it was almost impossible for him not to find one. Eating is his hobby, you know. That's all he's interested in. (Он ел так много плиток шоколада в день, что для него было почти невозможно не найти его. Знаете, еда – это его хобби. Это все, чем он интересуется)» [3, с. 26]. Еда теряет свою основную функцию – утоления голода. Она становится не средством, а целью жизни. Комичной является фраза: «еда – это его хобби», где подчеркивается факт того, что это у человека нет ничего, кроме еды. Однако его родители одобряют данное увлечение. Мама считает, что болезненное пристрастие к еде лучше, чем стремление к хулиганству. Тем самым, ей удобнее контролировать поведение мальчика.

Второй золотой билет достался маленькой девочке, которую звали Верука Солт (Vercusa Salt). Она жила со своими богатыми родителями в «большом городе». Ее отец – владелец фабрики по изготовлению соленого арахиса. Это блюдо также является символическим, олицетворяя общество потребления. Богатый папа смог купить сотни тысяч плиток шоколада, чтобы удовлетворить прихоть своей капризной дочери. Обратим внимание на одежду Веруки при встрече с Мистером Вонка: «The little girl in the silver mink coat! (Маленькая девочка в серебряной норковой шубе!)» [3, с. 68]. Несмотря на то, что это ребенок, она носит «недетские» дорогие меха, что подчеркивает ее особый статус. Однако эта деталь выполняет функцию гротеска, подчеркивает избалованность ребенка. Хозяин шоколадной фабрики обращает внимание на ее редкое имя: «I always thought that a veruca was a sort of wart that you got on the sole of your foot! (Я всегда думал, что «veruca» – это бородавка, которая может вскочить на подошве ноги)» [3, с. 71]. Игра слов заключается в том, что «бородавка» пишется с удвоенной «г» – *vergusa*. Переносным значением слова «бородавка» является «неприятный, несносный человек», которым и является эта капризная девочка.

Третий билет нашла некая мисс Вайлет Борегард (Miss Violet Beauregarde). Автор сделал ее зависимой от жвачки. Она сама про себя говорит: «I'm a gum chewer, normally... I just adore gum. I can't do without it... (Я люблю жевать жвачку... Я ее просто обожаю. Я не могу жить без нее...)» [3, с. 73]. Обычно детям не разрешают жевать жвачку, ссылаясь на то, что от нее портятся зубы и болит живот. Достигая определенного возраста, ребенок получает доступ к этому продукту. В данной коннотации жвачка ассоциируется с определенной дозволенностью, тем самым являясь символом «крутизны». Жвачку жуют только «крутые» ребята.

Четвертый билет попал в руки девятилетнему герою Майку Тиви. Ребенок был зависим от телевизора. Данное пристрастие автор подчеркивает фамилией мальчика – Teavee от TV. Он постоянно смотрел фильмы с элементами насилия. Про себя он рассказывает: «I like the gangsters best. They're terrific, those gangsters! Especially when they start pumping each other full of lead. (Больше всего я люблю гангстерские фильмы. Они прекрасны, те гангстерские! Особенно, когда они начинают накачивать друг друга свинцом)» [3, с. 74]. В экранизации повести 2005 года пристрастие к телевизору и гангстерскими фильмами замещается на увлечение компьютером, и ребенок осовременивается тем, что становится компьютерозависимым, чрезмерно интеллектуально развитым, но лишенным живых человеческих чувств [2]. Виртуальный мир заменяет для него реальный. В экранизации сама Шоколадная фабрика воспринимается как разновидность такого «виртуального», квазисверхъестественного мира.

Слово «шоколад» в произведении является сквозным. В повести часто встречается лексема «chocolate» (шоколад): *chocolate* (шоколад), *bars of chocolate* (плитки шоколада), *bar of birthday chocolate* (плитка шоколада на день рождения), *the lover of chocolate* (любитель шоколада), *munching chocolate* (чавкать шоколадом), *chocolate factory* (шоколадная фабрика), *maker of chocolate* (создатель шоколада), *a heavy rich smell of chocolate* (насыщенный запах шоколада), *chocolate ice-cream so that it stays cold hours and hours without being in the refrigerator* (шоколадное мороженое, которое не тает без холодильника часами).

Заметим, что, несмотря на то, что на фабрике производится не только шоколад, она называется именно «шоколадной», что подчеркивает концептуальную значимость кондитерского изделия. Выражение «шоколадная фабрика» формирует ассоциативное контекстное значение в том смысле, что это не только фабрика, где изготавливается шоколад, но и сама она. Шоколад – это «материал», из которого она «сделана».

