

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЖУРНАЛИСТИКИ

Вып. 5

Ч.1: Литературоведение

Томск, 2004

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЖУРНАЛИСТИКИ

Вып. 5

Ч.1: Литературоведение

Томск, 2004

Капитал здесь – это пространство для воспитания и обучения. Одновременно актуализируются проблемы, связанные с трансформацией этических норм в современном для героя обществе, в котором происходит смена социально-экономической формации. Следующее появление мотива капитала связано с продолжением процесса общения и проблематикой воспитания.

> Да ведь вот что: везде ему верят – знают, что заплачу. В трактире в каком-то тысячи четыре должен. Тут никакого капитала не хватит... [С. 16].

Возникновение мотива капитала здесь связано с фабульной ситуацией уплаты долга. Одновременно актуализируется комплекс значений, связанных с профессиональной этикой купеческого сословия: категория доверия и возникновение опасности потери капитала. Введение рассказа о выгодном обмане с векселями обозначает проблематику, связанную с увеличением капитала, и одновременно выявляет оппозицию потери капитала, заявленную в предыдущем контексте. Репрезентация мотива капитала активизирует позицию богатого купца Антипа Антипыча, направленную на сохранение капитала:

> Как женить! Уж известно, не связать же. А вот невесту подыскать с капитальцем, знаешь ли, так небось не откажется. Отчего не жениться? Всякому лестно... [С. 19].

Вновь возникающий мотив капитала можно представить как дополнительную дефиницию для темы женитьбы. Мотив капитала в этом контексте – это пространство, которое нивелирует личные качества его носителя. Таким образом, уточняется одно из значений, входящих в понятийный комплекс капитала – это самодостаточный этический мотив для вхождения в социум.

В ответном высказывании Ширялова, вновь активизирующем семантику капитала, акцентируются наиболее значимые аспекты:

> Да отец родной, что ты говоришь, женить, да невесту с капиталом. Да, голубчик ты мой, он теперь и без денег-то вертится как угорелый; а попадись ему деньги-то в руки, так он такой кранболь сделает – только пшик, да и все тут, как порох [С. 20].

Его обращение к купцу «отец родной» обретает дополнительную значимость, поскольку купец 60-ти лет обращается к партнеру 35-ти лет как низший к высшему. Молодой персонаж начинает выступать в функции выразителя патриархальной мудрости. В его высказывании тема женитьбы и мотив капитала дифференцируются. Он акцентирует внимание в ситуации женитьбы на обретении женщины.

> Да у нас, брат, холостые-то сплошь да рядом такие... Да вот отдали за меня Матрену-то Савишну. Нет, это, брат, ничего, нужды нет [С. 20].

Его ответ сопровождается обращением «брат», подчеркивающим более равную позицию, чем задается изначально Ширяловым. Функция мотива капитала – побуждение к действию, в данном случае, к согласию на брак. Здесь уточняется еще одна из дефиниций, входящих в комплекс значений

мотива капитала. Нахождение персонажа внутри пространства капитала оценивается как потенциал для развития личностных свойств. Аргументация Ширялова мотивирована профессиональной логикой, в которой принципиально важным является высокая степень риска, связанная с угрозой потери капитала. Отсутствие доминанты на его приращении в мотивации поступков и поведения сына воспринимается как хаотичное движение по поверхности: «угорелый», «верчение», «кранболь» (шум, скандал)[5]. Ширялов одновременно исходит из двух логик: прагматической купеческой и патриархальной семейной.

Таким образом, корреляция смысловой нагрузки мотива капитала в пьесе «Семейная картина» представляет собой семантическую цепочку: этика – семья – воспитание – женщина – женитьба.

Начиная с этой пьесы и на протяжении всего дальнейшего творчества, для позиции Островского-драматурга характерно следующее: во всех его произведениях, где репрезентируется мотив капитала, он является источником возникновения драматического конфликта.

Примечания

[1] Новое литературное обозрение. № 6, М., 2002.
[2] А. Островский. Драматургия. М., 1998.; Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М., 1981.; Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр А.Н. Островского. М., 1986.; Лотман Л.М. Драматургия А.Н. Островского // История русской драматургии. Вторая половина XIX начало XX в. До 1917 г. л., 1987.
[3] Маркс К. капитал. Критика политической экономики: В 3 т. Т. 1, М., 1983.
[4] Островский А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. М.: «Академия наук СССР», 1960. С. 16. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках.
[5] Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филлипов В.А. Словарь к пьесам А.Н. Островского. М., 1993. С.93.

Андреева А.Е. (студ., 3 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. А.С. Сваровская

Оппозиция «Берлин – Россия» в романе В. Набокова «Машенька»

Устойчивым в набоковедении является утверждение, что в первом романе В. Набокова «Машенька» (1926) отчетливо заявлена оппозиция двух миров: России как мира подлинного и Берлина как мира мнимого, но претендующего на статус реальности. Однако думается, что каждый из членов оппозиции обнаруживает свою немонолитность.

Берлин является жизненным пространством для большинства героев романа и имеет семантику обычного социума. Помимо городского и социального измерений, берлинское пространство включает в себя культурные знаки. Так, например, литография «Тайной Вечери» в пансионе, «старые немецкие книжонки» госпожи Дорн. Символы культуры утрачивают свой высокий смысл, но при этом сохраняются. Кроме того, Берлин – не только город, в котором живут герои романа, но и столица страны, часть мира. Германия в целом и Берлин в частности воспринимаются героями по-разному. Реплики пошляка Алферова свидетельствуют об его утилитарном отношении к Германии. Для

Подтягина и Клары Берлин – нечто чуждое, враждебное, а Ганин, когда в его эмигрантской жизни появляется Машенька, воспринимает жизнь в Берлине как не собственную, «а существование своей тени».

Мотив тени проходит через все произведение Набокова. В романе постоянно подчеркивается «прозрачность» дома, где живут русские эмигранты, которые в сознании героя предстают не иначе, как «семь русских потерянных теней». Ключевой сценой с этой точки зрения является сцена посещения героем кинематографа, где во время просмотра фильма Ганин узнает себя в толпе статистов. В этом проявляется мотив соотношения реального Ганина и его тени, которая получает самостоятельную жизнь и находит своего хозяина против его воли. Связь Ганина и кинематографа выходит за рамки прагматических отношений. Искусственность кинематографа претит герою, и кинематографу, продуцирующему тени, отказано в праве стать одной из реальностей.

Вторая глава закрепляет семантику теневой реальности Берлина, однако в финале романа он вновь обретает подлинность как город, существующий независимо от присутствия в нем Ганина. Это подчеркивается реалиями жизни (рабочие продолжают строить дом, собака катит тележку с фиалками, человек расклеивает рекламы), а пансион с отъездом героя обретает прочность, теряет свою призрачность. Сознание Ганина вносит теневую семантику в окружающую действительность, и когда герой уезжает, все снова материализуется, встает на свои места.

Сюжет романа развивается как воспоминание, в котором обнаруживается как будто подлинная реальность – Россия. Однако и внутри русской реальности душа Ганина существует на пересечении воспоминания и настоящего. Герой не помнит, когда увидел Машеньку впервые, он быстро забывает свою возлюбленную и вспоминает ее вновь, только когда она возникает в его жизни как визуальная реальность фотографии. Ганин готов был к разлуке с Машенькой и, соответственно, с Россией, уже в той, подлинной реальности. Думается, это обстоятельство превратило Ганина в вечного эмигранта без родины, который всегда будет испытывать тоску по «новой чужбине». Герой утрачивает свою связь с родиной, обнаруживая космополитическую перспективу судьбы. Море, ожидающее его в финале романа, – это символ свободы. Существование героя между морем и сушей говорит о возможности разновекторного дальнейшего движения.

В романе происходит размывание ценностных границ между Россией и Берлином. Само понятие подлинности какой-либо географической реальности снимается, потому что пространство России также оказывается непрочным, мерцающим. Идея неподлинности России четко прослеживается и в мотиве исчерпанности классической эстетики русской культуры, которую в романе олицетворяет Подтягин. Смертельная болезнь старого поэта символизирует разрушение традиций и идеалов, вместе с Подтягиным умирает вековая русская культура. Мотив исчерпанности русской классической эстетики обнаруживается во фразе Подтягина о первом любовном опыте Ганине. Старый поэт, являющийся носителем эстетических традиций, понимает, что размыта реальность, которая питала культуру, эстетику, традиции. Если нет основы, то нет и культуры, которая держалась на этой основе, а способы воссоздания утраченной реальности обернулись словесными штампами, которыми оперирует умирающий поэт.

Писать о любви так, как в XIX веке, уже нельзя, но и любить так нельзя. Ганин утрачивает любовь как онтологический закон; его сознание уже не реалистическое, оно потенциально модернистское, следовательно, любой мир существует до тех пор, пока память Ганина этот мир генерирует.

Равную эфемерность России и Берлина можно усмотреть в неявном сходстве «прозрачного» пансиона как модели русского Берлина и мифа о Петербурге. Если миф о Петербурге, спроецированный на Берлин, закрепляет за последним значение города-миража, то возникающие в памяти Ганина топографические и культурные реалии российской столицы должны, казалось бы, закреплять ее реальность. Но развитию любви Ганина и Машеньки в Петербурге мешают снег, отсутствие места для встреч, и от этого «мельчает, протирается любовь». Стоит появиться какому-либо диссонансу, как всё соскальзывает в теневую реальность, подлинность любви переводится в сферу условных оперных страстей (сцена свидания на Зимней канавке в Петербурге, которая отсылает читателя к Пушкину и Чайковскому). Такая реальность не может объективно претендовать на онтологичность.

Таким образом, можно говорить о нейтрализации оппозиции «Берлин – Россия». В подлинной российской реальности оказываются «прорехи», а как будто мнимая берлинская реальность имеет прочную основу. В финале романа Берлин остается чужбиной, но и Россию герой не обретает; поиски «потерянного рая» сводятся к отказу от него. Ганин делает экзистенциальный выбор в пользу единственной реальности, реальности своего космополитического сознания. Ганин как потенциальный писатель представляет собой уже другой тип художника, который творит свой собственный миф, свою реальность.

Афанасьева Ю.Ю. (асп.), Томский госпедуниверситет
Науч. рук. О.Б. Кафанова

Проза М. Жуковой в англо-американской феминистской критике

В последние годы в связи с развитием гендерных исследований современное литературоведение переживает новый этап: перечитываются заново классические произведения, вошедшие в литературный канон, исследуется творчество многих полузабытых писателей, пересматриваются традиционные взгляды на литературное произведение и текстовые практики письма. Гендерное литературоведение позволяет дать иной взгляд на развитие русской литературы, включая в литературный процесс имена неизвестных или малоизвестных авторов (особенно женских), к которым относится и творчество Марии Жуковой (1804-1855).

Феминистская литературная критика развивается на грани нескольких критических направлений: структурализма, постструктурализма, психоанализа и постмодернизма. Главной задачей становится теоретическое обоснование специфики женского сознания и женского языка, женского письма и литературы, создание альтернативной (женской) картины мира. Выделяют два основных методологических подхода:

1) Определение структуры женской субъективности через категорию «инаковости» («другое» по отношению к мужскому и традиционному). Теоретической основой здесь стали идеи экзистенциализма в его психоаналитическом варианте (Симона де Бовуар «Второй пол»).

2) Определение структуры женской субъективности вне всякого соотношения с «другим» – то есть через построение собственной, независимой и уникальной топологии «женского». Наибольшее влияние на это направление оказала философская концепция феминистского постструктурализма[1].

Важными теоретическими работами первого направления (70-80-е гг.) являются исследования Мэри Эллманн «Думать о женщинах» (1968); Элейн Шоуолтер «Их собственная литература: британские женщины-писательницы от Бронте до Лессинг» (1977); Сандры Гилберт и Сюзан Губар «Безумная на чердаке: женщина-писательница и литературное воображаемое в XIX веке» (1979) и другие[2]. Основной задачей, которую ставят перед собой эти авторы, является, во-первых, разоблачение гендерных стереотипов женского авторства, когда женское творчество интерпретируется не как технологический результат письма, а как следствие природной креативности и психологической особенности женщины; во-вторых, рассмотрение творчества женщин как отражение специфического женского опыта (в его социокультурном контексте).

Ко второму периоду феминистского литературного критицизма (80 – к.90-х гг. XX века) относятся работы французских теоретиков Юлии Кристевой, Люси Иригаре, Элен Сиксу, а также книга под редакцией Нэнси Миллер «Поэтика гендера», 1986. Французская феминистская критика, тесно связанная с идеями постструктурализма и деконструктивизма, говорит о женском в тексте как о «эффекте письма»[3]. По мнению Э. Сиксу, текст мужчины наполнен законченными формулировками и понятиями, создание текста женщиной – это продление ситуации незавершенности и бесконечности в тексте. Разрабатывая стратегии женского языка, Сиксу и Иригаре не останавливаются на уровне употребления слов, а анализируют более глубокий уровень грамматики, ведь женский язык склонен нарушать общепринятый синтаксис. Женское подавленное бессознательное, язык тела создает свои значения в художественном тексте (например, через метафоры умолчания, синтаксические сломы и т.п.).

Вторым важным моментом является постановка проблемы «женского чтения» и «женского читателя». Женское чтение перемещает внимание исследователя с центра на периферийное поле фактов и смыслов. «Читать как женщина» – это значит освобождать новые значения текста с точки зрения женского опыта, а также право выбирать, какие характеристики текста являются наиболее значимыми для женщины-читательницы[4]. Женское чтение всегда менее абстрактно, чем мужское: женщины всегда вычитывают в тексте свой собственный реальный жизненный эксперимент. Женская рецепция текста активизирует процесс идентификации, ведь женщины в чтении уделяют особое внимание женским образам и женским ситуациям, которые мужчинами дешифруются как второстепенные и незначимые.

Гендерные исследования в славистике появились позднее, чем в романо-германской и английской литературах. Среди немногочисленных работ, посвященных истории русской женской литературы, которые были изданы в последние годы, можно выделить несколько основных подходов. Первый из них можно назвать формальным, когда исследователь ставит перед собой задачу «вызвать из забвения» русских писательниц XIX века, тексты, которые не переиздавались и не исследовались, и представить их на фоне «великих» писателей. Это можно сказать о книге М. Фанштейна[5].

Материалом монографий Барбары Хельдт[6] и Джо Эндрю[7] является не только женская литература. Основная их цель – исследовать модели женственности в патриархатном дискурсе, показать механизм уничижения, умаления письмом, которое превращает женщин из субъекта в объект описания, в проекцию мужских желаний и страхов. Б. Хельдт полагает, что проза как магистральное направление русской литературы была монополизирована мужчинами, и здесь жесткий контроль патриархатного дискурса делал невозможным самовыражение женщин, которые вынуждены были «мимикрировать», используя и воспроизводя в своих прозаических текстах увиденные мужским взглядом модели и стереотипы женственности. Только в автобиографии и лирике женщины могли самопрезентировать женское «я».

К. Келли в своей монографии пытается уйти от крайностей феминистской критики как англо-американской, придающей чрезмерное значение категории опыта, так и французской, которая, перенося акцент на телесность, занимается исследованием структуры текста. Исследовательница стремится учитывать специфику культурной ситуации в России, своеобразный консерватизм русской традиции. Ее интересуют не только радикальные тексты, идущие вразрез с господствующим дискурсом русской литературы, но и произведения, которые конформистски принимали исторически существующие нормы и конвенции. Особый ее интерес вызывают «пограничные» тексты, отражающие как нормы времени, так и авторские инновации.

Именно к этой группе можно отнести и литературные опыты Марии Жуковой, талантливой и популярной писательницы XIX века. Д. Эндрю в своей монографии «Хроника желаний в русской литературе 1822-1849 гг.» (1993) включает произведения Жуковой в контекст развития русской литературы, традиционно представленной мужскими именами. Несмотря на то, что работа этого исследователя давно уже стала классикой феминистской критики, некоторые моменты могли бы стать предметом полемического обсуждения.

В частности, рассматривая творчество Жуковой, он акцентирует свое внимание на обилии патриархатных конструкций, не замечая инновационные детали. Создавая свой собственный исследовательский текст, он невольно проецирует в нем себя, обнаруживая собственное мироощущение и мировосприятие. Так, анализируя повесть М. Жуковой «Барон Рейхман» (1837), он обращает внимание на властные патриархатные отношения, жертвой которых стала главная героиня. Сюжет повести построен на разрешении любовного треугольника, состоящего из двух мужчин и женщины: старого генерала, его адъютанта и молодой жены.

Эндрю больше интересует психология мужских отношений (мужа и любовника), сохранение мужского кода чести, во имя которого жертвуют любовью и, в целом, судьбою героини. По мнению исследователя, душевные переживания Натальи Васильевны даны трафаретно, психология представлена невыразительно и в результате в финале она представлена «конечным текстовым исключением». По утверждению Эндрю, сам заголовок повести «Барон Рейхман» – делает доминантой сюжетного действия мужчину. По мнению исследователя, парадокс Жуковой заключается в том, что хотя в центре ее повестей находятся судьбы женщин, «решение ее сюжетов проявляет тенденцию быть андроцентричным»[8]. Возможно, он прав, но инновации Жуковой нужно искать не в поэтике финала, а скорее в постановке проблемы и развитии сюжетного действия, а также в весьма важных внутритекстовых авторских отступлениях.

Еще более «промужские» высказывания Д. Эндрю заметны в анализе повести «Медальон» (1837), где в центр повествования Жукова поместила судьбу бедной воспитанницы, не обладающей физической привлекательностью. Размышляя о сложившемся любовном треугольнике Софья (богатая светская красавица) – доктор Вельский – Мария (бедная воспитанница, дурнушка), исследователь выносит на обсуждение и текстуально стремится доказать следующие положения:

1. Женщины не могут быть друзьями, если рядом есть привлекательный мужчина.

2. Красивая героиня – пустая и кокетлива, некрасивая – как компенсацию развивает красоту своей души.

3. Физическая привлекательность (плюс социальное происхождение, деньги) – это судьба для женщины.

Тексты Жуковой одновременно подтверждают и разрушают эти положения. Любимые героини писательницы часто жертвуют своим чувством, чтобы сделать счастливым своего любимого и его избранницу. Соперница не становится для них врагом, напротив, именно испытание любовью открывает истинную красоту женской души. Катализатором нравственного самосовершествования становится не отсутствие физической красоты. Милые провинциалки Катенька («Провинциалка», 1837), Наденька («Наденька», 1853), Леночка («Две свадьбы», 1857) по-настоящему красивы физически и духовно и живут в гармонии с миром и собой. Возможно, отсутствие яркой внешности, значительного социального и материального положения становится серьезной помехой для обретения семейного счастья. Но Жукова утверждает, что женщина может реализоваться не только в семье и материнстве. Впервые об этом она открыто заявляет в повести «Мои курские знакомцы» (1838), где, поднимая проблему женского предназначения, снимает отрицательную коннотацию с того типа девушек, которых в патриархатной культуре иронично обозначали «старыми девами».

Таким образом, можно согласиться не со всеми исследовательскими наблюдениями Эндрю и Келли, которые опираются в своем анализе большей частью на социокультурный контекст. Практически не изученной остается текстуальная практика письма Жуковой (многоточие, курсив и т.д.), а также женское восприятие ее творчества, поскольку в своих произведениях писательница намеренно делает своим адресатом женщину.

Примечания

[1] Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. психоанализ, феминизм. М., 2000. С. 137.

[2] Ellmann M. Thinking about women. 1968; Showalter E. A literature of Their Own. The British Women Novelists from Bronte to Lissig. 1997; Gilbert S.M., Gubar S. The Madwoman in the Attic. The Women Writer and the Nineteeneth – Century Imagination. 1979.

[3] Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С.365.

[4] Fetterly J. The Resisting Reader: A feminist Approach to American Fiction. Bloomington: Indiana University Press. 1978. P. 7.

[5] Фанштейн М.Ш. Писательницы пушкинской поры: Историко-литературные очерки. П., 1989.

[6] Heldt B. Terrible Perfection: Women and Russian Literature. Bloomington. Indiapolis: Indiana University Press. 1987.

[7] Andrew J. Narrative and Desire in Russian Literature 1822-49: The Feminine and the Masculine. L., 1993.

[8] Ibid. P.140.

Белова Д.Н. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. О.Б. Кафанова

Новаторство поэтического языка Р.М. Рильке на материале цикла «Сонеты к Орфею»

Вопрос о месте Р.М. Рильке в литературе Германии рубежа 19-20-го веков является спорным как для зарубежного, так и для отечественного литературоведения. Исследователи выделяют его творчество из основной линии развития немецкой поэзии. Новаторство Р.М. Рильке создаётся прежде всего своеобразием его поэтической речи, особо проявившемся в поздний период творчества, в частности, в цикле «Сонеты к Орфею» («Die Sonette an Orpfeus») 1922 года.

В лирическом цикле поэт тяготеет к алхимии слова, словесной и звуковой магии. Язык здесь является не только средством создания мифа, но сам становится мифом, воплощением философско-эстетической концепции автора. Многие поэтические конструкции выстроены на грани языковой нормы. Это один из приёмов поэта, дающий «прибавление смысла»[1]. Рильке изменяет традиционную трактовку слов. В цикле стирается грань между процессами и явлениями, действия становятся предметными, а сами предметы – признаками. Отглагольные существительные, многозначные местоимения используются им как приём поэтики.

Все аспекты «Сонетов к Орфею» – темы, образы, тропы, композиция отражают стремление автора поэтическими средствами выразить противоречия бытия, их диалектику. Особенностью поэтического языка цикла является преобладание именных частей речи над глагольными. Рильке не просто повествует, но называет, концентрируясь на отдельном слове. В заглавном сонете первой части мы читаем:

Оригинал:
Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpfeus singt!

Подстрочник:
И поднимается дерево. О чистое преодоление!
О Орфей поёт!

Действие – *uebersteigen (преодолевать)* дано предметно. Рильке употребляет отглагольное существительное *Uebersteigung (преодоление).* Орфей складывает мир из отдельных образов, это передано короткими, ничем не осложнёнными восклицательными предложениями, что характерно для всех стихотворений-гимнов цикла. Мы видим синхронность процессов зарождающегося мира. И далее во втором сонете:

Оригинал:
...fast ein Mädchen wars...
Und alles war ihr Schlaf.

Подстрочник:
...почти девочка ещё...
И всё было её сном.

Акт бессознательного – *Schlaf (сон)* и бытие *alles (всё)* смешаны, автор стирает грань между процессом и явлением. Общее значение слова *сон* изменено, в контексте цикла оно может быть прочитано как творчество. Такая трактовка определяется взглядом Рильке на поэтическое творчество, природа которого иррациональна, бессознательна.

В поэзии Рильке вещи, не утрачивая своей простоты, обретают глубину символа. Так, в седьмом сонете первой части сердце Орфея сравнивается с виноградным прессом:

Оригинал:
Sein Herz, o vergängilche Kelter
Eines den Menschen unendliches Weins

Подстрочник:
Его сердце, о бренный пресс
Бесконечного для человека вина.

Простые существительные Рильке наделяет философским содержанием, сердце мифологического героя становится источником поэзии для человека – *бренным прессом бесконечного вина.*

В эстетике Рильке творчество – это активное созерцание, лирический герой создаёт мир взглядом, воспевая гармонию мира. Поэтический язык «Сонетов к Орфею» отличается обилием эллиптических, коротких вопросительных, восклицательных предложений, предложений с оборванными концами. Поэтическое слово Рильке ищет ответа, подбирает более точные средства выражения, тяготеет к многочисленным ассоциациям, перечислениям:

Оригинал:
Voller Apfel, Birne und Banane
Stachelbeere... Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...

Подстрочник:
Целые яблоко, банан и груша,
Крыжовник... Всё это говорит
Смерть и жизнь во рту... Я догадываюсь...

Основная философская идея лирического цикла – идея метаморфозы передана на языковом уровне. Так, например, первый сонет начинается совершенно необычной метафорой, придающей торжественное и возвышенное звучание стиху:

...O höher Baum ihm Öhr !...
da schufst du ihnen Tempel ihm Gehör...

Öhr – ухо или слух; *Gehör – слух* или *уши зверей.* Семантика этих слов позволяет по-разному прочитать смысл метафорических образов Рильке: в ухе или слухе находится высокое дерево; в слухе или ушах зверей Орфей строит храм. Такое смешение абстрактного и конкретного понятий рождает трудности не только для чтения текста на языке оригинала, но и для русской рецепции. В современных переводах эти строки интерпретируются по-разному. Так, В. Микушевич, известный переводчик зарубежной поэзии, рисует орган восприятия – *ветвится в ухе ствол.* А. Пурин, поэт и эссеист, сравнивает способность к восприятию с тянущимся стволом – *тянулся слух как ствол.* Передать замысел оригинала удаётся только путём добавления дополнительных эпитетов. Этот приём даёт возможность выразить многоплановую символику оригинала: *дикие дебри слуха* – в переводе В. Микушевича и *глубины слуха* – в варианте А. Пурина.

Новаторство поэтического языка Р.М. Рильке представляет большую сложность для интерпретации цикла, что объясняет отсутствие адекватных переводов на русском языке. Своеобразие мышления самого Рильке, запечатлённое в необычной образности, глубоком символическом подтексте и суггестии «Сонетов к Орфею», требует соответствующего словесного воплощения, передачи тона, интонаций поэта. Его язык – Rilke-Deutsch – делает цикл трудным для восприятия даже немецкоязычных читателей. Современный этап исследования поэтики Рильке и развитие переводческого искусства в России дают надежду на дальнейшее совершенствование художественной интерпретации «Сонетов к Орфею» на русском языке.

Примечания

[1] Лысенкова Е.Л. За строкой перевода. Магадан. , 2002. С.21.

Боровко И.Ф. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова
Концепция истории в романах «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Ярмарка тщеславия» У.М. Теккерея

В середине 50-х годов Толстой проявляет огромный интерес к творчеству Теккерея: он читает все его романы в подлиннике, о чём свидетельствуют дневниковые записи Толстого. Так, 9 июня 1855 года писатель фиксирует: «Целые дни читаю Vanity fair», то есть «Ярмарку тщеславия», первый роман Теккерея, написанный в 1847 году. В 1863-69 годах Толстой пишет роман-эпопею «Война и мир». Задумывая его, писатель не мог не обратить внимания на те страницы «Ярмарки тщеславия», где повествуется о войне с Наполеоном. Особый интерес представляет проблема историзма романов Толстого и Теккерея, не получившая достаточного освещения в литературоведении.

В основе изображаемых событий в обоих романах лежит одно время – эпоха наполеоновских войн. Действие «Войны и мира» начинается во время кампании 1805-07 года, основные события происходят во время Отечественной войны 1812 года, и завершается повествование в 1820 году. В центре «Ярмарки тщеславия» Теккерея находится битва при Ватерлоо 1815 года. Действие романа начинается в 1813 году и заканчивается примерно 1827-28-м годом. Это время выбрано писателями неслучайно: тогда происходят наиболее значимые для Европы события; идёт формирование нового мышления европейцев.

Оба писателя уделяют большое внимание и исторической достоверности повествования. Характерный для эпохи романтизма «исторический колорит» заменяется штрихами, вводящими в текст приметы эпохи. Этот приём идентичен у Толстого и Теккерея. В «Войне и мире» у Анны Шерер «был грипп (грипп был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими)». У Теккерея Джоз Седли «обедал в модных трактирах (Восточный клуб не был ещё изобретён)». Теккерей и прямо декларирует следование принципу достоверности изображаемого. Перед описанием битвы при Ватерлоо упоминается, что «автор этой повести ездил в Бельгию, чтобы обозреть своим орлиным взором ватерлооское поле...». Такое прямое введение в текст авторского слова у Теккерея можно соотнести с огромным пластом «отступлений» историософского характера в романе «Война и мир». Прямое изложение авторской концепции истории можно найти и у английского писателя: он вводит в роман свои размышления о бесчеловечной сущности войны, напоминающие толстовские идеи о войне как «противном человеческой природе делу»: «Не будет конца тому, что зовётся славой и позором, не будет конца резне... между двумя отважными нациями. Пройдут столетия, а мы, французы и англичане, будем по-прежнему бахвалиться и убивать друг друга, следуя самим дьяволом написанному кодексу чести». Есть в романе и непосредственно размышления Теккерея о философии истории, пафос и стиль которых также схож с толстовскими: «Люди, склонные отложить в сторону учебник истории и поразмышлять о том, что произошло бы в мире, если бы в силу роковых обстоятельств не произошло того, что в действительности имело место... – эти люди, несомненно, поражались тому, какое неудачное время выбрал Наполеон, чтобы вернуться с Эльбы... Если бы корсиканец дожидался в своём плену, пока [европейские монархи] не передерутся между собой, он мог бы беспрепятственно занять французский трон... Но что бы тогда сталось с нашей повестью и со всеми нашими друзьями?». О неизбежности исторических свершений говорит и Толстой, заостряя внимание на том, что только совпадение множества обстоятельств, обусловленных индивидуальной волей всех их участников, может привести к повороту в истории.

Центральное место в исторической концепции Толстого и Теккерея занимает Наполеон. Важно, что он появляется на страницах обоих романов, прежде всего, как предмет обсуждения, размышлений, оценок героев. Наполеон – мера ценностей для каждого из них. В «Войне и мире» спор о личности Наполеона возникает с первых страниц: это мнение Анны Шерер («если вы позволите защищать все гадости, все ужасы этого

Антихриста...») и спор виконта с Пьером. Подобные конфликты обнаруживаются и в «Ярмарке тщеславия». Имя Наполеона произносится уже во второй главе – характерно, что это делает Ребекка Шарп: радуясь своему избавлению от работы в пансионе мисс Пинкертон, она восклицает: «Благодарение Богу за французский язык! Vive la France! Vive l'Empereur! Vive Bonaparte!». Автор комментирует: «Ребекка дошла до величайшего богохульства; в те дни сказать в Англии: «Да здравствует Бонапарт!» – было всё равно, что сказать: «Да здравствует Люцифер!». Теккерей описывает беседу Питта Кроули и графини Саутдаун, очень похожую на ситуацию в салоне Анны Шерер: «Когда вдовствующая графиня Саутдаун стала поносить корсиканского выскочку, что было в то время в моде, доказывая, что он чудовище, запятнанное всеми возможными преступлениями..., Питт Кроули стал на защиту этого «избранника судьбы»... Теккерей настойчиво употребляет в отношении французского императора определения «корсиканский выскочка», «корсиканский злодей с Эльбы», однако очевидно, что для него не свойственно столь глубокое отрицание значимости Наполеона, как в «Войне и мире». Толстой описывает Наполеона как безнравственное и эгоистичное существо. Теккерей судит о Наполеоне всё-таки с позиций буржуазного европейского сознания. Значимо, что Наполеон у него соотносится с образом Ребекки: Родон Кроули «верил в свою жену так же, как французские солдаты верили в Наполеона». Смелостью, живым умом Ребекки автор восхищается вплоть до последних глав романа. Однако затем Ребекка предстаёт с противоположной стороны: её жизненная стойкость оборачивается безнравственностью. И Наполеон для Теккерея – также фигура двойственная.

Важно постоянное взаимопроникновение войны и мира в структуре обоих романов. Это очевидно в «Войне и мире», но не менее характерно и для «Ярмарки тщеславия». Ключевое событие – Ватерлоо – как лейтмотив проходит через всё повествование. Важно, как показывает Теккерей начало битвы: «Окна комнаты были открыты и обращены на юг, и оттуда донёсся глухой, отдалённый гул, прокатившийся над освещёнными солнцем крышами». Через соотнесение с мирной жизнью передаётся и суть войны, заключённая в кульминационной фразе: «Мрак опустился на поле сражения и на город; Эмилия молилась за Джорджа, а он лежал ничком – мёртвый, с простреленным сердцем».

Теккерей, как и Толстой, делает акцент на народном единении во время войны: «Ах! Много сердец тревожно билось тогда по всей Англии! И во многих домах возносились к небу слёзные материнские молитвы!». Оба писателя описывают и тщеславие, карьеризм, которые царят среди военных.

Историзм является органичной частью художественного мировоззрения обоих писателей. Историческое и у Толстого, и у Теккерея тесно связано с нравственными категориями. Участниками исторических событий в обоих романах становятся, прежде всего, не реальные исторические лица, а вымышленные герои, обыкновенные люди, которые своими нравственными качествами гуманизируют бездушный, безликий ход исторического процесса. Для обоих писателей важно, что от хода Истории не удаётся скрыться никому.

Былецкий Д.А. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. В.А. Суханов

Библейский лейтмотив «талифа куми» в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»

Лейтмотив «талифа куми» можно считать ключевым в поэме. Данный мотив базируется на библейской ситуации воскрешения Христом двух человек – Лазаря и дочери начальника синагоги: в Евангелии от Иоанна, 11: 43-44: «Сказав это, Он воззвал громким голосом: Лазарь! Иди вон. И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лицо его обвязано было погребальным платком. Иисус говорит им: развяжите его, пусть идет», – и в Евангелии от Марка, 5: 41-42: «И, взяв девицу за руку, говорит ей: «талифа куми», что значит: «девица, тебе говорю, встань». И девица тотчас встала и начала ходить...»

Стоит обратить внимание на то, что в притче о воскрешении Лазаря фраза «талифа куми» не встречается, что естественно, ибо обращена она к девушке. Несмотря на это, вариации этого мотива (как то – «встань и иди») являются одними из основных в тексте Библии, так как, если следовать христианской традиции, воскрешение, физическое исцеление интерпретируется как исцеление от греха.

Э. Власов, комментируя данный мотив в поэме Ерофеева, выделяет его в самых разнообразных грамматических формах на протяжении всего Ветхого и Нового Заветов и приводит около 30 цитат, что является лишь малой частью экспликации данного мотива в тексте Библии[1].

Однако в структуре поэмы данный мотив с конкретным (цитатным) упоминанием выражения «талифа куми» встречается всего 4 раза.

Первый – в главе «Фрязево – 61-й километр»: «Вот я, например, двенадцать недель тому назад: я был во гробе, я уже четыре года лежал во гробе, так что уже и смердеть перестал. А ей говорят: «Вот он во гробе. И воскреси, если сможешь». <...> Подошла ко гробу и говорит: «Талифа куми». Это значит в переводе с древнежидовского: «Тебе говорю – встань и ходи». И что ж вы думаете? Встал – и пошел...»[2]

Второй и третий – в главе «Петушки. Перрон»: «Талифа куми, как сказал спаситель, то есть встань и иди. Я знаю, знаю, что раздавлен, всеми членами и всею душой, и на перроне мокро и пусто, и никто тебя не встретил, и никто никогда не встретит. А все-таки встань и иди»; и дальше: «Талифа куми, как сказала твоя Царица, когда ты лежал во гробе, – то есть встань, оботри пальто, почисти штаны, отряхнись и иди»[3].

И четвертый раз – в финальной главе «Москва – Петушки. Неизвестный подъезд»: «... я сказал себе «талифа куми». То есть «встань и приготовься к кончине»... Это уже не «талифа куми», то есть «встань и приготовься к кончине», это «лама савахфани». То есть: «Для чего, Господь, Ты меня оставил?»[4].

Как мы можем видеть, ерофеевское упоминание «талифа куми» схоже с библейским только с формальной стороны. В первом случае Ерофеев, синтезировав притчи о Лазаре и о дочери начальника синагоги при помощи соединение чисел (дочери 12 лет, а Лазарь пролежал в гробнице 4 дня), десакрализирует библейский мотив, поместив на место Лазаря себя, а

Христа обратив в женщину, из уст которой исходит фраза, предназначенная изначально для женщины, но обретающая общий смысл благодаря ерофеевскому интерпретированию (следует заметить, что верный, библейский «перевод» фразы вообще не встречается на страницах поэмы). Подобное происходит и в третий раз («талифа куми» произносит Царица, то есть Божья Матерь, дева Мария), во втором же случае адресант обозначен верно (Спаситель), однако адресатом все еще является мужчина (Веничка). В финале же происходит дальнейшая деконструкция смысла: герой сам обращается к себе, выступая тем самым в роли Христа, Лазаря и дочери начальника синагоги одновременно, и, кроме того, вариант перевода звучит теперь совсем по-иному (вместо «иди» – «приготовься к кончине») и возникает еще одна фраза, сказанная распятым Иисусом, тем самым ерофеевская профанация достигает своего апогея: Веничка (он же Христос), трансформирует уже трансформированную фразу, придавая ей ситуативно-необходимый смысл, и восклицает иной, библейски точной, фразой. Иными словами говоря, перевернув перевернутую фразу, то есть редуцировав ее окончательно, Ерофеев-автор избавляется от неточности, этой самой профанации и иронии и выходит к серьезному – финалу его пути. Таким финалом и является распятье (четыре человека в конце как символ креста, пригвождение шилом – процесс самого распятия).

Однако, опираясь на текст поэмы, можно попробовать объяснить Веничкины метаморфозы. В главе «Воиново – Усад» Веничка-герой пытается узнать в тамбуре «не Усад ли это», но вместо этого слышит, как его называют то «ребенком» («от горшка две вершка»), то старшим лейтенантом, то «милой странницей». Он сталкивается с Хаосом (по М.Н. Липовецкому), где стирается какая-либо индивидуальность, возраст, половой признак. Он движется к концу, смерти, Апокалипсису, поэтому возникший чуть раньше гибридный образ Лазаря-дочери воспринимается совершенно естественно (мотив возникает во время симпсиона - пьяной беседы за импровизированным столом, то есть трагическое ощущение еще не столь сильно), тогда как после пробуждения Веничка сталкивается с внутренним хаосом (отсюда и разноликость), чуть позже – с окружающим, что и приводит к трагическому финалу.

Итак, подведем итоги: использование Ерофеевым-автором библейского мотива «талифа куми» в качестве лейтмотивного проецирует следующие смыслы:

- человек как личность или человек *в принципе* бесконечен, он осуществляет постоянное движение, стремление к возрождению (отсюда и призывное «встань и иди», все Веничкины метаморфозы);

- такой человек не может жить в замкнутой, конечной системе (чем являлся, к примеру, Советский Союз, ограниченный рамками идеологии, и именно поэтому Венечка-герой постоянно блуждал, попадал на Курский вокзал, куда бы ни шел – бессмысленность движения как такового);

- такой человек, если он даже несет истину или сам *истина* (что маловероятно), должен умереть (во благо других – функция Христа, либо ради своего сына – младенца Христа, что и делает Веничка-герой, выступающий в данном случае Богом, перевернув тем самым библейский канон).

Примечания

[1] См. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки». Спутник писателя// Ерофеев В. Москва – Петушки. – М.: Вагриус, 2002. – С.362
[2] Ерофеев В. Москва – Петушки. – М.: Вагриус, 2002. – С. 70
[3] Там же – С. 112
[4] Там же – С. 118

Васильева Е.В. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. Е.Г. Новикова

К проблеме уникальных фрагментов текста в книге воспоминаний В.В. Набокова «Другие берега»

Книги «Conclusive Evidence» (1951), «Другие берега» (1954) и «Speak, Memory!» (1967), создававшиеся на английском и русском языках и составляющие мемуаристику В.В. Набокова, обладают значительными текстовыми отличиями, причем каждый из вариантов воспоминаний содержит уникальные фрагменты текста, устраненные автором из других мемо-версий. Формация уникальных фрагментов в любой из мемо-версий является чрезвычайно важной, так как маркирует специфику каждой книги и предоставляет возможность анализа эволюции художественных принципов автора и его творческих задач.

Второе, русскоязычное, произведение мемуарного жанра «Другие берега» (1954) также содержит в себе уникальные фрагменты текста, нигде более не представленные. Отсутствующие в первой версии «мемо-эпопеи» «CE», они появляются в автобиографии, созданной для русской аудитории, а затем извлекаются из последней мемуарной книги «SM».

Таким образом, предметом нашего исследования служит присутствие и функционирование уникальных фрагментов текста во втором варианте воспоминаний В.В. Набокова «ДБ».

«ДБ», в силу определенных причин, обладают наибольшим количеством уникальных текстовых фрагментов. В русскоязычном издании писатель, обращаясь к соотечественникам, указывает на подробности, не требующие пояснений в русской среде или – вообще – возможные лишь в ней.

Анализ уникальных фрагментов текста, присутствующих в «ДБ», проводится нами по двум направлениям – семантическому и стилистическому. В силу обширности материала в данной статье мы рассмотрим семантический пласт уникальных фрагментов текста книги «ДБ».

Семантически в «ДБ» выделяются следующие, состоящие из нигде более не фигурирующих эпизодов, пласты:

фрагменты, созданные на приватном материале;

фактография;

фрагменты, построенные на исключительно русском материале;

фрагменты, посвященные творчеству или касающиеся его;

фрагменты, объединенные семантикой памяти.

В нашей статье мы обратимся к анализу 1, 3 и 4 пластов как наиболее актуальных для изучения творчества писателя.

Первое направление формируется на основании предельно конкретной частной информации, личностно чрезвычайно близкой лишь автору.

Описывая дом «на Морской (№ 47) трехэтажный, розового гранита, особняк с цветистой полоской мозаики над верхними окнами», Набоков упоминает: «Я там родился – в последней (если считать по направлению к площади, против нумерного течения) комнате, на втором этаже – там, где был тайничок с материнскими драгоценностями»[1]. Создается впечатление, что ремарка о самом факте рождения возникает случайно, лишь в связи с изображением дома, зато место рождения указывается максимально точно, вплоть до мельчайших деталей. Писателю важно воссоздать знакомую многим картинку реально существовавшего дома. Для западного читателя, не знакомого с географией и архитектурой Петербурга, этот знак является бессмысленным, семантически не наполненным, поэтому в англоязычных версиях он отсутствует.

Живописуя свой характер в детстве, Набоков замечает: «Был я трудный, своенравный, до прекрасной крайности избалованный ребенок (балуйте своих детей побольше, господа, вы не знаете, что их ожидает!)»[2]. Начиная воспоминанием, писатель неожиданно вводит риторический оборот и порождает великолепный афоризм, бесценный в качестве маркера «детской» темы в его творчестве.

«Я был превосходным спортсменом; учился без особых потуг, балансируя между желанием и необходимостью; не отдавал школе ни одной крупицы души, сберегая все свои силы для домашних отрад, – *своих* игр, *своих* увлечений и причуд, *своих* бабочек, *своих* любимых книг...»[3] (курсив В.В. Набокова). Тема детства продолжается, акцентируясь, как графически – с помощью курсива, так и стилистически – четырехкратным повторением слова «свои», на крайнем индивидуализме юного набоковского героя, который необходимо было подчеркнуть именно в *русской* версии и для *русского* читателя, постоянно увлеченного хлопотами об общем благе и погруженного в решение мировых проблем.

Анализируя группу биографических сведений в «ДБ», можно заметить, что характер этих сведений специфичен: многие фрагменты приобретают декларативный оттенок или демонстрируют позицию индивидуализма. И это неудивительно. Русскоязычная публика, для которой предназначалась книга, была хорошо знакома с личностью В.В. Набокова и творчеством В. Сирина, поэтому необходимости в каких-либо биографических подробностях не существовало. Вместе с тем, отдавая дань литературной полемике вокруг своих сочинений русскоязычного периода, Набоков считал принципиально важным моментом подчеркивание собственной индивидуалистской позиции как личностно, так и творчески, натерпевшись обвинений в подражаниях.

Достаточно обширной группой отрывков текста является группа, выстроенная на исключительно русском материале. Отсутствие этих фрагментов в англоязычных версиях воспоминаний вполне объяснимо: их просто не может там быть из-за семантической лакуны.

Наиболее показательна в этом плане «исповедь синэстета»[4], или фрагмент о русском алфавите. Набоков, наделенный цветным слухом, анализирует состав кириллицы. Проводя свои изыскания, писатель выясняет, что «большей частью русская, инакописная, но идентичная по звуку, буква, отличается тускловатым тоном по сравнению с латинской»[5].

Большая часть фрагментов, созданных с помощью чисто русского материала, связана с фонетическим строем языка, поэтому не представлена в других фонетических системах. Рассуждения о произношении в «ДБ» почти всегда заключены в скобки, то есть возникают стихийно, вне текста, являя собою периферию основной мысли – ностальгию по русскому языку и наслаждение от погружения в его стихию.

Линия творчества представлена в «ДБ» разнообразно: это и литература, и изобразительное искусство, и шахматы.

Набоков уделяет достаточно много внимания живописи, вспоминая свою «нежную и веселую мать», которая «во всем потакала ненасытному зрению» юного художника, и говорит о своих первых эскизах: «Какую муку и горе я испытывал, когда мои опыты, мои мокрые мрачно-фиолетово-зеленые картины, ужасно коробились или свертывались, точно скрываясь от меня в другое, дурное измерение!»[6].

Тема искусства развивается и в рассуждениях о шахматах, где Набоков замечает: «Те, кто вообще решает шахматные задачи, делятся на простаков, умников и мудрецов, – или, иначе говоря, на разгадчиков опытных, начинающих и изощренных»[7]. Безусловно, проводя подобную классификацию, писатель имеет в виду не только любителей шахмат, он говорит и о читателях, и о зрителях, и о слушателях – о всех тех, кто причастен к определенному виду искусства, будь то музыка, живопись или литература. В англоязычных версиях тема шахмат намечена более скупо, без классификаций игроков. Возможно, Набоков сглаживает фрагмент о простаках и мудрецах, опасаясь быть понятым буквально и слишком плоско.

Обратившись к теме творчества, Набоков, естественно, не игнорирует и литературную линию.

Значительный отрывок посвящен В.В. Гиппиусу. Известность В.В. Гиппиуса в России позволила Набокову создать о нем достаточно пространный пассаж, а западная аудитория получила лишь краткое описание внешности директора училища и простое упоминание о его таланте.

Также существуют фрагменты, коррелирующие с темой творчества и обращенные непосредственно к произведениям В. Сирина. Набоков упоминает книгу «Защита Лужина»[8], говоря о том, что образ французской гувернантки вкраплен именно туда. Только в «ДБ» писатель приводит название романа, в «СЕ» и «SM» он ограничивается расплывчатым «in one of my books»[9] («в одной из моих книг»).

Произведения В. Сирина, превосходно известные русской эмиграции, не были знакомы широкой западной аудитории, поэтому факт "неназывания" и романа вполне понятен.

В «ДБ» творческая тема представлена разносторонне: литературой, живописью, абстрактным искусством шахмат. Думается, это происходит из-за большой философской нагруженности текста и вызвано лиричностью русских воспоминаний.

Таким образом, анализ *всей* обширной семантической группы уникальных фрагментов текста в книге «ДБ» отражает широкий спектр тем, актуальных для писателя именно в 1954 году, и намечает приоритетные для В.В. Набокова направления, учитываемые им при разработке мемуарного жанра. Биографические подробности, исторические детали, политические

реалии выстраиваются в один ряд с ностальгией по русскому языку, рефлексией по поводу искусства и осмыслением работы памяти. Ориентируясь на русскоязычную аудиторию, В.В. Набоков вводит уникальные фрагменты текста, необходимые для обеспечения наиболее эффективной коммуникации, объединяющей писателя с читателем-соотечественником. Частное тесно переплетается с общим, формируя образ личности в историческом процессе и выводя книгу с уровня автобиографической прозы на уровень философского эссе, где рассматриваются вечные темы: искусство, взаимодействие прошлого и настоящего, человеческая личность.

Примечания

[1] НабоковВ.В. Другие берега. Собр. соч. в 4 томах. Т.4. М., 1990. С.180.
[2] Там же. С.179.
[3] Там же. С.241.
[4] Там же. С.147.
[5] Там же. С.146.
[6] Там же. С.147.
[7] Там же. С.291.
[8] Там же. С.185.
[9] Nabokov V. Conclusive Evidence. New-York, 1951. P.58; Nabokov V. Speak, Memory! New-York,1967. P.95.

Васина В.А. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова

Жанр песни в эстетике В.А. Жуковского

Известно, что эстетика романтизма стремилась к синтезу различных искусств (музыки, литературы, живописи, театра). В связи с этим для нас важен синтез литературы и музыки. Эпоха романтизма подарила миру прекрасных музыкантов: Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Вагнера. Так, например, Вагнер считал музыку «языком сердца»[1], поэтому именно она «оказывается способной наиболее верно и тонко выразить любовь в том ее возвышенном значении, которое придавалось ей романтиками»[2]. Музыка раскрывает идеальную сущность чувства, она имела огромное влияние на литературу, и В.В. Ванслов отмечает три основных тенденции: 1) лиризация литературы; 2) насыщение поэзии музыкальностью ритмов и интонаций; 3) трансформация одного искусства в другое (литература как бы вбирает в себя музыку)[3]. Заметим, одним из «идеальных» синтетических жанров является песня. Этот жанр имеет многовековую традицию, он очень важен для культуры каждой нации. Песня – это музыкально-словесное высказывание, т.е. перед нами межкультурный жанр, который трансформировался, приобретал новое, утрачивал что-то старое, но суть его была постоянна – соединение воедино музыки и слова. Важно и то, что песня имеет как литературную, художественную основу, так и фольклорную, народную. Гегель указывал, что «все бесконечное многообразие лирического настроения и рефлексии раскрывается на ступени песни, где наиболее полно выявляются национальные особенности и своеобразие поэта. К песне могут причисляться самые разнообразные вещи, и точная классификация здесь

затруднительна»[4]. В эстетике романтизма музыкальное и поэтическое начало были тесно связаны. «Подражание народной песне мы находим у романтиков: в Германии – у Бюргера, Гете, Гейне, Шторма, в Англии – у Бернса, Т. Мура, Кольриджа, в России – у поэтов конца XVIII-начала XIX веков: Мерзлякова, Дельвига, Пушкина»[5]. Жанр песни проникновенно лиричен, создается настоящая «музыка стиха», которая еще глубже подчеркивает остроту переживаний, красоту чувств, особенность романтического любовного томления. Песня – это душа народа, сокровищница национальной культуры. Н.В. Гоголь в своей «Книге словесности...» отмечал: «Песня обнимает все чувства и ощущения жизни, и потому может делиться на множество разных родов; может изображать уединение, внутренние движения и поэтические мечты поэта, может выражать страсть и любовь, может быть застольной и выражать веселье души и грусть; может изображать картину или состояние другого, как в романсе, переходя от дифирамба до тихой элегической задумчивости»[6]. Для русской литературы жанр песни, конечно же, значим, стоит назвать хотя бы несколько имен, чтобы стало понятно то, насколько он был распространен. В данном жанре работали: Дельвиг, Кольцов, Батюшков, Языков, Лермонтов, Козлов. Этот жанр оказался весьма близок и Жуковскому-лирику, Жуковскому-романтику. Интерес к этому жанру выражался в нескольких аспектах.

Во-первых, на теоретическом уровне: личные пометы о специфике песни, чтение эстетических работ, связанных с осмыслением этого жанра (например, выписки 1820-х годов из работ Гердера). А.С. Янушкевич приводит цитаты из дневников Жуковского, где тот замечает: «Тон, выражение и ход песни должны отвечать ее содержанию. Простота, натуральность, легкость, приятность и гармония – вот главные отличия песни...»[7]. В работах Гердера Жуковский отмечал целый ряд высказываний о песнях. Например, «национальные песни, которые распевает и распевал народ, – вот откуда можно узнать склад его мышления, язык его чувств», или «все нецивилизованные народы поют. Их песни – архив народов, сокровищница их науки и религии, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и горе, на брачном ложе и на смертном одре. В ней (песне) они воплощают себя, выступают такими, каковы они есть»[8].

Во-вторых, В.А. Жуковский активно занимался переводами песен, только стихотворений с заглавием «Песня» у него насчитывается двенадцать, не считая тех стихотворений, которые имели подзаголовок «песня», либо слово «песня» было включено в название. Необходимо обозначить тот факт, что достаточно часто Жуковский дает определение жанра в названии или в подзаголовке переводного стихотворения, при том, что определения «песня» в оригинале не было. Например, «Der Pilgrim» Шиллера в переводе Жуковского – «Путешественник. Песня», его же «Die Ideale» у В.А.Жуковского – «Мечты. Песня». Также «Stanzas for Music» Дж. Г. Байрона были переведены Жуковским и получили заглавие «Песня». Заметим, в прижизненных издания Жуковский делал целый раздел «Романсы и песни», что также говорит в пользу знакового характера этого жанра в эстетике Жуковского.

В-третьих, интерес русского поэта к данному жанру проявлялся и в пометах, сделанных им в книгах. Например, в книге «The poetical works of Thomas Moore» 1827 года, хранящейся в библиотеке В.А. Жуковского в НБ ТГУ, Жуковский выделил одиннадцать стихотворений с заглавием «Song». А также в книге (тоже хранящейся в библиотеке Жуковского) "Choice of the best poetical pieces of the most eminent English poets" (1783-1786 гг.) им было выделено пять стихотворений из раздела "Songs". И хотя отмеченные произведения не были переведены, однако интерес к жанровой специфике явно обозначен.