Тем самым шоколад в данном произведении воспринимается как высшая ценность не только с пищевой точки зрения, но и с образно-символической. Именно поэтому шоколад неразрывно связывается с золотом. Чарли хранил шоколад в шкатулке. Индийский принц считал, что самым драгоценным дворцом в мире будет дворец не из золота (как это «принято» у обычных индийских принцев), а именно из шоколада. Так он хотел поразить и превзойти всех. Однако его усилия не увенчались успехом.

Также в произведении большое внимание уделяется запахам, что усиливает влияние кондитерских изделий на жизнь человека. Запах дает первоначальное представление о вкусе продукта. В тексте мы встречаем выражение «съесть запах». Недоступность продукта компенсировалась доступностью запаха: «Sometimes, he would stand motionless outside the gates for several minutes on end, taking deep swallowing breaths as though he were trying to eat the smell itself. (Иногда он стоял под забором неподвижно несколько минут, делая глубокий вдох так, как будто пытался съесть сам запах)» [3, с. 48].

На шоколадной фабрике первые визуальные впечатления смешивались с ароматическими. Автор повести предстает перед читателем как мастер импрессионистических подробностей, так как именно запах – то неуловимое, что, однако, особенно сильно формирует впечатление. В кулинарии, и в особенности в кондитерском производстве, запахи составляют такую же важную часть концептосферы, как и прочие характеристики: «All the most wonderful smells in the world seemed to be mixed up in the air around them – the smell of roasting coffee and burnt sugar and melting chocolate and mint and violets and crushed hazelnuts and apple blossom and caramel and lemon peel. (Казалось, что все самые лучшие запахи мира смешались вокруг них – запах жареного кофе, жженого сахара, расплавленного шоколада, мяты, фиалок, дробленого ореха, цветущего яблока, карамели и лимонной цедры)» [3, с. 74]. Часто в тексте встречается выражение «chocolaty smell» (шоколадный аромат), формирующее эмоционально-чувственный фон, на котором разворачиваются многозначные события повести.

По сюжету повести для пятерых детей и их родителей Мистер Вонка проводит экскурсию по своей шоколадной фабрике. Заметим, что все помещения на фабрике называются не «цехами», а «комнатами» – «room». Возможно, это сделано, чтобы подчеркнуть, что для кондитера, это не просто работа или «фабрика», а его дом. Кроме того, в детском сознании слово комната имеет большее значение, чем цех. В быту среди различных домашних запретов многие связаны с запрещением входить в ту или иную комнату – в столовую, в кабинет, в спальню родителей, в чулан, в кладовую комнату. Отсюда система сказочных образов, связанных с попаданием в ту или иную «запретную комнату».

Первое помещение, куда попадают посетители, была «шоколадная комната» («Chocolate room»). Вилли Вонка презентует эту комнату как «нервный центр» всей фабрики. Хозяин обращает внимание на шоколадную реку: «It's all chocolate! Every drop of that river is hot melted chocolate of the finest quality. The very finest quality. There's enough chocolate in there to fill every bathtub in the entire country! And all

the swimming pools as well! (Это все шоколад! Каждая капля этой реки – горячий жидкий шоколад высшего качества. самого высшего качества! Здесь достаточно шоколада, чтобы заполнить каждую ванную во всей стране! А также и все бассейны)» [3, с. 79]. Образ «шоколадной реки» соответствует устойчивому фольклорному образу. Аналогию можно провести с образом «молочных рек или рек из меда». В русском фольклоре молочные реки и кисельные берега ассоциировались с богатством и изобилием. В Ветхом Завете Бог обещает Моисею вывести израильский народ в земли, где течет молоко и мед (Исх. 3: 18).

Помимо шоколадной реки, вся природа тоже была сделана из кондитерских изделий. Деревья, кустарники, трава все это съедобно: «And do you like my trees? And my lovely bushes? Don't you think they look pretty? And of course they all are all eatable! All made of something different and delicious!...The grass you are standing on, my dear little ones, is made of a new kind of soft, minty sugar that I've just invented! (Вам нравятся мои деревья? И мои прекрасные кустарники? Вам не кажется, что они выглядят великолепно? И конечно, все это съедобно! Они сделаны из разных вкусов!.. Трава, на которой вы стоите, мои дорогие, сделана из нового сорта мятного сахара, который я недавно изобрел!)» [3, с. 80]. Природа и кондитерские изделия находятся в сложном взаимодействии. Описание «сладкой» природы создает определенную эмоциональную атмосферу.