Интересно, что М.В. Исаковский, считая песней лишь стихи, положенные на музыку, писал: «Музыка – это то, что с помощью мелодии устанавливает особый контакт между человеческим сердцем и поэтическим словом»[9], т.е. песня рассчитана на особый, внутренний диалог с чувствами человека. Следует заметить, что христианская культура предполагает единение с божественным, небесным началом посредством искусства, например, через текст, через созерцание иконы. Именно на границе восприятия человеком Прекрасного приходит откровение. Вероятно, в этом ключе можно рассматривать и интерес Жуковского как человека православного к жанру песни, способному наиболее тонко обратиться к душе человеческой, соединив силу слова и музыки. Можно, вероятно, говорить и о том, что в конце 1820-х – начале 1830-х годов жанр песни мог привлекать Жуковского и своей генетической связью с фольклором. Интерес к песне обусловливается и тем, что в это время русский поэт и переводчик ищет пути к поэтическому эпосу и психологизму, а песня могла бы помочь как жанр, соединяющий философское и одновременно глубоко личное переживание с общечеловеческим, национальным.

Говоря о жанре песни, необходимо затронуть вопрос о мелодике стиха. Многие отмечали особую музыкальную природу стихов Жуковского. Эйхенбаум в «Мелодике русского лирического стиха» приводит следующее высказывание Н. Полевого: «Отличие (Жуковского) от всех других поэтов – гармонический язык – так сказать, музыка языка... Его звуки – мелодия, тихое роптание ручейка, легкое веяние зефиром по струнам воздушной арфы»[10]. Думается, не случайно многие композиторы обращались к лирическому наследию В.А. Жуковского, видимо, ощущая особую интонационную напевность. В справочнике «Русская поэзия в отечественной музыке» дано 88 песен на слова Жуковского, причем на некоторые из стихотворений было несколько музыкальных вариантов[11]. Обращались к Жуковскому Даргомыжский, Глинка, Чайковский.

В аспекте особой значимости жанра песни в эстетике В.А. Жуковского интересен следующий факт: есть стихотворения, которые были переведены другими поэтами близко по времени с Жуковским. Например, в книге «Песни и романсы русских поэтов» отмечается, что примерно в одно время (1806 и 1807 годы) В.А. Жуковский и А.Ф. Мерзляков переводят с одного французского источника стихотворение, которое у Мерзлякова имеет заглавие «К ней: Рондо», а у Жуковского – «Песня» («Когда я был любим...»)[12]. В 1796 году в альманахе «Аониды», издававшемся Н.М. Карамзиным (что позволяет предположить об известности данного издания, в том числе и для Жуковского), было опубликовано стихотворение М.М. Хераскова «Птичка»

(«Когда б я птичкой был...»), а в 1819-20 годах была написана Жуковским «Песня» («Птичкой певицею Быть бы хотел...»). Знаковым для нас представляется тот факт, что Жуковский называет эти стихотворения «Песня», тогда как другие (Мерзляков, Херасков) дают свои, либо сохраняют оригинальные заглавия. Если обратиться к ритмике, строфике и специфике интонаций «Песен» Жуковского, то можно с уверенностью говорить об интонационной напевности и песенности стиха, причем песенный характер выражен на различных уровнях, начиная со своеобразия стихотворного размера и структурной специфики, заканчивая фонетическими и семантическими аспектами.

Итак, рассматривая вопрос о значимости жанра Песни в эстетике В.А. Жуковского, отметим, что данный жанр занимает важное место в творческой концепции русского поэта и переводчика, являясь знаковым и репрезентативным в ряде аспектов.

Примечания

[1] Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – С. 261.
[2] Там же, С.261.
[3] Там же, С. 282.
[4] Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. – СПб.: Наука, 1999. – Т.2. – С. 454.
[5] Песня // ЛЭ.- М., 1934. – Т.8. – Стб. 602.
[6] Гоголь Н.В. Учебная книга словесности для русского юношества // Н.В. Гоголь Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 7. – С.400.
[7] Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. – Томск: Изд-во ТГУ, 1985. – С. 108.
[8] Жуковский В.А. Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1985. – С.304.
[9] Исаковский М.В. Собрание сочинений в 5 тт. – М.: Худ. лит., 1982, – Т.4. – С.98.
[10] Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л.: Сов. писатель, 1969. – С.350.
[11] Русская поэзия в отечественной музыке / Справочник. – Вып. 1. – Т.6. Музыка Москвы, 1966. – 436с.
[12] Песни и романсы русских поэтов. – М. – Л.: Сов. Писатель, 1965. – С.994.

Вититнева Л.С. (студ., 3 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. В.А. Доманский

Микросюжет комедии "Горе от ума" в романе И.С. Тургенева "Дым"

Роман "Дым" занимает в творчестве Тургенева особое место, что определяется силой и масштабом обобщений остросатирического характера.

Написание романа "Дым" относится ко времени, которое условно можно назвать периодом преднамеренного обращения писателя к использованию традиций русской классики.

Сопоставительный анализ обоих текстов позволяет выявить грибоедовские сатирические приемы на уровне художественных персонажей, портретных характеристик, лексики и сюжетных мотивов, которые И.С. Тургенев трансформировал в "Дыме". Различия в художественной форме этому не помешали. Самой яркой сатирической сценой является сцена, изображающая баденское общество, которое описано во многом в манере комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума".

Так, один из тургеневских героев Ростислав Бамбаев по многим портретным и сюжетным характеристикам схож с героем Грибоедова Репетиловым.

Сравним обоих героев, обратясь к тексту. Бамбаев в характеристике автора представляет собой "человека хорошего из числа пустейших,... вечно без гроша и вечно от чего-нибудь в восторге"[1].

Общая оценка героя вполне очевидно напоминает самооценку, которую себе дает герой Грибоедова Репетилов:

Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак.

или:

Зови меня вандалом:
Я это заслужил.
Людьми пустыми дорожил!
Сам бредил целый век обедом или балом![2].

Формальные различия в строе прозаической и стихотворной речи не мешают заметить в данном случае иронию писателей по отношению к своим героям. Это выдержано приблизительно в одной и той же манере, вплоть до характерных совпадений в выборе лексики: слово "пустой" употребляется в обоих контекстах и имеет аналогичную семантику. Исходя из этих характеристик, можно заметить, что и Бамбаев, и Репетилов – это герои, стремящиеся быть идеологами, но их идеология носит весьма сомнительный характер. У обоих есть свои кумиры: у Бамбаева – Губарев Степан Николаевич, с которым он старается познакомить Литвинова и других, а у Репетилова – Ипполит Удушьев, – гений "Английского клуба"

Вот как характеризует Бамбаев Губарева, желая познакомить с ним Литвинова: "Губарев, Губарев, братцы мои! Вот к кому бежать, бежать надо! Я решительно благоговею перед этим человеком! Да не я один, все сподряд благоговеют. Какое он теперь сочинение пишет, о...о...о!.. Все там будет разрешено и приведено в ясность.<...>... И это даже тайна, которую не следует разглашать... Что, если бы еще такие две, три головы завелись у нас на Руси, ну что бы это было, господи, боже мой!" (Т.9. стр.152).

Бамбаев говорит о своем кумире, восхищаясь и превознося его как человека огромного творческого потенциала и высокого интеллекта. Но на Литвинова Губарев произвел совершенно другое впечатление. Он увидел перед собой человека, "наружности почтенной и немного туповатой,... с косвенным, вниз устремленным взглядом" (Т.9. стр.156). Черты внешнего облика вполне соответствовали чертам его характера, но не все окружающие его люди это замечали.

Этот эпизод вполне определенно напоминает сцену представления Репетиловым его кумира Удушьева:

...если гения прикажете назвать:
Удушьев Ипполит Маркелоч!!!
Ты сочинения его
Читал ли что-нибудь? хоть мелочь?
Прочти, братец, да он не пишет ничего;
Вот этаких людей бы сечь-то
И приговаривать: писать, писать, писать;

В журналах можешь ты, однако, отыскать
Его отрывок, взгляд и нечто.
О чем бишь нечто?- обо всем;
Все знает, мы его на черный день пасем.
Но голова у нас, какой в России нету...[3]

Как видим, и Бамбаев, и Репетилов восхищены своими кумирами и не хотят замечать их реального положения в обществе, их внутренней пустоты и ничтожности, прикрывающейся внешностью, незначительности их произведений на самом деле, смысл которых носит неопределенный характер. Это "тайна, которую не следует разглашать"; это "*нечто* – обо всем" и ни о чем одновременно.

Заслуживает особого внимания название романа. Слово "дым" впервые появилось в эпизоде собрания у Губарева: "Дым от сигар стоял удушливый...среди всего этого *гама и чада*... расхаживал Губарев" (Т.9. стр. 164). Это вновь возвращает нас к Грибоедову и наталкивает на мысль, что это – реминисценция фразы, принадлежащей Репетилову, высказывающемуся о своем "Английском клубе".

Горячих дюжина голов!
Кричим – подумаешь, что сотни голосов!..
Шумим, братец, шумим...[4]

Все, что царит в среде губаревцов, в светском окружении "Английского клуба" представляется только "дымом" и отнюдь не благовонным.

Интересна и семантика имен в комедии "Горе от ума" и романе "Дым". Для многих сатирических произведений фамилии большинства персонажей несут особую смысловую нагрузку: в каждой из них содержится намек на самое выразительное свойство характера или духовного склада его носителя. Если говорить о Бамбаеве, то его фамилия – яркий этому пример. По существу, она является тонким переложением, просторечно – русским вариантом фамилии "Репетилов", "французской" по происхождению (от фр. "повторять, репетировать"). В обоих случаях – намек на основную черту характера героев,- склонность к навязчиво повторяющейся болтовне (Бамбаев: первая половина этой фамилии при написании и произношении ассоциируется с однообразно повторяемым пустым звуком, шумом; вторая половина – производна от просторечного глагола "баять" со значением "говорить, болтать, рассказывать"). Фамилии других персонажей не исключение в этом плане.

О репетиловских чертах в изображении кружка Губарева писал в свое время и известный критик А.М. Скабичевский, утверждающий, что Бамбаев представляет собой осколок с образа грибоедовского героя Репетилова.

Обращение Тургенева к традициям "Горя от ума" не значило пассивного возвращения к литературной "старине". Все произведения, заслуживающие внимания, в той или иной степени вбирают в себя основные художественные принципы уже существующих выдающихся произведений. Кроме того, Тургеневу в большой степени было свойственно тяготение к широкой постановке вопросов о художественных классических образах, склонность к тесному и непосредственному сближению литературных явлений прошлого с современной ему действительностью.

Примечания

[1] Тургенев И.С. Полн. собр. соч. в 15т. Т.9. – М.-Ленинград, 1965. – с. 151.
[2] Грибоедов А.С. Сочинения в стихах. – Ленинград, 1987. – с.137.
[3] Там же, с.139.
[4] Там же, с.138.

Власова М.В. (асп.), Томский политехнический университет
Науч. рук. Е.Г. Новикова

Коммуникативная ситуация экзамена в рассказах А.П. Чехова 1980-х годов

Русская литература XIX века обладает огромным педагогическим потенциалом. Это неоднократно подчеркивалось исследователями, однако проблема учителя как риторического персонажа, профессионально владеющего словом, вопрос о его коммуникативной и наставнической функциях, специально не ставилась. Литературоведы не раз обращались к высокому типу учителя, духовному наставнику, предметом же нашего исследования становится иной тип учителя, учитель, проявляющий себя в своей профессиональной области. Мы обращаемся к проблеме коммуникации между учителем и учеником, к особенностям их коммуникативного поведения.

Творчество А.П. Чехова дает плодотворный материал для нашего анализа. Чехов активно обращается к теме учительства, воспитания, но именно в начале 80-х годов с образом учителя и ученика в творчество писателя входит проблематика коммуникации и понимания между учителем и учеником. Наиболее полно эта проблема раскрывается в ситуации экзамена, сжатой, но емкой по содержанию форме диалогического общения.

В рассказах Чехова представлен собственно экзамен («Случай с классиком», «Экзамен на чин», «Учитель»), ситуация, напоминающая его, («Репетитор», «Скучная история») и игровые тексты, которые так и названы «Экзамен» и «Идеальный экзамен». В этих игровых текстах ситуация экзамена представлена в вопросно-ответной форме диалога. Однако это не бахтинский диалог взаимопонимания. Успешность диалога определяется умением участников диалога угадывать коммуникативную тактику игры слов и смыслов.

Интерес Чехова к ситуации экзамена именно в начале 80-х обусловлен во многом личным опытом писателя, который учится в Московском университете и в 1884 году сдает последние экзамены. Однако именно эти ранние рассказы свидетельствуют о большом интересе писателя к коммуникативному поведению учителя и ученика, к проблеме профессионального слова.

В рассказе «Случай с классиком», отражая во многом свои личные впечатления, Чехов выявляет аномалии обучения в гимназии, которое становится мучением для ученика. Учитель греческого языка Артаксерксов запутывает ученика на экзамене, в результате он робеет, ошибается и не выдерживает испытания.

В рассказе «Репетитор» раскрывается очень своеобразная ситуация: простой урок становится экзаменом для ученика и для самого учителя. Репетитор, ученик 7 класса, на уроке начинает экзаменовать 12-летнего мальчика Петю при отце. Он «входит в экзаменаторский азарт, ненавидит, презирает маленького, краснощекого тупицу, готов побить его. Ему даже досадно делается, когда мальчуган отвечает впопад, – так опротивел ему этот Петя!»[1]. Цель учителя – привести ученика в замешательство, что определяет тактику нападок и обвинений. Но тут роли участников диалога меняются, юный «экзаменатор» не может решить задачу по арифметике, сам попадает в ситуацию экзамена.

Эта смена ролей, представленная писателем, дает возможность проанализировать эмоциональное состояние и реакции другого человека, показать какова сила речевого воздействия. Учитель и ученик у Чехова – два противоположных лагеря, которые не могут прийти к пониманию. Поэтому Чехов показывает, как можно было бы преодолеть барьер отчуждения и непонимания в общении, почувствовать состояние другого.

Интересно, что рассматриваемая ситуация – это обычный урок, однако стоит только репетитору решить проэкзаменовать ученика, он немедленно входит в роль злобного экзаменатора: осуществляет контроль над инициативой, выбирает желательную тему, исправляет, обвиняет ученика. Активно демонстрирует неодобрение, возмущение с коммуникативной целью (которая и задает стратегию поведения) утвердить свой авторитет и проявить власть.

Интригой рассказа «Экзамен на чин» является «вражда» Фендрикова и учителя географии Галкина. А главным орудием интриги в ситуации истязания ученика на экзамене является речь экзаменаторов. Педагоги придираются к словам Фендрикова, стараются «уловить экзаменующегося на словах, которые пишутся не так, как выговариваются (подобная ситуация повториться в рассказе «Учитель»). Здесь Чехов наиболее полно разворачивает стратегии речевого поведения, заставляет читателя вслушаться в язык, каждое слово. Аллитерация буквосочетания «чт» (в словах почтительно, почтальон, почтовый, точно так), смыняющаяся повторением звука Ж (ужас, ждать, протяжно, скажите, растяжимый), который начинает растягиваться на наших глазах, начинают рисовать портрет внутреннего состояния героя. В речи Фендрикова нажинают появляться натяжение, страх, паузы, что графически обозначается многоточием. Особое внимание уделяется не только словесной реакции, но и жестовой и интонационной реакции, взгляду.

Слова, характер речи содержат в себе смысловой эмоциональный узел, который держит всю суть отношений обеих сторон. Диалог между учеником и учителем становится сюжетообразующим, но в мире Чехова это не диалог-взаимопонимание, а диалог «своего» и «чужого». Ученическое «ты» ученика не совпадает с ученическим видением своего «я».

В мире Чехова слово – это оружие, при помощи которого можно достичь прагматической цели (сдать или не сдать экзамен, издеваться, уколоть), но нельзя понять и быть услышанным, что дополняется юмористической репрезентацией Чеховым и педагогов и экзаменующихся. Поэтому процесс коммуникации сопровождается каким-то гулом пронзительно, протяжно, с усмешкой говорящих голосов.

С одной стороны, любой текст риторичен, и, анализируя любой образ персонажа, мы обращаем внимание на особенности его речи, которые характеризуют героя. Но анализ слова, речевого поведения учителя удваивает проблематику коммуникации, ведь речь учителя служит не только самовыражением героя, но и является профессионально, тактически осмысленным действием.

Итак, Чехов показывает специфику коммуникативных тактик учителя и ученика. Речь учителя – это риторика ролевого поведения. Слова учителя – это акт проявления власти. Его позиция – авторитарная, она продиктована желанием уязвить другого.

В педагогической ситуации общения допускается издевательство, искажение слов. Сам же писатель идет дальше и занимает игровую позицию по отношению к самой ситуации экзамена. Рассказы «Экзамен» и «Идеальный экзамен» – это своеобразная игра смыслов в диалоге, где преобладает контекстное значение слов над привычным предметным значением.

В 1888, 1889 годах написаны повести «Степь» и «Скучная история». В этот важный, переломный момент в творчестве Чехова сохраняется проблематика учительства. В повести «Степь» девятилетний мальчик Егорушка едет обучаться в гимназию. В повести «Скучная история» отразился глубокий интерес Чехова к образу учителя-наставника, к лекторской работе, к изучению механизмов лекторского мастерства. Интересно, что одной из основных проблем повести является проблема понимания, и раскрывается она через образ педагога.

В письмах писатель не раз отмечает, что затрагивает в повести новые мотивы, смыслы, что проявляется и в ситуации экзамена. Показательным становится приход к Николаю Степановичу студента с просьбой поставить ему удовлетворительно. У профессора возникает «охота немножко помучить студента за то, что пиво и оперу он любит больше, чем науку...»[2]. Он строго оценивает студента, вынося ему жесткий приговор оставить медицинский факультет. Но тут происходит уникальный момент, прорыв к идеальной коммуникации. Впервые у «экзаменатора» появляется желание выйти за рамки коммуникации официального типа. Профессору становится интересен пришедший не как студент, а как человек, он вглядывается в него, готов отойти от своей роли «экзаменатора». Он размышляет: «Голос у сангвиника приятный, сочный, глаза умные, насмешливые, лицо благодушное, несколько помятое от частого употребления пива и долгого лежанья на диване; по-видимому, он мог бы рассказать мне много интересного про оперу, про свои любовные похождения, про товарищей, которых он любит, но, к сожалению, говорить об этом не принято. А я бы охотно послушал»[3]. Здесь раскрывается ситуация стремления понять другое «я», профессор забывает о своей ревности и нелюбви к театру. Но в итоге студент обещает исправиться, дает «честное слово», традиционность такой тактики коммуникативного поведения возвращает профессора к роли экзаменатора.

Таким образом, в ситуации экзамена Чехов разворачивает одну из ведущих тем своего творчества – тему разобщенности и непонимания, механизма проявления власти, проблему распадения человека на

внутренний мир, побуждения и профессиональную роль. Учитель и ученик не слышат друг друга, это «актеры», выполняющие определенную роль, ибо ситуация экзамена предопределяет стереотип их коммуникативного поведения. Выявление незнания и провал ученика рассматривается учителем как достижение цели коммуникации. Существуя в своем миропорядке (хронотоп – школа), учитель использует свой статус педагога как возможность проявить власть.

Итак, А.П. Чехов в своем творчестве не просто поднимает проблему непонимания, но и показывает механизмы его проявления, раскрывает, что стоит за «идеей» власти, разобщенности и раздвоенности на роль и внутреннее «я». Писатель осуществляет рефлексию об особенностях профессиональной деятельности учителя.

Примечания

[1] Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1983. Т. 2. С. 336.
[2] Там же. М., 1985. Т. 7. С. 266.
[3] Там же. С. 266.

Гаврилова Н.С. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. Т.Л. Рыбальченко

История Англии в стихотворениях И. Бродского

Обращение к исследованию истории Англии в поэзии И. Бродского позволяет выстроить модель английской истории в восприятии поэта, которая (история), с одной стороны, интересна как способ существования нации во времени, с другой стороны, воплощает частное проявление общечеловеческой истории. Обращение к истории Англии у Бродского возникает в стихотворениях «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), «Темза в Челси» (1974), в цикле «В Англии» (1977), в стихотворении "History of the Twentieth Century" (1986).

Обращение к истории Англии, очевидно, продиктовано характеристиками английской модели бытия, важными для поэта. Среди них можно выделить, во-первых, свойственную англичанам приверженность к традициям, стремление к стабильности в истории. Во-вторых, островное положение Англии семантично как воплощение изолированности от континента, а значит, отделенности, непохожести. В-третьих, на примере истории Англии прослеживаются истории империй, возникавших и исчезавших в разные эпохи.

В стихотворении «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»[1] историческая ситуация времени жизни Марии Стюарт становится одним из планов стихотворения. Королева Шотландии с 1542 года, имевшая право претендовать на английский престол, в 1547 году уезжает во Францию, выйдя замуж за короля Франции. Через 2 года он умирает и Мария возвращается в Шотландию, где ее заставили отречься от престола. В Англии она была взята под стражу и через 20 лет казнена по подозрению в участии в заговоре против королевы Англии Елизаветы I[2]. Бродский опирается не столько на историческую ситуацию, сколько на ее следы в

культуре: пьеса Шиллера о Марии Стюарт, памятник ей в Люксембурге, кинофильм о Марии Стюарт. История становится материалом для бесконечной и разной интерпретации ее искусством.

В стихотворении противопоставляются две королевы: Мария Стюарт, которая жила по страсти и была казнена своими соотечественниками, и Елизавета I, никогда не вышедшая замуж, но прекрасно управляющая страной: при ней Англия стала набирать свою имперскую мощь. Жизнь Марии (направленная на личное), по Бродскому, принадлежит искусству. Жизнь Елизаветы (направленная на общественное), которая учитывала интересы подданных, развивала промышленность, экономику и придерживалась политической стабильности, принадлежит истории. Ее английская чопорность, установка на созидание, стабильность, по Бродскому, обеспечила ей место в истории, которая помнит о людях, оставивших материальные следы. Однако эта стабильность охраняется путем насилия, казни опасных для нее. Англия, таким образом, не является островком благополучия, поскольку последнее строится на насилии.

В стихотворении «Темза в Челси»[3] историко-культурные аллюзии, связанные с Англией, раскрывают разные способы, какими человек в истории пытался закрепиться в жизни, оставить след. Труба Агриппы, памятник Томасу Мору, мост принца Альберта, галерея Тейт – образы, связанные с фигурами, значимыми для английской истории, с людьми, которые по-разному стремились оставить после себя след. Труба Агриппы связана с именем римского полководца – таким вариантом закрепления в истории, как завоевание, подчинение реальности себе. Памятник Томасу Мору, автору «Утопии», разворачивает смыслы, указывающие веру англичан в возможность построения идеального будущего. Мост принца Альберта назван по имени мужа королевы Виктории, фактически не имевшего права управлять страной, но на практике занимавшегося постройкой домов, мостов – благоустройством жизни. Галерея Тейт была названа в честь сэра Генри Тейта, сахарного магната, даровавшего свою частную коллекцию живописи стране. Здесь как варианты закрепления в истории даны промышленная деятельность и меценатство. Названные в стихотворении имена в итоге представляют «положительную» установку человека в истории Англии. Их носители нацелены на созидание, труд и после их деятельности остаются следы, память.

В цикле «В Англии»[4] создается целостный образ Англии, который включает в себя ее историю. Цикл состоит из 7 стихотворений, каждое из которых представляет определенный топос в Англии.

Д. Смит[5] указал на особенность маршрута путешествия, можно проследить движение с юга на север: Брайтон – порт на южном побережье Англии; Северный Кенсингтон, Сохо, Ист Финчли – районы Лондона; Йорк – город на севере Англии. Географическая соотнесенность седьмого раздела намеренно не уточняется автором: можно предположить, что пространство седьмого раздела – продолжение пространства Йорка, устремление на Восток, прохождение Англии насквозь, либо это возвращение к морю на Юге Англии. Логика передвижения лирического субъекта повторяет логику освоения острова англосаксами, которые продвигались с юга на север.

Пространство первого стихотворения – Брайтон (порт на Юге Англии) – указывает на то, что лирический субъект приплыл с континента, воспользовавшись традиционным древним средством достижения берегов Англии. В современной Англии Брайтон – знак морского курорта, места отдыха, но в стихотворении знаков туристической индустрии нет. В стихотворении воссоздается образ острова до цивилизации, до освоения ее первыми племенами (пространство «безлюдное, бесчеловечное»). В тексте дана первозданная граница пространства – суша и море. В этом и последующих стихотворениях явлен путь древних людей, который воплощает путь цивилизации вообще. Англия является островом, который неоднократно завоевывали разные цивилизации (кельты, римляне, саксы, норманны), затем сама Англия стала Империей, после чего Империя пала и Англия превратилась в островное государство, которое владеет морем и только.

В «Северном Кенсингтоне» представлен постиндустриальный пейзаж, дан образ техногенной пустыни, разрушения всего, созданного человеком, невозможности сопротивляться всепожирающей энтропии. Железная дорога, впервые построенная в Англии и явившаяся триумфом человеческой цивилизации, в стихотворении представлена никому не нужной (соотносится с забытой Римской дорогой из «Йорка»). Знаки современной масскультуры (газета, стадион) также либо утрачивают свое предназначение, либо уничтожаются.

В «Сохо» даны знаки прошлой аристократической культуры – скачки в Эпсоме, – образ, который представляет редукцию темы всадничества, завоевания. Эпсом – одно из мест традиционного проведения скачек в Лондоне (18 – 19 века). В стихотворении есть отсылка к пейзажам и бытовым сценам из Жерико «Скачки Дерби в Эпсоме» (1822). Образ скачек у Бродского, таким образом, статичен: он представлен как застывшая сцена на картине, как «деревянные четвероногие вокруг стола». В третьей строфе возникает образ лошадей карусели, то есть движения, но движения бессмысленного, кругового, никуда не ведущего. Скачки, превратившие всадничество, завоевание в игру, сами представлены как деталь прошлого, а не азарт, жажда новой жизни. Современные обитатели пьяны, с ними связана семантика не погони, энергии, а оседлости (стулья). Нынешняя действительность искажает прошлое. В стихотворении развивается идея о бессмысленности борьбы, попытки оставления следов после себя. В истории человек оказывается не победителем скачек, но всадником на карусели, чье движение изначально определено не им самим и вращает его по кругу.

Тенденция к сохранению традиций, «островная» самобытность Англии не помогает ей сохранить следы истории, не спасает ее от эклектического смешения культур, профанирующего традицию. Сохо – место поселения эмигрантов их других стран в поздней истории Англии. Англия вбирает в себя чужие реалии («венецианское зеркало», «венская сдоба», картины Жерико), становится смешением культур.

В стихотворении «Три рыцаря» автор отсылает к средневековой истории Англии. Крестовые походы (битва за «Святую Землю»), столетняя война (битва при Пуатье) по сути были битвой за территорию, за пространство

жизни. Англия была подвержена многочисленным завоеваниям, ее история много раз поворачивалась, и завоевавшие становились завоеванными; следовательно, подвиг завоевания обесценивается. Рыцари (от нем. Ritter – всадник) не могут быть названы победителями в масштабе большого времени. Однако аббатство – оплот церковной веры – не случайно избрано центральным топосом стихотворения. Идеологией рыцарства были добывание Св. Грааля, путешествие к гробу Господню, вера в воскресение, но в результате они обрели вечный покой, смерть, ставшую сильнее их побед и их веры.

История, культура, их значимость для настоящего прослеживаются на соотношении человека прошлого (рыцаря) и человека настоящего (путешественника, туриста). Цель передвижений современного путешественника – туризм, фотографирование остатков культуры, прошлого. Для рыцарей они бы были «ужаснее сарацина» – то есть неверных, врагов, поскольку современный человек не верит ни во что и храм веры превращается в музей, достопримечательность. История оставляет следы, и они востребованы потомками, хотя в основе их интереса лежит игра, туристический интерес коллекционера.

В стихотворении «Йорк» в исторически-образном плане происходит возвращение к 5-7 векам после 19-20: Йорк был военной столицей Британии при завоевании римлянами и столицей англосаксского королевства в начале 7 века[6], но в современной ситуации Йорк является обычным провинциальным городом, потерявшим свою политическую значимость.

История Англии символизирует судьбу любой империи, которую бессмысленно созидать, так как она все равно рухнет. Будучи в прошлом могущественной страной, покоряющей мир, захватывающей колонии, образовавшей Империю, в двадцатом веке Англия потеряла свою мощь, империя распалась. Мотив краха империи развивается вместе с упоминанием «древней дороги, всеми забытой в Риме». Построение государства, накопление материального не спасает от энтропии. Альтернативой «имперству» является творчество – способ остаться во времени, избежать забвения.

Бродский не восстанавливает историческую хронику, ибо история в тех знаках, которые даны в цикле, не накапливает, а меняет, обессмысливает и цель истории, и исторический ландшафт, и выстроенное человеком. Возможностью преодоления обессмысливания предстает в цикле перевод исторической реальности в тексты: в надгробия, памятники, стихи.

Примечания

[1] Бродский И. Сочинения: В 7 т. Т. 2. – СПб.: Пушкинский дом, 1992. С. 337.
[2] См. Иллюстрированная история мира: В 5 т. Т. 3. – М.: Внешсигма, 1995. С. 377.
[3] Бродский И. Указ. соч. Т. 2. С. 350.
[4] Бродский И. Указ. соч. С. 434.
[5] Смит Д. Образ Англии в поэзии русской эмиграции: «В Англии» И. Бродского // Литературная учеба, 2001 – № 5. С. 56 – 61.
[6] Введение в германскую филологию. – М.: ГИС. 1998. С. 170.

Гвоздева Е.В. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Т.Л. Воробьева

Жанровое своеобразие пьесы Н.Р. Эрдмана «Самоубийца»

XX век является веком трагикомедии. Трагикомедия стала одним из ведущих жанров на рубеже XIX – XX веков, в переходную эпоху, сопряженную с большими социальными и духовными катаклизмами, когда для многих стала очевидной полная алогичность мира. Это мироощущение выразилось в драматургии Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Чехова. Тогда же трагикомедия оформилась как самостоятельный драматургический жанр. В ситуации 20-30-х годов XX века, которые для России были полны самых противоречивых и трагических событий, жанр трагикомедии снова оказался очень востребованным. Пьесы М. Булгакова («Зойкина квартира»), Е. Шварца («Дракон»), Н. Эрдмана («Мандат», «Самоубийца») – яркое тому подтверждение. В частности яркий комический талант Н. Эрдмана в контексте культуры XX века, пронизанной иронией, приобретает совершенно иное звучание. Жанровое определение пьес Эрдмана как трагикомедий позволяет осмыслить своеобразие его художественного мира, по-новому оценить его вклад в русскую и советскую драматургию как художника-новатора.

Трагикомедия определяется как пьеса, обладающая признаками как трагедии, так и комедии[1]. В основе трагикомедии лежит определенное, эстетически оформленное восприятие действительности. Оно связано с чувством относительности существующих критериев: моральных, социальных, политических, философских. Мир перестает восприниматься как целостный, распадается на атомы. «Конфликт в трагикомедии отражает такие жизненные, общественные противоречия, в которых заключены в органическом единстве две стороны – комически нелепая, несуразная с точки зрения здравого смысла и в то же время трагическая по своей сути»[2]. Поэтому конфликт человека и мира остается неразрешимым. Герой трагикомедии постоянно балансирует на грани между жизнью и смертью, но в финале остается невредимым. Все события в трагикомедии изображаются автором в двойственном освещении – сквозь комическое просвечивает трагическое и наоборот, что достигается с помощью гротеска. Гротеск, основанный на комическом, карикатурном эффекте, в смешном высвечивает трагическое. Эти основные признаки трагикомедии как жанра применимы к пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца». При таком подходе пьеса звучит уже не просто как острая сатира на советскую реальность, как ее традиционно прочитывали, но обретает экзистенциальный смысл. В сознании персонажей пьесы смещаются и колеблются все жизненные критерии; жизнь утрачивает свою ценность; граница между жизнью и смертью размывается. В мире, который утратил всякие смыслы, и люди ведут себя соответствующим образом, что выражается в нелепых, алогичных поступках персонажей пьесы. Это проявляется в сюжете, который рождается из анекдотической ситуации, а заканчивается экзистенциальной трагедией. Обыкновенный «маленький человек» Семен Семенович Подсекальников оказывается в ситуации выбора: либо есть за

счет жены бутерброды с ливерной колбасой и сносить попреки в собственной несостоятельности, что он и делает в начале действия, либо совершить нечто такое, благодаря чему он сможет ощутить себя личностью, и к этому он стремится по ходу развития сюжета. Но его попытки реализовать себя терпят полное поражение, потому что они абсурдны по своей сути. Пример тому – сцена с игрой на бейном басе. Подсекальников «сквозь эту трубу различал свое будущее»[3], но оно оказалось «дутым». Тогда единственным способом самореализации становится идея самоубийства. Гротесковость ситуации подчеркивается и тем, что жена Подсекальникова, подобно грибоедовской Софье, сама распространяет слух о самоубийстве мужа. В дальнейшем эта идея возвращается к ней пьяным фарсом. В пьесе появляются персонажи, которые убеждают Подсекальникова в том, что бессмысленно умирать просто так, а нужно своей смертью помочь другим жить. Трагикомедия отказывается от нравственного абсолюта трагедии и комедии, от их четкого представления о норме, порядке, морали. Так, смерть Подсекальникова очень просто становится предметом купли-продажи, ее буквально разыгрывают в лотерею. И сам он не видит в этом ничего ненормального, являясь марионеткой в руках других. Но в своем «гамлетовском» монологе и в кульминационной сцене на кладбище «маленький человек» Подсекальников вырастает в своих глазах, он осознает себя Личностью, Человеком. Это вершина в его духовной эволюции. А далее трагическое переворачивается в комическое, потому что Подсекальников даже на этой вершине не может быть выше быта. Он восклицает: «Товарищи, я хочу есть. Но больше, чем есть, я хочу жить»[4]. В его словах обыгрываются понятия «жить», «есть» = «быть» и «есть» от «еда». Для Подсекальникова «жить» – это «есть» во втором значении, то есть перемешиваются быт и бытие, но быт доминирует. Такая игра со смыслами пронизывает всю ткань пьесы и показывает необыкновенное умение Эрдмана создавать комический эффект. «...В настоящее время, гражданин Подсекальников, то, что может подумать живой, может высказать только мертвый...»[5], – это лишь один пример пересечения понятий жизни и смерти, которыми пьеса изобилует.

В финале Подсекальников остается жив, но пьеса этим не заканчивается. Самоубийством покончил с жизнью внесценический персонаж Федя Питунин, и этим финал замыкается на начало. Такая кольцеобразная структура пьесы демонстрирует тупиковость, невозможность выхода из абсурдной ситуации. В восприятии трагикомедии не может быть катарсиса, ее цель иная. «Терапия трагикомедии – это терапия болевого шока, проваливания: бесконечности – в конечность, бытия – в быт, смешения высоких слоев и низменных побуждений, грязи быта определенной социальной эпохи – и подспудной человеческой тоски по бесцельно проживаемой жизни»[6].

Примечания

[1] Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.

[2] Хаустов Н.Т. К вопросу о жанре трагикомедии // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск, 1982. – Вып. 3.

[3] Эрдман Н. «Самоубийца» // Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1990

[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Свербилова Т.Г. Трагикомедия в советской литературе. – Киев, 1990. – с. 88.

Генина Н.Е. (студ., 2 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. С.Ю. Макушкина

Тема поэтического бессмертия в рецепции Горация В. Брюсовым

В творчестве В. Брюсова практика и теория художественного перевода играют особую роль. Он выделяет два способа переложения произведения на другой язык: перевод и подражание. В подражании важно передать идею стихотворения через особенности поэтического языка переводчика. В переводе нужно, по возможности, максимально точно воспроизвести всю структуру переводимого текста[1]. Перевод рассматривается как факт творчества не переводчика, а переводимого поэта. Эта концепция определяет рецепцию Брюсовым произведений других культур[2], особенно античности.

Особый интерес представляет исследование рецепции В. Брюсовым творчества Горация. Как и Гораций, Брюсов создает в литературе систему устойчивых образов, упоминание которых должно вызывать ряд ассоциаций, необходимых для понимания произведения[3].

Лирика Горация – окончательное оформление римского классицизма[4]. Одна из главных тем его рефлексии – смерть и отношение человека к ней. Побеждает смерть лишь поэзия, которая сохраняет имя поэта для вечности.

В творчестве Горация можно выделить два своеобразных поэтических завещания: «Лебедь», или «К Меценату» (Carmina, II, 20), и «Памятник» (Carmina, III, 30). В стихотворении «Лебедь» подчеркивается мнимость смерти поэта: умирает тело, а душа останется бессмертной в искусстве.

В оде 30, III, «Памятнике», большее внимание обращается на заслуги поэта перед обществом – развитие римской литературы на основе греческой лирики: «Первый я преклонил песни эольские к италийским ладам» (пер. В. Брюсова).

Через особою образность, характерную для творчества Горация, повествование, точно определенное географически – «где неистовый шумит Ауфид», – получает временнэю бесконечность, связывается с далекой эпохой правления мифического царя («где бедный водой Давн...»).

Совмещение конкретики и абстракции создает особую напряженность восприятия[5], каждый образ задает ряд ассоциаций, вписывающих произведение в широкий контекст культуры.

У Брюсова есть переводы и «Лебедя», и «Памятника». При переводе он стремится максимально точно передать смысл и размер оригиналов. «Лебедь» написан алкеевой строфой, «Памятник» – малым асклепиадовым стихом. Брюсов сохраняет эти размеры, но с отступлениями: отдельные ударные слоги заменяются пиррихиями из-за моноударности слов в русском языке.

Для точного переложения произведений Брюсов дословно переводит метафоры (fuga temporum – бег времени), сохраняет синтаксические конструкции.

Поэт не всегда подбирает точный русский аналог слова: perennius ('вечнее') – нетленнее; vitabit ('избежит') – уйдет; recens ('следующей') – посмертною; scandet ('поднимается') – идет («Памятник»). Такой подбор лексики создает возвышенность тона, кроме того, для сохранения размера выбираются слова с необходимой длиной и ударением. Отдельные образы получают дополнительное значение. В оде III, 30 Aquilo, Aufidus – нейтральная лексика, обозначающая географическую реалию, в переводе слова Аквилон и Ауфид несут оттенок экзотичности.

Некоторые особенности оригинала не поддаются переложению. У Горация личностное начало поэта подчеркивается местоимением **ego**, необычным для латыни, где значение лица передается формой глагола. Тем самым **ego** получает особый акцент: «non **ego**, pauperum sanguis parentum, non **ego**... » («Лебедь»).

В переводе нет особого акцента, так как подлежащее в русском языке обычно выражено отдельным словом: «Тот **я**, от бедных кто рожден был предков, тот **я**...» («Лебедь»).

Таким образом, перевод Брюсовым латинских стихотворений представляет собой попытку отразить свое представление о лирике Горация и о том впечатлении, которое она должна производить.

Кроме перевода, в творчестве Валерия Брюсова есть собственное стихотворение «Памятник», написанное в 1912 году, где тема творческого бессмертия получает иное осмысление.

В стихотворении по-новому ставится вопрос о взаимосвязи личности поэта и его творчества. Брюсов говорит о том, что человеческое в поэте играет важную роль для процесса творения. Душа сохраняется в стихах, а телесная оболочка теряется, после смерти исчезает союз поэта и его поэзии. Осознание этого вносит элемент драматизма, творчеству подбирается определение «осиротелый стих». Утешает лишь мысль о том, что поэзию не сможет разрушить ни стихия, ни воля людей.

По сравнению с Горацием, Брюсов подчеркивает не столько свои заслуги перед литературой, сколько общечеловеческое значение своей поэзии: «За многих думал я, за всех знал муки страсти...». Страсть – наиболее полное раскрытие внутреннего мира человека. Поэтому для Брюсова умение сопереживать чужим страстям характеризует поэта как выдающуюся личность, которая активно переживает события окружающего мира.

Таким образом, рецепция Брюсовым творчества Горация неоднозначна: с одной стороны, он стремится перенести без изменения всю ткань переводимых произведений в русскую культуру. С другой стороны, на основе од Горация он создает собственное понимание проблем, затронутых античным поэтом.

Примечания

[1] См.: Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова: сборник / Сост., коммент. С.И. Гиндина. М.: Радуга, 1994. С. 781-783.

[2] См.: Гаспаров М.Л. Брюсов – переводчик: путь к перепутью // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т 2. О стихах. С.121-130.

[3] См.: Гаспаров М.Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова / Рос. гос. ун-т. М., 1995. С.11-13. (Чтения по истории и теории литературы)

[4] См.: Полонская К.П. Частный человек под властью принцепса // Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная лирика. М.: Высшая школа, 1967. С.170-177.
[5] См.: Гаспаров М.Л. Гораций или золото середины // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М.:, М.: Языки русской культуры, 1997. Т.1. О поэтах. С.136-165.

Голдаева А.В. (студ., 2 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова

Баллада о Розамонде в английской культуре и личной библиотеке В.А. Жуковского

Баллада «The Unfortunate Concubine, or Rosamond's Overthrow» («Несчастная любовница, или Свержение Розамонды») отмечена В.А. Жуковским в Индексе ко всему сборнику 6-томного собрания "Choice of the best poetical pieces of the most eminent English poets" (Vienna, 1785), однако перевода этой баллады поэт не сделал. Тот факт, что эта баллада в личной библиотеке Жуковского имеет помету, свидетельствует о том, что эта баллада органично входит в контекст его исканий в области балладного жанра, в частности – английской баллады.

В основе «The Unfortunate Concubine» лежит легенда. Не во всех книгах по истории Англии можно встретить имя Розамонды, однако есть сведения о том, что Розамонда, или Розамунда (именуемая также «Прекрасной Розамондой» (Fair Rosamond), 1136/1140-1177) в течение нескольких лет являлась фавориткой английского короля Генриха II (Henry II) из династии Плантагенетов (1133–1189), внука первого французского короля Англии Вильгельма I Завоевателя. История о том, что она была отравлена королевой Элеонорой в 1174 году, впервые появилась во «Французской летописи Лондона» в XIV веке. Генрих II был известным донжуаном. Его жена Элеонора, наследница герцогства Аквитанского и самая властная женщина Европы XII века, устав оттого, что ее держали вдали от всякой реальной власти, она организовала заговор. Народ же стал приписывать заговор исключительно ее сыновьям, и создал более «романтическую» причину заключения под стражу королевы – историю об убийстве Розамонды ревнивой королевой.

Менее романтичной, но более интересной является правда о том, что на самом деле у самой Элеоноры просто не было времени для убийства Розамонды: Розамонда умерла своей смертью в 1177 году. К этому времени Элеонора уже три года находилась под арестом[1]. Так что эта версия не имеет иного основания, кроме «старой Баллады», написанной по этому сюжету[2].

«Розамонда» – баллада лирико-драматического характера, одна из тех баллад, появившихся в XIV–XV вв. Ее не обошло влияние куртуазной литературы, которая получила свое развитие несколькими веками раньше. Именно любовь рыцаря к Прекрасной Даме и является основой для баллады о Розамонде (однако куртуазный момент в балладе немного приглушается в связи с несвойственным данному жанру интимно-эротическим содержанием).

В связи с поэтикой баллады важно имя Розамонды, которое означает «роза мира» (фр. «Rosa du monde»). В данной балладе фигурируют два цветка – роза и лилия. В западной традиции роза – безукоризненный, образцовый цветок, символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а также божественной, романтической и чувственной любви. Деву Марию иногда именуют Розой Небес и безгрешной Розой без шипов, напоминая о ее целомудрии. Здесь можно также вспомнить райскую Розу Данте и его Прекрасную Даму. Сравнение с лилией представляет собой аллегорию добродетели. Цветок лилии является символом как чистоты, так и плодородия. Белая лилия (lilium candium) так же, как и роза, является символом Девы Марии (отсюда одно из ее имен – «Мадонна Лилия»). Цветок лилии кроме того является эмблемой французских королей. Так называемая Heur–de–lys (стилизованная лилия с тремя лепестками) – герб французских королей начиная с XII века, символизирующий военную мощь и мужские качества. Лилия считается одним из наиболее неоднозначных символов. Это также знак скорой смерти. Вообще, белый в сочетании с красным может символизировать смерть, так как красный означает кровь, а белый – саван. Итак, сквозь всю балладу основным мотивом проходит смерть, которая в итоге без всякой завуалированности и предстает перед героиней («death appear'd before her eyes»). Главных цвета в балладе два – белый и красный. Красный цвет – «это цвет Англии». Этот цвет обычно связывают с жизненным началом, активностью, изобилием, но в кельтском мире красный – это знак смерти. Белый цвет символизирует чистоту, целомудрие, мир, свет, мудрость и правду. Белый цвет чаще всего ассоциируется с набожностью и религиозными обрядами. Так в балладе постоянно подчеркивается белизна кожи Розамонды, что свидетельствует о ее чистоте.

Образ прекрасной, но роковой и несчастной Розамонды с ее трагической судьбой, реальная жизнь и легенда, связанная с ее смертью, – история, неоднократно привлекавшая поэтов, драматургов и композиторов. Предположительно, что есть еще две баллады о смерти Розамонды (XVI и XVIII вв.). Сюжет о Розамонде привлек внимание В.А. Жуковского (существует и другая помета поэта – планы на форзаце книги К.М. Виланда «Розамунда» («Rosemund»)). Известно, что еще в 1805 году, собираясь в заграничное путешествие, поэт составляет план, где в разделе «Что сочинить и что перевесть» есть пункт «Сочинить о трагических страстях»[3]. Сюжет о Розамонде мог стать одним из вариантов реализации данного пункта. Осенью 1806 года, занимаясь изучением французской литературы, Жуковский мог натолкнуться на упоминание о сюжете о несчастной любовнице короля Англии. В это же время он проявляет особый интерес к европейской балладе. «Можно думать, что в сознании Жуковского вызревал план лироэпической поэмы, главной героиней которой должна была стать прекрасная, нежная, страстная и беззаветно любимая Розамунда»[4]. Причиной же, по которой наша баллада не была переведена, может стать тот факт, что она никак не отражает движения внутреннего мира, чувств героев, а лишь являет собою рассказ о драматической ситуации. В ней также не было и доли фантастического и таинственного, что, вероятно, не совсем

удовлетворяло Жуковского, искавшего новые критерии жанра баллады в русской литературе. Однако помета в Индексе «Choice...» дополняет картину творческих интересов Жуковского, связанных с жанром баллады.

Примечания

[1] http://members/shaw.ca/emcgan/stormnotes.html
[2] Thoyras R., The history of England. – London, 1732. – V. 1. – P.236.
[3] Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. – Пг, 1916. – Вып. 2. – С.318–320.
[4] Реморова Н.Б. Сюжет о прекрасной Розамунде в планах В.А. Жуковского // Проблемы и методы жанра. – 1986. – Вып.12. – С. 89.

Гончаров И.Н. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. О.Н. Бахтина

Обрядовая функция «слова» в древнерусской проповеди (на материале проповедей Кирилла Туровского)

Об обрядовой функции слова в применении к древнерусской словесности впервые заоговорил И.П. Ерёмин[1]. Позднее в исследованиях Д.С. Лихачёва[2] эта идея была расширена до идеи «литературного этикета», о чём он писал в "Поэтике древнерусской литературы", понимая под «литературным этикетом» использование древнерусскими авторами подобающего описываемой ситуации языка, словесных формул, образов, сравнений, символов, сюжетов и т.п.

Д.С. Лихачёв был склонен объяснять этикетность литературы, функцию её этикета стремлением писателей к идеализации и к идеальному, к «литературному приличию» в описании ситуаций и героев с позиции категории долженствования. С этим можно согласиться. Но в применении к проповедям Кирилла Туровского само понятие "литературный этикет" нуждается в дополнительной расшифровке. Мы предпочитаем в данном случае говорить об обрядности текстов Кирилла. Обряд есть тоже некий этикет, чин, традиционный способ поведения. Но не в этом его основная суть. Как было показано С.С.Хоружим в работе "К феноменологии аскезы"[3], обряд и включённая в него медитативная практика вводит своего участника в ситуацию трансцендирования. Обряд (его структура, композиция и содержание), согласно христианским представлениям, даёт импульсы таким ментальным и антропологическим процессам, которые приводят его участника к состоянию обожения, приобщения к энергиям Божества.

Проповеди Кирилла Туровского являются смысловой и структурной частью культового действа в его годовом функционировании: они приурочены к конкретным церковным праздничным дням, входят в структуру богослужения этих дней, о чём говорят надписания его «Слов». За сюжетно-композиционную основу проповеди Кирилл обычно берёт тексты Евангелий. Как отмечал И.П. Ерёмин: «Кирилл Туровский принадлежит к тому направлению христианской богословской мысли, представители которой, комментируя тот или иной библейский текст, задачу свою усматривали в том, чтобы вскрыть его «истинный», «сокровенный»

смысл, его иносказательный подтекст»[4]. Это вело к тому, что на каждую деталь события накладывалась истолковывающая их авторская рефлексия, выявляющая сотериологическую значимость конкретного события и помогающая слушателю-читателю приобщиться к вневременному универсальному смыслу событий Священной Истории, стать их духовным участником, духовно пережить их в своей жизни.

Так, в «слове о раслабленемь» Кирилл описывает приход Христа к Иерусалимской «Овчей купели»[5]. «Над симь бе храм, пять притвор имея, и ту лежаше множьство болящих, хромых же и слепых, и инема недугы болящеи, чающе движения воде; ангел бо господень приходя въмущаше воду, и по возмущении первое вълезый цел бываше»[6] (Ин. 5,2-4). Далее Кирилл истолковывает целительность «купели» как прообраз, символ христианского крещения, чем задаёт значимый, определяющий мотив всей проповеди, после чего приводит разговор Христа с «расслабленным». Из слов расслабленного, которые влагает ему в уста Кирилл, из его описания перед Христом всех своих злоключений можно сделать вывод, что «расслабленный», в рецепции Кирилла, это обобщающий образ всего поражённого «греховными язвами» человечества, которое так и не получило «исцеления» от «врачей» Ветхого Завета: «Не имею же ни имения, – говорит расслабленный Христу, – да бых си единого умьздил о мне пекущася человека, яко зле расточих даное ми в раи богатьство, и змеемь в едеме украдена ми бысть чистоты одежа, и сде лежю наг божия покрова. Не имам человека, иже бы не гнушаяся послужил ми; Енох и Илия не обретостася на земли: възята бо быста на колесници огньне и пребываета идеже бог весть; Аврам с Иовомь мало послуживша мне подобьнымь: преставистася в бесконьчную жизнь. Господи, человека не имам верна к богу; Моиси – боговидець и законодавець, послеже съгреши к богу и не вьниде в землю обетованную; Соломон премудрый три краты с богомь беседовав, на старость прирази к богу и женами прельстивъся погыбе»[7]. Далее Кирилл говорит, что исцеление «расслабленного» человечества «от греховных недуг» совершается именно Христом, Который «плътию обложихъся», чтобы «всех душевныя и телесныя недугы»[8] уврачевать. Христос для Кирилла есть дающая исцеление «живая вода»: «Аз есмь животьное озеро, – говорит Иисус расслабленному, - и се породьный источник от уст моих на тя изливаю, а ты Овчая купели жадаеши, помале пресъхнути хотащя! Въстани, възми одр свой, да слышит мя Адам и обновиться ныня с тобою от истьления: в тобе бо пьрваго преступления Евъжину клятву исцеляю...»[9]. Отметим, что в приводимых нами цитатах для Кирилла конкретное событие (исцеление расслабленного) имеет значение для всех субъектов библейской истории, для всего «расслабленного» человечества, и локально-частное получает характер универсального. Поэтому Кирилл далее приводит слова Христа, обращённые к расслабленному после исцеления: «Се цел еси, ктому не съгрешай, да не горе ти что будеть»[10], которые он адресует и своим слушателям: «нъ да не мним, яко тому единому се глагола Христос, нъ всем нам, приемъшим крещения благодать, имь же праотечьскыя очистихомъся сквьрны и исцелени быхом от растлевающаго ны греха... Разумейте же вси слова силу, яко по крещении не велить нам господь съгрешати, да не пакы

истьлим обновленаго богомь человека»[11]. Таким образом, присутствие евангельского сюжета о расслабленном, воспринимаемого Кириллом как притча о «расслабленном» человечестве, позволяет автору при локально-исторической фактичности интерпретируемого события раскрыть универсальное значение выделяемых фрагментов, их императивность и дидактичность для личной нравственной жизни слушателей, что является целью проповедника как учителя праведной жизни. Кирилл, толкуя евангельский текст, задаёт аналогичную, тождественную евангельской ситуацию для своих слушателей, предлагая мыслить себя в её параметрах. А это уже выход к «событию трансцензуса» (С.С. Хоружий), точнее, начало процесса трансцендирования, «утверждения личности в вечности» (А.Ф. Лосев). Поэтому проповедь всегда заканчивалась молитвой к Божеству, обращением к тому Абсолютному Центру библейской истории, приближение к Которому, по христианским представлениям, даёт слушателю возможность преображения и обожения, что входит в основную задачу проповедника.