Концептосфера «кондитерские изделия» тесно переплетается с концептосферой «дом». В тексте повести встречаются такие вымышленные сладости и соответствующие им необычные языковые конструкции, как съедобные зефирные подушки (eatable marshmallow pillows) и обои для детской комнаты, которые можно лизать (lickable wallpaper for nurseries): «...it has pictures of fruits on it – bananas, apples, oranges, grapes, pineapples, strawberries and SNOZZBERRIES. The wall paper has pictures of all these fruits printed on it, and when you lick the picture of banana, it tastes of banana. When you lick a strawberry, it tastes of strawberry. And when you lick a snozzberry, it tastes just exactly like a snozzberry... (На них изображены фрукты – бананы, яблоки, апельсины, виноград, ананасы, клубника и «снозберри»). На них напечатаны изображения всех этих фруктов, и когда ты лижешь изображение банана, оно имеет запах банана. Когда ты лижешь клубнику, они имеют клубничный вкус. А когда ты лижешь снозберри, по вкусу они как раз как снозберри...» [3, с. 123]. Заметим, что автор использует название вымышленных ягод «снозберри», что усиливает эффект попадания героев и читателя в сказочный, необыкновенный мир.

Часто дети боятся темноты. В повести появляется кондитерское изделие, которое помогает избавиться от этого страха – «uminous lollies for eating in bed at night (светящиеся леденцы для поедания в кровати ночью)» [3, с. 141]. Здесь решаются две психологические проблемы – запрет есть сладкое в постели, когда уже вычищены зубы, и страх перед темнотой. Фантастические «светящиеся леденцы» – это победа над детскими страхами. Удивительно, что современные кондитерские технологии до сих пор не предложили столь привлекательное лакомство. Вероятно, оно некоторое время также будет светиться и во рту!

Тем самым образная система повести раскрывает сложную психологию ребенка, и причудливые кондитерские фантазии автора передают различные эмоциональные переживания, отличающие мир взрослых от детской души. Отсюда необычные метафоры и эпитеты, созданные писателем в рамках концептосферы «кондитерские изделия». Стилистически эти лексемы выстраивают то особое волшебное пространство, в котором реализуются детские мечты и образные фантазии талантливого художника слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. С параллельными местами. – Издание Московской Патриархии. – М., 1990. – 1376 с.
2. Тексты фильмов [Электронный ресурс] URL: <http://www.vvord.ru/tekst-filma/Charli-i-shokoladnaya-fabrika/> 08.08.2015.
3. Roald Dahl. The complete adventure of Charlie and Mr. Willy Wonka ISBN: 978-0-141-34653-3.

Summary

**ARTISTIC AND STYLE FUNCTION OF CONCEPTSPHERE
“CONFECTIONERY AND PASTRY” IN ROALD DAHL’S STORY
“CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY”**

A.M. Yakovleva

State University of Humanities and Technologies

Abstract. Stylistic aspect of conceptsphere “confectionery and pastry” in Roald Dahl’s story “Charlie and the Chocolate Factory” is considered in this article. It’s proved that analyzed vocabularies are filled with different figurative, contextual, and culturological meanings. Nomination function joins with artistic one.

Key words: conceptsphere; confectionery and pastry; derivative nomination; language of fiction literature.

НАШИ АВТОРЫ

Астафьева Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: olga.astafeva.71@mail.ru

Введенский Виктор Васильевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: mihaelramblerru07@rambler.ru

Вишняков Алексей Георгиевич – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры романо-германской филологии, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: agvishnyakov@list.ru

Громова Алла Витальевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы, Институт гуманитарных наук, ГБОУ ВО «Московский городской педагогический университет», г. Москва; E-mail: gromovaav@mail.ru

Ивочкина Кристина Павловна – магистрант кафедры русской литературы ГБОУ ВО города Москвы, «Московский городской педагогический университет»; E-mail: ivochkinachristina@gmail.com

Колоскова Татьяна Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: koloskova_tak@mail.ru

Полтавец Елена Юрьевна – доцент кафедры русской литературы ГБОУ ВО города Москвы, «Московский городской педагогический университет»; E-mail: nedzvetsky@bk.ru

Рюкина Анастасия Александровна – аспирант кафедры английской и русской филологии ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: ryunanastasiya@yandex.ru

Снигирёва Людмила Анатольевна – преподаватель русского языка и литературы Национального университета Ирландии, Мейнуса и Марино Института образования г. Дублина; член Комитета Ассоциации славистов Ирландии и Британской Ассоциации славистов, член комитета Ассоциации преподавателей русского языка Ирландии; E-mail: ludmilasnigireva@gmail.com