Примечания

[1] Ерёмин И.П. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений // Литература Древней Руси (Этюды и характеристики). Л., 1966,. С. 241.
[2] Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 80-102.
[3] Хоружий С.С. К феноменологии аскезы, М., 1998; Его же: О старом и новом. М., 2001.
[4] Ерёмин И.П. Лекции и статьи по истории древнерусской литературы. Л., 1987. С. 86.
[5] Ин. 5, 1-9.
[6] Ерёмин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. Т. XV, М.-Л., 1957. С. 332.
[7] Там же, С. 333.
[8] Там же, С. 333.
[9] Там же, С. 334.
[10] Там же, С. 335..
[11] Там же, С. 335.

Горбунова И.В. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. А.С. Сваровская

Миф о Трое в лирике М. Цветаевой

Античность является одной из тех культурных эпох, к которым устойчиво тяготело сознание М. Цветаевой. Целью нашей работы является анализ мифологических сюжетов, их источников, исследование цветаевского мифа о Троянской войне. Из всего корпуса стихотворений были выбраны тексты, где есть герои, мотивы, сюжеты из мифа о Троянской войне. Хронологически написание этих стихотворений относится к августу — сентябрю 1923-го года и к июню — ноябрю 1924-го года. Примерно к этому же времени относится работа над первой частью трилогии «Гнев Афродиты», содержательно трилогия воспроизводит миф о Тезее. В связи с этой работой Цветаева перечитывает мифы, причём достоверно известно, что источником была книга Густава Шваба «Прекраснейшие сказания клас-

сической древности» на немецком языке. Работа с трилогией, как и в случае с мифом о Троянской войне, прерывается почти на полгода (с 12.1923-го по 07.1924).

Одним из заключительных сюжетов античного мифа, связанных с фигурой Тезея, является история о похищении им Елены, тогда ещё маленькой девочки. Осмысление одного мифа даёт толчок к развитию нового сюжета: «К Трое я подошла через свои стихи, у меня часто о Елене, я наконец захотела узнать, кто она, и — никто. Просто, дала себя похитить. Парис — очаровательное ничтожество, вроде моего Лозэна»[1]. Здесь проявляется синтез мифологических и биографических фактов в сознании Цветаевой. Именно в это время в жизни Цветаевой появляется Константин Родзевич, с которым их соединит недолгая, но страстная любовь. Цветаева соотносила его со своим героем Лозэном из «Фортуны». Контаминация фигур Париса и Лозэна обращает внимание автора к мифу о Троянской войне. Выстраивается следующий событийный ряд: похищение Елены Тезеем и похищение Елены Парисом, сходство Париса и Лозэна, отождествление Лозэна с Константином Родзевичем. Таким образом, миф о войне становится легендой о любви.

Это и демонстрирует инициальный текст из цветаевских мифов о Троянской войне «С этой горы как с крыши...». Сюжет совпадает с эпизодом, представленным в «Илиаде» Гомера, — битва Менелая и Париса. За этой битвой наблюдает со стен Трои царь Приам, с небес — боги. Когда Париса ранят, Афродита накрывает его тучей и переносит в покои, куда приглашает Елену. Так разворачиваются события в «Илиаде» Гомера. У Цветаевой Афродита крадёт Париса для себя: «От очевидцев скрою // В тучу! С золой съем». Парис в стихотворении называется «другом», автор также не номинирует богиню, повествование идёт от лирического «Я». Афродита является «alter ego» лирической героини, за стихотворением угадывается биографический подтекст. Но Афродита в это же время находится в контексте трилогии, которая первоначально называлась «Гнев Афродиты». В этом стихотворении показывается её любовь. Цветаева восстанавливает сюжет, который совпадает с эпизодом у Гомера, где сюжетообразующим началом является гнев Ахилла, думается логичным изображение в следующем тексте любви героя.

Стихотворение «Ахилл на валу» соотносится с текстом Гомера следующим образом: гибель друга заставляет Ахиллеса вступить в бой, и в этой сцене он поднимается на ров, чтобы защитить тело Патрокла от Троянцев. Автор не указывает причину появления Ахилла на валу, гомеровское содержание имплицитно заключено в названии. Главная героиня в стихотворении — Поликсена, которая, увидев Ахилла на валу, влюбилась в него. Поликсены нет у Гомера, в мифах знакомство происходит в храме Аполлона. Влюбляется как раз Ахиллес и даже готов предать своих друзей ради брака с Поликсеной. Цветаевская поэтическая логика ведёт к образу сгорающей от страсти героини. Но то, что автор обращается к этой мифологической паре — симптоматично. Союз Ахиллеса и Поликсены реализует авторскую концепцию любви как трагического потрясения, которое приведёт к смерти. Именно Поликсена станет косвенной причиной гибели Ахилла, а её саму принесут в жертву на его могиле.

Следующее стихотворение рождается в июне 1924-го года в цикле «Двое». К этому времени отношения Родзевича и Цветаевой прекратились, но диалог с ним продолжается в сознании поэта. Стихотворение «Есть рифмы в мире сём...» необычно по сюжету. Цветаева берёт двух главных героев своей Троянской войны, Елену и Ахиллеса, и спорит с Гомером, который разъединил эту пару. Равновеликость каждого участника любви исключает возможность союза, и в этом автор обвиняет Гомера, который не почувствовал их неразделимости, и его решение, как первого демиурга, отразилось не только в искусстве, но и в реальной жизни. По ряду вариантов мифа Ахилл добывал Елену для себя, отсылка читателя к малоизвестному варианту мифа показывает Цветаеву как автора, способного к ремифологизации, воспроизводящего сами механизмы мифологического мышления.

Следующий текст заключён также в цикл «Двое» и продолжает тему равновеликости любящих. Цветаева помещает героев (Ахиллеса и Пенфезилею) в парадигму любовных пар. Например, Пенфизелея умирает в поединке с Ахиллом, и только после этого он обнаруживает, насколько красива и достойна любви та, которую он удостоил смерти.

Повторяющийся мотив равенства любви и смерти глубоко мифологичен, так как в мифологическом мышлении любовь и смерть были метафорами друг друга. И то, что Цветаева содержательно заменяет миф о войне мифом о любви, является проникновением в саму сущность мифологического мышления.

В ноябре 1924 года Цветаева пишет лирический цикл «Под шалью», в это время она ждёт ребёнка, номинация и содержание цикла посвящены этому событию. В сюжете стихотворения «Так — только Елена глядит над кровлями» Цветаева показывает разрушения, которые принесла война из-за Елены. Любое явление разрушается в тексте, пустыня — «обеззноена», моря — «обезжемчужены» и т.д. Разрушающей любви и смерти автор противопоставляет новую жизнь.

Цветаева отрицает мифологическое тождество всего всему, противопоставляя этому рождение нового человека. Выход за пределы механизма мифа определяет новый вектор движения авторской мысли.

Осмысление образа Елены становится толчком к созданию мифа о Трое. Хаотичное трагедийное мироощущение автора вносится в гармоничные мифологические формы, новым витком в эстетическом поиске поэта становится преодоление устоявшейся картины мира.

Примечания

[1] Цветаева М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т.6, ч.1. М., 1997. С.261

Давыдова Е.Н. (студ., 5 курс), Кемеровский госуниверситет

Мотив Красоты в стихотворении А.С. Пушкина «Мадонна» и в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша»

«Маленький росточек от роскошных корней русской литературы», И.С. Шмелев органично связан с ее лучшими традициями. Особый интерес представляет анализ традиционных для классической русской литературы образов в творчестве И.С. Шмелева.

Данная статья посвящена исследованию параллелей между повестью И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша» (1918)[1] и стихотворением А.С. Пушкина «Мадонна» (1830)[2]. Рассмотрим подробнее основные мотивы, которые сближают два произведения.

Стихотворение Пушкина начинается с отрицательной частицы «не», с помощью которой происходит не только обозначение предмета переживания («одна картина»), но и дана эмоционально-качественная оценка возникшему противопоставлению: картины старинных мастеров получают в этом соотношении негативное значение на фоне той единственной, которую хотел бы видеть лирический герой. Таким образом, высвечиваются два полюса, организующие художественный мир стихотворения.

С первых же строк произведения возникает оппозиция я – другие. Это противопоставление единичности – множественности сохранится и в дальнейшем. Полюс множественности образуют следующие ключевые слова: мастера, знатоки, суеверия. В оппозицию старине и важному суждению вступает подчеркнутая простота «моего угла». Чтобы акцентировать внимание на данном противопоставлении, автор использует особые лексические средства. Обозначение дома как «обители» изменяет его бытовое значение, добавляя семантику сакрального пространства. Обитель в контексте стихотворения противостоит галерее «множества картин». Поэтому основную оппозицию по признаку один – много можно также обозначить и как оппозицию духовное – земное. Тем более, что и лексема «обитель» имеет значение «монастырь», т.е. пространство духовного уединения.

Подобное противопоставление можно обнаружить и в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша». Илья Шаронов, главный герой повести, «был единственный сын крепостного дворового человека...» (выделено нами). С детства он ощущает призвание к монастырской жизни: «Радостно трудился в монастыре Илья. Еще больше полюбил благолепную тишину».

В стихотворении А.С. Пушкина на основе рифмы возникает следующий ряд слов: обитель – посетитель – зритель – спаситель. Все эти лексемы характеризуют второй полюс стихотворения – полюс единичности и духовности. В свете всего ряда можно сделать предположение о странном и одном единственном посетителе, который противопоставлен множеству знатоков.

В плане пространственной организации в стихотворении можно заметить постепенное сужение локуса. Сначала нет никакого ограничения, скорее наоборот – подчеркнута широта пространства через количественные характеристики: «множество» и «старинные» – возникает широта не только пространственная, но и временная. Затем возникает обитель, которая еще более конкретизируется «одним углом». И наконец, взгляд лирического героя перемещается на саму картину, на то, что на ней изображено.

Одновременно с сужением реального пространства происходит расширение пространства духовного: холст как облака, пальма, название холма Сиона, т.е. земляной возвышенности – все пространственные определения создают вертикаль. Сначала взгляд движется сверху вниз, и взгляд этот – взгляд самой Мадоны: «...чтоб на меня с холста, как с облаков,

Пречистая и наш божественный спаситель – [...] Взирали...». В то время как движение снизу вверх реализовано в образах пальмы и холма Сиона. Они воплощают в себе весь земной природный мир, который тянется к свету и лучам небесным. Непрерывность движения вызывает ассоциацию с кругом, который, как принцип организации повествования, характерен и для повести И.С. Шмелева.

Уединение царит не только в обители героя, но и в мире картины: Пречистая и Спаситель изображены одни, без ангелов. Так достигается определенная интимность в отношениях между героем и небесным миром.

Подобное сужение пространства можно наблюдать и в повести И.С. Шмелева. После описания широкого пространства всей Ляпуновки повествователь постепенно переходит к рассказу о судьбе Ильи Шаронова. В центре внимания оказываются переживания одного героя. А рассказ о том, как была создана икона, завершается описанием ее изображения и чуда исцеления. Расширение духовного пространства в повести И.С. Шмелева связано с просвещением ее главного героя. Илья Шаронов говорит о том, что «новая душа у него теперь, не сможет терпеть то, что терпел и что терпят другие, темные».

Сходство обнаруживается и в описании ключевых ситуаций, которые передают пространственное сужение. «Множество картин» у Пушкина словно конкретизируются у Шмелева: само описание пруда и затонувших мостков очень живописно, а статичность изображения роднит его с пейзажем в изобразительном искусстве; затем гости смотрят портрет в доме и изображение в склепе, т.е. в пространстве смерти. Перед взором читателя возникают основные жанры живописи: пейзаж, портрет и натюрморт (в его прямом значении – изображение мертвой природы). И так же, как лирический герой стихотворения Пушкина отделен от остальных, «знатоков», герой повести Шмелева вводится в повествование через отрицание: «Не показывает сторож могилы у северной стороны церкви». А пушкинское «важное суждение знатоков» по эмоциональной оценке субъекта переживания перекликается с финалом повести И.С. Шмелева: «Спорят о темноте народной. И мало кто скажет путное».

Следующая ситуация стихотворения: локализация «простого угла» – прямо соотносится с флигелем Ильи на скотном дворе, где герой работает («средь медленных трудов») и где умирает. Наконец, и в образе Мадонны для героя стихотворения Пушкина, и в образе Анастасии Ляпуновой, как ее воспринимает главный герой повести Шмелева, подчеркнуты одни и те же качества:

Она с величием, он с разумом в очах –
Взирали, кроткие, во славе и в лучах...

И у Шмелева: «кроткие черты девственного лица», «госпожа светлая», «глаза, льющие радостное сияние».

Кульминация развития темы Мадонны у А.С. Пушкина заключена в финальных словах: «чистейшей прелести чистейший образец». Христианское преклонение перед образом Мадонны у А.С. Пушкина соседствует с языческим обоготворением земной женщины. Этот же пафос «соединения человеческого с небесным, земной страсти – с молитвенным настроением»[3] господствует в повести И.С. Шмелева.

Таким образом, при сравнительном анализе стихотворения А.С. Пушкина «Мадонна» и повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша» можно говорить об их онтологическом сходстве. Для героя Пушкина Мадонна сходит с иконы, герой же Шмелева обожествляет земную женщину. Но в основе двух произведений лежит одна и та же идея спасительной Красоты, что и подтверждается сходством основных мотивов.

Примечания

[1]Шмелев И.С. Неупиваемая чаша. Романы. Повести. Статьи. М., 1996.
[2]Пушкин А.С. Избранные сочинения: В 2-х томах. Т. I. М., 1978.
[3]Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб., 2003. С. 204.

Декина Е.В. (студ., 3 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Т.Л. Рыбальченко

Концепция чуда в рассказах Юрия Буйды

Чудо – это неожиданное достоверное событие, вызванное высшей силой, нарушающее природный закон (привычные причинно-следственные связи). В разные периоды человеческой культуры чудо получало новую интерпретацию. Языческое чудо, как отмечает А.Ф. Лосев[1], творится непрерывно, все есть чудо. Это истинное проявление законов природы, оно равно чудесному, то есть не событийно и чаще всего выражается в гипертрофированном проявлении признака. В христианстве чудо становится событием и используется как доказательство существования высшей реальности[2]. В Новом времени устанавливается психологическая интерпретация чуда – его относят к сфере сознания человека. Модернизм же в 20-м веке понимает чудо как часть непостижимого хаоса бытия.

Рассмотрение чуда в рассказах сборника Юрия Буйды «Прусская Невеста» 1998-го года выявляет понимание чуда в конце 20-го века. Рассказы этого сборника, опубликованные в журнале «Октябрь» (1992, №3), объединены общим названием «Апокрифы нового времени». Апокриф, по Д.С. Лихачеву, изначально, неканоническое Евангелие, а в дальнейшем, любая духовная литература, противоречащая канонической[3]. Это позволяет предполагать, что автор в своих произведениях дает новую модель чуда, полемизируя со всеми предыдущими.

Языческое чудесное представлено в рассказах разнообразно: А) существование чудовищ (например, в рассказе «Чудо о Буянихе» [4] – чудовище с головой обезьяны, шеей и лапами лошади и туловом слепой собаки; или огромный панголин из рассказа «Хромой утке пощады нет»[5]). Здесь чудесное в его материальном проявлении показывает не момент метаморфозы становления, но состояние распада деформированной материи; Б) гиперболизация предметов (ассенизационная бочка); В) гиперболизация способностей персонажей (необыкновенная физическая сила Зойки – с мясокомбината, Ванды Банды). Гиперболизация вызвана как восприятием персонажей, так и восприятием рассказчика, неавторитетного свидетеля социального хаоса и гротеска на территории бывшей Пруссии, одного из обитателей странного мира.

Мифологизация невозможного проявляется в чуде как событии, которое направлено на характеристику всех персонажей, открывая их готовность верить в невозможное как сверхъестественное. В рассказе «Отдых на пути в Индию»[6] жители городка видят огромный корабль «Генералиссимус», движущийся в Индию. Несмотря на то, что корабль не приносит в их мир желаемого улучшения ситуации (забирает у горожан все, включая детей), жители видят в нем проявление всемогущей спасительной силы. Рассказчик дискредитирует чудо (корабль должен открыть уже открытый город, до которого идет железная дорога; появление огромного корабля невозможно на мелкой речке), развенчивает чудо фабульно (корабль гибнет). Жители не хотят верить в гибель корабля, хотя этому есть свидетели. В рассказе «Аллес»[7] появляется человек, обещающий исполнение желаний. В ящике иллюзиониста жители видят реальность, что вызывает у них желание убить фокусника. Чудо здесь – порождение индивидуальных мифов, галлюцинация каждого, из чего возникает коллективный миф, вмещающий все представления о возможности сверхъестественного.

Нередко мифы о чуде не совпадают, тогда возникает конфликт между носителем веры в чудо и не верящей в индивидуальное чудо средой. В рассказе «Хитрый Мух»[8] персонаж ищет красоту, которой нет вокруг. Воплощением красоты для него становится скульптура девушки с веслом (сниженный образ Галатеи). Его мечта сбывается – девушка оживает, но только в его воображении. В рассказе «Братья мои жаворонки»[9] для персонажа птичка, созданная им из перьев и проволоки, не взлетает, но взлетает после его смерти. Чудо здесь лишено духовного наполнения, хотя человек готов пожертвовать ради веры в чудо жизнью. Индивидуальное чудо рождается как акт отчаяния. Вера человека в красоту, добро, идеал тоже смешна, но это единственный способ возвышения над миром необходимости.

Полемика с христианским пониманием чуда представлена в рассказе «Чудо о Буянихе». « Чудо о ...» – жанр древнерусской литературы, где чудо становится доказательством богоизбранности героя. После смерти Буянихи начинают происходить чудеса, призванные доказать ее святость. Буяниха – не святая, что подтверждают биографические сведения о ней, но во время войны спасала людей, жертвуя собой, партизанила, потом работала, усыновила семерых детей. Буяниха противостоит бездуховности, насилию реального мира, борется с отчаянием, продолжая жить по принципу спасения других, что, по мнению персонажей, невозможно для обычного человека, поэтому они сакрализуют ее. Для автора такой человек есть подлинное чудо, так как он спасает от распада. Жители не прозревают, не становятся лучше, поэтому они объясняют жизнь Буянихи ее особой чудесной сущностью. Буйда спорит с мифологизацией чуда в массовом сознании, спорит с христианской концепцией чуда как воли Высшей Силы, трактуя чудо как человеческие возможности противостояния насилию, хаосу, абсурду действительности.

Примечания

[1] Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990, с.539
[2] Габинский Г.А. Теология и чудо. М.: Мысль, 1978, с.49

[3] Лихачев Д.С. История Русской литературы. М.: Просвещение, 1979, с.46-47
[4] «Октябрь»1992, №3, с.136-153
[5] «Знамя» 1999, №11, с.39-48
[6] «Октябрь» 1992, №3, с.128-130
[7] там же, с.134-136
[8] там же, с.133-134
[9] «Октябрь» 1994, №5, с. 26-31

Дмитриева Л.П. (студ., 2 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова

Баллада Р. Саути «Доника» в переводе В.А. Жуковского

«Доника» – перевод одноименной баллады Роберта Саути, написанный Жуковским 19-20 марта 1831 года. В исследовательской литературе она, к сожалению, не получила достаточной разработки. История ее написания, причины обращения к ней Жуковского, а также особенности перевода позволяют уточнить представление о своеобразии и совершенстве Жуковского-переводчика. Для этого также необходимо сравнить оригинал и перевод баллады «Доника».

Баллада в переводе сокращена на 2 строфы. Изменен размер: у Саути четырехстопный ямб чередуется с трехстопным, рифма – только мужская. Жуковский вводит чередование пяти- и четырехстопного ямба, а также женскую рифму, что оживляет ритмический рисунок. Жуковский опускает название замка – the towers of Arlinkow. Это используется с целью смягчения национального колорита, чтобы, по мнению И.М. Семенко, не отвлекать читателей от сюжетных перипетий[1]. Имя рыцаря Эберхарда заменено на Эврар. Здесь поэт идет, по-видимому, в сторону большей музыкальности. Только в переводе появляется имя отца Доники – Ромуальд. Не изменяет он имени героини. Доника стоит в одном ряду с Алиной, Эльвиной, очень напевными именами, характерными для нежных и сентиментальных дев оссиановской эстетики.

«Доника» относится к средневековым балладам. Смягчение рыцарского колорита происходит за счет использования так называемых русификаторов (кратких форм прилагательных, возвышенной лексики). Придерживаясь логики рассуждения, следует обратить внимание и на слово «бес» в самом конце баллады, которому у Саути противостоит «demon». Сохраняя содержание, русский поэт тем не менее вносит национальный колорит своей страны, подобрав западному слову «демон» общеславянский вариант «бес».

Основным мотивом баллады являются «торжественные звуки смерти» – «the solemn sounds of death», у Жуковского – «гармония унылая». Так баллада входит в контекст романтических произведений с характерным для них символом эоловой арфы. Чтобы сделать акцент на этом аспекте содержания, Жуковский использует звукопись.

Важен символический план баллады. Главной метафорой смерти является образ центрального озера, являющегося обиталищем беса. Жуковский подчеркивает этот символ и на синтаксическом уровне.

Зооморфные классификаторы есть и в оригинале, и в переводе. Они характеризуют нижнюю, среднюю и верхнюю космические зоны и выстраивают пространство по вертикали. Мотив дороги делает актуальным

вопрос о пути человека в мире. Саути намекает на предопределенность рока: люди блуждают в мире, не осознавая, что судьба настигает всех. У Жуковского обострен психологизм, его герои ощущают трагичность бытия.

С этим связана категория дьяволизма, которая здесь находится на новом уровне. Теперь у Сатаны нет воплощения – вселенское зло невидимо и проникает повсюду, его влияние на судьбу непредсказуемо.

Непосредственную роль в изображении психологического состояния героев играет пейзаж. Одушевление природы помогает романтикам проникнуть в ее таинственную сущность.

В «Донике» два крупных блока описания природы: пейзаж в начале баллады и перед кульминацией. В первом пейзаже есть все главные символы: озеро, замок, скала, тень. Так усугубляется мгла, тайна. Загадка бытия кроется уже в этом зловещем и величественном пейзаже. Явления природы у Саути одушевляются с помощью различных языковых средств. Жуковский передает оттенки смысла и свое видение проблемы, используя особенности русского языка.

Второй блок описания природы – пейзаж полутеней, предвосхищение рока, что подтверждается лексическим строем данной части баллады. Перевод несколько отличается. Жуковский усиливает психологизм, расширяя пейзаж и изменяя некоторые детали оригинала. Поэт использует свой любимый прием умолчания. В этом он принципиально отличается от Саути. Если в начале баллады Жуковский сокращает описание Доники до емкого контраста «лицо – как день, глаза – как ночь», то в кульминационные моменты он расширяет повествование, вводя дополнительные детали. Однако колорит баллады сохраняется.

«Доника» отражает внутреннее состояние В.А. Жуковского в 1831 году. Поэт обратился к оригиналу Саути, так как в нем заострена романтическая проблема фатума как причины всех изменений в мире. Жуковский следует Саути в содержательном, символическом плане, усиливая при этом психологизм на звуковом и синтаксическом уровне, в пейзаже, а также внося национальный колорит в языковую стихию.

Примечания

[1] Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. – М., 1975.

Ёжикова Е.С. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
Науч.рук. Е.А. Макарова

Образ ребёнка в святочном творчестве Н.С. Лескова

Основоположником глубинной разработки темы детства в мировой литературе считается Чарльз Диккенс, в творчестве которого эту тему можно назвать одной из главных, к примеру, в таких произведениях, как «Рождественская ёлка», «Лавка древностей», «Домби и его сын», «Дэвид Копперфильд», «Рождественская песнь в прозе» и другие. Он создаёт целую «рождественскую философию», и всё его творчество связано с очевидной проекцией на рождественский канон, а одним из центральных становится образ ребёнка. История святочного жанра уходит своими корнями в

фольклор. Затем она получает интересную разработку в русской романтической традиции и связана с именами Одоевского, Марлинского, Погорельского, Погодина, Полевого, Гоголя.

В реалистической русской традиции возрождение этого жанра связано с творчеством Лескова, не случайно его называли «русский Диккенс».

В творчестве писателя можно выделить своеобразную святочную трилогию, в центре которой герой-ребёнок. Речь идёт о рассказах «Неразменный рубль», «Зверь», «Пугало». Главный их герой и рассказчик – барчук Миколаша, который во многом напоминает самого автора. Живо запоминается привлекательный образ главного героя-ребёнка, впечатлительного мальчика с развитым воображением, думающего, самостоятельного. Эта трилогия ко всему прочему ещё и адресована детям, не случайно Лесков отдаёт свои рассказы в журналы «Задушевное слово», «Игрушечка». Поэтому, несмотря на динамично развивающийся сюжет, обращённость к таинственному миру потустороннего, к фольклорной традиции сказок и страшилок, художник не смог обойтись без назидательного поучения. Маленький читатель хорошо усваивает, что зависть и корысть – это плохо, что нужно уметь прощать и любить всем сердцем и что «не так страшен чёрт, как его малюют».

Три эти рассказа, конечно же, подчинены рождественской логике. В них нашли своё отражение все святочные мифологемы и рамки святочного жанра, обозначенные самим писателем в предисловии к рассказу «Жемчужное ожерелье». Здесь и мотив чуда, который у Лескова «отдан» только в руки человека; и мотив сакрального времени святок; и мотив даров в «Неразменном рубле», который берёт на себя решение дидактической воспитательной задачи; и мотив семьи, включённый в канву особенностей русской национальной мысли и культуры; и, разумеется, мотив ребёнка-сироты. К.Г. Юнг в своей книге «Психология архетипа ребёнка» рассматривает как символ досознательного состояния человеческой души, символ своего рода детства мыслительных процессов именно образ ребёнка. Это состояние он определяет термином «коллективное бессознательное». В этой «трилогии» очевидна эволюция этого образа: если в рассказе «Неразменный рубль» барчук Миколаша выступает как объект действия, как наблюдаемый со стороны мальчик в сложившейся неоднозначной ситуации, то в «Звере» наступает некоторая активизация самостоятельности, «самости» ребёнка, актуализируется его внутреннее стремление понять, заостряется психологический аспект переживаемого. В «Пугале» же Миколаша уже субъект происходящего с ним, а не вокруг, он активный участник и тот, кому истина всё-таки открывается. Более того, здесь происходит явный процесс мифотворчества, но творение мифа ребёнком, которое происходит на глазах у читателя, превращает главного героя – Селивана – не в Пугало (как это происходит в представлении тёмной и неразвитой массы), а в доброго волшебника. Наблюдая за тем, как происходит формирование образа ребёнка в творчестве Лескова, нельзя не обратить внимание на некоторые параллели с биографией самого писателя и кроме вышеупомянутой «трилогии», детство, «пропущенное» сквозь призму воспоминаний взрослого сознания, отразится и в повести «Детские годы Меркула Праотцева» и в автобиографической повести «Юдоль».

Бесконечное число реминисценций и аллюзий в прозе писателя говорит о том, что память – один из фундаментальных элементов в его поэтике, выступающая как «припоминание», интуитивное начало. О.В. Евдокимова подчёркивает, что поэтика Лескова по своей сути мнемоническая; форма мемуаров, дневниковых записей, автобиографий и исторических хроник, характерная для его произведений, диктовала диалогический тип повествования, обуславливая и выбор субъектной формы – рассказа от первого лица, когда автор как бы растворяется в чужих голосах. Хронотоп лесковских произведений выстроен в своеобразную триаду, где «настоящее» – это время рассказывания, «прошлое» – время описываемых событий и «давнопрошедшее» – личное время рассказчика, время его формирования в детстве и отрочестве.

Таким образом, как мы видим, образ ребёнка в святочном творчестве Лескова занимает центральное место, т.к. он отвечает не только логике святочного канона, но и соотносится со специфическими особенностями миросозерцательной системы писателя в целом.

Замятина Е.В. (соиск.), Томский госуниверситет
Науч. рук. О.Б. Лебедева

Портрет и пейзаж как литературно-повествовательные формы в дневниковой прозе В.А. Жуковского 1800-1820-х гг.

Наше исследование посвящено анализу дневниковой прозы Жуковского и ее жанрового своеобразия, нами рассматриваются такие наиболее характерные формы дневникового повествования, как портрет и пейзаж.

Жанр характеризуется, во-первых, непосредственностью повествования, фиксированием истории в моменте ее становления; во-вторых, особой ролью автора, который ведет диалог с самим собой; в-третьих, предельной искренностью, подлинностью, достоверностью фактов, в-четвертых, «дневник – это периодически пополняемый текст, состоящий из фрагментов с указанной датой для каждой записи», характер ведения записей носит спонтанный характер.

В связи с этим жанр дневника позволяет изобразить жизнь в ее течении и развитии, дневник отражает формирование философских, религиозных, этических и других идей Жуковского. Дневник является творческой лабораторией поэта, где осуществляется поиск средств выражения авторской мысли, через дневник мы можем приблизиться к творчеству Жуковского-художника, что играет немалую роль в изучении пейзажно-портретной грани словесной живописи.

В XIX веке важное значение приобретает синтез различных жанров. Наиболее характерным для творчества Жуковского является синтез жанров дневника и письма. Создается особый жанр «письма-дневника», который вбирает с себя такие особенности дневника: установку на предельную искренность, связь записей с текущим временем, изображение событий (чувств, мыслей), происходящих (переживаемых, возникающих) в момент написания.

Такая особенность, как регулярность ведения записей, связывает, синтетический жанр как с дневником, так и с регулярной перепиской. Свойственная дневнику направленность на изображение собственного мира (души, мыслей) сливается с ориентацией на воспринимающее сознание.

Дневник, написанный во время первого заграничного путешествия, соотносится с эпистолярным наследием – с «Письмами Жуковского к великой княгине Александре Федоровне», которые восполняют отсутствующие в бумагах Жуковского дневниковые записи с 22 мая по 12 июля 1821 года, и с «Путешествием по Саксонской Швейцарии», которое представляет собой вариант одного из писем данного периода.

Практически во всех дневниковых записях Жуковским используются портретно-пейзажные формы повествования, что является отражением ведущей тенденции живописи данного периода: взаимопроникновении жанров портрета и пейзажа, которое отразилось на типах повествования в литературе.

В пейзаже объектом описания является «природное окружение», а в портрете – персонаж, человек. Взаимопроникновение двух литературно-повествовательных форм заключается в стирании границ между жизнью природы и человеческой жизнью, между законами организации природного универсума и внутреннего мира отдельной личности.

Природа и человек сливаются, пейзаж становится выражением души и способен передавать универсальные закономерности только тогда, когда тесно соприкасается с внутренней жизнью человека. А портрет, в свою очередь, становится выражением природы человеческих чувств, эмоций, мыслей, настроений.

В дневнике 1800-1810-х годов Жуковский создает особый тип портрета, который является автопортретом, психологическим портретом и в тоже время «пейзажем души». Внутренняя жизнь человека описана писателем многообразно, рассматривается детально (от психологических тонкостей до формирования нравственного облика человека, отображения универсальных ценностей). Таким же многоликим и одновременно целостным предстает мир природы в лирических картинах Жуковского. Используя человеческие характеристики для описания природных явлений, создавая пейзажи, пронизанные динамикой, и используя различные художественные приемы, Жуковский создает пейзажную картину, которая одновременно является выражением «жизни души» воспринимающего ее сознания, становится психологическим портретом.

В дневнике Жуковского конца 1820-го года – начала 1822-го создается особый тип дневника, написанного во время путешествия, который дополняется материалом писем поэта к Александре Федоровне и публицистикой. В 1820-е годы от самоописания Жуковский переходит к изображению окружающих его людей. Для этого он использует различные приемы: во-первых, воссоздание внешнего облика, во-вторых, отображение черт характера, в-третьих, воспроизведение речи человека или содержания разговора с ним, в-четвертых, образ человека раскрывается через описание характера его деятельности, творчества.

В это время Жуковским создаются многочисленные изобразительные приемы, которые будут использованы им в дальнейшем творчестве: богатая цветовая палитра, описание многообразных природных явлений, использование символики, постоянное обращение к светотеневой стороне жизни, мотивы покрывала, слияния различных явлений, невыразимости, таинственной сущности жизни, обращение к категориям красоты, прекрасного, чудесного и т.д.

Таким образом, объектом психологического анализа в ранних дневниках был сам автор, им были выработаны приемы самоанализа, которые в дальнейшем становятся основой для реконструкции облика другого человека. Пейзажные картины, отражающие внутреннюю жизнь воспринимающего их человека в 1800-1810-е годы, в 20-е годы (а далее в 30-е) становятся выражением мироустройства, философией жизни.

Зевенкова Е.В. (студ, 5 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Е.А. Макарова

Н.С. Лесков и спиритизм

На протяжении всего творческого пути Лесков занимает своего рода интернациональную позицию, позицию веротерпимости по отношению к «чужакам».

Для писателя важно то, что единение людей возможно на религиозной почве. И именно в этой сфере он ищет свой нравственный идеал в 70-е гг. В этот период Лесков еще не порвал связь с официальной церковью, но он уже с болью отмечает ее критическое положение и состояние, вследствие чего он обращается к неофициальным религиозно–демократическим движениям, к расколу, сектантству.

Неоднократно в статьях 70-80-х гг. писателем проводились параллели между оппозиционными господствующему православию ересями и протестантизмом как движением неканонического типа.

Среди духовной литературы у протестантов была популярна книга «Путь паломника» английского проповедника и поэта Джона Беньяна, которая активно использовалась в круге чтения А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и, конечно же, Лескова. Эта книга послужила своеобразной сюжетной моделью для создания его собственных произведений, где концепт «духовного странничества» как раз явился определяющей доминантой для русского человека.

Новый интерес к творчеству Беньяна был связан и с так называемым «великосветским расколом», деятельностью крайне модного проповедника лорда Редстока в Петербурге. В эти годы, наряду с редстокизмом, явления спиритизма (медиумизма), магнетизма, гипноза, ясновидения, чтения мыслей оживленно обсуждаются в печати.

Писатель, в силу своих религиозных пристрастий, откликнулся рядом очерков и статей на эти мистические увлечения общества, таких как «Медиумический сеанс», «Русские демономаны», «Сентиментальное благочестие», «Чужеверие петербургских дам», «Чудеса и знамения» и т.д.

С одной стороны, к сторонникам спиритизма Лесков себя не причислял, но, с другой, у него было вечное внимание ко всему чудесному, таинственному, непознаваемому.

В предисловии к «Святочным рассказам» он уточнил, что немногие из них имеют элемент чудесного – в смысле сверхчувственного и таинственного. В других загадочное вытекает из свойств русского духа и различного рода общественных веяний. Цикл святочных рассказов Лескова содержит ряд показательных подзаголовков, к примеру: «Фантастический случай», «Чудеса и видения», «Таинственные предвестия», «Факт в мистическом освещении», «Загадочное происшествие» и т.д. Но особенно ярко этот интерес проявился в его святочном рассказе «Дух госпожи Жанлис».

Этот рассказ вышел под заголовком «Спиритический, характерный случай» в журнале «Осколки» за 1881г. Таким образом, у читателя должна была возникнуть аллюзия по отношению к названию очень известного в свое время сборника, вышедшего в 1808 г., – «Дух госпожи Жанлис, или изображения, характеры, правила и мысли, выбранные из всех ее сочинений, доныне изданных в свет».

Как известно, французская писательница Жанлис была необыкновенно популярна в России в конце XVIII – начале XIX вв. Она «умела дать цену действиям самым маловажным; у нее один взгляд, одно слово, одно пожатие руки значат более, нежели у других авторов последняя жертва любви...»[1]. В то же время критики отмечали и досадные недостатки, к примеру, «слишком много сентенций, выставки ума, метафизики сердца»[2]. Такое двойственное отношение к французской писательнице было и у Лескова, что мы и находим в его рассказе.

Он представляет собой и пародийный курьез, и «рассказ с привидениями» без привидений. Этим самым писатель развенчивает новомодные теории и причуды в обществе, разоблачает профанацию чуда, «бытовые заказы» на чудеса. Это анекдот об увлечении спиритизмом одной дамы высшего общества и о конфузе, к которому это увлечение приводит.

Лесков своим рассказом дал превосходный урок того, что на духов также не следует полагаться, как и на живых людей. Фабула рассказа выходит далеко за рамки простой пародии на «духовидство». Сам Лесков в финале указал, что это «был бы превосходный сюжет для сатиры». В самом деле, невежество великосветских космополитов, скрытое под личиной внешнего европейского лоска, достойно сатирического пера.

Действительно, автор-повествователь изначально убежден в ложности и ограниченности позиции своей героини, так как она, уповая только на изящество французской словесности, запрещала своей дочери читать русские романы.

Как уже было отмечено, «Дух госпожи Жанлис» – святочный рассказ. Фантастика его явно травестирована. По словам писателя, «положение преглупое»[3], мораль вполне реалистична, и «это доказывает, что книги, о которых мы решаемся говорить, нужно прочесть»[4].

Таким образом, данный рассказ – превосходный образец отношения Лескова к медиумическим явлениям. Специфика художественного мышления писателя проявляется в том, что он всегда отталкивался от факта, случая, анекдота, даже тогда, когда они расходились с его представлениями, а спиритические явления как раз и интересовали его как необъяснимые, любопытные и загадочные факты, которые он старался толковать рационалистически, так как мистиком он до конца не был. Лесков всегда

«блуждал» на грани между познаваемым и той областью непознаваемого, таинственного, к которой демонстрировался на протяжении всей творческой жизни его неослабевающий интерес.

Примечания

[1]Цит. по: Кафанова О.Б. Н.М. Карамзин – переводчик Жанлис (Французская «нравоучительная сказка» и пути формирования русской сентиментальной повести)// Художественное творчество и литературный процесс. Вып. IV. Томск, 1982. С. 104.
[2] Там же. С. 104.
[3]Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 Т. М., 1989. Т.7. С. 161.
[4] Там же. С. 167.

Зенкин М.А. (студ., 3 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Ф.З. Канунова
Философско-эстетическая категория пространства в мировоззрении Г.С. Батенькова

Проблема пространства в литературоведении является одной из наиболее актуальных. Наше обращение к этой проблеме, в связи с мировоззрением Батенькова, мотивировано оригинальностью его концепции, которая определяется «генетическим жизненным планом»[1] и стремлением к монументализму, к слиянию рационального и иррационального.

Освоение пространства Батеньковым шло двумя путями:

1. Экстенсивный. Когда дефицит евклидова пространства в детские годы порождает желание охватить как можно больше пространства.

2. Интенсивный. Когда в той же ситуации дефицита пространства, «Пробыв двадцать лет в секретном заключении <...> не имея ни книг, ни живой беседы <...> [он] отрекся от всего внешнего и обратился внутрь самого себя»[2] и через откровение божие открыл для себя новое – метафизическое пространство духовной свободы.

Оба эти пути были сопряжены со страданиями, так как мозг человека ограничен, он не может понять бесконечность пространства.

В письме к А.П. Елагиной от 23 апреля 1854 года Батеньков пишет: «Бог... это опять пространство»[3]. Слово «опять» несет в себе перечислительную семантику. Бог словно включается, наряду с другими категориями, в пространство, как всеобъемлющую субстанцию, является частью пространства. Таким образом, пространство представляется шире, чем бог. Но слово «опять» имело первоначальное значение «назад»[4]. То есть, если обратиться «назад», к истокам, то «Бог... это <...> пространство». Пространство «обымает» (слово Батенькова) все, даже бога, но так как бог тождественен пространству, то он «обымает» и самого себя. Утверждается сверхбесконечность бога-пространства. В пользу этого умозаключения свидетельствуют стихи из «Тюремной песни»:

Предайся в океан сей смежный
Игривый – свежею волной,
Весь помести в себе безбрежный
И в небо воспари душой.

Волна (бог) включается в океан (пространство) и наоборот – «предайся в океан» и «весь помести в себе», то есть волна (бог) помещает в себе океан (пространство), «обымает» его и, следовательно, «обымает» себя самого, включенного в этот океан.

Пространство – одновременно и творящая и творимая субстанция. Бог-пространство «<...> творящим Словом и единым Словом производит человека»[6]. И в то же время пространство творится словом. Посредством слова Батеньков творит свое пространство, свой мир.

Структура творимого пространства представляется как круг – символ бесконечности. Вероятно, любовь к кругу вызвана детскими впечатлениями Батенькова, когда он, стоя на вершине горы, чувствовал себя сосредоточием мира[7]. С вершины евклидово видимое пространство представляется как полукруг, а в совокупности со второй частью, которая находится за спиной, – круг. Отсюда любовь к плавным формам – дугам, изгибам, кругу.

Открытие Батеньковым метафизического пространства божия бытия порождает двоемирие, двупространствие, характеризующееся сменой пространственной парадигмы. Если для романтиков мир идеальный – мечта, то для Батенькова – это вполне реальный мир. Приобщившись к бытию бога, он открыл мир безвременья, так как бог бытийствует вне времени. В земном пространстве (вернее беспространстве) каземата Петропавловской крепости томилось тело, дух же был свободен, располагаясь в метафизическом пространстве – мире мечты романтиков. Но после освобождения тела пространственная парадигма снова сменилась: метафизический мир стал снова миром мечты.

С двоемирием сопряжена и оригинальная концепция рока. В романтизме сильно богоборческое начало, борьба с жестокой судьбой. Батеньков же примиряется с роком. Но, примиряясь с судьбой, он противостоит ей, строя свое пространство. Характерно, что Батеньков «<...> вместе <курсив мой – М.З.> с Богом решился разрушить мир и пересоздать»[8]. То есть противостоит року вместе с богом. Рок и бог оказываются разведены. Романтики же, по-видимому, отождествляли рок и бога, чем и был обусловлен мотив богоборчества.

Таким образом, ключевые философские и эстетические проблемы Батеньков решает посредством пространственного творчества. Пространство является онтологической, гносеологической и эстетической категорией в его мировоззрении.

Примечания

[1] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С.449.

[2] Батеньков Г.С. Записка о масонстве // Пыпин А.Н. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. Петроград, 1916. С.468.

[3] Батеньков Г.С. Сочинения и письма. Иркутск, 1989. Т.1. Письма. С.295.

[4] Шанский Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка. Под. ред. чл.-кор. АН СССР С.Г.Бахударова. М., 1975. С.243.

[5] Илюшин А.А. Поэзия декабриста Г.С. Батенькова. М., 1978. С.106.

[6] Рус. пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. М., 1916. Т.2. С.36.

[7] См.: Данные. Повесть собственной жизни // Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов. М., 1933. С.91.

[8] Рус. пропилеи. М., 1916. С.34.

Зубарев А.А. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Ф.З. Канунова

Мотив двойничества в античной мениппее и в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»

Вопрос о двойничестве в романе «Братья Карамазовы» интересует нас в связи с античной мениппеей, основные черты которой, как отметил М.М. Бахтин[1], совпадают с аналогичными чертами полифонического романа Ф.М. Достоевского.

Целью данной работы является сравнение мотива двойничества в античной мениппее и в романе Достоевского «Братья Карамазовы».

Как отмечает М.М. Бахтин, двойной аспект восприятия мира существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры. В фольклоре первобытных народов рядом с героями существовали их пародийные двойники-дублеры[2].

О.М. Фрейденберг указывает на то, что происхождение двойника уходит корнями в мифо-фольклорную культуру, и связывает этот феномен с рядом метафор «смерти». Во-первых, рабство: двойником героя становится раб его и слуга. Во-вторых, глупость: это или глупый слуга, или дурак, или вообще шут[3].

Народно-смеховая культура и карнавал еще более укрепляют связь мотива двойников с комплексом смерти и второго рождения.

Таким образом, мотив двойничества уходит корнями в глубокую древность и генетически связан с карнавальной традицией пародирования, основной функцией которого является разрушение завершенности и оформленности.

В античной литературе это наиболее ярко проявилось в комедии и сатире. Менипповa сатира или мениппея – жанр, чутко реагирующий на изменение современности, и, следовательно, его поэтическая система, как никакая другая, подходила для оформления структурно-художественной незавершенности героя.

Возьмем для примера памфлет в форме послания Лукиана «О кончине Перегрина». Здесь главный герой – Перегрин – имеет двух двойников: Феагена и оратора, чье имя в произведении не названо. Феаген как одна из метафор «смерти» главного героя является слугой Перегрина. Его речь, несмотря на утверждающий главного героя пафос, несет также и функцию развенчания. По Фрейденберг, «смерть и глупость идут рядом, и потому там, где есть уже одна из метафор «смерти», появляется и другая <... > раб-слуга как метафора «смерти» вбирает в себя и функции шута»[4].

Имплицированный характер функции шута и редуцированный характер смеха в образе Феогена не удовлетворял жанру сатиры, поэтому появляется другой двойник Перегрин – неизвестный оратор, чья основная функция – пародирование и развенчание. Пародирование, как отмечает Бахтин[5], – это создание развенчивающего двойника, это тот же мир наизнанку, что является неотъемлемым элементом всех карнавализованных жанров. Оратор последовательно рассказывает историю жизни Перегрина, и таким образом главный герой умирает (отрицается) в парадирующем двойнике.

Итак, функционирование двойничества в мениппее связано с идеей увенчания-развенчания или перерождения.

Теперь обратимся к роману Достоевского «Братья Карамазовы» и рассмотрим, какую функцию несет на себе двойничество в полифоническом романе.

Структурно, здесь также как и у Лукиана один из главных героев – Иван Карамазов – имеет двух двойников. Семантически они, так же как у Лукиана, представляют две метафоры «смерти»: Смердяков – слуга-раб; черт – шут.

Павел Смердяков характер не амбивалентный, а выбор одного направления. Он одна из граней характера Ивана, его темный предел – ирония. Функционально этот двойник необходим для проверки идей Ивана на практике. В разговорах со Смердяковым Иван начинает осознавать несоответствие умственных заключений (рационального сознания) с сердечными устремлениями (гуманистической натурой). Самоубийство Смердякова раскрывает смертоносность «ложной идеи».

Другой двойник – черт – функционально несет ту же нагрузку, что и неизвестный оратор у Лукиана – развенчание. Диалог с чертом – это исповедь перед самим собой, раскрывающая глубокие тайны подсознания Ивана. Такая установка автора на психологизм сочетается в этом диалоге с вставными комическими эпизодами. Для поэтики данного эпизода эта особенность мениппеи очень характерна. Она проявляет себя в виде анекдотов и профанирующих рассказов, которых в сравнительно небольшой главе больше десятка. Для некоторых из них характерно сочетание высокого и низкого, сакрального и профанного. Такой синкретизм комического и трагического характерен и для античности.

Таким образом, можно сделать следующие выводы: мотив двойничества в античной мениппее и в романе Достоевского реализуется в трех аспектах: 1) структурный; 2) семантический; 3) функциональный.

Структурно мотив двойничества выстраивается иерархически: двойник всегда менее самостоятелен, его образ характеризуется завершенностью, статичностью и он второстепенен в сюжете произведения.

Семантика мотива двойничества реализуется в образах слуги-шута и глупости, образ которой (по Фрейденберг) в виде временного безумия делается обязательной чертой всех, кто проходит фазы смерти и как раз в стадии мытарств и наибольшего мрака[6].

С такой семантикой двойничества связано и его функционирование. Двойник как завершенный образ представляет собой предел героя, в нем герой умирает (отрицается) для нового рождения. Таким образом, основная функция двойника – отрицание и организация структурно-художественной незавершенности героя.

Различия между двойничеством у Лукиана и у Достоевского сосредотачиваются в следующих моментах. Во-первых, у Лукиана отрицание героя не ведёт к его возрождению (в карнавальном мире круговорот смерти-возрождения происходит в масштабах всего рода, а не индивидуальности). У Достоевского напротив, роман заканчивается там, где героем сделан первый шаг к новой жизни. Во-вторых, у Лукиана между Перегрином и его двойниками нет диалога, так как нет слияния сознаний. У Достоевского же, взаимопроникновение сознаний создает почву для диалога. Мотив пародийного двойничества позволяет раскрыть ее несостоятельность.

Говорить о какой-либо одной традиции, организующей двойничество у Достоевского, можно лишь с большой долей условности. Правильнее, на наш взгляд, говорить об общем для всех этих литератур мифологическом

сюжете. Тем не менее, наложение структуры мениппеи на роман Достоевского позволяет говорить о мениппейном комплексе в творчестве писателя. Это важный результат, поскольку речь здесь идет не о единичных аллюзиях, а уже об определенной динамической традиции, позволяющей правильно понять основные мотивы произведения и адекватно воспринять акценты, расставленные автором.

Примечания

[2] См. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Русские словари, 2002. Т.6 – С.128-134.
[2] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990.
[3] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: «Лабиринт», 1997. – С.210.
[4] Фрейденберг О.М. Там же.
[5] См. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Русские словари, 2002. Т.6 – С.143-144.
[6] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. – С.210.

Иванов П.С. (студ., 3 курс), Кемеровский госуниверситет
Науч. рук. Л.А. Ходанен

Мифологема воды в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан»

В литературоведении на сегодняшний день существует ряд исследований, посвященных изучению творчества Александра Сергеевича Пушкина в аспекте мифопоэтики. В этом направлении работали И.П. Федотов, В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, И.П. Смирнов и некоторые другие ученые. Однако следует признать, что среди прочих мифологема воды не находила своего специального рассмотрения. В этой связи весьма актуальным и продуктивным, с нашей точки зрения, оказывается метод изучения художественного текста в аспекте мифопоэтики и психофизиологии (В.Н. Топоров)[1].

В центре нашего внимания – мифологема воды как содержательный комплекс, определяющий сознание автора, связанный со всеми героями произведения и имеющий структурообразующий смысл.

Под мифологемой воды мы понимаем конкретную реализацию архетипа в пределах художественного текста. Опираясь на юнговскую трактовку архетипов как элементов коллективного бессознательного, мы особо выделяем архетип «матери», поскольку именно с ним соотносится смысловой комплекс воды. Затрагивая и психоаналитическую концепцию З. Фрейда, отметим, что с данным архетипом тесно связано переживание «рая», которое испытывает ребенок, находясь в чреве матери.

В трудах М. Элиаде[2] погружение в воду связывается с идеей второго рождения, обновления, иными словами, инициации. Однако наиболее важным для нас является не сам факт погружения, что соответствует переходу в «правремя» или время «чистого мифа», а качественное преображение, обновление и обретение новых свойств как результат прикосновения к мифологической реальности.

Переходя к непосредственному анализу поэмы, отметим, что именно такое понимание мифологемы воды представлено в ее содержательном плане. Уже само название отсылает нас к данной мифологеме, явленной, однако, в своем особом, «окультуренном» проявлении. Перед нами не природный источник, а фонтан – произведение искусства, сделанное руками человека. Таким образом, сразу же назревает оппозиция «культура» – «природа», получившая свое дальнейшее развитие в поэме.

Вместе с тем фонтан – это центр гаремного мира. Наряду с мировым древом он, в контексте мифологического восприятия, выступает сакральным источником, центром мироздания; это своеобразная поэтическая модель мирового древа. Именно с ним связан неиссякаемый ключ живительной благодати, исцеляющий душу и тело. В поэме он характеризуется следующими эпитетами: «воды живые», «волны ключевые», «игривый фонтан», «сладкозвучный». Однако подобные характеристики явно не гармонируют с обстановкой бахчисарайского дворца. Все здесь исполнено скуки и однообразия, ничто, даже время не сулит перемен, оно тянется вяло, лениво:

Однообразен каждый день,
И медленно часов теченье.
В гареме жизнью правит лень;

Актуальным становится мотив несвободы, заточения, которому подвержены все во дворце, не исключая самого хана Гирея. Несвобода овладевает и «младыми женами» хана, которые оказываются лишенными дорогого внимания и заботы господина. Желая «обмануть» царствующий закон дворца, они пытаются внести в свое однообразное существование ощущение жизни. В этом им помогает фонтан. С ним в поэме связаны динамика, плеск, легкость, игра «прохладных струй» на солнце, противопоставленных безмолвию, однообразию и тягостному существованию гарема. Примечательно, что ханские жены всегда предстают перед нами рядом с фонтаном. В поэме встречаются три таких эпизода, каждый из которых последовательно отражает их постепенное приближение к воде. Так, изначальные гуляния, «игры, разговоры» при «шуме вод живых», сменяются купаниями:

И льются волны ключевые
На их волшебные красы…

Пройдя ритуальное преображение через инициацию, девушки получают возможность обращения к тому запредельному миру, который дарует им знания. «Глубина проясняется» и «младых жен» охватывает эмоциональный подъем, они начинают петь. Примечательно, что раньше в поведении «пленниц прелестных» преобладали робость, покорность и смирение, теперь же они нарушают гаремное безмолвие, преображая его. Они, словно через себя выражают силу фонтана, стремившегося расшириться до масштабов всего гарема.

Изначально они представлены как два антипода. Однако и та, и другая оказываются тесно связанными с водой. В отношении с Марией вода явлена не в предметном, а в своем исконном сакральном значении. Смерть Марии воспринимается как переход в горний мир, в мир божественной сверхреальности. Зарема же «уходит» в воду в ее природном обличье:

Гарема стражами немыми
В пучину вод опущена.
В ту ночь, как умерла княжна...

Таким образом, смерть двух героинь происходит почти одновременно. Вода как объединяющее начало оказывается родственной не только Марии, но и Зареме.

Мифологема воды в данной поэме оказывается связанной также и с временным континуумом текста. Все содержание поэмы пронизано всеобщей «тоской о прошлом». М. Элиаде с этим понятием связывает бессознательное стремление к истокам, которое неизменно идеализируется. З. Фрейд называет этот бессознательный порыв поиском утерянного рая.

В поэме прошлое имеют абсолютно все герои, однако оно предано забвению. Сам Гирей испытывает тоску об ушедшей Марии, для него прошлое сосредоточено исключительно в ней. Именно поэтому он так и не может смириться с ее утратой и в память о ней устанавливает фонтан, получивший название «Фонтан слез». Вода, таким образом, становится не только знаком памяти, но и скорби об утраченном.

Однако фонтан у Пушкина – это не только связь с сюжетом и историей героев, но и предметное выражение некоего творческого состояния поэта. Именно Бахчисарайский фонтан вдохновил Пушкина на написание поэмы. Образ воды, связанный с ощущением бьющего вдохновения, с моментом рождения энергии, с мыслью, стремящейся ввысь – это отнюдь не художественное открытие автора. Истоки этой традиции находятся в 18 в., в творчестве Державина («Водопад»), в дальнейшем получившее отражение в «Фонтане» Тютчева.

Таким образом, мифологема воды в поэме «Бахчисарайский фонтан» занимает особое место и представляется во всем многообразии своих смыслов.

Примечания

[1] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 575-597.
[2] Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.

Ионина М.А. (асп.), Томский политехнический университет
Науч. рук. Е.Г. Новикова

Книга Иова в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»

До недавнего времени тема Иова в творчестве Достоевского была скорее констатирована, нежели исследована. Ее разработка началась в последние годы[1]. К анализу Книги Иова в творчестве Достоевского обращались такие современные ученые, как Л.А. Левина, Н. Ефимова, Т.А. Касаткина, А.Н. Хоц. Однако до сих пор в науке о Достоевском не предпринимались попытки фронтального изучения этой библейской книги в его творчестве.

Существует знаменитое развернутое высказывание писателя об этой книге, выраженное в письме к А.Г. Достоевской от 10/22 июня 1875 года, где он сообщает: «Читаю Книгу Иова, и она приводит меня в болезненный восторг; бросаю читать и хожу по часу в комнате, чуть не плача. <...> Эта

книга, Аня, – странно это – одна из первых, которая поразила меня в жизни, я был тогда еще почти младенцем»[2]. Влияние этой библейской книги отразилось на творчестве Достоевского в целом, в частности же, в контексте создания романа «Подростою». Рассмотрим бытование Книги Иова в романе двуэтапно. На первом этапе – фрагменты рукописных редакций. На втором – фрагменты окончательного варианта редакции романа.

В черновых вариантах библейский текст вводится очень активно. Примечательно, что бытование Книги Иова представлено двумя формами. Первая – это блок обильного цитирования. Вторая – называние самого имени Иова в других фрагментах рукописного текста. Остановимся более подробно на первом блоке.

В текстовое поле фрагмента Книга Иова вводится настолько интенсивно, что он практически организован цитатами, большая часть которых графически не выделена и введена в авторский текст в форме парафраза. Отметим, что только две цитаты введены в текст самим писателем с соответствующим оформлением:

О, если бы вы совсем молчали; это вменилось бы вам в мудрость[3]. О, если бы вы только молчали! Это было бы вменено вам в мудрость (Иов 13.5).

Пышные слова ваши – как бугры глиняные [16, 140]. Напоминания ваши подобны пеплу; оплоты ваши оплоты глиняные (Иов 13.12).

Одна, за исключением авторских, указана академическим изданием:

И придешь ко гробу в старости, как колос к снопу в свое время [16, 140]. Войдешь во гроб в зрелости, как укладываются снопы пшеницы в свое время (Иов 5.26).

Остальные восемь выявлены впервые. К примеру, следующие три:

И ангелы божии несовершенны, совершенен и безгрешен один бог наш Иисус Христос; ему и ангелы служат [16, 140]. Вот, Он и слугам Своим не доверяет; и в ангелах Своих усматривает недостатки (Иов 4.18).

Все мы вчера только пришли и ничего еще не успели узнать [16, 140]. А мы вчерашние, и ничего не знаем, потому что наши дни на земле тень (Иов 8.9).

Сказано: «Надежда лицемера погибнет, и безопасность его – дом паука» [16, 140]. Таковы пути всех забывающих Бога; и надежда лицемера погибнет; Упование его подсечено, и уверенность его – дом паука (Иов 8. 13-14).

Фрагмент авторского текста вводится в контексте темы страдания и представлен в форме кратких, нравоучительных записей Достоевского: «А зависть – зависть умерщвляет всего человека, зависть с собой смерть несет» [16, 140]. Примечательно, что фрагмент содержит четко выделенный круг имен героев. Прежде всего, это странник Макар Иванович. Содержание данного текстового фрагмента задано и определенным кругом тем. Можно выделить три тематические части, на основе которых содержание Книги Иова нашло свое отражение в авторском тексте. Самой очевидной и основополагающей является тема страдания, точнее – потребности страдания: «Без страдания жить не могу. Дай пострадать; подари страдание» [16, 140]. Далее тема страдания переплетается с темой греховности человека. Понятие греха рассматривается автором не на

обыденном уровне – как грубое, масштабное, противозаконное деяние человека, а на уровне более глубоком, который касается тайных сфер души. Грех показан здесь как недостаток любви человека в отношении к Богу, как выражение недоверия к Промыслу Божиему. Третьей тематической частью в развитии этого фрагмента является момент взаимосвязи двух предыдущих тем: «От человека и право роптания отнято, потому что даже не может и уличить того, на которого ропщет, ибо тайна кругом человека» [16, 140]. Его смысловое значение представлено попытками писателя обосновать причинность и необходимость страдания как неотъемлемой части жизни каждого человека. Фрагмент рукописных редакций организован таким образом, что создается впечатление диалога писателя с героями библейской книги. Возможно, на тот момент такая форма дискурса выражала внутреннее состояние писателя, которое можно было бы охарактеризовать как состояние духовного поиска.

Обращает на себя внимание тот факт, что в ходе своей работы с Книгой Иова, Достоевский принципиально выделяет строго определенные фрагменты текста. Он не использует смысловое богатство всей ветхозаветной книги, а актуализирует только раздел первого и второго циклов речей друзей Иова, являющих в себе воплощение мудрости предков, и раздел с циклами ответов самого Иова. Писатель принципиально не работает с последними разделами библейской книги. Так он не только не вводит главу о диалоге, состоявшемся между Богом и Иовом, но даже не упоминает фрагмент об обращении Иова, о речах Елиуйа, который частично отвечает на вопрос о смысле страдания, призывая к поиску не причины, а цели страдания.

Из этого фрагмента рукописного текста вырастает определенный фрагмент окончательного варианта романа. Таким фрагментом являются главы с первой по шестую третьей части романа. Необходимо заметить, что на протяжении всего текстового поля романа Книга Иова интенсивно и исключительно представлена в этих главах. Примечательно, что именно на этот текстовой период автор вводит героя романа – странника Макара Ивановича, и во всех без исключения случаях введение Книги Иова оформлено единственно речью этого героя. Таким образом, в рукописях текст Книги Иова вводится самостоятельным фрагментом, называние имени Макара Ивановича только предваряет и завершает фрагмент. В окончательной редакции романа этот герой непосредственно связан с бытованием ветхозаветной книги; он – тот, устами которого цитируется библейский текст.

Важно отметить, что в окончательный вариант романа ветхозаветная книга вводится таким же образом, что и в рукописях – двумя формами. Прежде всего, – это использование библейских стихов в качестве цитаты, и единожды введен сам образ Иова. Отметим, что академическим изданием указана одна цитата:

> Самые одежды мои возгнушались мною[4]. То и тогда Ты погрузишь меня в грязь, и возгнушаются мною одежды мои (Иов 9. 31).

Остальные пять выявлены нами впервые. К примеру, две из них:

Старец же должен быть доволен во всякое время, а умирать должен в полном цвете ума своего, блаженно и благолепно, насытившись днями, воздыхая на последний час свой и радуясь, отходя, как колос к снопу, и восполнивши тайну свою [13, 287]. Войдешь во гроб в зрелости, как укладываются снопы пшеницы в свое время (Иов 5.26). И умер Иов в старости, насыщенный днями (Иов 42.17).

В попрание меня, говорит, отдал Господь всем людям, яко же некоего изверга, то уж пусть так и будет. Как ветер, говорит, развеялась слава моя [13, 318]. Ужасы устремились на меня; как ветер, развеялось величие мое, и счастие мое унеслось, как облако (Иов 30.15).

Показательна принципиально иная организация окончательного варианта фрагмента текста. Цитируется Книга здесь намного реже, чем в рукописях. Кроме того, используются не все цитаты рукописного варианта. Сам фрагмент заключен в более широкие текстовые рамки. Заметно изменился и содержательный контекст. Фрагмент организован в форме диалога Макара Ивановича и Аркадия Долгорукого, главного героя романа, подростка, ищущего свои ориентиры и идеалы в жизни. Разговор построен в форме знакомства, не столько внешнего, сколько внутреннего, на уровне духа, на основе общих вопросов, по поводу справедливого миропорядка и закономерностей жизни человека. Можно сказать, что это момент встречи двух поколений, где старшее передает накопленные опыт и мудрость младшему: «Всё есть тайна, друг, во всем тайна божия. <...> А всех бульшая тайна – в том, что душу человека на том свете ожидает» [13, 287]. Если в рукописных редакциях бытование Книги Иова было обусловлено духовным поиском автора, то фрагмент окончательной редакции можно интерпретировать как финал этого духовного поиска, как окончательное утверждение в прежде подвергавшихся сомнению истинах: «А что тайна, то оно тем даже и лучше; страшно оно сердцу и дивно; и страх сей к веселию сердца <...> не ропщи вьюнош: тем еще прекрасней оно, что тайна» [13, 290]. «И отвечал Иов Господу и сказал: Вот, я ничтожен; что буду я отвечать Тебе? Руку мою полагаю на уста мои» (Иов 39. 33,34). Особое значение имеет тот факт, что фрагмент, завершающий бытование Книги Иова в романе совпадает с фрагментом о завершении жизни Макара Ивановича и, таким образом, с завершением темы Иова в романе «Подросток». Таким образом, нам удалось выявить в рукописных и окончательном вариантах романа «Подросток»: одиннадцать новых фрагментов Книги Иова; тот факт, что тема страдания представлена по-разному в рукописном и беловом вариантах; что для обоих вариантов принципиально важным является образ Макара Ивановича.

Примечания

[1] Словарь-справочник Достоевский: эстетика и поэтика. Челябинск, 1997.
[2] Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1972. Т. 29. Кн. II. С. 43.
[3] Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1972. Т. 16. С. 140. (Далее используются цитаты этого тома, страницы указаны в скобках).
[4] Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1972. Т.13. С. 317. (Далее используются цитаты этого тома, страницы указаны в скобках).

Каминский П.П. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. В.А. Суханов

Исторический дискурс в очерковой прозе В. Распутина о Сибири

Интерес к феномену Сибири проходит через все творчество Валентина Распутина и оформляется как объект самостоятельного исследования в публицистике 1980-х годов. Авторская концепция региона может быть исследована на шести уровнях: социальном, историческом, антропологическом, онтологическом, экологическом и этико-философском. В предлагаемой работе мы остановимся на анализе одного из выделяемых дискурсов – системы высказываний писателя об истории Сибири.

В осмыслении В. Распутиным истории региона можно выделить три основных аспекта: национальный, культурный и антропологический. Для последовательной реконструкции событий писатель выделяет в истории Сибири следующие этапы: 1) Доисторический; 2) Этап покорения и начального освоения Сибири (конец XVI-XVII век); 3) Этап развития культурной и экономической самостоятельности Зауралья в XVIII-XIX веках; 4) Современный этап.

Доисторическая фаза связывается с ситуацией незнания региона европейской и русской культурами. Эта эпоха осмысляется как время слухов и небылиц, мифологических представлений о Сибири как стране чудес. При этом, как подчеркивает писатель, русский народ уже бывает в Сибири.

Второй этап – этап присоединения Сибири к России, – в свою очередь, делится писателем на три периода, согласно трем волнам покорителей: 1) завоевание; 2) первопроходчество; 3) заселение. Колонизация Сибири интересует писателя как национальный процесс и рассматривается в свете концепции национального характера. С точки зрения В. Распутина, русская экспансия в Сибири представляла собой стихийное движение народных масс, за которым не поспевали правительственные и воеводские постановления. Психологические мотивации завоевателей, первопроходцев и первонасельников априори характеризуются отсутствием осмотрительности и благоразумия. Писатель допускает, что ими двигали меркантильные соображения (право первой добычи и т.п.), но полагает, что определяющее значение сыграли внешние, надличностные детерминанты. Исторические события этапа осмысляются как результат выброса из национальных недр огромного количества пассионарной энергии (позволим себе воспользоваться терминологией Л.Н. Гумилева). Речь идет о том, что к определенному моменту развития, нация вычленяет из своего состава и воплощает свою интенциональность в духовном типе пассионария, который расширяет для национально-государственного организма жизненные пространства и ресурсную базу существования. Писатель подчеркивает суть того исторического момента, которая заключалась в коренной геополитической трансформации русского государства, когда Русь, покорив Казанское и Астраханское ханства, становилась Россией и вплотную приближалась к обретению статуса империи. С точки зрения писателя, текущая логика исторического развития заставила русских испытать «необыкновенный порыв» и «чудесную страсть», вселила в них «путеводное чувство Родины» и толкнула к совершению сверхъестественного и невообразимого подвига.

Национальный характер в этот период, как полагает В. Распутин, проявляет активную сторону своей природы, реализует заложенный в нём потенциал героического преодоления, воплощаясь в представителях отдельных сегментов национального целого, особых сословий. Внимание акцентируется на том, что только казаки, уникальная социальная общность людей, замешанных на личностных качествах и не сломленных тяжкой русской государственностью, могли стать выразителями исторического закона, двигающего Русь на восток в Азию. Другим вариантом реализации пассионарной активности нации предстает феномен старообрядчества.

Покорение Сибири осмысляется также как культурный процесс. С точки зрения писателя, русская экспансия была детерминирована спецификой национальной культуры. Речь идет об извечной мечтательной устремленности русских людей к вольнице. В. Распутин подчеркивает, что русский человек отправлялся в Сибирь в поисках свободы всех толков, бежал от ограничений и притеснений. Мечта эта нередко воплощалась в форме мифа о чудесном, благодатном крае и процесс экспансии обуславливался активностью мифологического сознания по ее достижению. Например, открытие старообрядцами Горного Алтая и продвижение ими своих поселений и угодий к китайским границам связывается с поисками легендарного Беловодья.

Рассматривая антропологический аспект истории региона, В. Распутин конструирует бинарную оппозицию и исследует генезис двух исторически сложившихся в Сибири духовно-нравственных типов, связанных с различными способами существования в социуме и природной среде – оседлым и кочевым, – олицетворяющих две противоположные стратегии освоения региона – бережную и колонизаторскую. Основу первого типа, типа «коренного» сибиряка, закладывают первопроходцы и первонасельники. С одной стороны, он предстает выделившейся из коренной нации, отличной от ее европейских представителей в психическом складе и физическом облике ветвью, с другой, лучше и полнее сохранившим, законсервировав, благодаря относительной изолированности и местным условиям, основные качества русского земледельца. Противоположный ему тип, тип «временщика», складывается из устремившихся вслед за пассионариями в Сибирь сезонно-промысловых людей, разного рода маргинальных элементов и отправленных отбывать ссылку или каторгу уголовников. Вся история Сибири рассматривается в логике антагонизма этих антропологических типов. «Приливные волны» сезонных людей, с точки зрения писателя, несут разрушение культуры и экосистем, во все времена стараются «размыть» нравственные основы коренного сибирского характера, что приводит к нынешнему его вырождению. История их противостояния становится, таким образом, историей современного аксиологического кризиса и кризиса экологии.

Последующий этап (XVIII-XIX вв.) рассматривается через историю трех сибирских городов (Иркутска, Тобольска и Кяхты) и также осмысляется писателем как результат приложения пассионарной активности нации. Например, история Кяхты ставится в один ряд с броском казаков к Тихому океану и называется «следующим «пружинным» действием на просторах Сибири русского характера»[1], изменяется лишь модус протекания процесса. В. Распутин исследует, как на смену «физическому» энтузиазму первопроходцев и первонасельников XVII века» приходит «энтузиазм

духовный, очистительный»[2]. С точки зрения писателя, историческая логика этой эпохи заключается в преодолении Сибирью статуса колонии и возникновении сибирского патриотического сознания. В числе детерминант такого процесса, указывается, во-первых, торгово-экономическое развитие сибирских городов, во-вторых, появление самостоятельного культурного движения, в том числе посредством института меценатства, в-третьих, духовное влияние декабристов и политических ссыльных на общественную атмосферу. Итогом развития гражданско-гуманистического общественного сознания в конце XIX века писатель мыслит создание оснований для выдвижения сибирскими патриотами (Ядринцевым, Потаниным и др.) пяти основных требований, корректирующих хищническую политику колониального центра: образование, отмена ссылки, равноправие с метрополией, качественное заселение и отношение к инородцам.

Современная судьба Сибири в рамках настоящего дискурса связывается с утратой обществом исторической памяти и этически осмысляется через проблему охраны памятников истории и культуры. В. Распутин описывает, как былую «доблесть» старинных городов сменяют старость и запустение. Рассуждая о текущем состоянии Кяхты, писатель видит в этой тенденции влияние всесильного закона течения Времени, заключающегося в «роковой справедливости обратного действия», когда за амплитудой могущества следует амплитуда запустения и небрежения, за дарами – возмездие[3]. Время в концепции В. Распутина, таким образом, циклично и его можно уподобить тригонометрической функции. Современный момент приходится на период «властной усталости Времени»[4], то есть на нижний пик функции. В свою очередь, реализацию этого закона детерминирует общество – Время лишь «безжалостно и чутко подхватывает и свершает те действия, к которым склонны живущие в нем»[5]. Накапливая темное незнание и забывая свое прошлое, общество переживает дисфункцию морали и лишает себя оснований для будущего. История в этой картине остается открытой. Для В. Распутина важно, что выдвинутые в конце XIX века геополитические требования в адрес метрополии так и не были реализованы, а ее колониальная политика еще более усугубилась.

Анализ показывает, что Распутин воспринимает Сибирь как уникальный социально-исторический, духовный и культурный феномен. Концептуальная логика рассмотренного дискурса выстраивается с опорой на богатейшую историографическую основу. Она складывается из документального наследия нескольких десятков историков, писателей, мыслителей и общественных деятелей, компилируемого в авторской системе мировоззренческих координат. Процесс присоединения Сибири к России осмысляется В. Распутиным как исторически и культурно детерминированное движение национального организма. Писатель настаивает на активном, героическом потенциале русского народа. При этом он дифференцирует регионально специфическое воплощение национального характера в Сибири и рассуждает о доминировании пассивных начал («расслабленность и размягченность») в жителе европейской части России. Начинаемая здесь рефлексия о соотношении двух противоположных начал в русском национальном характере получает окончательное свое выражение в публицистике 1990-х годов.

Подробным исследованием генезиса антропологических типов и их взаимоотношений писатель иллюстрирует свое понимание причинно-следственной обусловленности современной судьбы Сибири, сложившееся многим ранее и выраженное уже в зрелом художественном творчестве.

Обращение к истории служит задаче этической актуализации в слове и сохранения национально-исторического чувства, утраченного, по мнению писателя, современниками. Новое обретение памяти, фундаментальной категории авторской аксиологии, преподносится как одно из условий дальнейшего исторического развития региона и создания предпосылок для реализации Сибирью своего историко-космического предназначения.

Примечания

[1] Кяхта // Сибирь, Сибирь... – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 210.
[2] Громкое имя – Сибирь // Москва. – 1998. – №7. – С.17.
[3] Кяхта // Сибирь, Сибирь... – С. 211.
[4] Там же.
[5] Русское Устье // Сибирь, Сибирь... – С.259.

Кармацкая С.А. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова
Жанр предисловия в творчестве И.С. Тургенева

В художественном и критическом наследии И.С. Тургенева важное место занимают предисловия, созданные им в разные периоды: с 1854 по 1888 года. Предисловия написаны к произведениям русских и европейских писателей: это «Предисловие к французскому переводу поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри»», 5 предисловий к произведениям А.С. Пушкина (как для русских читателей, так и для французов), «Предисловие к переводам повестей Г. Флобера «Легенда о св. Юлиане Милостивом» и «Иродиада»», «Предисловие к переводу «Волшебных сказок» Шарля Перро»» и др. Всего 28 предисловий. Содержание и поэтика их позволяет уточнить принципы эстетики Тургенева и дополнить картину творческого процесса писателя.

Жанр предисловий представляет большой теоретический и научный интерес в силу того, что предисловие выступает одним из способов реализации культурно-исторической деятельности И.С. Тургенева как писателя, знакомящего Европу с Россией, а русских – с творчеством зарубежных писателей. Предисловия Тургенева, исследуемые в контексте литературных и общественных связей писателя, являются материалом для уяснения эстетической и философской позиций писателя. Жанр предисловия представляет теоретический и историко-литературный интерес как особая «малая» форма в художественном творчестве Тургенева. Предисловия носят итоговый характер: в них аккумулируются мысли, положения, высказанные им ранее в письмах, воспоминаниях, в речах, посвященных писателям.

Вопрос о жанровом своеобразии предисловий Тургенева – и предисловий вообще – еще не получил научной разработки. Можно назвать только статью в Литературной Энциклопедии и комментарии в Полном собрании сочинений И.С. Тургенева.

По своей жанровой структуре предисловие тяготеет к эссе, теоретическое осмысление которого мы находим в работе М.Н. Эпштейна: «На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре нового времени)»[1]. Как и эссе, предисловие является «малой» формой и наджанровой структурой, в которую свободно входят исторические, философские, эстетические, политические, биографические и другие аспекты. Как и эссе, предисловия характеризуются достаточно свободной композицией.

Форма и пафос предисловия определяются личностью самого Тургенева, т.е. в предисловии есть важный момент самовыражения личности писателя. Но предисловие, в отличие от эссе, зависит от материала, который выбирает писатель, логики и характера анализируемого произведения.

Процесс эссеизации литературы, ставший отличительной чертой искусства XX века, получил развитие в творчестве Тургенева и вместе с тем явился отражением мощного влияния романа на малые жанры (романизация).

Таким образом, на теоретическом уровне можно дать рабочее определение жанру предисловия Тургенева как наджанровой структуры. Говоря о своеобразии жанра предисловия у Тургенева, можно выделить несколько особенностей: все они посвящены литературным произведениям, – эта особенность диктуется материалом: здесь можно предложить классификацию по хронологии, по авторам, по целям (для России и для Европы) и т. д., но содержательный план предисловия формируется личностью автора, особенностью его мировоззрения и эстетики. В связи с этим можно указать на доминантные особенности жанра предисловия у Тургенева.

Во-первых, всем предисловиям присуща идейно-эстетическая концептуальность, выражающую мировоззрение и эстетику Тургенева. Так, в "Предисловии к переводу «Украинских народных рассказов» Марка Вовчка"[2], автор предисловия сделал центром свою задушевную мысль о народности литературы как критерии ценности произведения. Цель своего предисловия он определил как желание познакомить русского читателя с украинской писательницей и "сохранить по возможности ту особую, наивную прелесть и поэтическую грацию, которою исполнены «Народные рассказы»" (С., XV, 80).

Концепция народности структурирует и "Предисловие к переводу «Волшебных сказок» Шарля Перро", где она сопрягается с эстетической проблемой чудесного. В сказках Шарля Перро Тургенева привлекает "смесь непонятно-чудесного и обыденно-простого, возвышенного и забавного, которая составляет отличительный признак настоящего сказочного вымысла" (С., XV, 93).

Во-вторых, в предисловии выражается историзм тургеневского мышления, столь ярко сказавшийся в биографическом принципе, являющимся средством создания эпического полотна. Этот принцип становится ведущим в «Предисловии к французскому переводу повести Л.Н. Толстого «Два гусара»» и в «Предисловии к очерку А. Бадена «Un roman du comte Tolstoï» («Роман графа Толстого»)». Проблема историзма для Тургенева актуальна в разговоре о Толстом, поскольку, по мысли Тургенева, полнота эпического изображения у Толстого обусловлена глубиной его исторической концепции. Знакомя с Толстым, Тургенев неизменно дает факты из биографии писателя, его родословной, которые

определяют место писателя в истории русской духовной жизни и показывают европейское значение Толстого как выразителя русского национального духа.

В-третьих, предисловия, как и романы Тургенева, будучи идеологически концептуальными, характеризуются драматизацией основной коллизии. Так, в предисловиях о Пушкине Тургенев постоянно акцентирует раннюю гибель поэта: "В январе 1837 года Александр Пушкин, еще не достигнув тридцати семи лет, погиб на роковом поединке, а незадолго до того он написал одному другу: «Теперь я чувствую, что моя душа выросла и что, наконец, я могу творить». Эти слова должны жестоко умножить скорбь, порожденную его печальной и преждевременной кончиной" ("Предисловие к французскому переводу «драматических произведений Александра Пушкина»" (С., XV, 84)). Наиболее яркая акцентировка драматизма судьбы Пушкина или Лермонтова и структурного построения предисловий во многом обусловлена трагической судьбой великих русских поэтов, отразившей трагические стороны русской жизни.

В-четвертых, предисловия в своей совокупности являются своеобразной эстетической энциклопедией Тургенева. В каждом предисловии, анализируя произведение, писатель выходит к проблемам жанра: определяется своеобразие драматических произведений Пушкина, которые сравниваются с творениями Шекспира, Мольера, Рафаэля, Клоделя; указывается на эпическое начало у Толстого; исследуется вопрос о чудесном в сказках Шарля Перро; поднимается проблема народности в "Народных рассказах" Марка Вовчка.

Примечания

[1] Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре нового времени)// Парадоксы новизны. М. 1988. С. 334-381.

[2]Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 томах. Сочинения: В 15 томах. М.-Л., 1968. Т15. С. 80. В дальнейшем все цитаты по этому изданию даются с указанием в скобках С. <очинения>, тома и страницы.

Клименко А.В. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. А.П. Казаркин

Циклизация в рассказах Набокова («Соглядатай»)

«Соглядатай» – второй сборник рассказов В.В. Набокова. Двенадцать рассказов под общим заголовком «Соглядатай» были выпущены издательством «Русские записки» в Париже в 1938 г. Рассказы написаны в период с 1930 по 1934гг. Открывает сборник одноименная повесть, написанная в 1930г.

Эта повесть в плане композиции зеркально отражает весь цикл рассказов благодаря новеллистическому нанизыванию, а также синтезу двух начал – рассказового и новеллистического, который характерен для последующих рассказов цикла. Набоков, начинавший как новеллист, развивается в сторону рассказа и преодолевает новеллистическую сухость, лаконичность, увеличивая лиризм прозы до рассказового.

Обращаясь к теории цикла, можно сказать, что наиболее распространенным является анализ стихотворных циклов. Крупнейшие русские исследователи в этой области: В. Сапогов, М. Дарвин, В. Тюпа и др. Циклизация – продукт разрушения эпического сознания, вытеснения поэмы и романа циклом миниатюр в конце девятнадцатого – начале двадцатого веков, Набоков же возвращает циклу эпичность, появляется сборник как художественное целое.

И рассказ, и новелла – типы одного малого повествовательного жанра. Не все исследователи разделяют рассказ и новеллу, называя последнюю европейским вариантом рассказа. На наш взгляд, различать рассказ и новеллу стоит не только в рамках одного жанра, но и как отдельные жанры, т.к. в рассказе преобладающее место занимает описательность, лирическое начало, а в новелле – драматизм, лаконичность.

Объединяющим элементом драмы и лирики у Набокова является ирония как результат комбинирования ситуаций. Это одна из составляющих мотива игры, который определяет сюжетостроение. Зачастую жизнь набоковского героя являет собой игру с ярко выраженным приемом комбинирования – перестановки и соединения по определенным правилам набора готовых элементов (например: рождение, женитьба, развод, встреча, разлука, смерть и т.д.). Вторжение в произведение комбинаторно-игровых принципов трактуется современными теоретиками не только отрицательно, но и положительно – как симптом создания структуры нового типа, так называемого «открытого произведения». Таким образом, игра – еще один циклообразующий элемент.

Пространство рассказов: Берлин – город, населенный у Набокова героями-эмигрантами, но описано это пространство по-особому, будто оговариваются правила игры. Зачастую пространство закрытое: комната, квартира, подъезд, дом, улица, город. И если герой вырывается из пространства города, он находится где-то вовне, далеко от него: лес, экзотические джунгли, море, дальние страны, но пространство опять закрыто, имеет границы. Самые далекие путешествия, не связанные с обывательской жизнью города или горожан, обычно превращены в миф – герои реально не оказываются там, они в его параллельном мире – в бреду, во сне, в смерти (например, «Пильграм», «Terra incognita», «Совершенство»).

Мотив смерти тоже является циклообразующим, но без драмы, т.к. герой Набокова зачастую либо теряет имеющиеся осмысленность и целенаправленность своего существования, либо никогда их не имеет, не находит, либо находит, но во сне или в смерти.

Таким образом, о цикличности данных рассказов говорит наличие в них общих элементов:

– синтез новеллистического и рассказового начала;
– ирония как основа комбинирования лирики и драмы;
– мотивы игры, отчужденности, смерти.

Набоков переносит элемент игры и на циклизацию как незавершенную структуру, где связь частей (рассказов) существует не обязательно, а факультативно, как возможность. Поэтому в цикле рассказов сборника «Соглядатай» выделяется пять подциклов на основе типа героя:

– рассказы о детях («Обида», «Лебеда»)
– трансформирующийся герой: элементы умирания-воскрешения («Terra incognita», «Совершенство», «Пильграм», «Занятой человек»)
– герой-актер («Хват»)
– вспоминающий герой («Встреча», «Музыка»)
– о женщинах, где выделяются миницикл:
1.Женщина-любовница («Случай из жизни»)
2.Женщина-жена («Красавица»)
3.Женщина-мать («Оповещение»)

Структура цикла задается уже расположением новелл в повести «Соглядатай» как проекции на весь цикл в целом. Получается четыре группы (цикла) новелл внутри повести. Здесь также первая новелла (как и в сборнике) связана с детьми, а финальная – с образами женщин – Вани, Матильды. Герой трансформирующийся, а поведение Смурова строится по всем актерским правилам.

Начиная с «Соглядатая», герои так или иначе касаются проблемы самоидентичности, дисгармонии образа самого себя. Объединяет героев ролевое поведение, маски, которые надеты в процессе игры в жизнь. В каждом рассказе – взгляд на себя со стороны, внешне герой сам себя описывает и анализирует – возникает образ зеркала как символа отражения жизни, изменчивости, ролевой, игровой сущности бытия и, наконец, символ безразличия к человеку, жизни, игре. Иначе говоря, зеркало – это символ амбивалентности, неоднозначности. Мотив отражения в зеркале напрямую связан с семантикой слова» соглядатай».

Следовательно, на первый взгляд такие разные и не имеющие общего рассказы, объединенные в сборник «Соглядатай», являют собой цикл, который построен по структуре одноименной повести, создающей с рассказами один эмоциональный фон. Рассказы продолжают раскрывать заявленные в повести мотивы и образы.

Климутина А.С. (студ., 3 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Т.Л. Рыбальченко

Мотив отсечения головы в повести А. Королёва «Голова Гоголя»

Одной из главных проблем постмодернистской литературы становится спор с классической литературой и эстетикой. Спор с классической культурой в повести А. Королёва «Голова Гоголя» (1991) связан с проблемой воздействия искусства на реальность. Королёв конструирует двоякость искусства: желая изменить мир к лучшему, искусство открывает пороки мира, делает их явными, возможными. Возможность смотреть на пороки не отворачиваясь (эстетически) – это снятие этического отношения к нарушению нормы. То есть искусство может не только гармонизировать мир, но и способствовать его разрушению, демонстрируя разрушение реальности, «красоту зла».

Повесть соединяет в себе культурологические, философские эссе автора, диспуты персонажей и повествовательные фрагменты, в основу которых положены реальные исторические и легендарные события.

Отсечение головы в повести «Голова Гоголя» выступает в следующей семантике:

Способ казни, расправы над человеком.

Способ уничтожения или искажения сущности («душа отдёргивается от добра»).

Восприятие реальности как знака, утратившего сущностное значение, а значит доступного для манипулирования без этической реакции (человек – муляж).

В повести «Голова Гоголя» три сюжетные линии выделяют поворотные, критические моменты проявления «новой эстетики», то есть обесценивания живой жизни, принятие права её расчленять, исправлять:

Двадцатые годы XX века в России – эксгумация Гоголя (его судьба после смерти).

1789-1794 – Великая французская революция, утверждавшая новые идеалы казнями инакомыслящих.

XX век – история головы Гитлера, доставляемой Сталину как подтверждение победы над фашизмом.

Мотив отсечённой головы представлен в разных аспектах:

1. Королёв ставит проблему вины искусства перед жизнью. Эксгумация Гоголя влечёт новое отношение к его искусству, возрождение противоречий гоголевской эстетики. Искусство Гоголя, как и любое искусство, парадоксально: желая преобразить мир, изменить реальность, оно, в то же время, снимает табу, ставится выше самой реальности. Гоголь, изобразив жизнь «мёртвых душ», как бы предрёк отношение к человеку как к телу без души. В таком случае снимается табу с насилия над человеком (над его телом). Так поступают в советские времена с телом самого Гоголя, «эксгумируя» не его призыв к одухотворению человека, а его идею несовершенства человека и мира. Тексты Гоголя прочитаны по-разному, что проявляется в существовании двойников Гоголя (Лжегоголей), после смерти гения утрированно продолжающих «его» идеи. Череп Гоголя (мёртвая, пустая голова) становится аргументом для «новой эстетики» исправления жизни.

2. Королёв вводит понятие «новая эстетика», главный тезис которой «зло – красиво». Это не только новое отношение человека к красоте, но и новая ментальность. Новый образ тела: живая, жизнерождающая материя переходит в тело-муляж, на разрушение которого смотрят без сострадания: «Народ поражён тривиальностью убитого тела. Это просто-напросто кусок мяса, который больше ни на что не годится»[1].

После череды казней с помощью гильотины Мари Гроссхольц (мадам Тюссо) и её отец занимаются созданием восковых фигур, восковых муляжей человеческих тел. Мадам Тюссо, мнимо преодолевая смерть посредством замены живого его подобием, игровым отношением к телу компенсирует реальное его разрушение, сопротивление насилию уходит при восприятии «текста», «знака» (восковая фигура вместо живого человека).

3. Концепт отсечённой головы вводит проблему соотношения тела (жизни) и идеи, мысли и её реализации. Деятели Французской революции считали, что, разрушая тело, убивая человека, они убивают саму идею. А так как вместилищем идеи по своей семантике была голова, то символом уничтожения идеи стало отсечение головы.

Идея рождается человеком и продолжает жить независимо от смерти тела, воплощаясь в новых телесных вариантах, трансформируясь при этом. Все идеи, зародившиеся во время Великой французской революции (идеи преобразования жизни, идеи «свободы, равенства, братства») через казнь нарушающего равенство и братство продолжились в истории XX века. Голову Гитлера доставляют к Сталину, как и голову Николая II к Ленину: эстафета власти, тирании, которая не исчезает с уничтожением тирана.

Королёв ставит проблемы обесценивания человеческой жизни в XX веке (власть может распоряжаться телом человека) и обесценивания реальности (возможность манипулировать ею без этической реакции, как мёртвой формой, знаком, муляжом).

Примечания

[1] Королев А.В. Голова Гоголя // Знамя. – 1992. – № 7. – С. 19.

Кононова М.А. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. О.Б. Лебедева
Речь героя как средство раскрытия эволюции его характера (на материале романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба»)

Большинство критиков придерживаются мнения, что в романе Диккенса нет эволюции характеров, т.е. они статичны, заранее заданы и четко обрисованы. Но эволюционный аспект «Посмертных записок» – вопрос не однозначный. Как известно, роман выходил отдельными выпусками, которые являлись юмористическими очерками к серии спортивных рисунков. Приступая к работе, Диккенс еще не знал, что юмористические зарисовки перерастут в роман и что будет с его персонажем, мистером Пиквиком. Основная черта характера Пиквика – доброта. В начале книги это качество выступает как данность и не проявляется в поступках героя. Эта черта проходит через все произведение и по мере развития действия эволюционирует, т.е. доброта Пиквика не ограничивается просто ее наличием, а она воплощается в конкретных делах. Претворение доброты как качества в добрые поступки особенно проявляется к концу книги, после многих испытаний. Доброта как главное качество эксплицирована в речи героя, т.е. его речь насыщена словами с положительной коннотацией и такой семантикой, как «добро», «радость», «блаженство», «счастье», «любовь», «милосердие», «снисходительность» и т.п. Причем доброта не является однородным качеством. По мере развития действия она детализуется в речевой характеристике персонажа, обретает различные оттенки: доброта-вежливость, деликатность, предупредительность, великодушие и т.д. Доброта мистера Пиквика – это и наивность, причем наивность положительная, проявляющаяся в упорном нежелании судить о людях плохо, более того, в желании видеть в каждом только хорошие черты, восхищаться всеми, пусть даже не зная их или зная лишь заочно. Например:

'Fine, fresh, hearty fellows they seem,' said Mr Pickwick, glancing from the window.

'Wery fresh,' replied Sam; 'me, and the two waiters at the Peacock, has been a pumpin' over the independent woters as supped there last night'[1].

Доброта здесь явлена как восхищение другими людьми при помощи положительно-оценочных слов: 'fine', 'fresh', 'hearty'. Авторская ирония раскрывается с помощью последующей реплики Сэма. Ирония Диккенса над своим персонажем присутствует практически повсеместно.

Помимо доброты, Пиквик наделен некоторым тщеславием и претензиями на исключительность. Обратимся к первой главе, где описывается заседание клуба. Здесь персонаж предстает как педант, дилетант, соревнователь науки, претендующий на грандиозность и необыкновенную важность своей «теории». Но это начало романа, это лишь отправная точка в развитии персонажа. Помимо сложного синтаксиса, речь мистера Пиквика характеризуется наличием в ней стилистических приемов, таких как метафора ('the fire of self-importance broke out in his bosom', philanthropy was his insurance office'), гипербола (to the furthest confines of the known world', 'the proudest moment of his existence'). Выбор лексики указывает на образованность мистера Пиквика и на некоторое самомнение, которого отнюдь не лишен этот персонаж. Например, такие слова, как 'conquest' (завоевание), 'bosom' (грудь, пазуха; душа, сердце), 'to benefit' (приносить пользу), 'human race' (род человеческий), 'honourable' (почтенный), 'existence' (бытие, жизнь) явно принадлежат к высокому стилю. А если учесть контекст данного высказывания, то можно говорить о создании здесь комического эффекта. «Основным принципом построения комического образа в «Записках», – пишет В.В. Ивашева, – является принцип несоответствия формы выражения существу выражаемого»[2]. Например, в данной ситуации мистер Пиквик торжественно и глубокомысленно говорит о том, что по своей природе является не только совершенно незначительным, но и нелепым. Монолог Пиквика передан несобственно-прямой речью. Секретарь точно фиксирует его выступление и реакцию аудитории. Таким образом, функция речепорождения передается секретарю, т.е. происходит удвоение, а удвоение – это пародия. Образ персонажа снижается пародированием его речи.

Постепенный переход от созерцательности к действиям, от теоретизирования к жизненной практике является значимым в эволюции образа. По мнению Е.Ю. Гениевой, из комического персонажа, который не лишен как привлекательных, так и не слишком приятных черт недалекого, отошедшего от дел английского буржуа, мистер Пиквик превращается в странствующего рыцаря, по определению Достоевского, Дон-Кихота XIX века[3]. Особого внимания заслуживает заключительная речь мистера Пиквика. Здесь уже нет авторской иронии:

'The happiness of young people,' said Mr Pickwick, a little moved, 'has ever been the chief pleasure of my life. It will warm my heart to witness the happiness of those friends who are dearest to me, beneath my own roof.'

Эта речь, пожалуй, предельно насыщена семами «добро», «счастье», «удовольствие», в данном отрывке оригинала – 'happiness', 'pleasure', 'it will warm my heart', 'dearest'. Пиквик приходит к пониманию истинного человеколюбия: это не абстрактная любовь ко всему человечеству или к

человеку как идее, а любовь к конкретному человеку. Если в начале романа персонаж обуреваем желанием облагодетельствовать род человеческий ('to benefit the human race') и при этом способен нанести обиду другу, то в заключительной речи персонаж говорит о счастье своих близких друзей, причем в создании этого счастья он принимает непосредственное участие, что по Диккенсу и есть истинная филантропия. Пиквик не является статичным и однозначным образом. Следует оговориться, что как характерологическая величина образ не эволюционирует, т.е. доброта была при нем в начале книги, с добротой же он и остался к концу произведения. Другое дело, что доброта может пониматься и проявляться по-разному. Таким образом, под влиянием жизненного опыта, испытаний прослеживается эволюция доброты: от доброты кабинетного «ученого», мечтающего прославиться на весь мир, к доброте человека, помогающего близким. В связи с этой эволюцией наблюдается тенденция к угасанию авторской иронии, которая полностью отсутствует в заключительной речи героя.

Примечания

[1] Dickens Ch. The Pickwick Papers. Wordsworth Editions Ltd., 1993. С.151. Далее текст цитируется по этому изданию. С.7-8, С.696.
[2] Ивашева В.В. Творчество Диккенса. М., 1954. С.57.
[3] См.: Гениева Е.Ю. Великая тайна // Тайна Чарльза Диккенса. М., 1990. С.14.

Королёва Е.А. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
науч. рук. О.Б. Кафанова

Творческий диалог трёх романтиков (на материале стихотворения Байрона «Farewell! If ever fondest prayer»)

Байрон – Лермонтов – Григорьев – имена, неразрывно связанные друг с другом, образующие треугольник, вершину которого занимает британский бард. Отношения между составляющими данного поэтического треугольника лучше всего могут быть охарактеризованы как отношения притяжения-отталкивания. Интересна судьба лирических строк Байрона «Farewell! If ever fondest prayer» в рамках творческих взаимоотношений трёх поэтов.

Лермонтов обращается к стихотворению «Farewell! If ever fondest prayer» в 1830 г. Не исключено, что выбор для перевода именно этого произведения Байрона о расставании навеян его строками «Fare thee well, and if forever / Still forever fare thee well» («Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай»), использованными в качестве эпиграфа к 8-й главе «Евгения Онегина» А.С. Пушкина. Кроме того, в начале 30-х гг. любовная тема имела для Лермонтова острый личный смысл. Это годы его несчастных увлечений Е.А. Сушковой, В.А. Лопухиной и Н.Ф. Ивановой.

Оригинал начинается с односоставного восклицательного предложения – «Farewell!», которому в русском языке соответствует слово «прощай». Однако Лермонтов выбирает другой эквивалент – «Прости!», что сразу же изменяет и весь смысл стихотворения. Русское слово «прости»

многозначно, его используют не только при расставании, но также – и даже чаще всего – именно тогда, когда просят прощения. И в то время как байроновский герой, чувствуется, негодует больше на судьбу, чем на себя самого, у Лермонтова, наоборот, акцент смещается, появляется мотив собственной вины, вины за то, что не смог, не сумел сохранить любовь. Произнося «Прости!», лирический герой Лермонтова одновременно прощается навсегда с возлюбленной и просит у нее прощения за то, что любовь не состоялась.

Неоднократно отмечалось, что одной из главных особенностей переводческой манеры Лермонтова является повышение стилистического тона оригинала. Данный перевод не стал исключением. Поэт расширяет словарно-образный диапазон байроновского стихотворения, вводя от себя удивительные по эмоциональной силе эпитеты и метафоры, что помогает ему довести накал страстей до предела. Так, строки 1-3 второй строфы у Байрона звучат следующим образом: «But in my breast and in my brain, / Awake the pangs that pass not by, / The thoughts that ne'er shall sleep again» (но в моей груди и в моей голове / просыпающиеся страдания, которые не проходят, / думы, которые никогда не уснут вновь). Лермонтов переводит их так: «Но подавили грудь и ум / Непроходимых мук собор, / С толпой неусыпимых дум». Русский поэт вводит метафору «непроходимых мук собор», которой нет у Байрона. Этот поэтический троп вызвал восхищение Ф.М. Достоевского: «...сколько тут силы, величия! Целая трагедия в одной строчке... Одно слово «собор» чего стоит! Чисто русское слово, картинное. Удивительные это стихи! Куда выше Байрона!»[1]

В лермонтовском переводе нет вызова року, перед которым лирический герой Байрона отказывается склониться, хотя, и признаёт его всемогущество. Лермонтов исключает эти строки и заменяет другими, которые в корне меняют содержание байроновского стихотворения. Если в английском оригинале: «My soul no deigns, no dares complain/ Though Grief and Passion there rebel» (Мой дух не снизойдет до жалоб, не смеет жаловаться, хотя скорбь и страсть бунтуют в душе), то в русском переводе – «О страсти не жалею вновь». Байрон бунтует против вмешательства судьбы, разлучающей любящие сердца. У Лермонтова нет бунта, так как больше нет и любви; есть только безмерная горечь от осознания утраты былой страсти.

В 1860 г. в творческий диалог с Байроном и Лермонтовым вступает Аполлон Григорьев. Переводческая манера Григорьева своеобразна: неистовый в жизни, Григорьев отражается в своих переводах, как в зеркале, со всеми своими «буйствами», «безобразиями» и необыкновенной щедростью творческих сил. Воспринимая переводы как органическую часть своего творчества, он привносил в произведения переводимых авторов свои эмоции и личностные ассоциации, что делало их страницами его собственного лирического дневника. Одной из таких страниц и стало стихотворение «Farewell! If ever fondest prayer».

Словесная близость не играла для Григорьева большой роли. Так, байроновские строки «My soul no deigns, no dares complain/ Though Grief and Passion there rebel» (Мой дух не снизойдет до жалоб, не смеет жаловаться, хотя скорбь и страсть бунтуют в душе) Григорьев переводит: «Без жалоб –

в сердце, как в могиле, / Таю я страсти ад и рай». «Страсти ад и рай» – это то самое «безумное счастье страданья», столь значимое для поэзии Григорьева. Ведь именно он один из первых в русской литературе разработал тему великой ценности трагической любви, ввёл мотив счастья трагизма.

В оригинале разлука спровоцирована какими-то внешними обстоятельствами, перед которыми любящие бессильны. Однако Григорьев, переставляя акценты, делает инициатором разрыва женщину, обращая к ней следующие строки: «...Знай: Страшнее кары преступленья, / Слезы кровавой угрызенья – / Смысл этих слов: Прощай, прощай!», в то время как у Байрона это звучит следующим образом: Oh! More than tears of blood can tell / When wrung from Guilt's expiring eye, / Are in that word – Farewell! Farewell! (В этом слове выражено больше, чем могут рассказать кровавые слезы, исторгнутые из померкших очей вины). Причины подобной интерпретации коренятся в личной жизни Григорьева, которому словно на роду было написано любить страстно, пылко, но без надежды на взаимность.

Итак, вряд ли можно утверждать, что как лермонтовский, так и григорьевский переводы полностью адекватны оригиналу: специфику подлинника русские поэты передали лишь в той мере, в какой им «по пути» было с Байроном. Поэтому можно говорить о том, что и Лермонтов и Григорьев подарили русской литературе не столько переводы, сколько новые шедевры любовной лирики, которые, коррелируя и взаимодействуя как с оригиналом, так и между собой, ведут нескончаемый диалог о сущности любви.

Примечания

[6] Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. М., 1912. С. 152-153.

Коршукова А.В. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. А.С. Янушкевич

Собачий сюжет и его генезис в «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя

В тексте «Записок сумасшедшего» исследователями (Ю.В. Манн, О.Г. Дилакторская и др.) было обращено внимание на особое значение «переписки собачек», входящей в повесть на правах «текста в тексте». Объединение эпистолярной формы и записок сумасшедшего важно для понимания нарративной природы произведения. «Переписка» приобретает значение самостоятельного сюжета, который можно обозначить как «собачий сюжет».

В этом смысле «Записки сумасшедшего» вписываются в широкий контекст гоголевского творчества, которое перенасыщено зооморфными мотивами, начиная от «Вечеров» и заканчивая «Мертвыми душами».

Собачий сюжет постепенно становиться частью абсурда реальной жизни, и в этом смысле предвосхищает «Записки сумасшедшего».

Мифологема собаки имеет в гоголевском пространстве различные коннотации. Например, в повести «Тарас Бульба», по мнению В. Кривоноса, «актуализация *собачьей* темы призвана обозначить мифологические границы между разными мирами, одному из которых приписываются свойства и признаки *собачьего*, то есть не просто чужого, а *нечеловеческого*»[1].

Возвращаясь к «Запискам сумасшедшего», можно сказать, что и в них есть два мира – собачий и человеческий – но здесь они оба существуют по «собачьим» законам. Неоднократно отмечались два сопоставления: Софи – Меджи и камер-юнкер – Трезор. Однако можно говорить еще и о сравнении его превосходительства с догом, представленным в письмах Меджи, и о дворняге, в образе которого нетрудно узнать Поприщина: «Иной преаляповатый, дворняга, глуп страшно, на лице написана глупость, <...> воображает, что он презнатная особа»[2]. Отсюда вырастают и другие коннотации образа собаки.

1. Собачья жизнь – переносное значение, разговорное: очень тяжелая, невыносимая жизнь[3].

2. Ломать собачью комедию – притворяться перед кем-либо, лицемерить[4].

Судьба Поприщина определена этими значениями. Его жизнь – существование человека, лишенного прав. Он живет под знаком ощущения себя как собаки. Поприщин – большой любитель театра. В повести он смотрит модный водевиль «Филатка и Мирошка – соперники» Петра Григорьева. Здесь есть связь с гоголевскими собаками: имена Филатка и Мирошка в своей звуковой огласовке перекликаются с кличками собак: Фидель и Меджи.

Таким образом, можно говорить о полисемантической природе собачьего сюжета, который является частью философии зооморфизма. Истоки этого сюжета – в мощной общеевропейской традиции: М. де Сервантес и Э.Т.А. Гофман.

Испанская тема особенно актуальна в контексте «Записок». Она прослеживается на протяжении всей повести и имеет несколько пластов. Первый пласт связан с «Новеллой о беседе собак» Сервантеса. В новелле описывается разговор двух собак – Бергансы и Сципиона. В образе Бергансы, который совмещает в себе два начала – животное и человеческое, можно отыскать корни гоголевских сопоставлений людей и собак. Поприщин слышит Меджи и Фидель, еще не сойдя с ума. Разговор собак стал импульсом к полному безумию: «Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал» (запись от октября 3) (195). Письма же окончательно сводят его с ума, и он объявляет себя испанским королем Фердинандом VIII.

С образом короля связан второй пласт испанской темы. 29 сентября 1833 года умер Фердинанд VII. Испания осталась без правителя, началась гражданская война. Российская общественность следила за ходом событий в Испании, и испанские мотивы повести вписываются в исторический контекст. Испанские аллюзии возникают и в связи с темой инквизиции, которая появляется в повести в одной из последних записей.

Три пласта испанской темы ведут к последнему и самому главному – мотиву высокого безумия, который связан с Дон-Кихотом (последняя запись).

Еще одним источником «Записок» можно назвать повесть Гофмана «Известие о дальнейших судьбах собаки Бергансы» и его же роман «Житейские воззрения кота Мурра».

В «Записках сумасшедшего» ощутима гофмановская традиция «прослоения» собачьих писем «клочками из записок» пробуждающегося сознания. В «Известии о дальнейших судьбах собаки Бергансы» захвачено и самое низкое, и самое высокое – две сферы, равно доступные Бергансе.

В гофмановских аллюзиях можно выделить несколько пластов: на уровне сюжета – разговор собак; по форме – клочки из записок; по выбору героя – Поприщин первоначально в сознании Гоголя соотносился с гофмановскими «гениальными безумцами».

Следовательно, в контексте «Записок» можно говорить о сложном синтезе собачьих и кошачьих сюжетов.

Собачья линия напрямую соотносится с поприщинской. Зооморфный сюжет демонстрирует постепенное пробуждение самосознания Поприщина, его путь от собачьей жизни к торжеству человеческого начала.

Таким образом, в структуре гоголевской повести и ее нарративной системе «собачий сюжет» важен как для философской проблематики произведения, так и для его формы «текста в тексте», для «мировой прописки» героя.