Старых Людмила Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и методики начального и дошкольного образования, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: mihaelramblerru07@rambler.ru

Уразаева Куралай Бибиталыевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева (Астана, Казахстан); E-mail: kuralay_uraz@mail.ru

Чрюканова Елена Олеговна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской и русской филологии, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: edellvise@yandex.ru

Шарова Анастасия Викторовна – студентка 3 курса факультета иностранных языков, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет»; E-mail: mihaelramblerru07@rambler.ru

Шинкарева Надежда Юрьевна – соискатель кафедры русской литературы Института гуманитарных наук МГПУ; E-mail: nur1942@yandex.ru

Яковлев Михаил Владимирович – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской и русской филологии, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: mihaelramblerru07@rambler.ru

Яковлева Александра Михайловна – соискатель кафедры английского языка, ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет», г. Орехово-Зуево; E-mail: yakovleva1301@rambler.ru

OUR AUTHORS

Astafeva Olga Alexandrovna – candidate of philology, associate professor of Russian language chair, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo; E-mail: olga.astafeva.71@mail.ru

Churyukanova Elena Olegovna – candidate of philology, associate professor, Department of English and Russian Philology, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo; E-mail: edellvise@yandex.ru

Gromova Alla Vitalievna – Doctor of Philology, docent, professor of Russian Literature department, Institute of Humanities, Moscow City Teacher's Training University. E-mail: gromovaav@mail.ru

Ivochkina Christina Pavlovna – master of Philology (the Chair of Russian Literature, University of the city of Moscow "Moscow City Teacher's Training University"); E-mail: ivochkinachristina@gmail.com

Koloskova Tatyana Aleksandrovna – the candidate of Philology science, associate professor of Russian language chair, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo; E-mail: koloskova_tak@mail.ru

Poltavets Helena Yurevna – Ph.D. (Candidate of Philology), Docent of Chair of Russian Literature: University of the city of Moscow "Moscow City Teacher's Training University"; E-mail: nedzvetsky@bk.ru

Riukina Anastasia Aleksandrovna – senior lecturer of the chair of Department of English and Russian Philology, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo; E-mail: ryunanastasiya@yandex.ru

Sharova Anastasia Viktorovna – 3rd year student of the faculty of foreign languages, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo; E-mail: michaelramblerru07@rambler.ru

Shinkareva Nadezhda Yur'yevna – applicant for the PhD degree of Russian Literature department, Institute of Humanities, Moscow City Teacher Training University; E-mail: nur1942@yandex.ru

Snigireva Ludmila Anatolievna – lecturer of the Russian Language and Russian Literature, National University of Ireland, Maynooth and Marino Institute of Education, Dublin; Committee Member of Irish Association for Russian, Central and East European Studies, Member of British Association for Slavonic and East European Studies, Committee Member of Association of Russian Teachers of Ireland; E-mail: ludmilasnigireva@gmail.com

Starykh Lyudmila Victorovna – candidate of philology, associate professor of Chair of theory and methodology of primary and pre-school education, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo; E-mail: verastarykh@rambler.ru

Urazayeva Kuralay Bibitalyevna – Professor of Russian Philology, Doctor of Philological sciences, Associate Professor, L.N.Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan); E-mail: kuralay_uraz@mail.ru

Vvedenskiy Victor Vasilievich – candidate of philology, associate professor of Russian language chair, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo; E-mail: verastarykh@rambler.ru

Vishnyakov Alexey Georgievich – doctor of philological science, docent, professor of the Department of Romano-Germanic philology, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo; E-mail: agvishnyakov@list.ru

Yakovlev Mikhail Vladimirovich – candidate of philological sciences, associate professor of Department of English and Russian Philology, SEI IN MO "Moscow State Regional Humanitarian Institute", Orekhovo-Zuevo; E-mail: michaelramblerru07@rambler.ru

Yakovleva Alexandra Mikhailovna – applicant for the PhD degree of English language department, SEI IN MO "State University of Humanities and Technologies", Orekhovo-Zuevo, E-mail: yakovleva1301@rambler.ru

ВЕСТНИК

ГОСУДАРСТВЕННОГО
ГУМАНИТАРНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

**СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЛИНГВИСТИКА
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

*Научный журнал
№ 2 (2015)*

Подписано в печать 26.10.2015.
Формат 60x84/8.
Усл. печ. л. 9,3.

Редакционно-издательский отдел
Государственного гуманитарно-технологического университета
142611, Московская область, г. Орехово-Зуево, ул. Зеленая, д.22.