Примечания

[1] Кривонос В. Собачья тема в «Тарасе Бульбе» Гоголя // Гоголеведческие студии. Нежин, 2000. С 143.

[2] Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М., 1938. Т.3. С. 203. Далее все сноски на тексты Гоголя даются по этому изданию с указанием страницы в скобках непосредственно в тексте.

[3] Федоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка. Новосибирск: Наука, 1995. Т.2. С. 259 – 260.

[4] Там же. Т.1. С.358.

Кривенко У.А. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Т.Л. Воробьева

Герой, повествователь и автор в «Театральном романе» М. Булгакова

Драматург по природе таланта, Булгаков в своей прозе соединяет драматическое и эпическое начала. «Для понимания сути булгаковского метода важно, думается, не просто констатировать факт родовой двусоставности творчества, говоря, что Булгаков прозаик и драматург, но акцентировать специфический характер связи этих начал, подчеркивая, что он И прозаик, И драматург. Одновременно»[1]. Ярким воплощением того, что мир увиден Булгаковым «как большой театр, где все вовлечены в общее представление»[2], является «Театральный роман». О том, что Булгаков именно драматург, прежде всего свидетельствует принцип, выбранный им для организации композиции данного романа. Это известный драматургический прием «текст в тексте». В «Словаре культуры двадцатого века» В. Руднева он определяется следующим образом: «текст в тексте» – своеобразное гиперриторическое построение, характерное для повествовательных текстов двадцатого века, состоящее в том, что основной текст несет задачу написания или описания другого текста, что и является содержанием всего произведения. Происходит игра на границах прагматики

внутреннего и внешнего текстов, конфликт между двумя текстами за обладание большей подлинностью. Этот конфликт вызван глобальной установкой культуры двадцатого века на поиск утраченных границ между иллюзией и реальностью».[3] Именно этот прием воплотился в «Театральном романе» Михаила Булгакова.

Но сложность «Театрального романа» заключается в том, что в него включены более чем два текста. Во-первых, это автобиографический роман Максудова; во-вторых, его же пьеса «Черный снег», созданная на основе романа, но являющаяся самостоятельным произведением; в-третьих, сами записки Максудова, воссоздающие историю его знакомства с миром литературы и «роман» с Независимым театром. И, наконец, это предваряющий записки Максудова текст от лица повествователя. Игра автора с текстами, которые переплетаются в «Театральном романе» и создают своего рода гипертекст, свидетельствует о наличии некоторых постмодернистских черт в романе и обуславливает его сложную повествовательную структуру.

Можно говорить о том, что в «Театральном романе» присутствует взаимодействие разных «голосов». Это «голоса» главного героя, являющегося рассказчиком, повествователя и автора, понимаемого как особый взгляд на действительность, выражением которого является все произведение.

Для структуры повествования в «Театральном романе» характерно последовательное использование точки зрения главного героя, который является одновременно и рассказчиком, и участником действия. Максудов не просто описывает то, что видит, но он оценивает других персонажей по критерию принадлежности или непринадлежности к миру истинного искусства. Но поскольку он не только рассказчик, но и герой, находящийся внутри действия, то его точка зрения субъективна, нуждается в проверке и «эстетическом завершении»[4] извне.

Объективной в «Театральном романе» является точка зрения повествователя, обладающего той «вненаходимостью»[5] которой не может обладать герой-рассказчик. Повествователь обладает более широким, нежели герой, кругозором, находится вне мира, описанного в записках Максудова, отделен от них временной дистанцией и потому является носителем объективной точки зрения. Его голос, появляясь в тексте, как бы подсказывает герою, что нужно делать; отвечает на его вопросы и подтверждает истинность точки зрения Максудова тем, что их голоса сливаются.

Резюмируя, можно сказать, что повествовательная структура «Театрального романа» выглядит следующим образом: герой-рассказчик является одновременно и объектом, и субъектом действия, его точка зрения характеризуется высокой субъективностью, индивидуальностью и эмоциональностью. Повествователь, присутствующий как точка зрения в тексте, близок к герою, но не совпадает с ним и выполняет следующие функции: проверяет точку зрения героя и подтверждает ее истинность; «эстетически завершает» героя в силу своей «вненаходимости»; придает повествованию театральный характер через ремарки и обращения к читателю.

И, наконец, существует автор, понимаемый как точка зрения, организующая всё произведение. Помимо этого автор также играет с читателем, представляя разные роли одного повествователя, который персонифицирован в предисловии, но не выражен в тексте. Рассказчик, повествователь и автор не тождественны, но очень близки, что доказывается моментами совпадения всех трех точек зрения в тексте. Примером подобного совпадения является одно из двух названий произведения – «Театральный роман». Оно отражает следующие точки зрения: героя, так как в нем воплощен центральный сюжет его «романа» с Независимым театром; повествователя, поскольку одной из его функций является театрализация действия в произведении; автора, потому что название связано с булгаковской концепцией театра как модели мира.

Примечания

[1] Химич В.В. Странный реализм М. Булгакова. – Екатеринбург, 1995. – С.29
[2] Там же.
[3] Руднев В.П. Словарь культуры двадцатого века: ключевые понятия и текст. – М.: Агриф, 1997. – С.215
[4] Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. -
[5] Там же.

Кузьмина С.И. (студ., 3 курс), Кемеровский госуниверситет

Категория покоя в поэтической картине мира М.Ю. Лермонтова

Слово «покой» обозначает одно из важных для русского национальной картины мира понятие. Не случайно оно стало именованием буквы — знака языковой оседлости народа, первоэлемента книжной мудрости[1].

Мотив покоя является одним из ведущих в творчестве Лермонтова. Это подтверждают данные частотного словаря языка М.Ю. Лермонтова, согласно которому частота употребления слова «покой» — 75. Таким образом, слово «покой» по числу употреблений становится в один ряд с такими характерными понятиями лермонтовского творчества как «свобода» (83), «воля» (78), «вечность» (53)[2]. Мотив покоя является значимым в целом для русской лирики XIX века[3]. В романтических контекстах рождается поэтическая трактовка этого понятия. Романтическая неудовлетворённость бытием порождает элегическую грусть о покое как об утраченной жизненной ценности, покой воспринимается равносильным счастью, такое понимание, в частности, характерно для А.С. Пушкина («На свете счастья нет, но есть покой и воля»). В мятежном байроническом романтизме с его богоборческими настроениями возникает противоположный мотив отрицания покоя. В эстетике серебряного века, впервые давшей эстетическую, а не литературно-критическую оценку творчества Лермонтова, поэт наделяется мирочувствованием, тяготеющим к мятежному, богоборческому романтизму, и с традиционной точки зрения, для творчества Лермонтова характерно отрицательное отношение к покою. Это традиционное мнение нуждается в уточнении. Мотив покоя является актуальным для Лермонтова на протяжении всего творческого пути, но отношение к покою, а, следовательно, и семантическое наполнение самого слова у поэта менялось.

В ранней лирике отношение к покою лермонтовских героев нельзя назвать однозначным. Так, в элегии «О! Если б дни мои текли...» покой в восприятии лирического героя является желанным, но это состояние неприемлемо для его внутреннего мира. Для зрелой души лирического героя покойные «игры младости» утратили свою ценность, и вместе с ними былая гармония героя и мира. Беспокойство и страдания необходимо герою для ощущения жизни. Стихотворение «1830. Мая. 16 число» представляет собой философскую медитацию, предмет которой — размышление о смерти. Смерть представляется обетованием вечного покоя и забвения, отказом от земных ценностей. Надежда на вечный покой вытесняется верой в потустороннее увековечение страданий. Покой-забвение чужд герою, он ощущает свою привязанность к чувственной земной красоте. Лирический герой — поэт, певец земных страстей, смерть и покой чужды для него, так как цель его жизни — слава, обещающая бессмертие. В стихотворении «Поток» покой также противопоставлен страсти. «Поток» Лермонтова — это, прежде всего, «источник страсти». Жизнь для героя — это вечное движение, внутреннее наполнение, утоление жажды бытия, это бытие в его полноте, включающей «блаженства и мучения». Покой же есть праздность, и счастлив в нём может быть лишь тот, в ком слаб источник жизни. Бурная жизнь, символом которой выступает здесь «могучий» ключ уже сама собой предполагает отказ от религиозных ценностей: «лик небесный», отраженный на поверхности источника беспрестанно «одевает облаками» «бурный ток» жизни. Аналогичное понимание покоя-смерти находим в стихотворении «Челнок». Здесь покой воспринимается как наказание, насильственное исключение из бурной стихии жизни делает героя физически и духовно бессильным. Покой для лирического героя Лермонтова становится символом духовного опустошения, внутреннего бессилия.

Совершенно новое и неожиданное для ранней лирики Лермонтова семантическое наполнение приобретает слово «покой» в стихотворениях «Парус» и «Мой дом». Парус в отличие от символических образов стихотворений «Челнок» и «Поток» гармонично соединяет земное и небесное начала: земное начало представлено в образе бурной морской стихии, по которой движется парус, а небесная — это ветер, который его движет. Антиномия мятежности и покоя, возникавшая в предыдущих стихотворениях, находит здесь неожиданное и гармоничное разрешение: покой ценностно сопоставляется с жизненными бурями: «А он, мятежный, просит бури, Как будто в буре есть покой». Покой в «Парусе» является тайной причиной мятежности и конечным смыслом бурь земного существования. Цель земного бытия для паруса не поиск счастья («Увы! Он счастия не ищет»), а само бытие. Таким образом, покой в данном стихотворении становится в ряд земных ценностей и отождествляется со свободой.

Философская элегия «Мой дом» является своеобразной поэтической формулой мировосприятия. В нём создаётся образ космического, вселенского дома по модели божьего домостроительства. Лирический герой не только осознаёт свою гармоничную принадлежность миру, сотворённому «всемогущим», но и сам является причастным божьему творению. «Мой

дом» — это внутренний мир лирического героя, сотворённый по образу божьего творения. В отличие от предыдущих стихотворений, покой здесь представляется как освобождение от земных страданий и воспринимается лирическим героем не столько прекращением бытия, сколько его другим, высшим уровнем.

В зрелом творчестве Лермонтова происходит переоценка покоя как жизненной позиции. Если в ранней лирике автора покой понимается как прекращение, разрыв бытия, и лермонтовский герой с его жаждой жизни отдаёт безусловное предпочтение жизненным бурям, то в зрелом творчестве Лермонтова получает развитие понимание покоя, намеченное в стихотворении «Мой дом». Одним из ключевых для понимания покоя в поздней лирике Лермонтова является стихотворение «Выхожу один я на дорогу...», в исследовании которого существует богатая научная традиция[4]. Созерцание величественной гармонии созданного творцом земного мира, приводит героя к анализу своего внутреннего мира, лишенного этой гармонии, и физический путь превращается в путешествие в глубины сознания с целью поиска собственного места во вселенной. И в своей рефлексии герой от дольнего мира обращается к миру горнему, где покой и свобода сливаются («Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть!»). Идеалом героя является тихий вечный сон в гармоничном слиянии с природой. Само интонационное оформление заключительных строф стихотворения, лишённых восклицаний, на звуковом уровне завершает создание образа вечного покоя. Из жизненных ценностей ранней лирики Лермонтова, остаются лишь любовь и песня («Чтоб... про любовь мне сладкий голос пел...). И эта песня сродни песне ангела из юношеского стихотворения Лермонтова «Ангел». Слово «покой» здесь отсутствует, но сам лирический сюжет и завораживающая мелодика стихотворения создают образ блаженного горнего покоя, утраченного душой героя в «мире печали и слёз». Так в поисках идеального гармоничного бытия смыкается раннее и позднее творчество поэта. Таким образом, общий для ранней лирики Лермонтова мотив отрицания покоя в ряде стихотворений осложняется свойственным натуре автора религиозным чувством, уже в раннем творчестве Лермонтова появляются прорывы духа в область горнего покоя, появляется взаимотяготение покоя и свободы, слияние которых происходит в зрелом творчестве поэта.

Примечания

[1] Котельников В.А. «Покой в религиозно-философских и художественных контекстах» // «Русская литература», 1994, №1. С.4.

[2] Частотный словарь языка М.Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия.— М., 1981.

[3] Котельников В.А. «Покой в религиозно-философских и художественных контекстах» // «Русская литература», 1994, №1. С.13.

[4] Роднянская И.Б. «Выхожу один я на дорогу»// Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С.96.

Куприянова А.И. (асп.), Тюменский государственный университет

Автоирония в доэмигрантской прозе В. Аксёнова

Большинство исследователей называет прозу Аксёнова иронической, подчёркивая отношение автора к действительности[1]. При этом почти не отмечается, что писателя не в меньшей степени характеризует ироническое отношение к самому себе и своему творчеству. Наиболее последовательно автоирония проявляется на уровне главного героя.

В ходе работы исследован ряд наиболее значимых произведений Аксёнова из его доэмигрантского творчества: «Коллеги» (1959), «Звёздный билет» (1960), «Апельсины из Марокко» (1963), «Затоваренная бочкотара» (1968), «Поиски жанра» (1972), «Золотая наша Железка» (1973), «Ожог» (1969-1975).

Ирония как приём определяется так: «Двойной смысл, где истинно не прямое высказывание, а противоположное ему, подразумеваемое»[2]. Ирония может выступать не только как приём комического, но и как художественный принцип, на котором строится всё произведение.

Ирония является элементом игровой поэтики, она играет в серьёзность. Автоирония к тому же формирует игровое сообщество. Используя автоиронию, писатель рассчитывает на круг посвящённых читателей, знакомых с его предыдущими текстами, так как только в этом случае избранный приём сработает.

В стилистическом плане творчество Аксёнова 1960-1970-х годов весьма неоднородно. Можно сказать, что в нём отразились основные тенденции развития русской литературы XX века.

В период «оттепели» «возвращается доверие к реальности»[3], и первые произведения Аксёнова написаны в духе «оттепельного реализма». В них автор использовал реалистические принципы изображения главных героев: «Коллеги» (1959), «Звёздный билет» (1961). Эти повести во многом похожи: изображают типичного молодого человека начала шестидесятых, ищущего свой путь в жизни, написаны в русле «молодёжной» исповедальной прозы, в обеих есть иронический взгляд на некоторые реалии действительности, смешение жаргонных словечек с пародируемыми штампами официоза. Но во второй повести автор с большей иронией относится к своим героям.

В одной из журнальных публикаций того времени Аксёнов сказал, что в повести «Звёздный билет» он пытался понять, какое оно - нынешнее молодое поколение. Поэтому в тексте появляется старший брат главного героя Виктор, ровесник автора. Образ молодого современника рисуется через призму иронического взгляда Виктора. Образ старшего брата тоже дан не без авторской иронии (как правило, в связи с социалистической патетикой).

В повести «Апельсины из Марокко» автор постепенно отказывается от реалистического изображения героя, хотя формально это произведение ещё можно отнести к «молодёжной» прозе: в центре повествования молодые рефлектирующие герои в ситуации нравственного выбора. В действительности, те категории, которые в предыдущих повестях провозглашались истинными и нерушимыми ценностями современной

молодёжи, переводятся автором сначала в сферу «супер», а затем в сферу «псевдо» (терминология М. Эпштейна). Например, мифологическая фигура «советского сверхчеловека» (трудится на благо Родины на заводе, участвует в самодеятельности, а в свободное от работы время ставит спортивные рекорды и читает классику) в повести выглядит комично.

Непременным атрибутом аксёновских молодёжных повестей было изображение героя в окружении друзей, их совместные путешествия и приключения. «Только мужская дружба и стоит чего-нибудь на этом свете», – говорит главный герой «Звёздного билета». Дружба – типичная шестидесятническая добродетель. В повести «Апельсины из Марокко» мотив дружбы, единения доводится до своей максимальной точки, едва не до гротеска. Все действующие лица повести отправляются в посёлок Талый, у них общая цель – в их таёжный городок привезли апельсины. Герои повести вместе строят город на руинах сталинского концлагеря, влюбляются в одну и ту же девушку, не сговариваясь, отдельно друг от друга, заказывают «Чечено-ингушский», а имена всех героев начинаются с одной и той же буквы. Так автор переносит в сферу "псевдо" те идеалы, которыми живут и дышат герои "исповедальных" повестей.

Ещё заметнее ироническое переосмысление Аксёновым своего «молодёжного» творчества в повести «Затоваренная бочкотара». Согласно принципам «высокого модернизма», герой как характер, индивидуальность, исчезает, превращаясь в героя-схему. Главные действующие лица повести представляют собой штампы соцреалистической литературы. Даже портреты персонажей выполнены в плакатном стиле: «Профиль Шустикова Глеба чеканен, портретно-плакатен, видно сразу, что будет человек командиром, тогда как профиль Владимира вихраст, курнос и ненадёжен»[4]. Такое пародийное воспроизведение реалий советской действительности можно назвать литературным соцартом.

Тотальное единение героев в повести «Апельсины из Марокко» может быть объяснено объективными факторами, условиями, в которые их помещает автор: все едут за апельсинами, т.к. фрукты в тайге – большая редкость; влюбляются в одних и тех же девушек, т.к. девушек на стройке не так уж и много. Такая обусловленность связывает повесть с художественным методом реализма. А в повести «Затоваренная бочкотара» герои объединяются на почве любви к бочкам. Благодаря объединяющей силе бочкотары микромир каждого отдельного героя сливается в коллективное бессознательное всех действующих лиц, они видят одинаковые сны, а их личные враги сливаются в один архетипический образ, похожий не то на боцмана Допекайло, не то на начальника Фефёлова Андрона Лукича, не то на профессора Рейнвольфа, не то на Хунту, не то на Игреца…

В повестях «Коллеги», «Апельсины из Марокко» конфликт, связанный с любовным треугольником, решался сам собою. Герой, проявляя благородство, уступал возлюбленную своему другу. Иронически обыгрывается такая ситуация в «Затоваренной бочкотаре»: «У тебя с Симкой что-нибудь было? <…> – Знаешь песню? – сказал Глеб и тут же спел её хорошим, чистым голосом: – «Если узнаю, что друг влюблён, а я на его пути, уйду с дороги, такой закон – третий должен уйти…»»[5].

Романтика в «Звёздном билете» – это когда Он и Она вдвоём под открытым небом, где-то далеко от городской суеты представляют себя Ромэо и Джульеттой. В повести «Затоваренная бочкотара» романтика является влюблённым неприглядными, нелепыми, комическими образами: «... бегал по кустам её верный Глеб, шугал козу Романтику»; «...Глеб увидел полнотелую Романтику на дамском велосипеде»[6].

Произведение В. Аксёнова 1974 года пронизано грустной иронией автора по отношению к своему поколению и писательскому творчеству. Приём этот, как и в ранних повестях, снимает патетику с рассуждений на традиционные литературные темы «художник и толпа», «художник и творчество». Понятие божьего дара героя, артиста-волшебника, снижается до определения «профессия», «ремесло». В изображении главного героя Аксёнов применяет постмодернистские приёмы. Например, Павел Дуров – герой-маска автора. В этом персонаже сливаются автор и герой, так, что трудно понять, кто в тексте является носителем речи – герой, артист редкого жанра (когда рассказывает о себе и своих приключениях) или уже автор, писатель (когда в текст включаются рассуждения о рифме или современной русской прозе).

В семидесятые годы бывшим молодым прозаикам стало ясно, что их надежды на то, что «у них с государством одно и то же дело», не оправдались. Лейтмотивом повести звучит тема «потерянного поколения»: «Глядя на листву, всякий раз вспоминай ту жадную и жалкую молодёжь, своё поколение, что прошлёпало сомнительными подошвами по Невскому на закат, к Адмиралтейству, и растворилось в кипящей, пронзительно холодной листве»[7].

Повесть «Золотая наша Железка» абсолютно игровая, это пародия на «Коллег», «Звёздный билет», а ещё больше на «Апельсины из Марокко». Она рассказывает о жизни и труде учёных в таёжном научном городке, отсюда то же единение на почве любви к работе, общие пристрастия, запутанные любовные треугольники. Люди, приехавшие работать и строить Железку из разных уголков России и разных сфер жизни, не просто родственные души. Их «общее происхождение» выдаёт одинаковое отчество. Все герои – Аполлинариевичи. Одновременно они имеют родственные связи и с героем повести «Поиски жанра» Павлом Аполлинариевичем Дуровым. Все эти герои – творческие люди, отсюда тонкая и ироническая отсылка к Аполлону.

«Золотая наша Железка» продолжает стиль повести «Затоваренная бочкотара», даже имеет схожий подзаголовок «Юмористическая повесть с преувеличениями и воспоминаниями» («Затоваренная бочкотара» – это «повесть с преувеличениями и сновидениями»). В той и другой повести металлический предмет неживой природы «одушевляется», становится объектом любви и поклонения.

В романе «Ожог» ирония уже совсем другого качества. Это уничтожающая ирония человека, осознающего несовершенство мира и трагизм своего существования в нём. Его герои Аполлинариевичи – это уже не разные люди, максимально сближенные общностью интересов. Это одно явление реальности, разбившееся на части, на осколки. У них одни и те же воспоминания, одни и те же шрамы, одно и то же детство. Человек науки, простой советский гений Куницер увлекается не спортом и книгами, а девицами и спиртным.

По мысли О. Павлова ирония способна «лишится лирического своего начала, то есть лишиться собственно смешного. Остаётся злая усмешка над самим человеком, цинизм, извращающий до неправдоподобия человеческое существо». В романе «Ожог» появляется именно такая ирония[8].

Таким образом, автоирония в прозе В.Аксёнова на разных этапах его творчества выполняла различные функции. В ранних реалистических произведениях она снимала патетичность речи героев, делая их простыми и понятными, близкими читателю. В экспериментальных, авангардных повестях Аксёновым иронически переосмысляются его же более ранние приёмы. Ирония утрачивает весёлость в работах писателя конца шестидесятых-начала семидесятых годов, она представляет собой грустные размышления о своём поколении. В написанном «в стол» романе «Ожог» ирония жестока и деструктивна, она начисто разрушает любовно создаваемый автором образ человека своего поколения, «человека богемы-шестидесятника».

Примечания

[8] Литовская М. Жанровая ирония в произведениях В. Аксёнова //Литература русского зарубежья. №14. 1998; Шпилёва Г. Ироническая идиллия В.Аксёнова // Литература третьей волны. Самара, 1996.
[2] Борев Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М., 2003. С.171.
[3] Рыбальченко Т. История литературы XX века как история литературных течений. Томск, 1999. С.3.
[4] Аксёнов В. Затоваренная бочкотара. М., 2001. С.8.
[5] Там же. С.18.
[6] Там же. С.46.
[7] Там же. С.146.
[8] Павлов О. Метафизика русской прозы // Октябрь. №1. 1998. С.7.

Лебедева Ю.В. (студ., 2 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова

Загадка неосуществленного перевода баллады «Принцесса Елизавета» В. Шенстона

Среди произведений английской поэзии, отмеченных вниманием В.А. Жуковского, но оставшимися непереведенными, следует назвать «The Princess Elizabeth. A ballad, alluding to a story recorded of her when she was prisoner at Woodstock, 1554», написанную В. Шенстоном (W. Shenstone, 1714-1763). В.А. Жуковский делает помету о возможном переводе ее в сборнике «Choice of the Best Poetical Pieces of the Most Eminent English Poets» (Vienna, 1785). Время чтения и пометы, по всей вероятности, можно отнести к 1805-1807 годам.

В библиотеке Жуковского Шенстон представлен 9 произведениями, в том числе «Song», «Delia», «The sky-lark», «Ode to a Young Lady», «Anacreontic». На основании анализа этих произведений можно говорить о ярко выраженном сентиментальном характере поэзии В. Шенстона, ориентированного на культ чувствительного и природного в человеке, на формы и мотивы античного искусства в своих эстетических принципах.

Жанр «Принцессы Елизаветы», как баллады, указан автором в названии. Однако Шенстон не придерживается всех особенностей баллады, сохраняя основные. Так, он несколько лишает рассказ объективности, выбирая форму повествования от первого лица; и в то же время, первые две строфы содержат в себе голос стороннего наблюдателя, за которым скрывается сам автор. Его присутствие, заявленное в начале баллады, незримо продолжает существовать до самого конца, что при всей интимности переживаний лирической героини придает им универсальный характер. Сюжет баллады драматичен; конфликт разворачивается между действительностью, далекой от идеала, и мечтами Елизаветы о счастливой жизни. Характер конфликта позволяет говорить о наличии предромантических черт.

Тема любви является одной из центральных в балладе. Любовь провозглашается высшей ценностью, причем она мыслится как дар небес. Развитие любовной коллизии сопряжено в балладе с религиозной темой. Примечательно, что В. Шенстон не использует слово «Бог», а только «высшие силы», «божий промысел» и «небо», «небеса». По-видимому, речь идет о христианстве, скорее всего о протестантстве, однако В. Шенстон намеренно не конкретизирует свои взгляды по этому поводу. Судьба Елизаветы изначально была связана с церковными перипетиями, вызванными ее отцом, Генрихом VIII. Поэт чувствует в Елизавете неослабевающую веру, но оставляет религиозные споры за рамками своего произведения: небеса, Провидение, высшие силы – вот то, что выше людских дрязг и раздоров, что дарует человеку возможность подняться над своей физической сущностью и почувствовать Любовь. Значение этого слова здесь расширяется и становится многоплановым. Первый план – это антитеза, основанная на контекстуальных антонимах «malice – love», то есть любовь – это антипод злости, злобы. Второй план подразумевает любовь мужчины и женщины. Все это объединяет третий план: любовь как особое мировоззрение, форма приятия мира, сопряженная с религиозными чувствами; на высшем своем уровне – это любовь к Богу. Говоря о теме любви в балладе, нужно помнить, что Елизавета никогда не была замужем. Она вошла в историю как Virgin-Queen, что значит «королева-девственница». Это сообщает дополнительный драматизм образу Елизаветы.

«Принцесса Елизавета» написана особым балладным размером, представляющим собой 4-стопный хорей, что придает речи легкость, напевность. Ритмический рисунок довольно строгий – свидетельство о внимании поэта к форме. Синтаксис достаточно прост, хотя нередки инверсии, что, впрочем, характерно для поэзии в целом.

Важной жанровой особенностью «Принцессы Елизаветы» является ее пасторальный характер. Действие происходит лишь в сознании лирической героини, и именно там – а не в реальном мире – находится классическая сцена, на которой разыгрывается пасторальное действо. Принцесса может только мечтать об идиллических картинах природы, мирной жизни пастухов и пастушек, находясь в это время заключенной в королевском замке Вудстоке. Природа – не только предмет восхищения, любования, но она и символ радости бытия, наслаждения жизнью. Хронотоп баллады пасторальный: тюрьма Елизаветы, «здесь и сейчас», противопоставлена простой и счастливой жизни пастухов, которая была такой всегда, вечно. На этой основе развивается тема противопоставления невинности и искренности сельских жителей порочности и лицемерию двора.

Отдельный интерес представляет 9-ая строфа и 3 последние строфы, которые воссоздают реальную ситуацию. Во время пребывания Елизаветы под домашним арестом в Вудстоке, где жизнь ее протекала довольно безрадостно, «иногда услышав из сада в Вудстоке приятное пение какой-нибудь молочницы, она жалела, что сама не молочница, и говорила, что положение той лучше и жизнь гораздо веселее, чем у нее в данной ситуации»[1]. Возможно, именно это и вдохновило Шенстона на написание баллады. Образ молочницы и тема идиллии, связанной с утопией государственности, мог привлечь внимание Жуковского и возбудить у него огромный интерес. В начале 19 века он уже поглощен мечтой об идеальной правительнице, мечтой, которая потом воплотится в образе императрицы Марии Федоровны, при дворе которой он проведет многие годы.

В.А. Жуковский не перевел балладу В. Шенстона; причиной тому может быть несовпадение образа Елизаветы в балладе (такого привлекательного для Жуковского) с тем, что утвердился в литературе. Однако факт интереса к балладе, связанной с историческими материалами и ориентированной на сентиментально-романтические традиции в изображении духовного мира человека, представляется важным для постановки вопроса об отношении Жуковского к английской культуре и характеристики его эстетических взглядов периода 1800-1810 годов.

Примечания

[1] Ганин В.Н. Поэтика пасторали. Эволюция английской пасторальной поэзии XVI-XVII веков. – Оксфорд, 1998. – С. 68.

Левицкая М.М. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. А.П. Казаркин

Эстетические взгляды В.Ф. Ходасевича-критика 1/3 XX в.

В.Ф. Ходасевич вошел в русскую литературу не только как поэт, но и как критик, замечательный исследователь поэзии, пушкинист. Ходасевичеведение в России очень молодо. Начиналось оно с Пушкинских чтений в Тарту в 1987г., где Н.А. Богомолов представил доклад «Рецепция поэзии пушкинской эпохи в творчестве В.Ф. Ходасевича». Чуть позже были небольшие сопроводительные статьи в первых советских изданиях книг стихов Ходасевича. На русском языке существует лишь одна книга о нем «Пушкинист В.Ф. Ходасевич» И. Сурат 1994 г.

О критическом наследии В.Ф. Ходасевича до сих пор нет ни одной серьезной работы. Отчасти это связано с тем, что в России только в нач. 90-х гг. XX в. стала доступна некоторая часть наследия Ходасевича: стихи и работы о русской литературе. Но до сих пор огромное количество его критических статей остаются не перепечатанными ни у нас, ни на западе.

С 1906 г. Ходасевич вплотную занимается Пушкиным и исследованием его творчества. Эпоха допушкинских поэтов интересует его как предтеча «золотого века» пушкинского гения в русской литературе. Центром русской культуры Ходасевич считал высокое понимание литературы, которое идет из «золотого века». Это «отношение к литературе как к духовному подвигу и требование сотворчества от читателя как непременное условие здорового развития литературы»[1]. При таком развитии, доминирующая роль, «главная

движущая сила» по Ходасевичу – поэзия. В статье «Колеблемый треножник»[2], посвященной Пушкину, критик размышляет о сломе традиций, о разрыве в культуре: классическая русская литература «резко отодвинулась» и «новые люди», не слышавшие Пушкина, возводят этот отрыв, эту бедность себе в заслугу. Ходасевич считает невозможным существование русской культуры без Пушкина.

Следует отметить, что особенность критического таланта Ходасевича состоит в том, что он всегда соотносил суждения о литературных предшественниках с современностью. Высшим явлением современного искусства и точкой отсчета в обзорах современной литературы для Ходасевича был символизм. Ю.Б. Борев. в своей книге «Эстетика»[3] пишет, что «черты реализма, классицизма и романтизма встречаем мы у иных представителей символизма». И оттого-то «...символизм отпечатался в литературе тремя существенными лозунгами: 1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа не отделима от содержания». Это то, на чем зиждется эстетическая концепция Ходасевича, и то, что он отстаивал в литературной борьбе с формальной школой. В статье «О символизме» он пишет, что у символистов «связь жизни и творчества так сильна, так неразрывна, как, может быть, это было лишь у немногих раньше, ни у кого – после них»[4].

Не мог Ходасевич не выразить в своих статьях отношение к акмеизму, как к течению, являвшемуся антагонистом символизму. В этом смысле для исследователя литературы любопытны статьи Ходасевича, собранные в цикл литературных очерков «Некрополь». В очерке «Гумилев и Блок» критик рисует портрет теоретика акмеизма Н. Гумилева в контрасте с А. Блоком: «Для Блока его поэзия была реальным духовным подвигом, не отделимым от жизни, для Гумилева – формой литературной деятельности. Блок был поэтом всегда, в каждую минуту своей жизни. Гумилев – лишь тогда, когда писал стихи»[5]. Ходасевичу, как поэту, было ближе блоковское понимание и отношение к поэзии. Возникновение нового течения, «учреждение акмеизма», по мнению Ходасевича, было «до последней степени несерьезно – теперь даже как-то немного совестно вспоминать, в какие бирюльки играли люди...»[6] Но все же по отношению к Н. Гумилеву и акмеистам нет у Ходасевича такой ярко выраженной неприязни, какая будет у него к футуризму. Некоторое время он даже сам принимал участие в «Цехе», который в целом казался «бесполезным, но не безвредным».

Русский футуризм ворвался в литературу и «сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана». Футуризм отвергал «омертвевшие каноны классического наследия», пропагандировал восторженное отношение к проекту идеального будущего и отвращение к прошлому в жизни и в искусстве. В манифесте Крученых и Хлебникова: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин – непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности. Мы – пощечина общественному вкусу»[7]. Такое искоренение русской традиции, эту подмену национального образа мира Ходасевич считает наиболее опасным. Свою самую антисоветскую статью «Декольтированная лошадь» критик посвящает в основном В. Маяковскому. Ходасевич возражает не против приемов и стилистического вульгаризма, не против эпатирующих

выпадов или культа самозванного гения, отталкивает его подмена целей творчества: «Грубость и плоскость могут быть темами поэзии, но не ее внутренними возбудителями. Поэт может изображать пошлость, но он не может стать глашатаем пошлости»[8]. И, конечно же, Ходасевич не мог простить футуристам их отношения к Пушкину, не мог позволить им втоптать в грязь оплот русской культуры.

Но все же, несмотря на это, у критика совсем другое отношение к эгофутуристам и к их лидеру И. Северянину. Ходасевич хотел «приветствовать в лице его не пророка, не основателя новой школы, а просто талантливого и во многом самостоятельного поэта»[9]. Эгофутуристы говорят о преемственности традиции: «Эгофутуристами не отрицается преемственная связь между ними и символистами. Северянин экзотичен по Бальмонту, И. Игнатьев к Гиппиус, Д. Крючков к Сологубу, Шершеневич – Блоку»[10].

Интересно отношение Ходасевича к современной литературе и Пролеткульту, где ему пришлось читать лекции о Пушкине. К задаче пролетариата создать новую культуру на основе правящего класса, Ходасевич относился презрительно. Действительно в конце 18-го года пролеткультовцы полагали себя надеждой русской литературы: им предстояло создать совершенно новые «пролетарскую» поэзию и прозу, которые легко и естественно заменят «отжившие буржуазные». Сам же Ходасевич никак не мог признать самого существования «пролетарской литературы»: «Я всегда думал, что стихи и поэты, прежде всего и главнее всего, делятся на талантливых и бездарных. Только такое деление имеет неоспоримое право на существование, ибо к созданиям искусства <...>приложим только один критерий – художественный»[11]. О самих студийцах литературной студии Московского Пролеткульта Ходасевич говорил с неподдельным уважением: «Я могу засвидетельствовать ряд прекрасных качеств рабочей аудитории: ее подлинное стремление к знанию и интеллектуальная честность являются основными»[12].

Революция воспринималась Ходасевичем прежде всего как угроза культуре: она несла гибель просвещенному, интеллигентному слою общества. Наступление невежества ужасало его. От этой напасти он знал единственное средство – то оружие, которое всегда держал наготове русский интеллигент – просвещение.

Примечания

[1] Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т.1. С.531.

[2] Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник // Колеблемый треножник. М., 1991. С.201-205.

[3] Борев Ю.Б. Эстетика. М., 2002. С. 255.

[4] Ходасевич В.Ф. О символизме // Колеблемый треножник М., 1991, С.545.

[5] Ходасевич В.Ф. Гумилев и Блок // Колеблемый треножник М., 1991, С.323.

[6] Ходасевич В.Ф. О Гумилеве // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т.2. С.385.

[7] Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000, С. 142.

[8] Ходасевич В.Ф. Декольтированная лошадь // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т.2. С.402.

[9] Ходасевич В.Ф. Игорь Северянин // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. М., 1996. Т.1. С.399.
[10] Игнатьев И. Эгофутуризм // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000, С. 178.
[11] Цит. по ст.: Кормилов С., Федорова Л. В. Ходасевич о Пушкине // Вопр. лит. 1999. № 3. С. 77.
[12] Ходасевич В.Ф. Пролеткульт // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т.4. С. 224.

Лобачёва Д.В. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. О.Б. Кафанова

Жанр письма как культурный феномен в истории художественного перевода (На материале «Письма к другу» А. Тургенева)

Вторая половина XVIII века была ознаменована в Европе господством сентиментализма. Интерес к отдельной личности и убеждённость в достоинстве каждого человека, в его способности чувствовать и любить, явились плодотворной почвой для возникновения культа дружбы. В своей автобиографии «Поэзия и правда» И.В. Гёте вспоминал, что «тогда распространился среди людей такой избыток откровенности, что считалось почти невозможным говорить с кем-нибудь с глазу на глаз или обмениваться интимными письмами, не считая, что слова, сказанные тобою или тебе, предназначены и для многих других. Каждый шпионил за своим сердцем и за сердцем друга»[1]. Письма стали неотъемлемой частью культурного общения, переписка известных людей заботливо сохранялись, а выдержки из писем нередко цитировались и зачитывались в салонах и на дружеских встречах. Развитию такого морально-литературного общения способствовали и внешние обстоятельства: относительно низкая оплата почтовых расходов, быстрота и надёжность почтовой коммуникации.

В социальном и культурном климате сентиментализма Германии оживлённый обмен письмами получил особое значение. Это было связано с ростом социальной и духовной эмансипации образованного, но безвластного бюргерства, которое в области письма противопоставило своё моральное превосходство, выраженное в интенсивности и открытости чувств и переживаний, господствующему дворянству. В это время в Германии появляются первые руководства по составлению писем. Так, в 1751 году в свет вышли «Письма с приложением практического сочинения о хорошем вкусе в письмах» Х.Ф. Геллерта, где он развивал принципы С. Ричардсона в области эпистолярной культуры и рассматривал письмо как замену устной беседы, естественной, непосредственной и откровенной, но соблюдающей правила благопристойности.

Письма вошли в моду, стали особой школой чувств, которая вырабатывала привычку анализировать свои душевные переживания. В качестве примера такого дружеского послания приведём отрывок из письма Пфеннингера к Гердеру от 22 апреля 1774 г.: «О, Гердер! О, божественный ангел! Ваша доброта ко мне переполняет моё сердце такой гордостью! Ах, когда я снова увижу Вас, чтобы расцеловать Ваши руки, полный благодарности, благоговения, любви и – обожания! <...>»[2].

Не вызывает сомнения, что переписка с её статусом подлинного, достоверного повествования привлекла многих писателей и органично вошла в литературу. Среди наиболее известных романов в письмах выделяются «Страдания юного Вертера» И.В. Гёте. В отличие от своих предшественников, он почти без изменений включил в роман собственную дружескую переписку. Есть основания полагать, что в основу романа Гете положил несохранившиеся письма к своему другу И.-Г. Мерку. Не удивительно, что рассуждения Вертера о «сердце человеческом», датированные в романе 4 мая 1771 года, совпадают с текстом его письма к писательнице Софии фон Ларош, а описание самоубийства Вертера на страницах романа почти дословно воспроизводит письмо Иоганна Кестнера с сообщением о безвременной кончине брауншвейгского посланника Иерузалема.

Вслед за Европой сентиментальная дружеская переписка приходит в Россию конца XVIII века и становится приоритетной формой общения наряду с официальной корреспонденцией. Это было обусловлено тем, что тематический фокус русской поэзии перенёсся от двора с его высоким стилем од и трагедий в деревенские поместья и в дружеский круг. Карамзинская сентенция о том, что «человек рождён к общежитию и дружбе» определила приоритеты русской словесности конца века[3]. Таким образом, дружба стала одной из главных тем русской литературы, а ведущие позиции в жанровой иерархии заняли дружеское письмо и дружеское стихотворное послание. В их числе было и культивирование дружеского письма, которое явилось наиболее подходящим жанром для отказа от официальной панегирической литературы.

Во второй половине XVIII века под влиянием франкмасонства дружба стала серьёзным интеллектуальным феноменом. Масоны стремились к познанию истины и самоусовершенствованию. Так, некоторые ученики Благородного пансиона при Московском университете образовали «Дружеское литературное общество» с целью поддерживать друг друга в своём духовном и литературном развитии. Корифеями этого общества, по свидетельствам современников, были А.Ф. Мерзляков и Андрей Тургенев. Молодые люди «получали почти всё, что в изящной словесности выходило в Германии», переводили и «пересаживали, как умели, на русскую почву цветы поэзии Виланда, Шиллера, Гёте[4].

Особый исследовательский интерес представляет «Письмо к другу» Андрея Тургенева, которое 1798 г. было опубликовано в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» с примечанием: «С немецкого»[5]. Имя автора и название произведения, привлекшего внимание переводчика, указаны не были. В отрывке отсутствовали имена героев, которые могли бы стать подсказкой для просвещённого читателя. Отметим, что анонимность переводных сочинений была обычным явлением не только для XVIII, но и для первой четверти следующего столетия.

В действительности этот отрывок принадлежал перу И.В. Гете и был взят из его хорошо известного в России романа в письмах «Страдания юного Вертера» (1774). Знаменательно, что воспитателем Андрея и Александра Тургеневых был женевец Георг Кристоф Тоблер, родственник известного швейцарского философа и писателя И.-К. Лафатера. Тоблер

славился знатоком немецкой литературы и был лично знаком с Гете. Под его руководством юноши занимались литературными переводами, пробовали силы в самостоятельных сочинениях[6]. Этот юношеский опыт, а вместе с тем и участие в «Дружеском литературном обществе» не могло не повлиять на формирование литературного вкуса молодого Андрея Тургенева, который в 1789 г. сделал перевод письма Вертера к Вильгельму (10 мая), и озаглавил его «Письмо к другу».

К этому времени роман Гёте уже дважды был переведён на русский язык Ф. Галченковым (1781) и И. Виноградовым (1796), однако обе попытки свидетельствуют о невысоком художественном уровне. Обратимся к переводу А. Тургенева. В этом небольшом отрывке из романа Гёте герой находится в согласии с самим собой, наслаждается гармонией своего «сердца» и «души» с окружающим миром. Следует отметить, что понятия «сердце» (Herz) и «душа» (Seele), изначально принадлежавшие религиозной сфере языка, используются здесь для передачи интенсивности земных чувств. Это связано с распространившимся в Германии XVIII в. религиозным движением – пиетизмом, который ориентировал человека на внутреннее религиозное переживание и ощущение своего единения с Богом и окружающим миром. Следствием этого стал процесс секуляризации языка. Однако в переводе Тургенев выпускает подобные сочетания («всем сердцем»/«mit ganzem Herzen», «для таких душ, как моя»/«für solche Seelen <...> wie die meine»), что хотя и не приводит к искажению смысла оригинала, но заметно обедняет его, лишая культурно-исторического подтекста[7].

Несмотря на старания переводчика, ему не всегда удаётся отразить концептуальные особенности оригинала. Так, например, глагол «leiden»/«страдать» он заменяет на «пропадать»: «<...> meine Kunst darunter leidet»/моё искусство от этого страдает, при этом мысль фразы заметно искажается в его переводе: «искусство моё пропадает». Принципиальная важность точного перевода связана здесь, с одной стороны с тем, что глагол «leiden»/«страдать» выступает в символико-смысловой оппозиции «страдание» – «счастье», которая проходит через весь роман, с другой стороны, в нём сливаются мирская и духовная области, что является характерной чертой пиетизма и как следствие этого индивидуального стиля героя.

Иногда переводчик допускает неоправданные выпуски из оригинала. Так, в переводе предложения: «Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größer Maler gewesen als in diesen Augenblicken», – Тургенев выпускает эпитет «великий», который у Гёте характеризует художника/героя как гениальную личность и таким образом входит в контекст штюрмерской эстетики с её программной категорией «гениальности». В переводе Тургенева это предложение звучит таким образом: «Я не мог теперь рисовать, не мог бы провесть ни одной черты, и при всём том никогда не был таким живописцем, как в эти минуты»).

Характерной стилистической особенностью этого отрывка является комплекс условных предложений (Wenn-Periode), представленный тремя придаточными предложениями условия, каждое из которых, в свою очередь, содержит еще целый ряд анафорических подчинённых предложений, включённых в общую структуру второстепенного. Данный

синтаксический строй настолько обширен и неоднороден в своей структуре, что условный характер такого предложения теряется, и оно становится, в первую очередь, выражением стремительного усиления интенсивности чувств героя и его эмоционального напряжения. Тургенев сохраняет эту стилистическую особенность оригинала и даже удлиняет синтаксический период за счет его присоединения к предыдущему предложению. Тем не менее, переводчик избегает употребления лексики, относящейся к эмоционально-психологической сфере, внутреннему миру героя.

В переводе Тургенев допускает ряд неточностей, которые создают комический эффект. Там, где герой Гёте восхищается многообразием мира насекомых, называя их «das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen»/ копошение маленького мира между стеблями, у Тургенева зафиксирован «шум маленьких тварей в кустарниках».

Вместе с тем, переводчику удаётся отобразить перепады настроения героя, которые в рамках одного письма колеблются от ощущения высшего счастья до полного отчаяния, содержание оригинала не искажено переводческими трансформациями, сохранены синтаксические конструкции (Wenn-Peroide) и стилистические фигуры (анафоры, повторы, восклицания, уменьшительные формы существительных, разрывы предложения).

Таким образом, хотя переводчик и не смог во всей полноте передать своеобразие оригинала (культ гениальной личности, пантеистическое восприятие природы Вертером как «бурным гением» не нашли своего отражения в интерпретации Тургенева). Однако «Письмо к другу» позволяет выявить особенности сентименталистского восприятия романа Гёте в России.

Тургенев продолжил свой переводческий труд в творческом союзе с А.Ф. Мерзляковым, но их перевод «Вертера», датированный 1799 г., остался неопубликованным. Таким образом, для читателя, владеющего только целевым языком, эта интерпретация гётевского романа в форме дружеского послания могла восприниматься как самостоятельный этюд, посвящённый описанию природы, в котором внимание читателей впервые было обращено не на сюжетную канву, как это было до сих пор, а на глубокий внутренний лиризм произведения.

В этом смысле «Письмо к другу» А. Тургенева представляет интерес для современного исследователя, с одной стороны, как новая интерпретация «Вертера» на русский язык, характеризующаяся более бережным отношением к оригиналу, чем его предшественники. С другой стороны, литературный жанр дружеского письма, выбранный Тургеневым для своего перевода, связан с исканиями, характерными для сентиментализма как направления, выдвинувшего на первый план человеческую индивидуальность с её стремлением объяснить себя и проявившуюся в тяготении к исповедальной форме.

Примечания

[1] Гёте И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда. М., 1969. С.403.

[2] Koenecke R. Stundenblaetter Goethes "Die leiden des jungen Werther" und die Literatur des Sturm und Drang. Stuttgart, 2002. S. 66

[3] Тодд У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в Пушкинскую эпоху. СПб., 1994. С.120.
[4] Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 61.
[5] Письмо к другу. Перевод А. Тургенева // Гёте И.В. Страдания юного Вертера. СПб, 1999. С.189-190.
[6] Русские писатели. Библиографический словарь в 2 ч. Ч. 2. М-Я. М., 1990. С.313.
[7] Goethe J.W. Die Leiden des jungen Werther. M., 2002. S.6-7.

Лопатина Е.Е. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. А.С. Янушкевич

Идиллии В.А. Жуковского в пространстве русской пародии

Идиллия занимает особое место в истории русского романтизма и в творчестве В.А. Жуковского. Последние работы исследователей, среди которых прежде всего следует назвать В.Э. Вацуро, И.Ю. Виницкого и Р.В. Иезуитову[1], подтверждают то, что идиллия – закономерный род в творчестве Жуковского. Интерес к жанру идиллии Жуковского обусловлен движением от лирики к эпосу, повествовательным жанрам[2]. Идиллии Жуковского были неоднозначно приняты современниками и закономерно вошли в историю русской пародии как свидетельство масштаба явления. Пародирование, с его обнажением приемов, является попыткой осмысления значимого художественного опыта.

Первым пародийным откликом на идиллии Жуковского, стало стихотворение А.С. Пушкина «Послушай, дедушка...» (1818). Как известно, Пушкин высоко ценил переводы Жуковского из Гебеля и упрекал критику, не увидевшую в них достоинств. Пародия, записанная со слов Л.С. Пушкина, состоит из 4-х строк 2,5 из которых повторяют начальные строки «Тленности» (1816). Жуковский переводит «Тленность» белым пятистопным бесцезурным ямбом, обращаясь к нему впервые. Выбор Жуковским размера для перевода идиллии был связан с диалогической формой стихотворения. Пушкин уловил эту связь размера и диалогической формы: предметом обсуждения в пародии становится новый размер, а сама пародия обнаруживает диалогические потенции, о чем свидетельствует обращение «дедушка», повелительная форма глагола «послушай»[3], вопросительная интонация и сама специфика жанра пародии. В рамках приема иронического цитирования обращение «дедушка» обрастает дополнительными смыслами, так как накладывается на личные и творческие взаимоотношения Жуковского и Пушкина.

Эксперимент Жуковского с белым бесцезурным пятистопным ямбом закрепляется в русской литературе. Размер становится классическим в русской поэзии, а сам Пушкин пишет через несколько лет им трагедию «Борис Годунов» (1825), которая явилась своеобразным ответом на вопрос, поставленный в пародии. Возвращение к идиллическому мирообразу происходит у Пушкина в стихотворении «Вновь я посетил...» (1835), являющимся своеобразным продолжением цепочки «Тленность» – «Послушай, дедушка...». Стихотворение написано белым пятистопным бесцезурным ямбом[4]. Помимо стихотворного размера «Вновь я посетил...»

соотносится с идиллией Жуковского по целому ряду тем и мотивов, по диалогической структуре. Глубоко идиллична пушкинская «Осень» (1833), идиллическим мироощущением проникнута жизнь Лариных в «Евгении Онегине», цикл «Повести Белкина».

Другим интересным откликом на идиллию Жуковского была пародия «Соложеное тесто»[5] (1820), принадлежавшая О.М. Сомову и вышедшая из недр ВОЛСНХ, поддерживавшего образцы панаевской идиллии. О.М. Сомов, близкий декабристской эстетике, не принимает идиллии в варианте Жуковского как идиллии о современной жизни. Пародия направлена на первый и наиболее яркий опыт Жуковского в области жанра идиллии – «Овсяный кисель» (1816). Автор пародии снимает семантику христианской притчи о сеятеле и незаметно растущем зерне и аллегорический смысл произведения, усиливает бытовую конкретику, нагромождая в тексте бытовые детали. Отсюда и замена в названии пародии *овсяного киселя на соложеное тесто* – знаменитое калужское тесто, сладкое, тягучее, которое едят сырым. Вводя просторечие и вульгаризмы, пародист заостряет тенденцию времени – передачу повествования в руки посредника. В «Тленности» – это *дедушка*, в «Овсяном киселе» – добрая *бабушка*. Пародист лишает бабушку-рассказчицу мудрости и органичности, разрывает доверительные отношения между ней и слушателями. В рассказе бабушки появляется фигура мельника-колдуна, не имеющая аналогии в оригинале. Функциональная роль вводного элемента – в разрушении идиллического мироощущения, которое подразумевает осмысленность и упорядоченность бытия. Происходит это за счет вторжения элементов балладного жанра, который предполагает ощущение мира как иррационального, непознаваемого.

В результате анализа пародий на идиллические опыты Жуковского можно говорить о двух тенденциях в творчестве поэта, заостренных в пародиях и востребованных дальнейшим ходом литературного процесса. Первая – открытие Жуковским белого пятистопного бесцезурного ямба – актуализируется в пародии А.С. Пушкина «Послушай, дедушка...». Пародия обозначила новый поворот в творчестве поэта, остро поставила вопрос об использовании нового размера. Созидательную роль пародии подтверждает активное использование самим пародистом белого пятистопного бесцезурного ямба в своей лирике и драматургии.

Вторая тенденция – открытие идиллического начала, простых материй бытия в идиллиях Жуковского – заостряется в пародиях О.М. Сомова и А.С. Пушкина. Сомов, являющийся сторонником образцов панаевской идиллии, своей пародией обозначил разрыв в понимании жанра идиллии, разводя, таким образом, пасторальную поэзию В.И. Панаева и идиллию Жуковского. Идиллический мирообраз переводов Жуковского, не имея обязательной отнесенности к «золотому веку», оказался востребованным в русской литературе, примером чего может служить творчество Пушкина. Пушкин в своей пародии заостряет диалогизм, сказовую направленность идиллии, тем самым обозначив тенденцию времени – передачу повествования о простой, обыкновенной жизни, ее ценностях рассказчику, человеку, органичному этому миру.

Пародии Пушкина и Сомова выявляют такие доминанты творчества Жуковского и развития литературы 1810-1820-х годов как постановка вопроса о национальной специфике характера, передача повествования в руки посредника, т.е. усиление роли автора-рассказчика, изменение границ русского литературного языка и расширение стихового диапазона поэзии, движение от лирики к эпосу.

Примечания

[1] Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1878. С. 118-138; Виницкий И.Ю. Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» // НЛО, 2003. № 61, С.119-151; Иезуитова Р.В. Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. С. 22-48.

[2] Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.

[3] Формула впоследствии стала характерной для пушкинской лирики. Например: «Послушайте: я вам скажу про старину» (1817), «Послушайте: вам тридцать лет» (1821) и т.д.

[4] Размер становится к этому времени распространенным в лирике Пушкина. Доля белого пятистопного ямба в лирике Пушкина – 9%. На протяжении всего творческого пути Пушкина действует тенденция к увеличению веса белых стихов.

[5] Сомов О.М. Соложеное тесто // Поэты 1820-1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 216-217.

Марцева Т.А. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. О.Б. Кафанова

Ш. Бодлер как посредник восприятия Эдгара По в России

Первые переводы произведений Эдгара По появились во Франции и в России. Особое внимание переводчики обратили на приключенческую новеллу «Золотой жук» («The Gold-Bug»), опубликованную во Франции в 1845 г., а в России – на два года позже. Русский перевод был сделан не с языка оригинала, а с французского языка-посредника. На протяжении 1850-70х гг. эта тенденция сохранялась. В русских журналах того времени появлялись не только переводы произведений По, но и критические публикации о творчестве американского писателя, пересказывающие мнения французских критиков. Таким образом читатели познакомились с его творчеством через призму французской культуры. В это время личность Э. По не пользовалась особой популярностью у него на родине, а клевета душеприказчика Р. Гризуолта нанесла огромный вред его посмертной репутации.

Первыми, кто оценил писателя по заслугам, стали французы; этому немало способствовал Шарль Бодлер. Он познакомился с его творчеством в середине 1840-х гг. Бодлер, заинтересовавшись творчеством американского художника по первым французским переводам, продолжил читать его произведения уже в оригинале, и в 1846 г. сам перевел новеллу «Месмерическое откровение» («Mesmeric Revelation»). Затем последовала череда его переводов новеллистики писателя.

Французский поэт и критик стал не только переводчиком прозы Э. По, но и популяризатором его личности во Франции. Он взял на себя миссию показать всему миру истинное лицо американского писателя. Бодлер опубликовал три биографических очерка, где попытался реабилитировать его личность и творчество, представив талантливого и ранимого человека, отверженного своей семьей и страной. Его критические работы в совокупности с переводами спровоцировали огромный интерес к творчеству Э. По во Франции и других европейских странах. Он проделал титаническую работу (из двенадцати томов собрания его сочинений – пять составляют переводы из Э. По). В период с 1846 г. вплоть до самой своей смерти Бодлер перевел все прозаическое наследие американского романтика, при этом он сохранил необыкновенную верность подлиннику, так что он до сих пор признается одним из лучших переводчиков американского писателя во Франции.

Причины столь глубокого интереса Бодлера к творчеству По кроются как в его биографии, так и во взглядах на искусство и жизнь. Рожденный в неравном браке, он рано потерял отца. Уже через год мать будущего поэта повторно вышла замуж, что было воспринято им как предательство. Именно тогда в его душе зародилось чувство оставленности, отверженности и в то же время избранничества, которое он пронес через всю свою жизнь. Трагическая судьба американского романтика, полная лишений (утрата родителей, неприязнь приемного отца и смерть любимой приемной матери, нищета, унижения, смерть молодой жены) удивительным образом перекликается с судьбой Ш. Бодлера. Глубже изучая его творчество, поэт осознал духовное родство с ним. Они оба отличались необычайной требовательностью к своим произведениям, постоянно переделывали их, стремясь довести до совершенства форму и содержание. Правда, По был гораздо трудолюбивее своего французского «коллеги», писательский труд был его единственным источником дохода. Бодлер же привык вести рассеянную жизнь парижского денди, и ему приходилось постоянно бороться со своей леностью.

Много общего можно обнаружить и в генезисе их таланта: творческий путь обоих поэтов начался с подражательных стихов в духе модного в то время байронизма. Они эпатировали общество манерой поведения, одеваясь во все черное и всем своим существованием выражая романтический бунт. Он хотел заставить своих современников видеть в нем не редактора провинциальных американских журналов, но личность героическую, одушевленную великой идеей, своего рода избранника. Но если вначале По подражал весьма условному и обобщенному образу, который сопрягался с именем Байрона, то затем он сам стал кумиром и образцом моделирования жизненного пути для ряда европейских поэтов, начиная с Ш. Бодлера.

Оба они также оказались чрезвычайно талантливыми критиками. Американский поэт стал критиком из желания заработать и преуспел на этом поприще. Он интересовался всеми сферами жизни, начиная с обстановки домов и заканчивая новейшими научными исследованиями. По писал статьи, пользующиеся неизменной популярностью, и увеличивал тиражи изданий, в которых работал. Бодлер впервые выступил в печати в

1845–46 гг. в качестве критика – сначала живописи, а затем и литературы. Он и по сей день считается непревзойденным художественным критиком Франции.

И По, и Бодлер были склонны мистифицировать свою жизнь. Первый, в одной из своих автобиографий сообщил о своем пребывании в Петербурге; по его словам, он чудом избежал ареста, и это ускорило его отъезд в родную Америку. Этой историей поэт создал множество загадок для своих биографов, но в настоящее время доподлинно известно, что «русский эпизод» является лишь плодом его фантазии[1]. Кроме того, он печатал некоторые свои новеллы под видом научных публикаций и вводил в заблуждение множество своих соотечественников. Бодлер также уже в юности создавал мифы о своей жизни в Индии, хотя он там никогда не был; позднее он распространял ложную информацию о своем гомосексуализме, о том, что он тайный полицейский агент. Этими слухами он добивался общественного порицания, подпитывая свое чувство отверженности.

Для Ш. Бодлера Э. По был интересен, прежде всего, как «писатель нервов»[2], описывающий болезни ума и души и использующий для этих описаний безупречную математически выверенную форму. Объектом изображения у французского писателя также стала душа, причем его собственная. «Все творчество Бодлера выросло из кричащего столкновения между его «обнаженным сердцем», до беззащитности чувствительной душой, жаждавшей ощутить «сладостный вкус собственного существования» (Сартр), и беспощадно ясным умом, который превратил эту душу, знавшую о своей нечистоте и добровольно требовавшую пытки, в объект бесконечных аналитических истязаний»[3]. Э. По пытался исследовать ужас в собственной душе, и Бодлер избрал объектом своего исследования зло. Он сам стремился «заразиться злом»[4], ведя самый порочный с общественной точки зрения образ жизни, считая, что это может быть благодатной почвой для творчества.

Об отношении Ш. Бодлера к личности и творчеству Э. По лучше всего говорят его очерки «Заметки об Эдгаре По» и «Новые заметки об Эдгаре По». В этих статьях основная цель критика – реабилитировать личность американского романтика. Он достигает ее, противопоставляя фигуру одинокого, непонятого поэта всей Америке. Достаточно увидеть определения, которыми он награждает Соединенные Штаты и народ, живущий в этой стране: «подлый мир», «низкие люди», «народ без аристократии», «сброд продавцов и покупателей», «чудовище без головы», «каторжник, сосланный за океан». И совершенно по-другому он характеризует личность художника, невольно раскрывая в своих очерках любовь к Э. По-поэту, доходившую до болезненного обожания: «дитя страсти и приключений», «планета без орбиты», «еще один святой в списке мучеников», «дитя века, влюбленного в себя»[5].

По мнению Бодлера, благородному, отвергнутому писателю ничего не оставалось в этом низком мире, как искать выход в вине. Опьянение было для него не только средством забвения, отдыха от творчества, но и способом перехода в иную реальность, где он мог экспериментировать со своим сознанием и проникать в бессознательное, чтобы затем описать пережитое на страницах своих произведений. Это перекликается с ощущением самого

Бодлера, который также исследовал собственную природу и возможности. Оправдывая пагубную привычку своего кумира, он пытался оправдать и себя: «Опьянение было для Э. По лишь мнемоническим средством, методом работы, методом энергичным и смертельным, но свойственным его страстной натуре»[6].

Размышления критика были подхвачены другими исследователями. Эдгар По предстал перед французскими читателями героем непризнанным гением, ему безоговорочно прощались все ошибки. Его произведения стали очень популярны, и благодаря своей популярности во Франции, они появились и в России. Но, несмотря на сильное влияние французской критической мысли, судьба американского писателя в нашей стране стала иной. Французские издатели при отборе прозы По для перевода быстро переориентировались на серьезную читающую публику, уже в конце 1840х – начале 1850х гг. во Франции были опубликованы несколько его психологических новелл («The Black Cat» (1847), «Mesmeric Revelation» (1848), «The Pit and the Pendulum» (1852), а также эссе «The Philosophy of Furniture» (1852)). В России до 1861 г. издавали лишь детективные и приключенческие новеллы художника. Его произведения стали использоваться как средство привлечения читательской аудитории. В 1850-е гг. в России Э. По воспринимали как автора легкого чтива. Всерьез к нему стали относится гораздо позже: в 1870е гг. – с появлением первых переводов его поэтического наследия.

Еще более интересно обращение переводчиков и русских критиков к биографии писателя. Как известно, его жизнь была полной лишений и ошибок. Да и сам По подогревал интерес к своей персоне. Русские издатели, пытаясь дать представление об авторе популярных историй, в основном опирались на публикации Бодлера, тщательно собравшего всю информацию о нем, включая вымышленные факты. Интересно, что именно мистификации заинтересовали критиков. «Русский эпизод» из жизни американского романтика появился на страницах всех посвященных ему публикаций XIX в. Переходя из одного журнала в другой, история обрастала новыми «подробностями». Биографические данные об Э. По стали столь популярны в России, что их печатали даже те издания, где не появилось ни одного перевода его произведений. Таким образом, художник сам становится героем, а его жизнь – приключенческой историей.

До 1880-х гг. бодлеровские эссе цитируются, часто без ссылки на источник, почти во всех русских критических публикациях о По. Исключение составили лишь две статьи, представляющие наиболее глубокие и оригинальные высказывания о творчестве романтика в XIX в. Первая – работа Ф.М. Достоевского «Три рассказа Эдгара По», в которой автор рассуждает о природе фантастического у По и Гофмана. Вторая – статья Н.В. Шелгунова «Эдгар По как психолог», где критик, отходя от бодлеровской интерпретации произведений писателя, находит новую, еще не замеченную ранее грань его новеллистики – психологизм. Лишь в начале XX в., с развитием символизма, эссе Ш. Бодлера об Э. По приобрели особую ценность для русских деятелей культуры. Бальмонт, Брюсов, Блок развивали и подкрепляли идею французского поэта и критика о По как

предтече символизма. Вслед за ним, русские писатели провозгласили романтика своим учителем и стали исследовать глубины его творчества, отталкиваясь от бодлеровских идей.

Таким образом, Ш. Бодлер сыграл ключевую роль в популяризации творчества Э. По в России и других европейских литературах. Несмотря на предвзятость некоторых его суждений, в целом французский критик дал глубокие замечания о писателе, отмечая силу его воздействия на воображение читателя, способность погружаться в глубины человеческой психики. Следы его влияния прослеживаются даже в современном поэведении. Не найдя в себе мужества отстоять собственный сборник «Цветы зла», отвергнутый читателями, Бодлер ревностно боролся за реабилитацию памяти об американском романтике. Этим актом, которому он посвятил большую часть своей жизни, поэт и критик реабилитировал и себя в глазах потомков.

Примечания

[1] Николюкин А.Н. Литературные связи России и США. М., 1981. С.327.
[2] Бодлер Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса, 1910. С.39.
[3] Косиков Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // http://www.bodler.sib.ru. С.5.
[4] Там же.
[5] Бодлер Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса, 1910.
[6] Там же. С.38.

Маслова А.В. (студ., 3 курс), Царегородцева О.В. (студ., 3 курс), Томский госуниверситет

Опыт раскрытия основ мифологического мышления в школе

Данная работа представляет собой обобщение опыта уроков, проведённых в школе «Эврика-развитие» в 6-м и7-м классах в рамках образовательной игры «Университет», предоставляющей возможность получить знания, лежащие за рамками школьной программы. Ежегодно такая игра проводится в течение трех дней[1].

Уроки включали два тематических блока:

- сущностные черты мифологического сознания (анимизм, генетизм, цикличность, парадигматичность);
- исторические основы мифологии.

Следует заметить, что школьники обладали определенными знаниями в античной мифологии. Мы работали с известным ученикам материалом.

Целью уроков было:

- более глубокое проникновение в мифологию;
- демонстрация того факта, что мифология – это отражение жизни человека в образных представлениях, а не набор «сказок»; тем самым выявляется актуальность мифа для понимания современной жизни;
- выработка навыка обобщения высокого уровня (уроки проводились в классах, занимающихся по программе развивающего обучения, одной из целей которого является формирование рефлексии).

В ходе занятий мы старались заострить внимание детей на параллелях древнегреческих мифов с мифами других культур, в том числе с русской культурой. Мы познакомили детей с разными ступенями развития античной мифологии: от хтонического периода к Олимпийской религии. В связи с этим, мы попытались проследить развитие представлений о мире в сознании древних греков. Этот материал был по-разному воспринят в 6-м и 7-м классах. Шестиклассникам легко удалось воспринять вычленение из мифов черт мифологического сознания, но гораздо более сложным оказалось усвоение социальных, исторических основ мифологии. Семиклассники же проявили ко второму блоку повышенный интерес.

Дети 6-го класса выполнили две творческие работы: нарисовать хтоническое чудовище и сочинить миф (то есть историю, в которой отразились бы черты мифологического сознания).

Первая группа рисунков представляет собой изображения, очень близкие к античным хтоническим существам: несколько животных, соединенных в одном. Даже названия соответствуют древнему принципу называния: Меябаралев (змея, баран, лев), Зморба (змея, орел, баран). Примечательно, что наряду с хтоническими животными в детских рисунках возникают элементы таких животных, которых не было в античной мифологии (например, баран). Выделяется один рисунок, изображающий четырех змей на одном туловище с ногами кошки и льва. Ребенок пытался создать животное, ориентированное во все стороны. Однако направление ног животного свидетельствует о том, что ребенок неосознанно задал направление, в котором должна находиться «главная», «лицевая» голова существа.

На второй группе рисунков изображены существа, частью которых, наряду с элементами животных, являются растительные элементы (дерево или цветок).

Оригинальным рисунком является Камекрыл: это существо представляет собой соединение крыльев, как у летучей мыши, но только сделанных из камня, и туловища черепашки-ниндзя (с рогами). Можно заметить, что второй элемент этого существа является результатом влияния на сознание ребенка современной видеопродукции для детей.

В следующую группу входят рисунки, в основе которых лежит, как нам кажется, стремление украсить окружающий детей мир. В качестве элементов существа выступают приукрашенные детали: причудливо изогнутые веточки дерева, листья, цветы, золотистые волосы, кошачьи ушки, крылья бабочки. Особо можно выделить рисунок «Древолошадь»: прелестная головка лошади, с очаровательными завитками на гриве, одетая в бальное платье, окруженная изящной листвой.

Отличается ото всех рисунок «Свиногрязь»: в этом существе объединяется и реальное животное, и представление о нем (свинья как название для грязного человека).

Дети очень чутки к словам. Мы называли терратоморфных чудовищ составными. Один ребенок под рисунком сделал такую подпись: «Состав: 2 змеи, 1 орел, 1 баран».

Сочиненные рассказы также можно поделить на несколько групп. К первой относятся истории, в основе которых лежит архитипическая ситуация античного мифа: соревнование с богом и превращение героя в животное или растение (например, миф о создании лилии, лотоса и дятла).

Следующая крупная группа – это мифы, объясняющие происхождение чего-либо в соответствии с функцией предмета (например, миф о происхождении дождя, дельфина, жирафа и гепарда, змеи и суслика).

Один миф был написан по аналогии со скандинавским мифом о сотворении мира (появление мира из частей тела бога: «Из своего зуба он сделал землю, из бровей горы, из слез океаны, моря, реки и озера, а из крови он сделал всех живых существ, включая человека...»).

Также на уроках мы заметили, что дети смешивают античные и западноевропейские предания. Например, часто в числе хтонических чудовищ дети называют Василиска, Дендроида. В одном мифе имена главных героев – Тристан и Эвридика.

В детских работах можно выделить следующие основания для отражения мира в мифе: 1) функция объекта, 2) характеристики объекта, которые приписаны ему человеком, 3) языковое постижение действительности (слово как отражение сути предмета).

Первый тип мы описали выше. Ко второму типу можно отнести миф о змее, в котором змея является носителем зла. Примером третьего типа является миф о ромашке, которая была названа египтянами по имени их солнечного бога Ра.

Иногда в детские мифы вторгаются представления, основанные на современной научной, механистической картине мира: «Когда-то давно на Земле при появлении большого плоского пространства начало появляться притяжение земного двигателя. Это назвали земным магнитом. Скоро на Земле появились условия для физической жизни и высшие боги послали туда живность».

Нам кажется интересным обратить внимание на стиль детских мифов. Иногда текст, созданный ребенком, был очень хорошо стилизован под античный миф: «В славном городе Фивы жил человек по имени Архит, и был он настолько злобен, что все живое увядало при его приближении. Столько зла он принес городу, что взмолились граждане свободных Фив, и услышал их Зевс-Громовержец, могучий царь богов, и послал на долю Архита несчастья... Решил Архит... утопиться в реке быстротечной...» Но гораздо чаще дети смешивают разные стили, например в этом же тексте: «Стала Архиту жизнь не мила...Решил утопиться в реке..., да мелкой та оказалась. Купил...веревку, да коротка та оказалась...» Также дети вносят в текст канцеляризмы: «Девушка пошла в указанном направлении». Также в текстах присутствуют нелитературные слова и выражения: «ловко сработал ее план», «они мозгами не очень одаренные были».

Выводы: в школе можно организовать очень продуктивную и интересную детям работу с мифологией Древней Греции. Если изучать мифы не только в их фабульном варианте, а через рассмотрение глубинных основ мифологического сознания, то у детей появится личное отношение к мифам. Это будет опытом не просто знакомства с образами чужой культуры, но и соприкосновение с чужой душой. И даже если фабула скоро забудется. то останется понимание.

Примечания

[1]При подготовке мы использовали материалы лекционного курса Н.А. Першиной «Мифология» и М.А. Янушкевич «Античная литература».

Наумова Н.Б. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. А.С. Сваровская

Проблемы биоэтики в творчестве В. Вересаева (книга «Записки врача»)

Принципы биоэтики сформировались в к. 60-х – н. 70-х гг. XX века. Но, по признанию ученых, занимающихся поиском методов, позволяющих корректно относиться к человеку как объекту изучения, еще в начале XX века в книге «Записки врача» Вересаев размышлял над этической стороной медицинской науки, включающей отношения «врач – пациент», «медицина – человек». Особенность восприятия данных аспектов заключается в сопряжении естественнонаучного, врачебного и литературного опыта в «Записках врача» (1901). Медицинское образование и работа в больнице помогли писателю выработать мнение относительно профессиональной этики врача, а желание представить обществу собственную интерпретацию сделало книгу эстетическим феноменом. «Записки врача» были неоднозначно приняты врачами, публицистами, литературными критиками, появилось огромное количество откликов, что дало толчок к многолетней полемике, тем самым подтвердилась значимость рассматриваемых проблем.

Вересаев писал «... нет ни одной науки, которая приходила бы в такое непосредственно близкое и многообразное соприкосновение с человеком, как медицина...»[1]. Медицинская этика должна помочь разрешить, возникающие противоречия. Применение в медицинской науке экспериментального метода не только помогло детально изучить больной организм, установить, какое воздействие на него оказывает то или иное лекарственное средство, но и поставило вопрос о допустимой степени опытов, проводимых на живом человеке. Б. Юдин, автор статьи «Человек в медицинском эксперименте: перечитывая В.В. Вересаева»[2], считает, что задолго до официального появления свода этических правил проведения клинических испытаний и медико-биологических экспериментов на человеке писатель обозначил условия, недопустимые для проведения опытов. К таким нарушениям этических принципов, отраженным в книге, относятся эксперименты, изначально лишенные научной ценности и ведущие к потере здоровья, отсутствие добровольного согласия испытуемых либо сокрытие от них опасности последствий опытов, отсутствие анонимности при описании результатов. Это должно, по мнению Вересаева, заслуживать резкого осуждения общества и представителей врачебного сословия. Врачи же равнодушно воспринимают данный аспект, и для доказательства наличия проблемы в книге приведены фрагменты отчетов исследований с точным указанием источников, откуда были взяты данные.

В «Записках врача» автор пытается выяснить моральный аспект обучения студентов на страдающем человеке. В университетских клиниках проводятся публичные осмотры больных. Большинство пациентов, особенно женщин, при этом испытывает чувство стыда. Как надругательство воспринимается родственниками и обязательное вскрытие умерших. Все это порождает противоречие, заключающееся в

невозможности усовершенствования науки, призванной помогать человеку, «...без попрания самой элементарной гуманности»[3]. Не существует безопасных способов приобретения молодыми докторами профессионального мастерства. Например, хирургу, чтобы научиться оперировать, необходимо долго практиковаться. Но этот опыт достигается ценой серьезных ошибок, которые часто приводят к смерти больных. В своих рассуждениях Вересаев идет от анализа частных систем к общему выводу. Отдельные аспекты темы формируют этическую проблему: оправданы ли единичные жертвы ради будущего усовершенствования медицины и, следовательно, ради блага всех людей? Писатель склоняется к мысли о ценности личности, необходимо соблюдать интересы каждого человека.

Произведение отражает и специфические естественнонаучные взгляды автора: интересна оригинальная интерпретация причин возникновения той или иной болезни. Тяжелый труд не является основным условием, деформирующим организм, потому что «во всех людях с самых ранних лет гнездится разрушение...»[4]. Главный фактор появления заболевания объявляется не социальный, а биологический, подразумевающий изначальную уязвимость организма. Наблюдая за пациентами, Вересаев отмечает, что человеку достаточно любой оплошности, чтобы потерять здоровье, что невозможно уберечься от разнообразных опасностей. Ослабляет организм и низкая приспособляемость к внешним условиям. В процессе эволюции постепенно изменяется среда, человек же не успевает формировать качества, обеспечивающие выживание в окружающем мире, более того он постепенно теряет имеющиеся положительные свойства. Нервная система утрачивает способность противостоять большим психическим нагрузкам, в некоторых органах ослабляется функциональность. Вересаев приводит примеры, доказывающие, что по сравнению с дикарями, которые не знакомы с достижениями цивилизации, культурный человек утратил остроту зрения, обоняния, способность выдерживать низкие температуры. Все это способствует появлению огромного количества болезней. Еще один фактор, изменяющий природу человека, – излишнее вмешательство медицины. Стараясь преодолеть недуг в самом начале, она уничтожает способность организма сопротивляться ему. Попытка медицины вмешаться в процесс совершенствования человека, задаваемый природой, снижает роль естественного отбора среди людей. Неспособные к полноценной жизни, больные организмы скрещиваются со здоровыми, это ведет к появлению признаков вырождения. Медицинская наука должна выработать методы, заменяющие естественный отбор. При решении данной проблемы, по логике автора, нужно учитывать, что «...в жизни-то, пожалуй, ничего в конце концов и не существует, кроме сознающего себя существа, и каждое из этих существ есть центр всего и все»[5].

Ослаблению организма способствует также цивилизация. Прогресс, разрывая все связи с природным миром посредством достижений науки. культуры, промышленности, создает более комфортные условия жизни. Человек теряет необходимость в улучшении физиологии, за счет чего происходит развитие мозговой деятельности. Но именно тело, по логике автора, связывает человека с природой, его отрицание ведет к полной зависимости от разума. Преобладание рационального над физическим лишает

личность гармонии, разрывает связь с природой, мешая ее эволюции. Медицина должна указать на это несоответствие. Вересаев видит выход в укреплении тела с помощью физического труда.

Особенностью книги является оригинальная структура. Автор выбирает форму записок молодого врача, который наделен более свежим, чем у опытных коллег, восприятием, поэтому его осознание проблем врачебной этики становится актуальным. Рассуждая в «Записках врача» о взаимодействии науки и человека, писатель часто дает двухсторонний взгляд на проблему: с точки зрения врача и с точки зрения пациента. Такой подход необходим для пробуждения интереса как у непрофессионалов, так и у представителей врачебного сословия. Своеобразны и способы воздействия на сознание читателей. Излагая собственный взгляд на медицину, писатель основывает концепцию на документально зафиксированных фактах. Для подтверждения истинности высказываний он приводит цитаты из медицинских учебников, трудов известных врачей, выписки из рецептов, описание симптомов разных болезней, выдержки из фельетонов, данные статистики. Моральная оценка же того или иного события усиливается обращением к произведениям Толстого, Некрасова, Гете, Мольера и других. Это позволяет говорить об объединении в контексте одного текста трех уровней анализа природы человека: биологического, социального, культурного, что получает развитие в повестях и рассказах.

Примечания

[1] Вересаев В.В. По поводу «Записок врача» (ответ моим критикам) // Вересаев В.В. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Правда, 1985. – Т.1. – С.441.
[2] Юдин Б.Г. Человек в медицинском эксперименте: перечитывая В.В. Вересаева // Вопросы истории, естествознания и техники. – 2001. – №4. – С.24-36.
[3] Вересаев В.В. Записки врача // Вересаев В.В. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: «Правда», 1985. – Т.1. – С.238.
[4] Там же. С.225.
[5] Там же. С.341.

Нестеренко О.В. (студ., 2 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова

Феномен отшельничества в литературе

Библиотека Жуковского. «Choice of the Best Poetical Pieces of the Most Eminent English Poets», Вена, 1786. Напротив «Отшельника» («The Hermit») Томаса Парнелла – грифельный штрих, свидетельствующий об интересе, который баллада вызвала у поэта. Эта помета относится к 1805-му году. Интерес Жуковского к «Отшельнику» объясняют его предпочтения 1808-1814 годов: именно к этому периоду относится перевод голдсмитовского «Пустынника» (1812), вызвавшего интерес у поэта одновременно с текстом Парнелла.

В «Отшельнике» Парнелла Жуковского привлекает религиозное прочтение образа отшельника. Баллада утверждает справедливость и неподконтрольность Провидения человеку. Парнелл также проводит идею благодарного смирения перед судьбой. Но парнелловский отшельник не

лишен свободы воли и сознания, что тоже ценно для Жуковского как условие нравственного выбора. Активно используется в балладе категория «чудесного». Форму легенды поэт осмысляет как способ обобщения. Помимо этого, фигура отшельника близка к фольклорной традиции, что делает возможным реализацию такого приема Жуковского, как демонстрация событий через призму народного сознания.

В привычных для Жуковского очертаниях в «Отшельнике» представлена природа. Идеальное смирение перед высшей волей сопровождается изображением мягкой, гармоничной природы, напротив, ситуация отпадения от идеального состояния (сомнение в справедливости Провидения) порождает фантастический хаос. Вот те черты парнелловской баллады, которые, несомненно, явились привлекательными для Жуковского.

Размышления же о причинах, по которым баллада не была переведена, в гораздо большей степени основаны на предположениях. Для Жуковского принципиален эстетический примат чувственного над рациональным. Но в парнелловском тексте весь конфликт спровоцирован интеллектуальной неудовлетворенностью героя. И возвращение отшельнику душевной гармонии осуществляется спланированной демонстрацией доказательств справедливости Бытия. Отшельник по определению выключен из сферы страстей (в идеале). Поэтому пройдя мимо этого отшельника, Жуковский не прошел мимо другого -- голдсмитовского, который, будучи подверженным страстям, является маргинальным отшельником.

Феномен отшельничества как культурно-историческое явление характеризуют несколько принципиальных моментов: 1) святость отшельников влияет на окружающую природу, которая выступает как активная сочувствующая сила; 2) пустыня (лес/остров) является местом испытания, как правило, в виде искушения; 3) отшельник не полностью изолирован от окружающего мира, людей; 4) отшельник, как правило, – в преклонном возрасте; 5) родство с дикарем; отшельник выступает как амбивалентный посредник между дикостью и культурой; 6) из всех религиозных персонажей пустынник является наиболее популярным как самый близкий к фольклорной традиции; 7) наряду с магами и пророками отшельники являлись советчиками королей; 8) отшельник соприкасался с теми, кто был вне закона.

Мотивы привлечения в литературу образа отшельника иллюстрируют три текста. 1) Томас Парнелл, «Отшельник», 1750. 2) «Монах» Мэттью Грегори Льюиса, 1794-97. (Поэтическая вставка во второй главе, озаглавленная «Надпись в приюте отшельника»). 3) «Остров Борнгольм», 1797. Данные тексты позволяют выделить три основания для сравнения: 1) мотивы ухода от мира, 2) статус отшельника, 3) статус природы.

Парнелловский отшельник, наиболее приближенный к классическому образу (праведник, чей мотив – укрепить веру), все же наделен известной долей скепсиса, и даже господь апеллирует не столько к его вере, сколько к его интеллекту. Данный пустынник, таким образом, открывает галерею так называемых «маргинальных» отшельников, далеких от «эталона». Природа одаривает героя всем необходимым и бунтует чудесным образом против «отклонения» пустынника. Кроме того, природа как орудие господнего промысла направляет активность героя.

Мотив льюисовского отшельника – мизантропия. Другого не существует, поскольку больше ничто не может заставить человека отказаться от роскоши жизни в обществе. Но такой отшельник невозможен, поскольку мизантропия как страсть – явление недолгосрочное. Природа в образе сада носит подчеркнуто светский, страстный характер, делая существование пустынника невозможным. Тем не менее, герой гипотетически допускает существование отшельника-мизантропа – и природа в глазах пустынника сразу теряет свое очарование: не с кем разделить его. Природа лишает мизантропа своего покровительства.

«Остров Борнгольм». Отшельничество, носящее универсальный характер, осмысляется как форма замкнутости на чувстве, перманентной рефлексии. «Маргинальным» борнгольмского старца делает мотив (вынужденная реакция на преступление против общепринятой морали). По популярной версии, старец восстанавливает моральные нормы через насильственное прекращение инцестуальной связи связи между женщиной в подземелье и гревзендским певцом. У Карамзина, однако, намечается проблема относительности общепринятой морали, что усложняет позицию этого отшельника. Сентименталистский отшельник – отшельник поневоле. Природа принуждает к универсальному отшельничеству: бескрайнее море, разделяющее острова, зимняя непогода.

Итак, каждая литературная традиция по-своему осваивает образ отшельника, актуализируя те или иные черты, определяющие его. Фигура «классического» отшельника не интересует авторов. Поэтому неслучайно, что из двух отшельников – голдсмитовского и парнелловского – Жуковский выбрал более «маргинального».

Нефёдова Е.Ю., Кемеровский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Афанасьева

Образ юдоли плача в «Путешествии ко святым местам в 1830 году» А.Н. Муравьева

В «Путешествии ко Святым местам...» А.Н. Муравьева ситуация поклонения христианским святыням определяет обрядовую специфику и символическую значимость категории пути. Поклонник проходит целый ряд этапов, постепенно преобразующих его духовный мир. Одним из таких этапов становится приобщение «путешественника» к топосу ритуальной «границы», концентрирующей в себе идею смерти/воскрешения. Символика подобной «границы» в произведении Муравьева распространяется на образ Юдоли Плача. Так называется пустынная местность вдоль сухого русла Кедрона, находящаяся вблизи Иерусалима и включающая в себя долину, получившую название Иосафатовой. По религиозным представлениям христиан, иудеев и магометан, именно в пространстве Юдоли Плача произойдет последний Суд, призванный уничтожить смерть и открыть для праведников блаженство вечной жизни в Царствии Небесном. Паломническое соприкосновение с данным пространством становится фактом приобщения к общечеловеческой идее искупления грехов.

Слово Юдоль (буквально – «долина») в народном сознании осмыслялось как «земля наша, мир поднебесный»[1]. В церковно-славянской традиции значение этого слова было сужено: оно использовалось для обозначения места страданий и мук, в переносном смысле – горькой участи человека. Насыщение образа дополнительными смыслами достигается за счет соотнесения понятия «юдоль» с категорией плача, занимающей особое место в христианских религиозно-мифологических представлениях. Семантической доминантой понятия «плач» является образ скорби, страдания. Не случайно, начиная с XIX века образ Юдоли Плача толкуется как «мир горя, забот» (В. Даль).

В художественном мире «Путешествия ко Св. местам...» пространству Юдоли Плачевной отведено особое место: на фоне общей жизнеутверждающей картины иерусалимских окрестностей ее образ выделяется своей соотнесенностью с идеей смерти и страдания. Описанию местности вдоль кедронского русла посвящены три главы «Путешествия ко Святым местам...»: «Юдоль Плачевная», «Лавра Св. Саввы» и «Иосафатова долина». В ранних изданиях «Путешествия...» (1832, 1833 гг.) эти главы завершали первую часть книги. В более поздних (1835, 1840, 1848 гг.) – автор сместил композиционную границу: теперь первая книга завершалась главой «Крестный путь», а вторая начиналась с глав, посвященных описанию прииерусалимских пустынь, в том числе, Юдоли Плача. То, что Муравьев в процессе создания и редактирования своей книги уделяет столько внимания месторасположению этих глав в структуре произведения, позволяет говорить об их особой композиционной роли. Их пограничное расположение возводит описанные здесь события в ранг переломных, кульминационных.

Посещение «путешественником» Юдоли Плача оказывается важным структурным звеном в обрядово-мифологическом сюжете произведения: пребывание в пространстве, связанном с идеей Страшного Суда, становится особым шагом паломнической стези. Религиозно-мифологическое наполнение этого этапа пути героя связано с идеей ритуального умирания, правда, в данном случае речь не идет о непосредственной имитации смерти, как, например, в обряде инициации. Здесь, скорее, следует говорить о приобщении «путешественника» к топосу смерти, через которое происходит ритуальное изменение статуса героя. Следующим этапом «путешествия ко Св. местам» станет его участие в пасхальных торжествах, которые непосредственным образом связаны с идеей очищения от греха и воскрешения из мертвых. Базовой концепцией пограничных глав оказывается, таким образом, столкновение жизни и смерти.

Одной из реализаций данного мотива становится формирование в произведении Муравьева особой сакральной географии. С одной стороны, она ориентирована на библейскую историю, с другой, представляет собой новое авторское осмысление традиционных пространственных границ. Согласно авторской концепции, топос Юдоли Плача имеет пулевую организацию. В центре находится могила Иосафата, имеющая наивысшую степень сакрализации. Вокруг этого сакрального центра располагаются гробницы иудеев и магометан, создавая наиболее приближенный к сакральному месту круг: территория, прилегающая к могиле праведного

царя, по негласным убеждениям, занимает «привилегированное» положение в ситуации Страшного Суда. Далее располагается следующий уровень полевой структуры топоса – Иосафатова долина, предполагаемое место Суда Господня. И, наконец, последний, внешний, пласт – та часть Юдоли Плача, которая не включает в себя территорию Иосафатовой долины.

По направлению к ядру повышается связь рассматриваемого объекта с категорией воскрешения. Если образы гробниц и могил, расположенных на территории Юдоли Плача вне Иосафатовой долины, символически воплощают идею смерти, то могила Иосафата и прилегающие к ней гробницы символизируют временный уход из мира. Поэтому смерть воспринимается не как полное уничтожение человеческого существования, а лишь как ожидание Суда Господня, что соотносит эту категорию с христианскими представлениями о воскрешении из мертвых.

Идейное наполнение образа Юдоли Плача касается и его внешних характеристик. Пóлевая структура Юдоли Плача, придающая организации пространства центростремительный характер, наряду с внешними характеристиками и особой точкой зрения (снизу вверх), подчеркивает сходство долины с сосудом, чашей. В христианской традиции с этим образом связывается идея жертвенности Христа, дарующей Божье милосердие. Символически она воплощается в образе чаши с вином, которую Спаситель предлагает ученикам во время Тайной вечери: «И взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все; Ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов» [Мф. 26, 27-28]. Этот мотив углубляется в другом библейском образе – «горькой чаши», о которой молится Спаситель в Гефсиманском саду [Мф. 26, 39; 26, 42]. Юдоль Плача как место скорби ассоциативно соотносится с библейским образом чаши страдания. При этом пространственные характеристики Юдоли Плача наполняются особым смыслом. Согласно христианской концепции Страшного Суда, после его совершения грешники будут осуждены на вечные мучения, а праведным обретут вечную жизнь в Небесном Иерусалиме. Чтобы попасть туда, каждый человек должен страданием искупить свои грехи – «испить свою чашу», как это сделал ради всех людей Иисус. Юдоль Плача в произведении Муравьева становится символом этой искупительной чаши.

Сюжет «Путешествия ко Св. местам» предполагает прохождение «путешественником» определенных обрядовых этапов в пределах локализованной в земном пространстве цепочки Россия – Византия – Египет – Палестина. Сакральный путь «ко Св. местам» обретает обрядовую структуру, переломным элементом которой становится мотив искупления грехов через соприкосновение с топосом смерти и будущего воскрешения. Ситуация ритуального умирания воплощается для «путешественника» в посещении «мертвого» пространства. Пребывание паломника в Юдоли Плача, таким образом, становится для него этапом очищения, подготавливающим к следующей ступени сакрального пути: приобщения к пасхальным таинствам, связанным с идеей воскрешения и прощения. «Путешествие ко Святым местам» становится моделью искупительной стези от прегрешений земной жизни, через мучения ада, к единению с Богом в вечной райской жизни.

Примечания

[10] Даль В. Словарь...С. 667.

Никонова Н.Е. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. Ф.З. Канунова

О конститутивной функции мифологемы «души» в мифопоэтике стихотворных «повестей» В.А. Жуковского 1830-х гг.

Герои стихотворных «повестей» Жуковского 1830-х экстроспектированы: внутренняя противоречивость их личностных проявлений не составляет главного конфликта произведения. В этом направлении Жуковский последовательно трансформирует немецкие оригиналы, переводя напряжённый ритм шиллеровской «Перчатки» и объективно-оценочный тон «Ундины» Фуке в размеренный повествовательный темп, сглаживая драму в душе рыцаря христианского ордена в «Сражении с змеем» и обращая сюжет новеллистической баллады «Хождение на железный завод» в пространство христианской мифологии. Личная драма становится драмой бытийной, точка максимума во внутреннем движении сюжета лежит на границе внутреннего «Я» с внешним миром.

«Душа» и «сердце» – оригинальные образы-понятия русских текстов. Варианты соответствия данных слов в оригиналах и русских переводах Жуковского («Herz» – «душа», реже «сердце»; «Seele» – «душа»), как и неоднократное привнесение этих образов, доказывают их принципиальную значимость. Как известно, эквивалент немецкого поэтического «Herz» ("ein gedachtes Zentrum der Empfindungen, des Gefuehls, auch des Mutes und der Entschlossenheit"[1]) – русское «сердце», а немецкому "Seele" ("das, was das Fuehlen, Empfinden, Denken eines Menschen ausmacht"[2]) максимально соответствует русское «душа». Хотя в поэтической речи эти лексемы часто функционируют как эквивалентные, анализ лексических соответствий позволяет говорить о значимости их смыслового различия для поэта-переводчика в рассматриваемом комплексе текстов.

В большинстве своём «душевные» характеристики героев «повестей» являются оригинальными. Так, в «Сражении с змеем» движения души рыцаря мотивируют его подвиг совершенно иначе, чем в немецком тексте:

Schiller

Doch an *dem Herzen* nagte mir
Der Unmut und der Streitbegier[3]
(Но в *сердце моём* поселилось
Негодование и жажда спора).

Жуковский

Но *душу мою* нестерпимо терзали
Бедствия гибнущих братий <...> (285)

Из пяти отрывков, где используется этот образ, только в одном русское «душа» соответствует немецкому «Seele»:

Schiller

Und Gott empfehl' ich *meine Seele* (292).
(И Богу я поручил *мою душу*)

Жуковский

поручил вездесущему Господу Богу
Душу мою и поехал (293).

В остальных фрагментах этого соответствия нет. Жуковский принципиально описывает устами самого героя отклики, производимые событиями внешнего мира в его душе. Душа – функционирует именно как континуум самоактуализации «Я» в мире. В соотнесённости с трансформированным сюжетом «повести» внутреннее пространство «души» предстаёт как истинное, не противоречащее законам рыцарского ордена. В то время как «сердечные» порывы шиллеровского героя («негодование и жажда спора») являются отражением его бунтарского характера, составляющего главную (внутреннюю) драму «Kampf mit dem Drachen». Внутренний хронотоп «души» призван обозначить действительную экзистенцию героя, движения сердца – скорее мгновенны.

В «Суде Божием» это смысловое различие также очевидно. Образная система этой «повести» симметрична, особенно если принимать во внимание поэтические средства изображения персонажей. Фридолин изначально «непорочен душой» (ср. у Шиллера «ein frommer Knecht»), сокольничий Роберт – «бесом прельщённый», «зависть // Грызла его *свирепую душу*», у работников литейной палаты «*души* <...> суровей железа». А происходящее же в межличностном пространстве героев непосредственно в ходе новеллистического сюжета Жуковский помещает в хронотоп чувств «сердечных». При этом в «Gang nach dem Eisenhammer» функционируют только образы «das Herz» и «die Brust» («грудь»).

Понятие о душе как высшей экзистенции каждого человека и всего народа гармонично взглядам Жуковского на протяжении всего творческого пути, у него «всё душа и всё для души» (Вяземский), но поэт осознаёт принципиальную значимость и многоуровневость этой категории и с каждым шагом эволюционирующей антропологии вновь вписывает её в картину мира и человека, высвечивая различные смысловые проекции.

В 1810-х в контексте размышлений о происхождении мира и человека, о соотношении в нём памяти и воображения, ощущения и суждения по мотивам «Созерцания природы» Ш. Бонне и «Трактата об ощущениях» Э.-Б. Кондильяка поэт (пока с акцентом на психологическом аспекте восприятия) вербально оформляет содержание понятия души. Условно, это – константное внутреннее пространство каждого, связанное с бытием (онтологическое) по происхождению и связующее человека с внешним миром посредством сознательно активной психологической деятельности, посредством реакций на окружающее в любых её формах (орудие «всеобщего познания», или «бытие моего мыслящего Я», или «внутренняя способность чувствовать»)[4]. То есть на данном этапе Жуковский актуализирует посредническую функцию души в накоплении опыта в межличностном и эмпирическом пространстве. Глубокое осмысление мифологемы демонстрирует просветительскую доминанту эстетической и философской системы романтика в 1810-1820-х. И хотя религиозные мотивы и библейские сюжеты неизменно присутствуют в художественных текстах Жуковского 1800-х – 1820-х (перевод повести Ж.-Ж. Русо «Левит Ефраимский» 1805 – 1806гг. и «Библейские повести» 1817 – 1819гг.), отношение поэта к религии скорее нравственно-эстетическое, чем философско-мировоззренческое. Но уже на данном этапе понятие о душе оформляется в базовую философскую мифологему, основание для будущего построения оригинальной онтологии.

Сам факт философствования на тему «внутренней экзистенции» человека имеет предпосылкой убеждение в её статичности, интерсубъективности, то есть по форме категория души – центральная идея философской системы Жуковского. С другой стороны, изначальный выбор философствующего романтика первичной онтологической ориентации определяется «очарованностью» некоторым первоосновением, не детерминированным только мыслью, желанием собрать Вселенную «в некий конечный лик» (Лосев) и увидеть субстанциональную сущность целостного бытия. Принимая основное положение французского сенсуализма о первичности ощущения как единственно возможного пути, в котором мир может быть дан человеку непосредственно, Жуковский, по сути, за основу мышления признаёт переживание (не только восприятие) мира. То есть акцент поставлен не на самоценности ощущения чего-то, но на факте переживания этого ощущения (кем-то), смысловое содержание которого конструируется в процессе «внутренней активности» и закрепляется в виде символа на высшем уровне внутренней сущности человека – в его душе.

В данном контексте именно «Ундина» – «повесть» одушевления – наиболее показательна. Сама героиня – создание «неодушевлённое», порождение природной стихии, озвучивает диалектичность души. С одной стороны, она залог бессмертия:

... с нами не то, что с людьми; покидая
Жизнь, мы вдруг пропадаем, как призрак, и телом и духом
Гибнем вполне, и самый наш след исчезает; из праха
В лучшую жизнь переходите вы...
Нам души не дано... (399)

С другой, ундине изначально очевидна и оборотная сторона экзистенции человека – «горе // (Всех, одарённых душою, удел)». Но она проходит трудный путь осознания собственной новой сущности, только он представляет душу как – «средство возвыситься». Этот путь и есть путь смирения или «покорности провидению».

Таким образом, оптимистическая категория «души» выступает конститутивным моментом мифопоэтики стихотворных «повестей» 1830-х гг., эта смысловая магистраль последовательно рефлексируется Жуковским и получает актуальное познавательное и этическое содержание: с одной стороны, как (мифологическое по определению) основание для построения онтологии; с другой (воплощаясь в мотиве смирения), как основа нравственно-этической концепции. И, наконец, законченное воплощение («опознанность и оцельнённость») она получает в форме (архитектонике) эстетического дискурса. Именно эстетическая «ценность» (в бахтинском смысле) категории «души» задаёт необходимый поэту на данном этапе модус бытия человека, который естественно отражается в поэтике «повестей» как эпичность, универсализация конфликта, субстанциализация события. Наконец, мифологема души как «форма» определяет активность автора-творца и воспринимающего (читателя) к «содержанию» и прочитывается как единая модальность рассматриваемых текстов. Организующая функция этого элемента в «индивидуальной мифологии» Жуковского придаёт особый оттенок линии «автор – герой»[5]. Построение образа души как «данного, наличного целого» осуществляется в системе «я

– другой». «Любящая активность другого» – конституирующий принцип взаимовосприятия автора, героя и читателя в художественном мире «повестей». Обращение к Богу, имплицируемое христианской мифологией, открывает единственный путь обретения «другости» внутри себя (в противовес смысловой активности «я-для-себя»), приобщает к бытию через другого каждого задействованного в системе отношений «автор – герой – читатель». В результате герои русских «повестей», с одной стороны, интимизированы и более возвышенны, «ближе» читателю. С другой стороны, и «художественный автор» соизмерим с миром героев и миром читателя, они как бы в одном бытии, и глубинная идиллическая модальность возникает как «торжество и радость каждого в мире и в Боге, но не в самом себе»[6].

Примечания

[1] DUDEN Deutsches Universalwoerterbuch. Mannheim-Leipzig-Wie-Zuerich, 1989 («в значении центра ощущений, чувств, а также мужества и решительности»).
[2] Там же, S. 1377 («то, что составляет чувствование, ощущение, мышление человека»).
[3] Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000. С. 284. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в страницы в круглых скобках. Перевод немецкого текста везде наш *(Н.Н.)*.
[4] Библиотека В.А. Жуковского в Томске, Ч. 1. Томск, 1978. С. 340.
[5] Концептуальное исследование «принципов упорядочения, устроения и оформления души (её оцельнения) в активном художественном мире» принадлежит М.М. Бахтину. См. Бахтин М.М. Временное целое героя (проблема внутреннего человека – души) // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 112 – 131.
[6] Там же, С. 128.

Олицкая Д.А. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. О.Б. Кафанова

Смыслообразующая роль «семантических контекстов» персонажей (на материале немецких переводов «Вишнёвого сада» А.П. Чехова)

Проблема многозначности лексических единиц является типичной для перевода любых текстов. Значению одного слова в языке оригинала может соответствовать несколько значений в языке перевода, при этом вполне вероятно, что ни одно из них не будет полностью отражать смысл исходного. Чем больше коннотаций такие единицы вызывают в сознании носителей языка, тем сложнее они для перевода. Особенно важную роль выбор слова играет при переводе литературного произведения, в рамках которого семантика отдельных лексических единиц складывается в единое целое художественного смысла. От того, насколько переводчику удалось раскрыть значение того или иного слова в оригинале и воспроизвести его в тексте перевода, зависит полнота (здесь подразумевается сохранение всех возможных аспектов интерпретации) и адекватность актуализации произведения в воспринимающем сознании. Речь здесь идёт о том, что, с одной стороны, литературный текст обладает огромным потенциалом

смысла, который каждый раз заново реализуется в сознании читателя; но, с другой стороны, в читательский ракурс восприятия входит лишь семантически манифестированное, означенное в тексте, а не всё, что он пожелает себе представить.

Примеры из немецких переводов чеховского «Вишнёвого сада» (1912-1985) позволяют очень наглядно проиллюстрировать данную проблему[1]. Уже в списке действующих лиц пьесы переводчики используют три разных эквивалента для обозначения одного из персонажей – Прохожего: «Fussgänger» (Angarowa), «Landstreicher» (Günther, Askinasy, Urban, Poll), «Reisender» (Brasch)[2]. Ни один из них не может служить прямым соответствием исходному слову, все они призваны лишь передать его внутреннюю форму. С точки зрения смыслового единства окружающего текста наиболее удачен вариант «Landstreicher» (дословно – «бродяга»), так как он сохраняет негативную окрашенность, хотя и преувеличенную по сравнению с оригиналом. Ведь для обитателей вишнёвого сада Прохожий является представителем чужого, пугающего их мира. Кроме того, это слово способно в полной мере актуализировать в сознании немецкого читателя семантические параллели, указывающие на повтор «микромотивов» – приём, столь важный в чеховской пьесе (бродяга – человек, у которого нет дома, так и Раневской суждено потерять свою усадьбу; бродяги ведут «паразитический» образ жизни, попрошайничают, – и главная героиня пьесы также «прожила» всё своё наследство и постоянно просит взаймы у Лопахина). Другие же два эквивалента не только не несут в себе такого смыслообразующего компонента, но и намного хуже вписываются в общий контекст конкретной сцены и пьесы в целом.

Слово «Reisender» («путешественник») с его положительной коннотацией плохо соотносится как с ремаркой, предваряющей появление персонажа (у Чехова Прохожий в белой потасканной фуражке, слегка пьян), и его нагловатым поведением, так и, собственно, самим фактом «выпрашивания» денег, так как оно скорее ассоциируется с человеком, довольно обеспеченным. Также можно говорить и о том, что сопутствующее этому слову значение запланированности и целесообразности передвижения в пространстве (в отличие от хаотичных передвижений бродяги) может в некоторой степени нейтрализовать в сознании читателя эффект случайного, неожиданного появления Прохожего.

И, наконец, в последнем из имеющихся вариантов перевода – «Fussgänger» («пешеход») – вообще представляется довольно затруднительным выявить смыслосообразную пьесе составляющую семантики. Более того, картина, которую данное слово может вызвать в процессе рецептивной актуализации, способна привести к трансформации практически «до наоборот» смысловой доминанты оригинального текста. «Пешеход» воспринимается, прежде всего, как часть городского ландшафта, а значит, то, что в чеховской пьесе представлено в виде далёкой перспективы («далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город»), становится в переводе настоящей реальностью.

Таким образом, приведённый пример обнаруживает необходимость установления при переводе литературного произведения верных семантических взаимосвязей уже на уровне «отдельно взятого» слова. Ещё более «многослойным» значение слова становится в составе «семантических контекстов» персонажей, так как они предполагают соотношение выбранной лексической единицы не только с тем, что она обозначает, но и с субъектом речи, т.е. говорящим. Наряду с другими текстовыми показателями

(например, построение фразы) выбор слова в этом случае становится и фактором художественного впечатления, на основе которого в сознании читателя формируется образ персонажа. В связи с этим было бы интересно рассмотреть, насколько немецким переводчикам чеховского «Вишнёвого сада» удавалось сохранить оригинальный «семантический контекст» главной героини пьесы – Раневской, и как это могло отразиться на актуализации её образа в сознании немецкого читателя.

Безусловно, одним из стержней, «скрепляющих» текст пьесы и обусловливающих его смысловую целостность является неразрывная связь Раневской с вишнёвым садом. Природное и человеческое начало сплетаются в этих образах в гармоническое единство и звучат в одной эмоциональной тональности. В оригинале «эмоциональный параллелизм» часто проявляет себя и на уровне значения слова, что часто оставалось незамеченным переводчиками.. Например, в первом акте любующаяся цветущим садом Раневская говорит о его способности к самообновлению: «О, сад мой! После тёмной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...»[3]. Ненастные времена в судьбе вишнёвого сада перекликаются здесь с жизненной ситуацией самой Раневской, которой пришлось пережить много горя (утонул её сын, она долгое время находилась вдали от родного дома, любовник обманул и обобрал её), что ещё раз подчёркивает их неразделимость. В русском тексте пьесы эта перекличка реализована в том числе и через двойственную семантику слова «ненастный», которое может подразумевать ненастье как непогоду (ненастье на дворе) и ненастье как образную аналогию слову несчастье (ненастье в сердце).

В немецких же переводах высказывание Раневской полностью лишилось нюанса самопроекции, перестало быть «маркером» её особого отношения к саду и предпосылкой к более глубокой интерпретации для читателя, так как переводчики сосредоточились лишь на прямом значении слова «ненастный», «не почувствовав» присутствия в нём дополнительной смысловой нагрузки: «regennass» (U., 24), «regnerisch» (P., 21) – дождливый; «nass» (As., 40), «feucht» (A., 270) – сырой, влажный.

Вишнёвый сад является неотъемлемой частью семантического контекста Раневской-персонажа и как сосредоточие живой памяти о родных ей людях (подчёркивания здесь и ниже мои – Д.О.). В склонившемся деревце Раневской чудится одетая в белое платье мать: «Посмотрите, покойная мама идёт по саду...»[4]. Слово «покойный» здесь не несёт в себе как таковое семантику смерти и не синонимично слову «умерший». Напротив, в контекстном поле героини оно раскрывает значение продолжающейся жизни как свершившегося перехода души человека в умиротворённое и «более вечное» состояние. Для Раневской мать не умерла, так как её душа живёт в памяти, которую хранит сад. Это слово подкрепляется семантическим повтором в третьем акте, где Раневская скажет Трофимову: «...здесь жили (а не умерли, похоронены и т.д. – Д.О.) мои отец и мать, мой дед...»; оно принадлежит к деталям, объясняющим необъяснимую на первый взгляд, «нерациональную» привязанность Раневской к саду.

Этот заданный подтекст чеховской пьесы, к сожалению, не всегда сохраняется в переводах. Современные переводчики «Вишнёвого сада» П. Урбан (1973) и В. Поль (1984) заменили встречающееся в более ранних немецких

вариантах драмы слово «selig» (счастливый, блаженный, покойный) на «verstorben» (покойный, умерший), очевидно исходя из того, что «selig» считается устаревшей нормой немецкого языка. Однако в контексте актуализации образа Раневской именно это слово могло бы открыть немецкому читателю направление смысловой перспективы, заложенной в оригинале пьесы; семантически оно намного лучше «рифмуется» с окружающим текстом.

Значительно более широкую смысловую парадигму, по сравнению с переводами, содержит в оригинале пьесы высказывание Раневской в финальной сцене прощания с садом: «Уедем – и здесь не останется ни души...»[5]. Центральную позицию в нём занимает слово «душа», значение которого раскрывает целую иерархию уровней: от «индивидуального», подразумевающего разъезжающихся обитателей вишнёвого сада, до генерализирующего, выходящего далеко за пределы фактической реальности пьесы и устремлённого к общей сущности человека и мира. Конкретизация же данного слова, имеющая место в большинстве немецких текстов «Вишнёвого сада» («Menschenseele» – дословно: «душа человека» – A., 324; G., 307; U., 76, а в переводе Браша и вовсе «никто» – B., 92), «отсекает» другие возможные значения (например, такое, как душа сада, и т. д.), которые способствуют возникновению новых смысловых контекстов, тем самым не позволяя воспринимающему сознанию достичь более высокой точки интеграции художественного смысла. Только один переводчик – В. Поль остался верен при передаче фразы Раневской оригиналу (P., 73), сохранив в полном объёме манифестированное семантикой слова смысловое поле и предоставив читателю возможность актуализировать в своём сознании все доступные ему уровни.

Таким образом, можно говорить о том, что оригинальный «семантический контекст» главной героини чеховской пьесы способствует увеличению многозначности, порождению дополнительных смысловых отношений в тексте, тогда как в немецких переводах он, как правило, тяготеет к нейтрализации контекстуальной множественности значений, а это приводит к снижению его смыслообразующей функции.

Примечания

[1] В данной статье примеры взяты из следующих переводов: A. Tschechow. Der Kirschgarten. Tragiekomödie in vier Akten. Nach der Einrichtung des Moskauer künstlerischen Theaters. Übersetzt und eingeleitet von Siegfried Aschkinasy. München, 1916; A. Tschechow. Schauspiele. Übersetzt von H. Angarowa. Moskau, 1949. S. 252-326; A. Tschechow. Der Kirschgarten. Komödie. Übersetzt von Joh. von Günther. Leipzig, 1952; A. Čechov. Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten. Übersetzt und herausgegeben von P. Urban. Zürich, 1973; A. Tschechow. Der Kirschgarten. Eine Komödie in vier Akten. Übersetzung und Nachwort von Hans Walter Poll. Stuttgart, 1984; A. Tschechow. Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten. Übersetzt und bearbeitet von T. Brasch. Frankfurt am Main, 1985.

[2] Далее в тексте фамилии сокращены следующим образом: A.; G.; As.; U.; P.

[3] Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Москва 1978. Т.13. С.210.

[4] Там же. С. 210.

[5] Там же. С. 252.

Панамарёва А.Н. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. Н.Е. Разумова

Музыкальность в выражении мировосприятия героев драмы А.П. Чехова «Три сестры»

Музыкальность, звуковое оформление произведения является особой категорией в литературе конца 19 – начала 20 веков, в частности, в новой драме, представленной в русской литературе драматургией Чехова. Значимость искусства музыки в культуре и музыкальности в литературе связана с новым осознанием человека себя в мире, попыткой выстроить корреляцию с ним.

Осознание себя в мире, ощущение его неустойчивости и попытка удержаться в нем являются главным предметом рефлексии героев драмы «Три сестры», их духовного существования. С этой точки зрения интересно проанализировать звуковой аспект произведения, представленный весьма широко и активно, что позволяет сделать вывод о его значимости.

Музыкальность можно рассматривать на нескольких уровнях, один из них – звуковой план пьесы. Здесь под музыкальностью мы будем понимать звуки, обозначенные в ремарках.

В ремарках названы две разновидности проявления звука: стук (стук, бой часов, набат) и музыка (игра Андрея на скрипке, гармоника, игра военного оркестра, напевание Маши).

Как правило, контекст, в который помещены ремарки, обозначающие стук, связан с рефлексией времени: Ольга вспоминает смерть отца, говорит, как за год все забылось, успокоилось – и часы бьют двенадцать раз; Ирина напоминает, что ей уже двадцать лет; Тузенбах рассуждает о буре, которая «сдует с нашего общества лень, равнодушие предубеждение к труду <...> через какие-нибудь двадцать пять – тридцать лет будет работать уже каждый человек», – и слышится стук в пол из нижнего этажа[1]; Ирина тоскует, говорит о своей должности: «Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то в ней и нет» (590), – раздается стук в пол, Тузенбах стучит в ответ. Этот стук не имеет практической необходимости, целесообразности (например, приход героя, нервное постукивание персонажа), не выступает как фон, он является самостоятельным элементом в драме и обретает определенное значение в художественной системе.

Контекстуально стук приобретает значение, связанное со временем, что соответствует его природе. Стук является воплощением ритма, ритм же есть обозначение временных долей. В драме стук является материальным, «озвученным» временем, и временем не субъективным, а объективным, поскольку появляется извне, без влияния действующих лиц.

Наибольшее развитие стук получает в третьем действии – набат. Помимо создания драматического напряжения, стук здесь оборачивается натиском, концентрированностью времени, наполняющего объективный мир. Так как звук не только длится во времени, но и распространяется в пространстве, то набат, звуковые удары обозначают не только время, но и пространство, что складывается в понятие Мира (время и пространство), который пытается поглотить, втянуть в себя сестер.

Чуждый (и в этом смысле тоже объективный, то есть не наполненный ими) мир для сестер и Андрея Прозоровых представляет Наташа. В первом действии она еще не вошла к ним в дом, во втором появляется лишь иногда, как бы напоминая о своем существовании, в третьем же действии происходит открытая вспышка ее гнева и проявление ее власти. Эта вспышка гнева прерывается набатом, то есть имеется контекстуальное совпадение образа и звука.

Так же набат звучит во время напряженного монолога Вершинина, когда тот произносит знаковые в этом аспекте (тема времени) слова о своих дочерях: «Боже мой, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни! Я хватаю их, бегу и все думаю одно: что им придется еще пережить на этом свете!» (605).

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что стук в драме является материальным обозначением объективного времени и объективного пространства, того, что можно назвать миром, который уже является человеку не понятным и ясным, ставящим человека в центр, а некой объективной пространственно-временной категорией, требующей от человека взаимодействия.

Другим вариантом звукового оформления пьесы является музыка. Музыкальные ремарки тоже помещены в контекст, близкий по значению предыдущему. Но если в контексте ремарок, обозначающих стук, в большей степени акцентирована категория объективного времени: физическое время, возраст, культура, жизнь, в которой человеку придется что-то пережить (жизнь как объективный процесс, и человек помещен в него как лицо страдательное, испытывающее на себе его воздействия), то в «музыкальном» контексте время соотносится с субъектом, привязано к нему, повествование идет о конкретной жизни отдельного человека.

В первом действии игра Андрея на скрипке завершает «философствования» Тузенбаха и Чебутыкина: «А может быть, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением» (Т.); «Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь» (Ч.) (578). Игра на скрипке сопровождает речь Кулыгина о жизни директора гимназии, Федотик и Родэ напевают и наигрывают на гитаре, когда Вершинин рассуждает о жизни и счастье: «Мы должны только работать и работать, а счастье – это удел наших далеких потомков» (591).

«Музыкальные» ремарки помещены в контекст рассуждения о частной, конкретной жизни и счастье как ее главной характеристике. Обе категории в основе своей субъективны: имеют источником человека. Музыка, будучи сочетанием, синтезом гармонизированного, упорядоченного ритма и мелодии (связью, движением нот, аналогом причинно-следственной связи: одно вытекает из другого, один аккорд разрешается в другой), тоже имеет своим источником человека, а следовательно, субъективную природу. Таким образом, в художественном мире драмы выстраивается аналогия жизни и музыки. Следует оговорить, что аналогия мелодии и причинно-следственной связи очень важна в рассмотрении данного аспекта этой пьесы, она подчеркивает личностную значимость в антитезе ритма и музыки, времени и жизни. Этот реалистический и гуманистический

(подразумевающий значимость личности) взгляд обособляет Чехова от драматургов-символистов, в произведениях которых усилен мистический аспект, а личностная активность и причинно-следственная связь нивелированы.

Таким образом, выстраивается антитеза стука (ритма) как пульсации объективного, большого, не всегда ясного, логического для человека мира и музыки как личностного упорядочивания этого ритма в своей жизни каждым человеком. Это упорядочивание не универсально, оно дискретно, так же как музыка оформляется из разрозненных звуков в отдельные мелодии, вливается в мир и длится в нем.

Через такое психологически – ситуативное значение музыкальности выстраивается общая авторская концепция, выраженная художественно. Мир не логичен и не ясен для человека, как это было в литературе 19 века. Это уже не Дом для человека, он чужд ему. Но человек не потерян и ослеплен в нем (как, например, у Метерлинка), то есть поглощен этим миром, объективностью, не абстрагируется от него, уходя в собственное сознание (как у модернистов, например, у Пруста, Джойса). Человек может простроить, организовать свою линию в этом мире, заявить себя в нем. Не универсально, но локально, относительно отдельно взятой жизни Мир поддается организации человека.

В четвертом действии ритм оформляется в марш, музыку, где сильно ритмическое начало, идея движения и которая имеет, можно сказать, практическую, жизненную обусловленность: сопровождает движение. Она служит фоном, звучащей параллелью монологу трех сестер, который они делят на троих, ритмично повторяя:

Маша. <...> Надо жить... Надо жить...
Ирина. <...> а пока надо жить...
Ольга. Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! <...> Будем жить! (624 – 625).

Таким образом, в новой, очень близкой к модернистской, поэтике, соответствующей новому мироощущению современного Чехову человека, выстраивается концепция человека и мира, отличная от модернистской. Мир объективен и незнаком для человека, но человек может именно в нем, текучем, изменчивом и неустойчивом, не погружаясь в собственное сознание и не абстрагируясь от мира, организовать свою линию жизни.

Делая вывод, можно сказать об особом внимании Чехова к звуковому плану произведения, что подтверждается известными паузами – характерной чертой чеховской драматургии. Проходит основная антитеза стука и музыки, которые, кроме создания эмоционального настроения, исходя из своей природы и контекста, получают особое значение в художественном мире драмы, участвуя в выражении осознания и ощущения мира современного Чехову человека, которого он изобразил. Это является еще одной особенностью, слагающей феномен чеховской драматургии, обладающей всеми чертами новой драмы, близкой символистской драме Метерлинка, но написанной реалистом и несущей реалистическую концепцию бытия.

Примечания

[1] Чехов А.П. Избранные сочинения. – М.: Художественная литература, 1986. – С.573. В дальнейшем ссылки на это издание будут осуществляться в тексте с указанием страниц.

Петрова Г.М. (асп.), Томский госпедуниверситет
Науч. рук. О.Б. Кафанова

Романтические образы А. Мицкевича в переводах и интерпретации В. Ходасевича

Поэты-символисты, ощущая себя продолжателями романтических традиций, часто заимствовали яркие образы из произведений своих предшественников. Поскольку романтизм в России значительно отличался по содержательно-тематическому наполнению, то русские поэты-символисты обращались к мировой литературе, в том числе и к творчеству Мицкевича. Так, наряду с оригинальными произведениями, появляются переводы из Мицкевича у К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Ходасевича; особого внимания заслуживают переводы последнего.

Среди выполненных В. Ходасевичем переводов встречаются произведения польских, армянских, латышских, финских, еврейских, английских и французских авторов, чрезвычайно разнообразные по тематике и жанрам.

Непосредственно к лирике Мицкевича как переводчик Ходасевич обратился в 10-е годы XX века. С одной стороны, его интерес объяснялся поэтическим «родством», которое он находил именно в польской литературе. Сам Ходасевич по происхождению был поляком: его родители жили в Литве, в их семье русский язык перемежался с польским, а «Пушкин соседствовал с Мицкевичем»[1]. С другой стороны, Ходасевича привлекала необычайно яркая образность лирики польского поэта. Всего из Мицкевича он перевел семь произведений: «Czatyrdach» («Чатырдаг», 1915), «Snuć miłość» («Мотать любовь как нить», 1916), «Triolet» («Триолет», 1916), «W albumie księcia Golicyna» («Князю Голицыну», 1916), «Dziady» («Дзяды», отрывок «Хор юношей – девушке», 1916), «***» («Смолкли в воздухе ночном...», 1916) и «Burza» («Буря», 1917).

Следует отметить, что Ходасевич выступил не только как переводчик, но и как критик. В период с 1919 – 1922 год он по заказу Московского издательства «Творчество» стал работать над книгой избранных произведений Мицкевича. В связи с этим, им были изучены и творчество польского поэта в оригинале, и все русские переводы его поэзии. Ходасевич явился первым, кто дал оценку русским переводам из Мицкевича. Его вывод был неутешительным: «Многое прекрасное не было переведено сколько-нибудь удовлетворительно»[2]. Данную статью, так же как и собственные переводы, Ходасевич предполагал опубликовать в сборнике избранных произведений наряду с переводами, выполненными русскими поэтами в более ранний период. Однако этот сборник, по причинам нелитературным, не был издан, а его переводы еще долгое время оставались неизвестными.

Только в 1970 году в журнале «Советское славяноведение» была опубликована статья И. Бэлза «К истории русских переводов Мицкевича». В ней литературовед прежде всего писал о Ходасевиче-переводчике, и познакомил читателей с интересными и оригинальными, по его мнению, но в то же время никому неизвестными переводами. И. Бэлза, а позже И.

Северюхин признали переводы Ходасевича как лучшие русские переводы Мицкевича. Однако ни в одном из исследований не был дан подробный сопоставительный анализ.

На примере стихотворения («Czatyrdah») «Чатырдаг» попытаемся раскрыть своеобразие сонета Мицкевича, а также определить точность перевода Ходасевича. Обратимся непосредственно к переводу сонета «Czatyrdach» («Чатырдаг»). Это одно из произведений цикла «Sonety krymskie» («Крымские сонеты», 1826). Уже в самом его названии обозначен образ, который привлек внимания польского поэта во время его путешествия по Крыму. А в комментарии к первому изданию сборника Мицкевича появилась заметка о «туче – великане синего цвета»[3]. Именно этот образ и явился в сонете основным.

Взору путешествующего мусульманина открывается вид Крымских гор, на фоне которых выделяется самая высокая – Чатырдаг, для лирического героя предстающая как метафора Вселенной. В символическом видении мира мифологические функции горы многообразны, однако чаще всего она моделирует вселенную. С каким-либо одним реальным географическим объектом образ мировой горы, как правило, не отождествлялся, а даже наоборот дублировался[4]. Восхищаясь величием и красотой Чатырдага, мусульманин преклоняется и обращается к нему. В его монологе одновременно слышны ноты прославления и порицания. В восприятии пилигрима появляются несколько сменяющих друг друга образов, в том числе и одушевленных, отождествляющихся с Чатырдагом. Первоначально, он предстает как «мачта Крымского корабля». Ассоциативно устанавливается связь с образами водной стихии – морем, волнами и т.д. Таким образом, выявляется метафора «плавание». Для лирического героя она связана с «плаванием» по жизни, познанием своей судьбы, иными словами – это не что иное как попытка выхода за пределы реальных обстоятельств, устремленность к самопознанию, а также к духовному совершенствованию. Соответственно образ мачты, который задает и вертикаль, выполняет двойственную функцию.

Эту же функцию выполняют и другие образы. Пилигрим пытается соотнести Чатырдаг с образами, особо значимыми на Востоке. Так, перед ним открывается «Минарет мира», а потом предстает «Падишах». В целом, Восток выступает символом света, воскрешения и источником новой жизни; и таковым он является для лирического героя[5].

Данный образ представлен более детализировано. В своем монологе пилигрим описывает его: «Ciemny las twoim płaszczem, ... // Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki» (Темный лес твой плащ, ... // Твой тюрбан из туч расшивают молний потоки). А затем от внешнего описания он переходит к характеристике внутренних качеств и не случайно указывает на отсутствие органов чувств: «Czatyrdahu, ty zawsze głuchy, nieruchomy» («Чатырдаг, ты всегда глухой, недвижимый»). Так же как и архангелу, Чатырдагу неподвластны земные законы времени и пространства. Его «тело» не из плоти и крови. Он уподобляется природным духам, которые властвуют, но не имеют души. Соответственно и место определено ему промежуточное «pod bramą niebios» («у врат небес»). Ворота символизируют не только непосредственно сам вход, но и скрытое

помещение за ними, таинственную силу, а также обозначают мост перехода – вступление в существенно иное пространство[6]. Таким образом, Чатырдаг предстает в сонете границей двух миров. При этом архангел Гавриил является ангелом Благовещения. В частности, он возвестил рождение Иоанна Крестителя и Христа. На многих изображениях, как правило, он представлен с лилией в руке – символом соединения неба с землей, человека с Богом[7]. Однако в тексте сонета при описании Чатырдага и его сравнении с архангелом Гавриилом мы находим только обозначение стопы, тогда как образ лилии и изображение руки в целом отсутствуют. Это приводит к выводу, что в данный момент небо и земля не соединимы, а желаемая гармония не достигнута. Следует отметить, что в сонете наблюдается динамика, обусловленная не внешне происходящими действиями, а внутренними, то есть сменой образов, рожденных в сознании мусульманина при виде горы Чатырдаг.

Основная цель Ходасевича при переводе – это достижение смысловой точности оригинала. Свое произведение он также оформляет в форме сонета, однако при этом не сохраняет его ритмико-интонационную структуру. Поэта-символиста прежде всего привлекает в сонете не форма (монолог), а необычные образы. Две первые строки Ходасевич перевел практически дословно, заменив лишь слово «целует» на устаревшее, но семантически идентичное «лобзает». Замены подобного рода у Ходасевича встречаются достаточно часто. Так, вместо слова «здание» появляется «чертог», вместо «нога» – «стопа», вместо «говорит» – «глаголет», вместо «не слышит» – «не внемлет» и т. д. Ходасевич целенаправленно прибегает к использованию высокой старославянской лексики, использование которой придает особую возвышенность звучанию стиха.

Далее, при сравнении горы с Падишахом, семантика образа при переводе меняется. Вместо «O gór padyszahu!» (О падишах гор!) у Ходасевича появляется «Гор грозный падишах». В словаре Ожегова слово «грозный» имеет значение «жестокий», «суровый»; «выражающий угрозу»[8]. Соответственно возникает образ, который вызывает у лирического героя не восхищение, а страх. Существенно изменена при переводе и IV строка сонета «Ty, nad skały poziomu uciekłszy w obłoki» (Ты над уровнем скал сбегаешь в облака). Ходасевич убирает указание на бесконечность, заменяя это понятие на полярное. Чатырдаг у него виден весь, его пределом становятся тучи. При этом нарушается и цветовая гамма. Светлые облака заменены при переводе на темные тучи.

Во втором четверостишье вновь наблюдается изменение образа. «Wysoki Gabryel» (Высокий Гавриил) охарактеризован у Ходасевича как «Сильный Гавриил». Слову «высокий» в словаре Ожегова соответствуют два основных значения, первое – «большой по протяженности или далеко расположенный в направлении снизу вверх», второе – «выдающийся по своему значению, очень важный, почетный (о человеке)»[9]. И то и другое значения могут быть отнесены к образу Чатырдага, первое к горе, а второе к перевоплощению горы в Гавриила. Эпитет «сильный», употребленный Ходасевичем, имеет совершенно иную семантику и обозначает в одном случае – «обладающий большой физической силой», в другом – «обладающий твердой волей»[10]. Так

таинственный образ Чатырдага, приводящий лирического героя Мицкевича в восторг, в переводе Ходасевича превращается в сурового властелина, вызывающего страх.

По-видимому, не только яркие образы привлекли внимание Ходасевича, но и внутренняя композиционная структура. Она может быть воспринята как развернутый символ, передача которого удалась Ходасевичу. Выстроенный ряд ассоциаций лирического героя остается незавершенным и при очередном прочтении может быть продолжен другим рядом. Поэтому можно утверждать, что, несмотря на некоторые изменения семантики образов оригинала в переводе, Ходасевичу, в отличие от его предшественников (переводчиков XIX века), удалось в целом адекватно передать поэтику и обаяние стихов польского поэта.

Примечания

[1] Северюхин И. России пасынки (Инородная поэзия в переводах В. Ходасевича) // Ходасевич В. Собрание стихов В 2 т. Т. 2. М., 1994. с. 272.
[2] ЦГАЛИ, ф. 537, оп. 1, №30-31. С. 60.
[3] Mickiewicz A. Wybór poezji. Warszawa, 1956. С. 213.
[4] Гора // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. / Под ред. С.А. Токарева. М., 1998. С. 310-314.
[5] Стороны света // Трессидер Д. Словарь символов. М., 2003. С. 358-359.
[6] Ворота // Энциклопедический словарь символов. Авт.-сост. Н.А. Истомина. М., 2003. С. 122-124.
[7] Архангелы // Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 191-193.
[8] Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1985. С. 125.
[9] Там же. С. 104.
[10] Там же. С. 623.

Полева Е.А. (соиск.), Томский госуниверситет
Науч. рук. Т.Л. Рыбальченко

Поэтика тайны в интерпретации финала романа В. Набокова «Подвиг»

Любое произведение литературы является загадкой, которую нужно дешифровать, чтобы открыть заложенные в нём смыслы. И. Смирнов выделяет особо литературу, ориентированную на неразгаданность[1]. Роман В. Набокова «Подвиг» (1932) включает элементы поэтики тайны, то есть намеренного сокрытия кода для истолкования какого-либо элемента художественного мира.

Несомненно, в финальном исчезновении героя, в тайне, куда и зачем отправился герой, исчезнув для всех близких людей, находится ключ к пониманию романа «Подвиг». Малочисленные комментарии к роману трактуют финал без выявления системы мотивов. Мы вычленили мотив исчезновения, который подготавливает финальное исчезновение и формирует семантическое поле, дающее возможность, во-первых, определить историко-культурологический код романа, связанный с оценкой

ситуации начала XX века, во-вторых, интерпретировать исчезновение, соотнеся его с названием романа (связь исчезновения и подвига), и выйти к философской концепции романа.

На сознательное акцентирование тайны указывают следующие приёмы. Во-первых, текст насыщен словами с семантикой тайны, загадочности, необычности. Герой ощущает «смутные призывы», «что-то» ищет. Желание и необходимость экспедиции в Россию усиливается в сознании Мартына. Во-вторых, конкретный географический топос – современная Россия – совмещается, в сознании героя со сказочной, выдуманной страной Зоорландией, куда «вход простым смертным запрещён». В-третьих, таинственность этого топоса подкрепляется невозможностью узнать о нём. На побывавших в этой таинственной стране наложена печать молчания. Желание проникнуть в Зоорландию герой держит в тайне, оно осознаётся им как «самое важное» и остаётся тайной для других персонажей романа. В-четвёртых, в результате попытки проникнуть в Зоорландию герой таинственно исчезает: «Мартын словно растворился в воздухе»[2].

В сюжете «Подвига» важнейшим конструктивным принципом является передвижение героя, Мартына Эдельвейса. Он нестатичный персонаж, что объясняется не только социально (вынужденная эмиграция семьи после революции в России), но и экзистенциально: он не находит «своего» пространства в мире.

Путешествие Мартына можно интерпретировать не только как странничество, но и как метафору его духовного роста, в котором соединяются две тенденции: во-первых, очищение от всего наносного, внешнего («очистительное одиночество»); во-вторых, духовное самостроение: переход от созерцательности к рефлексии и к действию. Выделим стадии становления личности героя:

1.Детское приятие жизни во всей полноте и переработка её в свой внутренний мир. Огромную роль в формировании «Я» героя играет мать-англоманка. На этой стадии заявлен страх «показаться немужественным, прослыть трусом» и фиксируются, в противовес этому страху, мечты о подвигах, достойном преодолении опасностей.

2.Период интуитивного самостроительства: отбор знаков, символов, которые формируют судьбу. Герой не замечает исчезновений и необратимости жизни, на которых акцентирует внимание повествователь. Герой ищет то состояние в пространстве, которое отвечало бы его внутреннему миру.

3.Стадия рефлексии начинается с приезда Мартына в Англию. Контакт с другой культурой позволяет осознать себя как другого: «И вообще всё это английское, довольно, в сущности, случайное, процеживалось сквозь настоящее русское, принимало особые русские оттенки» (с. 192). На этой стадии происходит сближение сознания героя с сознанием повествователя, герой констатирует необратимые исчезновения: в истории исчезают культуры (греческая, русская); меняется физическое пространство, в природе исчезают реалии; меняется субъективный опыт человека.

4. Переход от рефлексии к поступку. Мартын задумывает тайную, опасную исследовательскую экспедицию в Зоорландию и совершает её.

Развитие всех сюжетных линий проходит через эти четыре стадии.

В детстве констатируется воспитание Мартына в рамках английской культуры; попадая в Кембридж, впервые оторвавшись от неусыпного ока матери, Мартын начинает отмечать «своё несомненное русское нутро». Пространственное расхождение героя с матерью можно считать началом их духовного разлада. «Жизненным поражением матери» (В. Ерофеев) станет её брак с дядей Генрихом, олицетворявшим для Мартына пошлость. В Кембридже Мартын подружился с Дарвином, совпадавшем с его представлением о настоящем герое: много повидавшем, хладнокровном. В конце романа внешняя цельность Дарвина предстала компромиссом с реальностью, отказом от своего «Я». Возлюбленная Соня выступает в роли искусительницы и прекрасной дамы. Отчасти для того, чтобы покорить её сердце, Мартын задумывает опасную экспедицию. Выстроив своё «Я», Мартын оказался не нужен возлюбленной, не понят матерью и не востребован в обществе, в пространстве Западной Европы.

Отношение Мартына к России становится всё более личностным. Вначале эта тема не интересует его, отъезд из России воспринимается как временное расставание (ничто не намекало на «сверхъестественную продолжительность разлуки»). Затем тема России звучит в окружении героя как политическая (англичане, дядя Генрих); как «завершённая» культура с «синевою вод и прозрачным пурпуром пушкинских стихов» (Мун). Герой знакомится с версиями «живой» России (Зиланов, Иголевич, Грузинов). Открытие России становится целью жизни героя.

В процессе духовного становления Мартын получает опыт исчезновения, связанный с передвижением в пространстве, семантика которого выводит конкретно-историческую ситуацию к модели человеческой истории. Пространство в романе являет собой метафору различных семантических полей, границы этих полей смоделированы. Весной 1919 года Россия предстаёт как пространство смерти, исчезающей культуры. Из этого исчезающего культурного пространства Мартын попадает в Грецию, топос послесмертия, в культуру, перешедшую «в ведение природы». Европа (Швейцария, Англия) предстаёт как топос устойчивой, стабильной, «вечной» жизни, развивающейся в рамках традиции, но и в этом статичном пространстве герой замечает исчезновения: изменения, ограничение зрения, забвение. Герой констатирует необратимые изменения в современной Германии. Описание Германии перекликается с характеристиками современной России, которые даёт Иголевич (казни, голод, людская злоба, скудоумие и пошлость). Именно в Берлине Мартын с Соней придумывают сказочную Зоорландию, где «искусства и науки были объявлены вне закона». Это страшная страна начинает распространяться по миру. Мартын начинает готовиться к «тайной экспедиции» в Россию-Зоорландию, он чувствует себя сопричастным к культуре России: «<...>ничто не могло в нём ослабить удивительное ощущение избранности. Таких слов, таких понятий и образов, какие создала Россия, не было в других странах, – и часто он доходил до косноязычия, до нервного смеха, пытаясь объяснить иноземцу, что такое «оскомина» или «пошлость». Ему льстила влюблённость англичан в Чехова, влюблённость немцев в Достоевского» (с. 266). Однако вряд ли спасение

русской культуры движет героем романа. Скорее он идёт навстречу знанию неизбежного исчезновения и русской культуры, и себя как носителя русского сознания.

Мартын получает многомерный опыт исчезновения: меняются люди, исчезают воспоминания, культуры, реалии мира; смерть представляет тотальное исчезновение. Осмысление смерти героем меняется: понимание Бога матерью, близкое Мартыну, говорит о вере в загробную жизнь. В конце романа разрыв духовных связей героя с матерью, возможно, свидетельствует и об утрате веры. Смерть предстаёт как растворение: Мартын воображает, что умерший отец растворился в окружающем мире – он «близко, далеко, повсюду». В романе отмечаются ситуации, схожие со смертью, – ситуации постепенного растворения человека в мире. Общественная жизнь представляется герою опасностью размывания своего «Я»; любовь предлагает раствориться в другом (Мартын боится стать «Сониной тенью»). Страх исчезновения, смерти и страх растворения в мире – понятия синонимичные, ставящие проблему самосохранения, проблему сохранения чётких границ между внутренним миром и внешним. Опыт исчезновений и неизвестность судьбы человека после смерти провоцируют у Мартына страх.

Развитие мотива подвига связано с ситуациями, угрожающими жизни. Мартын учится избавляться от страха за свою жизнь (контроль страха в трёх встречах с опасностью: вначале случайно, затем интуитивно и наконец намеренно, хладнокровно). Нелегальный переход через границу в динамике мотива подвига является его финальным завершением, не предполагающим продолжения. Отметим, что опасный переход через границу Мартын наметил на ночь, когда страх смерти приобретал самую большую силу.

Идя на верную гибель, Мартын противостоит постепенному растлению своего внутреннего мира, который он сам выстроил в процессе жизни. Преодолевая страх смерти, страх самоисчезновения, герой до конца завершает самостроение. XX век даёт возможность для подвига, возможность самому выбрать судьбу. Подвиг Мартына в преодолении страха перед смертью, перед исчезновением: создать себя и самому себя разрушить, не допустив постепенного разложения. Это один из вариантов дешифровки тайны финала романа.

Примечания

[1] Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.

[2] Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4 т. Т.2. М., 1990. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте работы с указанием страницы.

Пономарев А.А. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Т.Л. Воробьева

«Скифство» в творчестве Е.И. Замятина

В первые послереволюционные годы у Замятина появляется интерес к теме скифства. В 1925 г. начинается работа над пьесой «Бич Божий». Обращаясь к древней истории, Замятин воплощает свою теорию «бесконечной революции», бесконечного обновления мира и, несомненно,

видит аналогии в событиях V и XX веков. В столкновении стихийной силы – скифов и римской цивилизации, клонящейся к упадку, – ощутимы для него отзвуки русской революции.

Трагедию «Атилла» Замятин начал писать в 1926 году, а её замысел относится к ещё более раннему времени. В 1928 году он завершил работу над третьей, окончательной редакцией трагедии «Атилла». Действие происходит в далеком прошлом, в середине V века, когда орды гуннов (скифов) во главе с Атиллой готовы были разрушить Римскую империю.

«Изображение Атиллы защитником угнетенных и борцом за социальную справедливость, – пишет М.В. Пьяных, – свидетельствует о модернизации Замятиным его образа и о модернизации проблемы взаимоотношений между Востоком и Западом»[1]. В трагедии Замятина, по сравнению со стихотворением Блока «Скифы», в котором агрессором выступает старый мир Европы, произошла смена ролей, это объясняется, вероятно, тем, что трагедия писалась в другое время, когда в самой жизни изменились взаимоотношения между новой, послереволюционной Россией (скифами) и современной ей Европой, клонящейся, согласно Шпенглеру, к своему закату.

Незавершенный роман, над которым Замятин работал в последние годы жизни во Франции, должен был охватить всю первую половину V века – всю жизнь вождя гуннов, от рождения до смерти в 453 году.

Диалогические отношения текста «Бича Божьего» и пьесы «Атилла» раскрывают игру смыслов в самом литературном процессе, характеризуя его сложность и противоречивость. Оба произведения были преданы забвению. Хрущевская «оттепель» в отношении Е. Замятина ничего не изменила. «Прихлебатель буржуазии», который, клевеща на революцию, выражал «разочарование» в народе – так назвали автора.

Пьеса – кульминационный момент жизни Атиллы, представляет собой историческое, трагедийное развертывание событий. Здесь уже цельная личность, все герои статичны, они не развиваются, совершают трагические поступки, которые приводят к трагической развязке. Прослеживается параллель к революционной ситуации в России. В повести же – отдельный период жизни героя, формирование его характера, кроме того, важную роль играет контраст между миром дряхлеющим – Римом, и миром молодым – Скифией. Сходство произведений можно проследить и в системе образов. «Бич Божий» продолжает тематику «зверя», в повести широкие семантические связи замятинского творчества всё более углубляются. Ключевой образ волка олицетворяет природу, возвышающуюся над человеком. В пьесе Рим и Скифия практически равновеликие: Рим – в лице полководца Аэция, которого Атилла уважает, и молодая Скифия в лице Атиллы. Важная функциональная роль непосредственно воспринимающего всё Атиллы создает необходимый эффект отстранения, то есть лжевеличие римского императора предстает в жалком, смешном свете. «Бич Божий» показывает, что Рим является символом не силы, а вырождения, смерти. Его дыхание, несущее гибель всему живому, тлетворно.

Характер Атиллы вбирает в себя исключительно звериные и разрушительные качества. Понятия рок и судьба оказываются неизменно связанными с его образом. В романе он «бич Божий», обреченный быть

своеобразным наказанием для своих врагов и для самого себя. Во второй главе повести говорится о рождении Атиллы: «Плечи у ребенка были такие широкие, что он, выходя, разорвал у матери всё, и она умерла»[2]. Далее мы узнаем о происхождении имени главного героя. Атил или Ра, а позднее Волга – река, по берегам которой кочевали гунны, по имени реки отец назвал новорожденного Атиллой. Сам образ реки, соотносимый с таким понятием, как рок или воля судьбы, содержит в себе некое судьбоносное, стихийное значение, родственное понятию «бич Божий». Как стихийная сила набег варваров сравнивается с камнепадом и со стаей волков, таков и сам кочевой образ их жизни, связанный с природой и природными силами. Всё это вызывает ужас и смятение римского народа: «О них знали, что они живут совсем по-другому, чем все здесь в Европе, что у них зимою всё белое от снега, что они ходят в шубах из овчины, что они убивают у себя на улицах волков – и сами как волки. Оторвавшись от Балтийских берегов, от Дуная, от Днепра, от своих степей, они катились вниз – на юг, на запад – всё быстрее, как огромный камень с горы»[3].

Одним из первостепенных аспектов мироощущения главного героя является реакция на теплое и холодное. Она будет сопровождать Атиллу на протяжении всего романа: «...теплой была грудь женщины, теплым был щенок, вместе с которым он спал. Холодным был брат Бледа. Он был выше Атиллы, он холодными руками толкал его сзади»[4].

Пьеса «Атилла» является своего рода экспериментом трагедии эпического характера. Выражая такую категорию как «трагическое», пьеса впитала в себя её самые яркие проявления, начиная от античности и заканчивая эпохой Шекспира. Действие пьесы застает Атиллу в зените славы, и он убежден в своей вселенской роли: «Теперь я весь мир вспашу!»[5] – восклицает он. «Судьба? Судьбу согну я, как лук, тетиву сплету из её же волос – судьба моя будет мне служить»[6].

Замятинская концепция революции вступила в конфликт с устоявшимся официальным мнением об исторических событиях, это собственно и дало повод общественной критике прозвать его еретиком. Показательным в этом плане является взаимодействие жанров повести и трагедии. Оно стало определяющим моментом в эволюции творчества писателя, несмотря на то, что роман так и не был закончен, а пьеса не была поставлена. Идея скифства проводится с помощью исторических параллелей, отобранных самым тщательным образом и воплощенных в разных литературных жанрах. Уже в ранней критике Замятин опирается на теорию синтетизма, и рассматривает произведения искусства с точки зрения поиска новых идей и форм их воплощения. В творчестве Замятина идея «скифства» ищет свою форму. Конечно же, форма имеет границы, а идея безгранична. Потому раскрытие авторской концепции требует преобразования повествовательной формы или синтеза. У Замятина логика такого преобразования ярко выражена и вполне обоснована.

Примечания

[1] Пьяных М.В. Трагическое в творчестве Е. Замятина «Мы» и «Атилла» // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. В IX кн. Кн. IX. Тамбов.: 2000. С. 135.

[2] Замятин Е.И. Бич Божий. Романы, повести, рассказы, сказки. М.: Современник. 1989. С. 190.

[3] Там же. С. 185.
[4] Там же. С. 192.
[5] Замятин Е.И. Атилла // Современная драматургия. №1. М.: 1991. С. 214.
[6] Там же. С. 215.

Прилуцкая Н.А. (асп.), Томский госпедуниверситет

Проблема машинной техники в творчестве Дж.Р.Р. Толкина

Творчество английского писателя Дж.Р.Р. Толкина приходится на период кризиса индустриальной цивилизации. Тема кризиса занимает центральное место в целом ряде философских и литературных течений XX века: феноменологии, экзистенциализме, литературе модернизма и постмодерна. Она является одной из главных для «позднего» Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Я. Паточки, О. Шпенглера, Хосе Ортеги-и-Гассета, а также находит отражение в произведениях Г. Уэллса, У. Голдинга, А. Мердок, А. Кларка, Р. Брэдбери, С. Лема и других известных писателей XX века[1].

Кризис индустриальной цивилизации имплицитно нашел свое отражение и в творчестве Дж.Р.Р. Толкина. Проблема машинной техники является одной из ключевых для понимания его онтологии. В разное время она была затронута в исследованиях С.Л. Кошелева[2], Ч. Хуттара[3], У. Шеппса[4] и др. Для дальнейшего ее развития представляется актуальным включение работ Толкина в контекст философского осмысления техники. По нашему мнению, необходимо, прежде всего, сопоставить взгляды Дж.Р.Р. Толкина со взглядами М. Хайдеггера, в трудах которого наиболее отчетливо вскрыты экзистенциально-философские основания кризиса индустриальной цивилизации XX века.

По мнению Н.В. Мотрошиловой, для М. Хайдеггера критика науки и техники – это «тема на всю жизнь»[5]. В своих основных работах, посвященных этой проблеме: «Время картины мира» (1938), «Вопрос о технике» (1953), «Наука и осмысление» (1953) – он ставит вопрос о сущности техники, указывает на ту величайшую опасность, которую, по его мнению, техника представляет для человека. Дж.Р.Р. Толкин обращается к теме машинной техники в своей переписке, в лекциях по истории английской литературы, в частности, в лекции «О волшебных сказках» (1939), и в своей главной книге «Властелин колец» (1954-1955).

И Хайдеггер и Толкин резко разграничивают ремесленную и современную машинную технику. Техника ремесел по Хайдеггеру – это про-из-ведение – способ открытия (Entbergung) сокрытого, т.е. истины. Для Хайдегера лишь машинная техника – то беспокоящее, что «заставляет ставить вопрос о технике вообще»[6]. Различие между традиционной и современной техникой Хайдеггер поясняет на примере различия между старым деревянным мостом и гидроэлектростанцией на Рейне. Если раньше мост был приспособлен к течению реки, то теперь сам Рейн «встроен» в электростанцию. «Рейн есть то, что он теперь есть в качестве реки, а именно поставитель гидравлического напора»[7].

Толкин так же ничего не имеет против ремесленной техники. Во «Властелине колец» неоднократно подчеркивается достойное восхищения мастерство народов Средиземья. Протест вызывает лишь машинная

техника и ее негативные последствия. Хорошей иллюстрацией этого тезиса служит описание новой водяной мельницы, построенной в Шире во время господства там Сарумана. Хоббиты, вернувшись домой, видят «новую мельницу во всем ее мрачном и отвратительном уродстве: огромное кирпичное здание, нависающее над рекой, задыхавшейся от выливавшихся в нее нечистот»[8].

М. Хайдеггер эксплицитно, а Дж.Р.Р.Толкин имплицитно указывают на опасности, которые несет в себе современная техника. Первая и самая явная опасность кроется в вызове, который человек бросает природе. По Хайдеггеру происходит противопоставление человека Нового времени и природы, возникают субъект-объектные отношения. Пример тому – современное земледелие. «Ранее обрабатывать поле значило: заботиться и ухаживать. Сегодня земледелие ставит природу на службу производству в смысле добычи»[9]. По мнению Толкина, природе в век машинной техники грозит не только потребление, порабощение, но и уничтожение. Гэндальф, попадая в цитадель Сарумана Изенгард, видит, что «прекрасная, некогда зеленая долина лежала... выжженной пустыней. Вся она была покрыта шахтами, кузницами. <...> Над долиной висел дым, гарь окутывала Ортханк удушливым облаком»[10]. Саруман и его воинство безжалостно уничтожают деревья, чтобы пустить их в топки своих адских печей. У Толкина это выглядит как убийство живых существ. Однако Толкин не видит всех опасностей машинной цивилизации, которые усматривает Хайдеггер. Поскольку предметно-практический, преобразующий подход к действительности порождает субъектно-объектные отношения, происходит изменение не только восприятия окружающего мира, но и самой сущности вещей, а в последствии и самой сущности человека[11].

Угроза машинной техники заключается в том, что ее сущностью, по Хайдеггеру, является по-став (Ge-stell). Это такая установка, которая «заставляет человека выводить действительное из его потаенности способом поставления его как состоящего-в-наличии»[12]. Т.е. отныне действительное более не служит какому-то конкретному назначению, а существует как условие дальнейшего воспроизводства. Любой предмет и сама природа рассматривается как ресурс для дальнейшей переработки. Вследствие этого утрачивается индивидуальная сущность вещей. Но и человек, будучи включенным в по-став, т.е. в процесс этой машинной переработки, также утрачивает свою сущность. Как отмечает В. Хёсле, «человек со своим трудом, а также мнениями и представлениями сам кажется относящимся к «наличному состоянию»[13]. Человек утрачивает и свободную волю. Отныне он стоит на службе по-става, любое его действие и бездействие втянуто в по-став.

И Толкин и Хайдеггер указывают на связь машинной техники и науки, за которой скрывается воля к власти. Однако если у Хайдеггера – это техническая воля к власти, которая «с самого начала образует тайный исходный мотив метафизики Нового времени»[14], то у Толкина – это жажда господства над миром. Эта жажда власти направляет действия Черного властелина – Саурона, стремящегося поработить Средиземье с помощью кольца власти, и мага Сарумана, который, как отмечает С.Л. Кошелев, представляет разум, не связанный моральными целями[15].

Обращает на себя внимание различие в этической оценке машинной техники Дж.Р.Р. Толкиным и М. Хайдеггером. Если для последнего «нет никакого демонизма техники»[16], то для первого машинная техника напрямую связана с силами Зла и служит им. Саурон изначально обладает естественнонаучными знаниями и владеет технологиями[17]. Поэтому естественно, что и он, и его сторонники создают машины. И здесь необходимо отметить еще одно различие позиций Толкина и Хайдеггера касательно машинной техники – это разное отношение к ее генезису. По Хайдеггеру машинная техника есть закономерный результат развития европейской метафизики и мышления Нового времени. В свою очередь Толкин считает, что в основе появления машинной техники лежат причины аморального характера: жадность, воля к господству над миром, ничем не ограниченное стремление к знаниям.

У Толкина с этической оценкой машинной техники тесно связана и ее эстетическая оценка. По его мнению, творения индустриальной цивилизации безобразны и служат злу: «...зло и уродство нераздельно связаны. Нам трудно представить себе зло и красоту вместе»[18]. Подтверждением тому служат многочисленные образы уродливых порождений индустриальной цивилизации, противопоставленных завораживающим картинам природы и сельской жизни, созданных им во «Властелине колец».

Подводя итоги, следует отметить, что творчество Дж.Р.Р. Толкина органически вписывается в общую канву литературного и философского осмысления проблемы машинной техники и индустриальной цивилизации XX века. Представляется, что рассмотрение взглядов Толкина в контексте философских идей XX века поможет обнаружить имплицитные мотивы, лежащие в основе его литературного творчества.

Примечания

[1] Ивашева В. На пороге XXI века: НТР и литература. М.,1979. С. 46-48.
[2] Кошелев С.Л. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга и К. Уилсона 50-60-х годов). Автореф. канд. дис. М., 1983. С. 6,9.
[3] Huttar Charles A. Hell and the City: Tolkien and the Traditions of Western literature // A Tolkien Compass / Ed.by Jared Lobdell, Open Court, La Salle, Illinois, 1975. P.117-142.
[4] Schepps W. The Fairy-tale Morality of The Lord of the Rings// A Tolkien Compass / Ed. by Jared Lobdell, Open Court, La Salle, Illinois, 1975. P. 43-56.
[5] Мотрошилова Н.В. Драма жизни, идей и грехопадения Мартина Хайдеггера //Философия Мартина Хайдеггера и современность. М.,1991. С.23.
[6] Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие: Статьи и выступления: Пер.с нем. – М., 1993, с.224-225.
[7] Там же. С.227.
[8] Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. – Harper Collins Publishers, London, 1993, p.1054.
[9] Хайдеггер М. Вопрос о технике. С. 226.
[10] Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец. Первая часть. Братство кольца/ Пер.с англ. Н.Григорьевой, В.Грушецкого. СПб., 1992. С.310.
[11] Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие: Статьи и выступления. – М., 1993. С.49-50.
[12] Хайдеггер М. Вопрос о технике. С.229.

[13] Хёсле В. Философия техники М.Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М.,1991. С.141.
[14] Там же. С.144.
[15] Кошелев С.Л. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р.Толкина, У.Голдинга и К.Уилсона 50-60-х годов). Автореф. канд. дис. М., 1983. С.9.
[16] Хайдеггер М. Вопрос о технике. С.234.
[17] The Letters of J.R.R. Tolkien. P.190.
[18] Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках// Дж.Р.Р. Толкин Приключения Тома Бомбадила и другие истории. – СПб., 1994. С. 429.

Прохоренко Л.С. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. В.А. Суханов

Принципы создания человека в романе Ф. Горенштейна «Псалом»

Произведения Ф. Горенштейна конца 1960-х – середины 1970-х годов («Искупление», «Псалом») не были опубликованы в России в период их создания, но их можно поместить в контекст основных тенденций развития прозы 1970-х гг., отметив их особое место, обусловленное своеобразием эстетики писателя. Если в романах А. Битова, Ю. Трифонова, Виктора Ерофеева, Саши Соколова, повестях А. Кима, В. Маканина повествовательный уровень обнаруживает усиление субъективной точки зрения героя, то в прозе Горенштейна наблюдается обратная тенденция - доминирования слова и точки зрения эпического повествователя. Всё это делает актуальным анализ принципов создания образа человека в художественной реальности произведений Горенштейна. Если принципы создания образа человека связаны с эстетикой писателя, то принципы изображения – с поэтикой.

Принципы создания образа человека в романе Ф. Горенштейна «Псалом» обусловлены тремя основными моментами: онтологией Горенштейна, его антропологией, этикой и эстетикой. Онтология Ф. Горенштейна воплощается в пространственной модели романа, построенной на архаическом противопоставлении верха и низа, верхнее положение в ней занимает трансцендентное духовное начало, Бог-творец, а нижнее положение отведено недуховному и тварному человеку. При этом тварное в романе не сводимо к телесному, поскольку включает в себя как физиологические процессы и реакции человека, так и подсознание, инстинкты, эмоционально-психичекие реакции, интеллект. Различные составляющие единого феномена тварного человека Горенштейн закрепляет за разными персонажами романа, что детерминировано, с одной стороны, его представлением о неполноте существования человека в мире, отпавшем от Бога, а с другой стороны, опорой на ветхозаветные принципы создания образа человека, основанные на характеристике человеческих экзистенциалов, закрепленных за разными библейскими персонажами: зависть, страх, ненависть, ответственность и т.п. Таким образом, первый принцип определяет необходимость изображения человека только в одном из аспектов его существования. В соответствии с этим система персонажей романа овеществляет разные типы существования: интеллектуальное при

редукции телесного, телесное при редукции интеллектуального, духовное существование в тварном человеческом мире. Второй принцип определяет необходимость редукции персонажей до одного доминирующего экзистенциала, вокруг которого, в зависимости от сюжетной функции персонажа, автор может группировать от одного до нескольких дополнительных.

Интеллектуальное начало в романе закреплено, во-первых, за интеллигенцией и, во-вторых, за мужскими персонажами, что связано с пониманием оппозиции мужского и женского как рационального и интуитивного. Принципом изображения таких персонажей в «Притче о разбитой чаше» (Иловайский, Белогрудов, Всесвятский) становится их речевая деятельность и формы её осуществления. Интеллигенция, по Горенштейну, претендует на духовную миссию в принципиально недуховном мире, что оборачивается её претензией на новаторство, исключительность, бунтарство; слово этих персонажей направлено на дискредитацию ветхозаветных истин и ценностей, они претендуют на целостность и авторитетность своего знания, поэтому тяготеют к проповеди и учительству.

«Интеллектуальность» и «духовность» таких персонажей дискредитируется на уровне нарратива (завершающие определения эпического повествователя, дискредитирующее слово авторитетных героев: Дана, Пелагеи, Андрея, смыкающееся в оценке со словом повествователя) и на уровне сюжета, где неспособность интеллигента к диалогу как поиску смыслов открывается в беседе персонажей, представляющей классический вариант «диалога глухих». С другой стороны, автор вписывает этих персонажей в исторический ряд других «русских спорщиков» о Христе, подчеркивая их не-индивидуальность, подверженность моде.

Особую роль в изображении персонажей этого плана играет образ Иволгина (четвертая притча), представляющий вариант существования интеллигента в предельной исторической ситуации. В его образе развенчивается идея подвижничества интеллигенции, которая оказывается неспособна на стоическую позицию хранителя истин и ценностей культуры: персонаж отказывается от ответственности за собственное слово перед угрозой физической смерти.

Тип телесного существования представлен в романе самой многочисленной группой персонажей, что связано с авторским пониманием определяющей роли деструктивных экзистенциалов в существовании массового человека. Этим обусловлено обилие детских персонажей и их сюжетообразующая роль в первой и второй притчах: по Горенштейну, дети, с одной стороны, существуют, руководствуясь деструктивными экзистенциалами, с другой стороны, не умеют скрывать своей тварной сущности, тогда как взрослые персонажи скрывают от себя истинные мотивы своего поведения.

В каждом из персонажей данного типа существования автор выделяет экзистенциалы, определяющие характер его присутствия в бытии. Например, поведение Марии определяется экзистенциалами сострадания, голода, одиночества, сексуального наслаждения, при этом определяющими экзистенциалами являются сострадание и сексуальное наслаждение, что

выражается в завершающей этот образ авторской формуле «добрая блудница»[1]. Существование Павлова определяется похотью, злобой и ненавистью, наличие этих деструктивных экзистенциалов делает персонажа собирательным образом массового человека, отпавшего от Бога.

Проблема духовного типа существования решается Горенштейном двояко: с одной стороны, духовное понимается как способность слышать и следовать трансцендентному слову Бога. Это сразу выводит носителя духовности за пределы тварного человеческого мира, определяя особый экзистенциал существования таких героев: следование высшему Абсолюту. В романе примером этого типа существования являются библейские пророки (Моисей, Исайя, Иезекииль, Иеремия и т. д.), присутствующие в нарративе романа своим словом, и в этом отношении в романе нет персонажей, сопоставимых с библейскими пророками. С другой стороны, духовное понимается как способность тварного человека к духовному труду, к поиску слова, выражающего Истину. И в первом, и во втором понимании способность духовного контакта предстает как Божественный дар и поэтому детерминирована. Вместе с этим, пророк выступает как инстанция, передающая сакральное слово без искажения, без привнесения дополнительного смысла, а художнику этот смысл не дается в готовом виде и рождается только в процессе творчества. Можно выделить трех персонажей, являющихся носителями такого типа существования: Копосов, Дан и Пелагея. Эти персонажи объединены фабульно (Дан – отец Пелагеи и Андрея) и сюжетно (Дан как духовный учитель своих детей). Если принципы изображения других групп персонажей детерминированы представлением Горенштейна о человеческой природе, не позволяющей прорваться к сакральному духовному Слову, то эта группа персонажей обладает особым статусом в силу своей причастности трансцендентному (Дан – брат Христа), и персонажам доступно живое библейское Слово.

Принципом создания образа Дана становится стремление воссоздать его в полноте существования, в становлении. Типологически устойчивой чертой этого образа является способность слышать сакральное слово Бога и общаться с ним, способность к глубокой рефлексии. Вместе с этим, гносеологические возможности персонажа ограничены так же, как и других, поэтому не все входит в кругозор его сознания. С другой стороны, этот образ создается в зоне контакта с живой становящейся современностью, что позволяет интерпретировать Дана как романного героя, создающего в сюжете произведения свой особый символический план. Ключом к этому плану становятся эпиграфы, характеризующие фундаментальные основы творчества, это дает возможность истолкования судьбы Дана как авторских размышлений о судьбе художника в истории человечества. При этом Дан не создает своих текстов, что связано с авторским пониманием творчества как жизнетворчества, судьбы как высказывания, способного слагаться в притчи.

Эти же принципы используются при создании образа Пелагеи, о чем свидетельствует двойное именование героини, наделение её пророческим даром. До открытия дара образ героини создается по принципам, общим для всех персонажей телесного плана, с момента наделения героини даром изменяются и принципы создания этого образа, переводящие его из

телесного плана существования в духовный и символический. Поэтому принципы изображения героини с момента обнаружения дара сходны с принципами изображения Дана (она изображается в становлении, обретает способность общения с Богом, рефлексии и саморефлексии). Именно в этой фазе она понимает свою миссию (борьба с Сатаной и рождение Предтечи), принимает её и следует ей до конца. В этом отношении принципы создания образов Копосова, Дана и Пелагеи учитывают идею мессианства как добровольного и осознанного следования своему творческому предназначению.

Принципом создания образа Андрея Копосова, с одной стороны, становятся идеи возрастной, социальной, психологической детерминированности, с другой стороны, как Дану и Пелагее, ему дана возможность саморазвития, отправной точкой которого становится открытие Божественного смысла, заключенного в Библии. Это обусловливает сюжетное сближение героя с Даном и Пелагеей и определяет его путь как художника, предназначенного для внесения в жизнь библейского смысла.

Анализ принципов создания образа человека в романе Ф. Горенштейна «Псалом» помогает понять авторскую концепцию мира и человека, в которой мир предстает как лишенный единства, а существование человека в таком мире – как лишенное целостности и полноты. Именно этим определяется изображение разных типов существования человека в художественном мире романа, где каждый из персонажей развернут в зависимости от той функции, которую он выполняет в сюжете произведения, основным семантическим ядром которого становится идея благодарности Господу за возможность существования, а функция выражения такой благодарности в слове отдана художнику.

Примечания

[1] Горенштейн Ф. Псалом.- М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С 187

Пяткова Н.С. (студ., 4 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова

Хорей – удачник в лирике С. Есенина (проблема традиций)

Проблема изучения художественного творчества Есенина включает в себя вопрос о традициях, развиваемых поэтом.

Исследователи Есенина (Ю.Л. Прокушев, А. Захаров, В.В. Коржан, В. Мусатов) указывают на мощное влияние песенно-фольклорной стихии. Освоение народной культуры в творчестве Есенина происходило непосредственно в соприкосновении с ней, чему способствовали обстоятельства биографии поэта, родившегося и выросшего в деревенской среде. Но не менее важным явилось освоение этой традиции опосредованно – через опыт предшественников и современных поэтов, устремлённых к народной песенной культуре (А. Ремизов, А. Блок, Н. Клюев, М. Нестеров).

Изучение связей Есенина с классической поэзией в основном проводится на уровне исследования тематики, образной системы в целом, реже (Л.Л. Бельская) касаются вопросов стихосложения. Тогда как именно

выбор размера выражает наиболее органическую линию поэтической преемственности. Теоретическим основанием для нас является книга М.Л. Гаспарова «Метр и смысл»[1]. Названный исследователь говорит о содержательности стихотворного размера: «у каждой разновидности метрики есть смысл, есть свои семантические ореолы. Это семантика метра, его значение»;[2] «связь между метром и смыслом есть связь историческая»[3].

Взяв за основу вопрос о размере стиха, можно выявить звенья в развитии русской лирики и показать связь Есенина с традицией классической поэзии, выделив 3 вершинные точки: Жуковский – Некрасов – Есенин.

Материалом для исследования есенинского творчества послужили стихи, написанные до 1917 года. Большинство произведений Есенина (более 70%) написано традиционными размерами, и любимый его метр – хорей. Им написано 25 стихотворений. Предметом исследования явились стихотворения, размер которых – 4Х с окончаниями ЖМЖМ.

Этот хорей, по определению М.Л. Гаспарова, – размер-удачник, отличительная черта которого – «связь с песней. Связь прослеживается в силлабо-тоническом хорее и его силлаботонических аналогах разных европейских языков»[4].

В книге М.Л. Гаспарова этот размер (4Х ЖМЖМ) рассматривается в творчестве А.С. Пушкина, К.Н. Батюшкова, Д.В. Давыдова, А.А. Дельвига, Е.А. Баратынского, П.А. Вяземского, В.Г. Бенедиктова, М.Ю. Лермонтова.

Однако точкой отсчёта и по хронологии (начиная с 1801 года), а главное – по мелодическому характеру поэзии – следует считать поэзию В. Жуковского. В метрической системе произведений В. Жуковского хореи составляют 11,5% (9,1%). Это, в основном, 4Х. 3Х и 6Х составляют периферию.

В разработке 4Х и разностопного ямба В. Жуковский опирался на опыт русской поэзии XVIII века (Мерзляков, Державин), где эти размеры были уже достаточно представлены, а также на эксперименты немецких поэтов XVIII века – нач. XIX в. Из 12 отмеченных стихотворений, написанных 4Х ЖМЖМ, 5 у Жуковского названы «песней» и 2 «романсом». Особой формой возвышения семантического ореола 4Х были у Жуковского, конечно, баллады.

Особенность освоения песенной стихии В. Жуковского состоит в том, что поэт делает её способом изображения нравственно-эмоциональной жизни человека в её интимно-чувственном переживании, в сопряжении с философской концепцией жизнестроения.

Семантический ореол 4Х в лирике и балладах Жуковского определяется мотивом духовного развития. Постоянная устремлённость к прорыву в мир красоты и святости организует образную и тематическую систему: доминирует в лирике и балладах мотив святости, странничества, Божественного провидения, красоты. Лирическое движение строится на отчётливой оппозиции бури и покоя, печали и радости, тьмы и света с перспективой на чудо, Провидение, спасительное странствие.

Так, в балладе «Братоубийца» в качестве оппозиции мотиву греха, за которым неизбежно следует возмездие и искупление, Жуковский развивает тему святости, воссозданной в христианском праздничном каноне.

Все стихотворения Некрасова, написанные 4Х ЖМЖМ, связаны с темой народа, крестьянства. Развитие традиции Жуковского у Некрасова идёт по двум прямо противоположным направлениям. С одной стороны, Некрасов со своим новым, демократическим взглядом и низким, с точки зрения романтической эстетики, материалом, вступает в полемику с традицией Жуковского и романтизма в формах её размера. В стихотворениях «Осень» и «Школьник» демонстративно акцентируется страдание народа.

С другой стороны, Некрасов развивает и сохраняет пафос нравственно-философской и элегической поэзии Жуковского, его 4Х. Он сосредоточил внимание на проблеме духовного спасения, святости и красоты. Принципиально значимым, отмеченным Достоевским, является стихотворение «Влас», в котором звучит тема искупления греха.

Есенин же аккумулирует линии Жуковского и Некрасова.

В есенинских стихотворениях с 4Х ЖМЖМ можно выделить высокий семантический ореол: мотив молитвы, образ Родины, малой родины и России, образ Христа, Спаса, пути. Особенно заметна в лирике Есенина сквозная тема святости. Это такие стихотворения, как «Алый мрак в небесной черни», «Наша вера не погасла» и т.д. И одновременно здесь получают развитие темы Родины, пути, дороги. Есенин непосредственно следует за Некрасовым, его демократизмом и преданностью теме русской деревни. Вместе с тем Есенин, как бы через голову Некрасова, возвращается к элегическим истокам хорея Жуковского – с его религиозно – христианской проблематикой, коллизиями добра и зла, счастья и печали в любви, а главное – к сквозной для Есенина теме духовной внутренней устремлённости к святости.

Примечания

[1] М.Л. Гаспаров, Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти, – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т. 2000, – 289 с.
[2] Там же, с. 13.
[3] Там же, с. 10.
[4] Там же, с. 193.

Самойленко Е.В. (соиск.), Томский госуниверситет
Науч. рук. Н.В. Серебренников

Роль этнографизма в беллетристике Е.А. Авдеевой и А.В. Потаниной

Конец 18 в. ознаменовался появлением нового направления в литературе – романтизма. Основными чертами этого течения в России является обращение к национальным корням, фольклорным традициям, интересом к старине. Логичен интерес к неизведанным, малоизученным районам. Сибирская тематика удовлетворяла потребности в экзотике, в описаниях

непривычной природы, в картинах народного быта. По замечанию К. Полевого «может быть, нигде, кроме Северной России, не сохранилась так старая Русь, как в Сибири»[1].

Одна из писательниц, творчество которой связано с этим краем, – Екатерина Алексеевна Авдеева, сестра известных литераторов Николая и Ксенофонта Полевых. Труд Авдеевой «Записки и замечания о Сибири»[2] – собственно этнографическая книга, написанная ясным и выразительным языком, отличная «простотой описания, искренностью подробностей и поэзией патриархальной жизни старинной Сибири»[3].

В 1848 г. в «Отечественных записках» было опубликовано беллетристическое сочинение Авдеевой «Страшная гроза»[4], которое считают одним из первых сибирских рассказов: он потребовал от автора особого мастерства, лаконичности.

«Страшная гроза», некий синтез очерка и рассказа, во многом соответствовал духу и стилю 40-х годов. В нем ощущался интерес к нравоописательству, вообще присущему писательнице. Герои произведения относятся к двум различным сословиям – купечеству и крестьянству, причем диалоги между представителями последнего служат как бы оценкой случившегося. Основная мысль рассказа религиозна – за все сделанное в земной жизни придется отвечать, и вера в кару Господню отразилась в словах старушки вдовы-дьяконицы: «Да ведь говорит же пословица: отольются волку коровьи слезы! Слеза-то жидка, да емка»[5]. В «Страшной грозе» нет излишних этнографических подробностей, здесь автор соблюдает чувство меры. Хотя упоминается обычай брать из крестьянских семей детей на 2-3 года для работы прислугой в богатых домах – *взять в срочные,* приводятся выражения, дающие представления о местных традициях: заходя в дом после обедни, следовало сказать: «Бог милости прислал вам». Автор точен в передаче речи: в разговоре героев присутствует фольклорный колорит – диалектные слова (*накидка* – род покрывала на голову, которое надевали выходя со двора, *казёнка* – комнатка, отгороженная в кухне), изречения (*занемочь маленько, уехать за ягодами на ночеву, притулиться негде, намаяться за день, оногдысь мое дело пригожее*) и поговорки (*Куда ночь, туда и сон! Страшен сон, да милостив Бог! Страшно море, да Бог переносит! Нечего сказать, потерло по шее полозом*). Авдеева считала, что многие из старых людей были мастера прибавлять ко всякой речи какую-нибудь поговорку или прибаутку, «и здесь-то, мне кажется, надобно искать причину настоящей игривости русского ума»[6].

Добродетельный купец в рассказе – Козицын Степан Григорьевич – человек тихий и смирный, приобретший порядочный капитал своею честностью и ласковым обхождением, на поверку оказывается мужчиной безвольным. Ему неизвестна настоящая жизнь в собственном доме, где всем заправляет властная и жестокая жена. Его умение привыкать ко всему, даже к нескончаемой брани своей благоверной, лишь изредка приводит к возмущению, столь же быстро сменяемому на покорность.

Основное действие начинается с конфликта: суровые побои хозяйки приводят к смерти Анны, девушки, взятой в услужение. Дальнейшее – результат этого преступления, являющегося исходной точкой событий.

Автор акцентировал изменения, произошедшие с купчихой Козицыной под влиянием вины за совершенное убийство. Ее нрав до такой степени переменился, что она стала доброю и тихою старушкой, много времени отдававшей молитвам, отводившей душу чайком и радовавшейся счастью своей замужней дочери Наташи.

Перспектива жизни Натальи Степановны могла бы быть очень приятной – добрый любящий и состоятельный муж, предстоящее новоселье в новом уютном доме, материнские заботы – если бы не страшная гроза, в одно мгновение разрушившая надежды на благополучный исход. Возможность и ощущение беды исподволь нагнетается в рассказе. Женщина не может объяснить, что ее так испугало, но настроение уже испорчено: «Я не знаю, мне сегодня что-то так скучно, так тоскливо!.. Праздник, а мне плакать хочется»[7]. Ненастье заставляет предположить нечто страшное, что должно случиться. И оно не замедляет произойти. Трагическая развязка – попадание шаровой молнии в комнату, пожар и смерть молодой женщины венчают эту историю. И не безутешность вдовца, в один момент потерявшего жену и дом, ни материнское горе Хавроньи Семеновны уже ничего не могут изменить. Вину за произошедшее автор возлагает на старую купчиху, которая и в безумстве от потери собственного ребенка не вызывает сожаления. А ее готовность наложить на себя руки трактуется наличием черной души, ведь «несчастье при чистой душе не ведет к тому, а еще больше очищает и укрепляет человека»[8].

Впечатления от событий усиливаются авторским примечанием, что все имена здесь вымышленные, но сама история основана на истине.

В круг постоянных наблюдений Авдеевой входило русское население, но когда обстоятельства приводили ее к встрече с другими народностями, она проявляла к ним не меньший интерес и внимание, как и другая исследовательница – Александра Викторовна Потанина – жена известного ученого и путешественника Г.Н. Потанина. Деятельность Потаниной относится к 70-80 гг. 19 века, когда доминирующее место в литературе занял реализм. Ее рассказ «Дорджи»[9] в этом плане показателен. Сама история эта, несомненно, вымышлена, но навеяна биографией даровитого бурята Дорджи Банзарова, окончившего курс в Казанском университете и ставшего ученым. Рассказ изобилует этнографическими подробностями. Автор щедро пользуется своими обширными краеведческими познаниями. Ненавязчиво, в процессе развития сюжета идет знакомство с укладом жизни бурят. Интересны бытовые зарисовки, внимательный взгляд Потаниной подробно останавливается на описании одежды, жилища, пищи. Это позволяет составить картину о некоторой малоизвестной стороне инонациональной жизни. Сюжет рассказа основан на действительных исторических событиях, когда начинается присоединение, освоение сибирских территорий и появляются первые православные миссии. Вот и герой рассказа маленький бурят Дорджи начинает учебу сначала в своем доме с нанятым отцом учителем-ламой. Далеко не каждая семья могла позволить себе пригласить домашнего педагога. Родители мальчика принадлежали к числу зажиточных (налицо расслоение среди бурят) – в хозяйстве применялся труд работников, а «*зимник*» – дом, в который переезжали с приходом зимы, в отличие от других изб, был большим, к тому

же нашлись средства для оплаты труда педагога. После года занятий, во время которых ученик выказал замечательные способности, принимается решение отправить его в русскую школу. Учеба в ней не означала автоматический переход в христианство, правительство и не настаивало на этом, тем не менее, провожающие Дорджи соплеменники торжественно напутствовали его хорошо учиться, а главное, твердо держаться своей веры (ко времени описываемых событий на смену шаманству пришел ламаизм). Это показатель того, насколько важную роль в жизни бурят занимала религия. Потаниной удается понять психологию инородца – забитого и угнетенного. Она проникает в жизнь и воспитание ребенка, перед которым постепенно открывает двери культурный мир, но который испытывает острые уколы со стороны более культурных людей другого племени. Она показала, что, несмотря на свое невежество, дети сибирских аборигенов весьма прилежны и по способностям не уступают русским.

Весь рассказ можно условно разделить на три части. В первой – Дорджи обычный бурятский мальчик, жизнь которого типична. Лишь уроки с ламой предоставляют ему возможность выделиться из общей массы, проявить себя. Оказалось, что у него хорошая память, он послушен, прилежен и любознателен. То новое, чему его учили, в отличие от других детей, усваивалось им намного быстрее, и это обстоятельство сыграло решающую роль в дальнейшем образовании.

Во второй части автор показывает нам человека, очутившегося в незнакомой для него среде. Окружающие, по мнению ребенка, враждебно настроены, зло подшучивают и даже внешне выглядят непривлекательно. Адаптация проходила тяжело, несмотря на наличие маленького мирка – своеобразного бурятского землячества, где все относительно привычно – и язык, на котором общались, и косичка в прическе, и халат, ставший символической ниточкой, связующей с домом.

Переломным моментом в жизни Дорджи становится его побег. Ему кажется, что лучше вернуться к привычной жизни. Однако анализ произошедшего помогает взглянуть на пребывание в школе несколько иначе. Он начинает понимать ошибки в собственном поведении – нелюдимость, неспособность к прощению, отсутствие желания понять других и увидеть положительные стороны этой истории.

Несмотря на то, что Авдеева и Потанина являлись представительницами двух различных направлений в литературе – романтизма и реализма, их объединяет неподдельный интерес к этнографическим подробностям, которым писательницы отводили значительную роль в своих беллетристических сочинениях. Этнографизмы придают происходящему красочность, неповторимость и правдивость, ни в коем случае не умаляя ценности трудов, сохраняющих силу незаменимых первоисточников, и представляющих материал и информацию для исследователя и читателя. Оба рассказа писательниц являют красочный пример того, сколь большую роль играл этнографизм в становлении литературы Сибири.

Примечания

[1] Авдеева Е.А. Записки и замечания о Сибири. М., 1837, предисловие К. Полевого.
[2] Авдеева Е.А. Записки и замечания о Сибири. М., 1837. 156 с.
[3] Там же, предисловие К. Полевого.

[4] Отечественные записки. М., 1848, №5. С.25-34.
[5] Там же. С.28.
[6] Авдеева Е.А. Воспоминания об Иркутске // Отечественные записки. М., 1848. №8. С.132.
[7] Отечественные записки. М., 1848, №5. С.27.
[8] Там же. С.30.
[9] Потанина А.В. Дорджи // Из путешествий по Восточной Сибири, Монголии, Тибету и Китаю. М., 1895. 273 с.

Саркисова А.Ю. (студ., 3 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Э.М. Жилякова

И.С. Тургенев – переводчик стихотворения Байрона «Darkness»

«Darkness» – одно из самых известных лирических произведений Байрона, оно привлекало множество переводчиков. Как отмечает С.Л. Сухарев в статье «Стихотворение Байрона «Darkness» в русских переводах», существует, как минимум, 24 русских перевода этого стихотворения и до Тургенева «Darkness» переводили, по крайней мере, 7 раз, причем часто Байрон становился объектом переводческого своеволия.

Перевод И.С. Тургенева, опубликованный в 1846 году, – образец интерпретации переводчиком текста оригинала практически без его искажения. Даже при увеличении объема на восемь строк и отличающемся синтаксисе «Тьма» Тургенева очень близка «Darkness». И байроновский сюжет, и размер – белый пятистопный ямб, и богатую звукопись, и соответствующую систему переносов, и отсутствие строфического деления Тургенев сохраняет. Но мастерство Тургенева проявилось в умении придать переводу свой оттенок, свою тональность, уловимую в отдельных деталях.

Отличительная черта тургеневского перевода – элегизация байроновского текста, проявляющаяся на всех уровнях: звуковом, лексическом, синтаксическом и смысловом в целом.

1. Звуковая организация стиха. Богатейшая звукопись особенно важна в этом стихотворении, написанном свободным стихом. И в «Darkness», и в «Тьме» огромное скопление свистящих. Уже в первых строках у Байрона:

The bright sun was extinguished, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless, and the icy Earth
Swung blind and blackening in the moonless air…

Звукопись нагнетает эмоциональное напряжение, сливает стихи в единый поток, усиливает чувство приближения катастрофы.

В переводе Тургенева эти строки звучат так:

Погасло солнце светлое – и звезды
Скитались без цели, без лучей
В пространстве вечном; льдистая земля
Носилась слепо в воздухе безлунном.

Здесь также ощутима концентрация одинаковых звуков. Можно говорить и об определенном контрасте звонких и глухих свистящих, что создает особый звуковой ритм. Конечно, звуковой ритм никогда не воспринимается в стихотворении изолированно – а только в единстве с синтаксическим и семантическим строением текста.

2. Лексика. Язык «Darkness» отличается редкой для Байрона суровой сдержанностью. В тексте встречаются всего три слова, дающихся в словаре с пометкой «поэтическое» (morn – утро, brow – чело, clay – прах). Эстетический эффект выразительности, достигаемый тропами, заменяется в «Darkness» эмоциональным эффектом от бесстрастности повествования, от объективизации описываемого. Слово Байрона звучит как приговор.

Именно этой категоричности у Тургенева и нет. При всей строгости и ясности языка, при всей чеканности мысли, это уже не приговор, так как просвечивает чувствительность. Элегизация байроновского текста размывает безутешность. Это можно проследить на уровне отдельных лексических сочетаний в стихотворении Байрона и в переводе Тургенева соответственно (в скобках указан номер строки): «города были истреблены» (13) = «города горели» (15), «под безнадежным светом» (22) = «при неровном трепетанье» (25), «траурные груды» (28) = «вокруг костров» (31), «в их мертвой пучине» (74) = «в бездне молчаливой» (81), «и облака погибли» (81) = «исчезли тучи» (89).

Тургенев сознательно избегает слов с семантикой смерти, а вместе с тем – категоричности, безнадежности и окончательности.

3. Синтаксис. В стихотворении Байрона ритмическое и синтаксическое членение речи не совпадает, часть целой фразы Байрон постоянно переносит из одной стиховой строки в другую. И Тургенев тоже сохраняет в своем переводе такую систему переносов. Перенос заставляет читателя обостренно почувствовать основную стиховую паузу, эти паузы у Байрона и Тургенева не совпадают, но тем важнее то, что и тот и другой акцентируют на них внимание.

Синтаксическое членение в стихотворении Байрона тесно связано с композицией. В «Darkness» пять предложений. Первое из них – «I had a dream, which was not all a dream» (Я видел сон, который не весь был сном) стоит особняком. Весь последующий текст, занимающий 81 строку, представляет собой четыре больших предложения, 4 панорамы, нагнетающих напряжение, раскрывающих постепенно вселенскую катастрофу. Композиционным средством становится градация.

Тургенев авторскую пунктуацию не сохраняет. У него – множество предложений, разделенных, главным образом, многоточиями.

В стихотворении Байрона 54 раза встречается союз «и», из них 17 раз – в начале строки (библейское влияние). Все это служит опять же торжественной декламации, четкости мысли, непререкаемой суровости. Союзы обволакивают предложения, несут смысл всепогруженности. Они ориентированы и на собственно зрительское восприятие – каждый оборот с «и» обращает на себя внимание, затормаживает чтение, способствует выделенности, упорядоченности выровненной стихотворной речи.

У Тургенева союз «и» встречается только 16 раз, зато 31 раз употреблено многоточие. Дробность, элегическая прерывность в переводе Тургенева снижают суровый тон декламации. И последняя строка «Тьмы» Тургенева заканчивается многоточием, это открытый знак. Безысходности и окончательности нет, остается надежда.

4. Говоря о смысловом соотношении «Darkness» и «Тьмы» и подводя итог всему вышесказанному (и звукопись, и подбор лексики, и синтаксический строй текста служат, в конечном счете, оформлением смысла и подчиняются общему замыслу), очевидно, что стихотворение Байрона в переводе Тургенева подверглось элегической обработке. Приговор, звучащий жестко и непоколебимо, утрачивает свою холодность и бесстрастность. В тоне повествования появляются сострадание и надежда как выражение позиции русского переводчика.

Соколова О.В. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. О.А. Дашевская

Метатекст собственного текста как эстетика саморефлексии поэтического нео-авангарда («Девять книг» В. Сосноры)

Интрига между творением и похоронами, «поиском лица» и выбором «посмертных масок» завораживает. Взрывом тавтологии культуры и литературы конца XX в. оказывается нео-авангард: «Девять книг» В. Сосноры (2001), «Разговор на расстоянии» Г. Айги (2002). Эстетическое рас-творение в собственном тексте выражается в поэтике метатекста, в попытке самоидентификации лирического «я» в литературном дискурсе (через «образ языка, текста») и мета-текстуальный поиск я/ другого.

Метатекст в творчестве Сосноры воплощается в форме классического литературного приёма – «текст в тексте» (книга в «девяти книгах»), осложнённого сменой ракурса самосозерцания автора в тексте. Книга воплощает «выбранные места» всего предшествующего творчества, рефлексию автора о динамике литературного процесса через упорядочивание, переплетение эмпирической/ художественной хронологий и преодоление канона собственной поэтики и эстетики. Комментарий-преамбула к книге «Несколько слов» настраивает читателя на процессуальность топографии поиска и интерпретации – «Меня нужно читать так, как я пишу – книгами»[1]. Полицентрическая организация текста не фиксирует литературную реальность, а воспроизводит в тексте органику её становления: девять поэтических книг и десятая книга эссе, воплощающая концепцию метатекста как нового уровня самоорганизации и интерпретации. Сам автор предлагает многоуровневое чтение текста как партитуры – стихотворные книги и, параллельно, книга эссе. Две части книги сопоставляются по контрасту, образуют зияние (поэзия/проза, художественная литература/критические исследования), отражают авторскую стратегию преодоления/ поиска «я». «Первое и второе лицо не

могут служить условием литературного высказывания; литература начинается тогда, когда в нас рождается некое третье лицо, лишающее нас силы говорить «Я» (нечто «нейтральное» по выражению Бланшо)»[2].

Отношения оппозиции-диалога внутри структуры книги отражают эстетический кризис самого творческого акта, «потерю» текста как немоту автора или как тавтологию «повторения». Поиск самоидентификации автора отражается в нескольких типах метатекстовых структур: 1. Рефлексия о тексте («Поэма потеряна...»). 2. Метатекст «чужого» текста. Интертекстуальность как одна из форм метатекстуального «конгениального» диалога («Выхожу один я. Нет дороги...», «Я вас любил. Любовь ещё – быть может...»). 3. Метатекст собственного текста («Из поэмы «Антипигмалион», «Продолжение Пигмалиона»). 4. «Камни NEGEREP» как метатекст «Девяти книг» В. Сосноры.

В данном исследовании мы рассмотрим одну из метатекстовых структур – метатекст собственного текста. Кодовая стратегия двойного метатекста/ метатекста в квадрате – авангардная рефлексия Сосноры, преодоление границ предшествующих стилей, канонов, приёмов: 1 текст – «Из поэмы «Антипигмалион» (1963) – концепция творческого бунта, творчества как отрицания; 2 текст – «Продолжение Пигмалиона» (1969), который переосмысляет и развивает проблему утраты текста, 3 – прозаическое эссе о Пигмалионе («Речь о Лилит» (1994)). Через анализ метатекстов, декодирующих лирическую эволюцию как иерархию текстов и фиксирующих этапы творческого акта, просматривается авторская экзистенциальная рефлексия как конфликтное сосуществование субъекта творчества, который выражается через ролевые образы Пигмалиона, Фидия, Праксителя и субъекта как результата собственной идентификации в творческом процессе. Книготворение – есть автопортрет.

Микроцикл «Из поэмы «Антипигмалион» включает 2 стихотворных отрывка: «Собака» и «Похороны». Метатекстовые элементы присутствуют уже в авангардной номинации прототекста – в приставке «анти-», маркирующей бунт, направленность на не-классическую парадигму искусства, отрицание творческого дискурса.

Мотив потери/ повтора текста усиливается экзистенциальным поиском самоидентичности через метатекстовый принцип зеркальности – переплетение художественного/ эмпирического пространств, оппозицию телесного/ текстуального дискурсов. Отрицание творчества как концепция брутального, извращённого «развлечения» оформляется в телесном коде; творческая немота и глухота выражается в невербальной коммуникации (откусывание губы, лай, опадение ушей, «Вдруг – уши!/ вроде хлебных корок.../ Наверно вкусом хороши.../ Попробовали – никакого!/ Одни хрящи. Одни хрящи»[3]) и профанации искусства (губа «пропойцы» – часть речевого аппарата, проекция вербального творчества, непригодность ушей и в уху – полное отрицание возможности диалога и интерпретации).

Искусство, текст подменяется «разъятым» телом во второй части, в контексте темы смерти как оборотной стороны творчества: «Болезненны безлики ночи,/ как незаписанные ноты...» (С.46). Проблема самоидентификации получает развитие в тексте «Продолжение Пигмалиона». Название полисемантично: «продолжение» предшеству-

ющего текста и оппозиция образу «Антипигмалиона» как преодоление апофатического анти-искусства, а также элемент родо-жанровой рефлексии: отрывки «из поэмы» обретают целостность и, одновременно, незаконченность «продолжения».

Интерпретация текста «Продолжение Пигмалиона» подразумевает проницаемость структурно-временных границ, выход на уровень третьего «метатекста собственного текста» – эссе о Пигмалионе, которое маркировано автором не как комментарий, но как «апокриф», т.е. амбивалентная жанровая структура, одновременно, – и псевдо-, лже-текст, и авангардная оппозиция, альтернативная по отношению к каноническим моделям творчества. В метатекстовом пространстве Сосноры именно прозаический текст-апокриф по отношению и к анти-поэме, и к «продолжению» мифа, «параллельный» предыдущим текстам о Пигмалионе, синтезирует все дискурсы текстопорождения (и отрицанием, и «продолжением», интерпретацией): «Но апокриф гласит: у Галатеи с появлением имени возникает и Я, и комплекс, что сделана искусственным осеменением... зависть, злоба и враждебность к создателю...» (С.362). Смена осей координации «имени, темы-тела» – основной мотив неканонического текста – развенчивает любой креативный дискурс через профанацию прототекста (мифа о Пигмалионе) как античного образца/ концепта самого творения.

Предельно акцентированы взаимоотношения автора-творца и творца-персонажа, на уровне зеркальности оформляющие метатекстовую природу их отношений: «Да, мне не трудно, я слеплю столько/ скульптуры – что там! будет миф мести!», «И если Бог меня лепил в прошлом,/ Ему нетрудно, – Он ещё слепит» (С. 84), – финальная фраза стихотворения как заклинание перекликается с восклицанием автора эссе: «Он-то слепит!» (С. 362).

Образы, «дегенеративной» «заплесневелой» телесности, подменяющей искусство в «Антипигмалионе», трансформируются в запечатление самого акта созидания как динамики, «метаморфоз» процесса творения. Можно сопоставить эволюцию трёх текстов о Пигмалионе с развитием рефлексии автора о креативных концепциях и этапами творческого процесса: 1. Отрицание, смерть искусства (антиискуство) – авангардный неоформленный потенциал хаоса, фрагментарное, не-целостное состояние текста; 2. Попытка самоидентификации, моделирование творческих стратегий и саморефлексии в «Продолжении Пигмалиона» подобно Таинству самого процесса творения и интерпретации текста; 3. Но этап кульминации творчества – завершение, результат, готовая форма – одновременно оборачивается и смертью, «продолжение» Пигмалиона – «вырождением» апофатического объекта творения текста как апофатическое растворение в профанной реальности.

Галатея, эталон искусства, оборачивается куклой, маской, а самоидентификация художника, поиск отражения в своём творении – актом суицида, деформацией тела в текст. Через интерпретацию, паталогоанатомическое расчленение мифа творения до эмпирической базы – «тела» как истиной «темы» любого текста, происходит акт авторской антропофагии – поглощения собственного текста как самоуничтожение: «Я сказал всё. Статуя сожжена, реанимации не подлежит...» (С. 363). Но

суицид не является концом (смерть, энтропия «тишины», немоты и слепоты), финальная строфа – это и отсылка к интертекстуальному диалогу со всей предшествующей литературой и культурой, «Бог меня лепил в прошлом»; и преодоление концепции апофатического творчества через самоидентификацию в метатекстовом пространстве взаимо-творения художника и текста как зарождения нового креативного акта.

Аннигиляция автора, профанация всего процесса метатекстовой рефлексии, погружение лирического процесса в процесс реального существования – лишь одна из стратегий комбинирования текста/ рефлексии о тексте и их интерпретации. Авангардная эстетика и процессуальность метатекста Сосноры многомерна и многоуровнева как бесконечная самоидентификация автора.

Примечания

[1] Соснора В. Девять книг. – М.: Новое литературное обозрение. – 2001. – С.5.
[2] Делёз Ж. Критика и клиника. – СПб.: Machina, – 2002. – С. 23.
[3] Соснора В. Девять книг. – М.: Новое литературное обозрение. – 2001. – С.48. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием в скобках номера страницы.

Сторожилова Д.С.
Стихотворение П. Верлена «Il pleure dans mon coeur...» в переводе Ф.Сологуба

Художественный перевод – одна из основных форм творческого диалога в культуре русского символизма рубежа веков. Наиболее популярной была поэзия Поля Верлена, которую переводили В. Брюсов, И. Анненский, Ф. Сологуб, К. Бальмонт и многие другие. Каждое появление в печати переводов из Верлена становилось объектом напряженной полемики по поводу того, возможна ли адекватная передача верленовских произведений на русский язык. Основной вклад в освоение творчества Верлена в России внес Ф. Сологуб, который более двадцати лет занимался переводами стихов французского поэта.

В книге «Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом» (1923) практически на каждое стихотворение оригинала дано несколько вариантов перевода, каждый из которых представляет собой законченное произведение. Подобная инициатива Ф.Сологуба не всегда была понята современниками, в исследованиях же последних лет вариативность отмечается как отличительное качество, дающее богатый материал для изучения как переводческих принципов, так и поэтики собственного творчества Ф. Сологуба. Сравнительный анализ текста французского стихотворения «Il pleure dans mon coeur...» и четырех сологубовских версий его перевода («Слезы в сердце моем...», «В слезах моя душа...», «В слезах моя душа...», «На сердце слезы упали...») позволит выявить доминанту перевода в каждом отдельном случае и смысл вариативности перевода стихотворения в целом.

Знаменитое стихотворение Верлена «Il pleure dans mon coeur...» построено на метафоре: «Дождится в моем сердце, как идет дождь над городом». Дождь, идущий за окном, проникает в душу лирического героя и

выливается в его душевную тоску. Таким образом, возникает импрессионистическая размытость между внешним миром и душевными переживаниями художника. В этом стихотворении мы можем наблюдать практически все особенности верленовского творческого метода: нарочитую музыкальность лирики, стремление к максимальной бессловесности (это достигается Верленом путем употребления минимального количества глаголов и других самостоятельных частей речи), подчеркнутую простоту – все работает на создание образа непонятной и беспричинной грусти – тихой и монотонной.

Сологуб в процессе работы с произведениями Поля Верлена столкнулся с особыми трудностями, так как их очарование заключалось в мастерском владении французским языком: в использовании неожиданных сочетаний обычных слов и тонкой фонетической игре. Именно это порождало представления о принципиальной непереводимости верленовской поэзии. Сологуб находит свой выход: в каждом варианте перевода он выделяет одну из формально-содержательных черт оригинала и делает ее определяющей.

Например, в первом, наиболее известном варианте («Слезы в сердце моем...») переводчик стремится сохранить верленовскую музыкальность, звукопись, фонетическую игру. Он оставляет авторский эпиграф в оригинальном виде, не переводя его, что, на наш взгляд, акцентирует сосредоточенность переводчика на звучании стихотворения. Фонетически этот перевод приближен к источнику настолько, насколько это позволяют сделать различия французского и русского языков. Рифмы построены на звуках, примерно соответствующих французским: моем[jo] > coeur[oe], внемлю[jy] > pluie[yi], мученья[ėn] > peine[en]. Эта звуковая вязь из-за большей многословности перевода не столь ярко выражена, как в оригинале, но все же присутствует и определяет характер восприятия стихотворения. Сохраняются и верленовские аллитерации: акцент на звуке [l] в первой строфе, на [r] – во второй, [s] – в третьей, [p] – в четвертой. У Сологуба мы встречаем игру согласных [л/л'] (во французском языке [l] – всегда мягкий), [p] и [з] (во французском языке [s] в интервокальной позиции дает [z]). Данный перевод легко воспринимается на слух, отличается формальной простотой, благозвучием. Сохранение словесных повторов, как и в оригинале, определяет монотонность звучания стихотворения, что способствует воссозданию импрессионистического настроения тоски. В плане содержания этот перевод тоже достаточно точный, но вместо верленовского размывания границ между героем и окружающим его миром у Сологуба мы видим четко выраженного лирического героя, от лица которого ведется повествование: глаголы употребляются в личной форме («внемлю», «не пойму»). Метафора Верлена (дождь в душе, как на улице) снимается: тоска сологубовского героя и дождь на улице просто соседствуют, параллельны друг другу. Нельзя говорить об их полной независимости друг от друга, но степень их слияния гораздо меньше, чем во французском стихотворении. Меняется и общий характер стихотворной интонации: у Верлена царствует вопрос, а у Сологуба – просто неопределенность. Мука и отвращение к самому себе сменяются тоской и апатией.

Второй вариант («В слезах моя душа...») в общих чертах близок к верленовской импрессионистичности. Несмотря на достаточную точность этого перевода, на наш взгляд, по образной структуре он максимально приближен к личности самого переводчика. Стихотворение отличается максимальной безглагольностью (всего три глагола), почти полным отсутствием эпитетов. Лирический герой явно не выражен, нет личных форм глагола. Сологуб создает не образ беспричинной, всезаполняющей внутренней тоски, а описывает тяжелое состояние, вызванное глубинным разочарованием в мире. «Город» верленовского стихотворения заменяется «селеньем», на место «грусти» приходит «уныние» и «страдание» – типичные мотивы творчества Сологуба. Вместо вопросительной интонации французского поэта, его неопределенности – «без любви, без ненависти» – появляются мотивы разочарования в мире, где нет красоты («Чужда очарованья, Душа полна страданья»). Снимается и верленовская метафора взаимопроникновения внешнего и внутреннего: «тихий дождик» уступает место, как и в первом варианте, «проливню» и «потокам дождевым». Простота синтаксических конструкций, стихотворный размер (трехстопный ямб) также близки принципам оригинального творчества Сологуба. Таким образом, можно сказать, что это вариант – не столько перевод оригинального стихотворения, сколько переводческий взгляд на него. Это не свободное переложение (так как перевод близок к верленовскому тексту), и не стихотворение «по поводу», а своеобразное решение творческого эксперимента самого Поля Верлена. Ведь для французского поэта важно было не логическое понимание стихотворения, а непосредственное восприятие его на уровне чувственных ощущений, ассоциаций. Сологуб представляет нам свое впечатление, свои ассоциации, связанные с чувствами, воплощенными в оригинале (ведь основное содержание стихотворения – тоска).

Следующие два варианта перевода сделаны гораздо позже, что обнаруживает изменение творческой манеры Сологуба-переводчика. «В слезах моя душа...» (третий вариант) – это переделка предыдущей версии. Здесь Сологуб максимально точно воссозданы языковые особенности оригинала: практически нет лексических замен, сохраняются немногочисленные эпитеты, почти полная безглагольность, предложения короткие, нет никаких синтаксических изысков. Однако обаяние звучания оригинала здесь пропадает. Та взволнованная вопросительная интонация Верлена, делающая этот текст непохожим на другие стихотворения поэта, в этом варианте перевода не сохранена, «не поймана» переводчиком. Этот вариант можно назвать просто «рифмованным подстрочником».

Наконец, в четвертом варианте («На сердце слезы упали...») Сологубу удается воссоздать именно настроение стихотворения Верлена. Этот перевод достаточно точен, и те замены, которые делает Сологуб, обусловлены принципиальной разницей русского и французского языков. Они необходимы для сохранения целостности образов и органично вписываются в художественный мир стихотворения. Сологуб передает и общее настроение неопределенной и непонятной меланхолии, приглушенной, как бы размытой в каплях дождя, присущее оригиналу. «На сердце слезы упали /Словно на улице дождик», – так переводится

верленовская метафора взаимопроникновения плохой погоды и тоски в душе героя. Жертвуя языковой точностью, делая необходимые замены, сообразуясь со спецификой русского и французского языков, переводчик сохраняет образ беспричинной и необъяснимой тоски. Восприятие здесь «приглушенное», верленовское. В этом варианте, как и в оригинале, царствует вопросительная интонация. Отсутствие глаголов и прямой логической связи между фразами создают ощущение взволнованности, которое присуще французскому тексту. Приглушенный тон грусти задается уменьшительной формой «дождик», который такой же «тихий», как в оригинале.

Создавая несколько вариантов перевода стихотворения П. Верлена, Сологуб, во-первых, представляет нам различные отражения оригинального произведения с целью максимального к нему приближения. Складывая все варианты вместе, мы получаем некий собирательный образ, приближающийся к французскому стихотворению. Во-вторых, наличие разных вариантов перевода отражает особенность миросозерцания как переводимого, так и переводящего поэтов, их ощущение зыбкости мира, отсутствия в нем четкости и однозначных соответствий. Верлен – поэт-импрессионист, и Сологуб, создавая свои варианты переводов его стихотворения, стремился передать именно импрессионистичность мироощущения и поэтики Верлена. В-третьих, сравнение вариантов переводов позволяет проследить эволюцию Сологуба-переводчика: если в ранних версиях (1 и 2) он переозвучивает образы источника в соответствии со своими эстетическими поисками, пытаясь сохранить некоторые элементы формы, то в последующих вариантах переводчик стремится «убрать себя» из стихотворения и следовать видению и ощущению мира, воплощенному в оригинале.

Стрельникова А.Б. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. З.А. Чубракова

Книга стихов «Сатурналии» П. Верлена в переводе Ф. Сологуба

Проблема осуществления культурного диалога между французскими и русскими символистами посредством создания художественных переводов уже поставлена в работах Подгарецкой И.Ю. «Пастернак и Верлен», Тростникова М.В. «Перевод и интертекст. Анненский и Верлен» и др. Есть и работы, посвященные проблеме восприятия творчества П. Верлена Ф. Сологубом: В.Е. Багно «Федор Сологуб – переводчик французских символистов» и С.В. Файн «П. Верлен и поэзия русского символизма»; однако существует необходимость конкретных текстуальных исследований для определения характера этой рецепции.

Первые сологубовские переводы из Верлена появляются в 1893-94 годы. Однако проблемы этих переводов рассматриваются прежде всего на основе книги стихов «Романсы без слов», и книга «Сатурналии» ранее еще никогда не была признана самодостаточной для подобного рода исследований.

В процессе анализа перевода «Сатурналий» П. Верлена мы пришли к выводу о том, что Сологуб создает ***цикл*** стихов, неомифологический текст. Об этом свидетельствуют субъектная организация, лейтмотивная структура перевода, а также композиция, на которой остановимся подробнее.

Лирический цикл стал формой воплощения «неомифологизма» в поэзии символистов вообще, и в творчестве Сологуба в частности. «Циклические формы в поэзии символистов развиваются достаточно часто через мифотворчество и лирический цикл тяготеет к объединению в определенное художественное единство через «прорастание» некоего образа-символа»[1]. Этим обусловливается «некая неподвижность сологубовского лирического героя, которая проистекает из убеждения поэта в неизменности основ бытия... В его творчестве по-своему преломляется идея возврата, вечного круговращения истории человечества»[2]. В человеческой душе поэт находит лишь «личины переживаний» и в соответствии с таким видением творит свой художественный мир. Именно поэтому поэзию Ф. Сологуба называют поэзией онтологического трагизма: состояние его лирического героя – *вечная* неудовлетворенность, ощущение жизни как *бесконечного* бессмысленного томления.

Ф. Сологуб, создавая цикл переводов Верлена, из 33 стихов книги выбирает только 8. Его структура предсказана уже заглавием: сатурналии – римские празднества в честь бога Сатурна, своеобразные карнавалы, что позволяет нам говорить о сатурналиях в первую очередь как о действе, определенном развивающемся сюжете и в соответствии с этим рассматривать структуру цикла на уровне композиции, разбивая его на экспозицию, завязку, кульминацию и развязку.

В качестве экспозиции выступает первое стихотворение сборника – «Nevermore». Будучи в переводе Сологуба очень близким к оригиналу, оно тем не менее задает тональность выстраиваемому Сологубом циклу: томление и тоска. Стихотворения «Женщине» и «Тоска» вместе создают некое лирическое подобие завязки. Уже в стихотворении «Женщине» совершенно четко задается мотив тоски, который будет реализовываться в качестве лейтмотива на уровне всего сборника (например, «стихи со дна невзгод», в переводе Сологуба звучат как «песня та во тьме моей *тоски*»). Тоска выступает как одна из первооснов мира, неотъемлемое условие существования лирического героя, заданное со времен первого человека – Адама («...и первая ***тоска*** Адама» вместо верленовского «первый ***стон*** первого человека»).

Стихотворение «Grotesques» в общей структурной композиции сборника может быть представлено в качестве кульминации. Оно является организующим началом всего цикла как на сюжетном, так и на идеологическом уровне; это своеобразная выкладка как его структуры, так и содержания.

Заканчивая цикл стихотворением из «Офортов» «Marine», Ф. Сологуб нарушает систему верленовских «Сатурналий» (до этого момента Сологуб в своей подборке стихотворений следует хронологической последовательности верленовского цикла), таким образом замыкая композицию и вновь возвращая нас к «Гротескам». Слово «океан» открывает и заканчивает данное стихотворение в переводе Ф. Сологуба,

следовательно, изначально идет установка на своего рода закольцованность самой стихотворной структуры (и это принципиальный момент, дающий основание рассматривать переводы Сологуба как проявление его мифотворчества).

Все приведенные примеры могут служить подтверждением того, что Сологуб, сохраняя относительную точность при переводе стихотворений, проявляет вольность в их компановке, что, принимая во внимание специфику лейтмотивов и субъектной организации цикла, позволяет говорить о создании неомифологического текста.

Примечания

[1] Титаренко С.Д. Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм // Серебряный век. Философско-эстетические и художественные искания: Межвуз. сб. науч. тр. – Кемерово, 1996. – 134с. – С.11.
[2] Колобаева Л.А. Русский символизм. – М.: Издательство Московского Университета, 2000. – 294с. – С.83.

Сушлякова Н.С. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. А.С. Янушкевич

Арзамасская культура «мыслей и замечаний»

«Арзамас» как особая эстетическая система, как феномен писательского братства рассматривался учеными неоднократно. Нашей же задачей является обнаружить и показать наличие в самой структуре мышления арзамасцев элементов философии «мыслей и замечаний» – особой содержательной формы, активно функционирующей в русской литературе первой трети 19 века, в недрах которой развивался новый язык и новый тип мышления в целом.

Причиной возникновения «Арзамаса» и стимулом к его существованию являлась полемика с «Беседой». Уже сам факт полемики выводит на предположение возникновения благоприятной почвы для развития «мыслей и замечаний». Ведь, во-первых, в полемическом диалоге с «Беседой» члены «Арзамаса» в различных жанровых формах давали свои замечания, отталкиваясь от мыслей беседчиков. И во-вторых, участники эстетического братства, «новаторы», вынуждены были упорядочивать свои мысли, оформлять их в новом языке, давая основательный ответ «архаистам», тем самым определяя новую культуру языка и мышления.

Учитывая оба эти фактора, остановимся, во-первых, на основной причине спора «архаистов» и «новаторов» – расхождении этических и стилистических вкусов в области русского языка. Особый интерес вызывает вопрос о языке как форме выражения разнообразных мыслей. У шишковистов как приверженцев классицистической традиции существовало представление о том, что истинно высокое, серьезное и нравственное содержание не только может, но и должно быть обличено в нарочито затрудненную, тяжеловесную, неуклюжую форму. В результате такого подхода к языку мысль замутняется, загромождается «высоким косноязычьем, которое становится неотъемлемым свойством писателя-пророка»[1].

Вполне естественно, что такие принципы были чужды «новаторам», идеалом которых в рамках языка были ясность, естественность, свобода от эстетического догматизма. И эти идеалы имели огромное значение для формирования литературных жанров и стилей. С точки зрения арзамасцев, мысль должна быть выражена четко, ясно, лаконично, не без доли иронии (что логично вписывалось в контекст полемики). Отсюда и возникает арзамасская «галиматья», которая воспринимается нами как одна из первых попыток выхода к новому языку. В «Арзамасе» складывается новая культура непринужденной остроумной «болтовни», в которой «легкость и внешняя беспредметность искусно сочетались с проявлением просвещенной изысканности»[2]. Таким образом, с одной стороны, шутливый характер, «галиматья», с другой стороны, интенсивность творческих усилий; с одной стороны – шуточные замечания по поводу мыслей беседчиков, с другой – свои собственные серьезные мысли о развитии языка и культуры в целом.

Различное отношение к языку напрямую зависело от совершенно разного типа мышления «архаистов» и «новаторов». Новая эпоха в литературе являлась более открытой для внешних влияний. Но она оказалась не просто потребляющей, а способной на диалог. Соотношение мысли и замечания присутствовало в культуре самого времени, когда на полях прочитанных иностранных книг русскими авторами делались собственные заметки.

В ином ключе иностранный опыт воспринимает Шишков: он использует статьи Лагарпа не для того, чтобы вступить в диалог и дать его мыслям свои замечания, а для того, чтобы подкрепить свою мысль авторитетным именем. Что показательно, со стороны «новаторов» возникает мгновенная реакция, которая еще раз подтверждает готовность к диалогу. В частности, Дашков выражает свое мнение в работе «Перевод двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика»: «Довольно ясно, что намерение Шишкова было не примечания делать на Лагарповы слова, а самого Лагарпа перевести для своих примечаний»[3].

Установка на диалогичность, как неотъемлемая часть «мыслей и замечаний» в арзамасской культуре сближает эту забытую ныне форму с двумя другими очень продуктивными в литературной борьбе «Арзамаса» и «Беседы» жанрами – пародией и критикой. Уже в самом факте пародирования и критики обнаруживаются зачатки «мыслей и замечаний». Критикуя или пародируя что-либо, человек к чужим мыслям дает свои замечания; но так как одна идея может выражаться в зависимости от целей в разных формах, нельзя полностью отождествлять «мысли и замечания» с жанрами пародии и критики. Разумеется, речь идет о той общей идее, которая оказалась всеохватывающей, продуктивной, не сводящейся только к жанру афористического высказывания, но оказавшейся в научных исследованиях как бы на периферии.

В «Арзамасе» все пародийно, однако пародирование здесь не означает простого отрицания, оно дополняется своей, другой, новой точкой зрения на предмет. Примером может послужить отношение арзамасцев к религиозным текстам: с одной стороны, это пародирование шишковистов, но, с другой стороны, это серьезный диалог с догматической верой, это выработка своего взгляда на понятие «религиозность».

В критике начало, связанное с «мыслями и замечаниями», проявляет себя еще сильнее. По справедливому замечанию М.И. Гиллельсона, критическая стихия «Арзамаса» имела несколько ликов: один лик – насмешка, шарж, буффонада как оружие против беседчиков, второй лик – взыскательная взаимная критика и третий – теоретическое осмысление критерия критики.

Наряду с опосредованной связью «мыслей и замечаний» с жанрами пародии и критики данная форма существовала и в своем чистом виде. Примером наиболее чистой формы может служить «Украденная записная книжка» Д.Н. Блудова и «Мысли и характеры» В.Л. Пушкина.

«Мысли и характеры» В.Л. Пушкина изначально предполагают выстроенность фрагментов в определенном порядке. Все представленные тексты-фрагменты делятся на три однородные группы.

Первую группу публикуемых записей можно охарактеризовать как набор традиционных максим с достаточно явно выраженным дидактическим началом.

Вторая группа фрагментов – это непосредственно характеры, причем в их традиционном понимании, взятом из французской моралистики. По форме это небольшие истории, связанные с вымышленными именами, так как концентрируют в себе проявление какого-либо человеческого порока во всей его полноте.

Третий блок представляет собой набор фрагментов, которые отличаются от предыдущих: здесь явно и скрыто присутствуют имена современников В.Л. Пушкина. Таким образом, возникают «мысли о характерах» его современников. «Мысль» и «замечание» не соединяются у него в пределах одного эпизода, но они дополняют друг друга в рамках всего текста, состоящего из различных фрагментов и объединенных общим жанрообразующим заглавием. «Мысль» в этом случае предстает в расширенном значении как нечто обобщающее, объединяющее в себе смысл, который явно выражен в максиме, и смысл, который должен вывести сам читатель, прочитав один из характеров. «Замечание» в этом случае, как начало конкретизирующее, является растворенным либо в тексте характера, либо в «мыслях о характерах», но не представлено как самостоятельное, так же как и не вынесено в заглавие.

Еще один представитель арзамасской культуры, выступивший со своеобразной формой «мыслей», – Д.Н. Блудов.

Структура и содержание «мыслей и замечаний» Блудова во многом уже оказываются приближены к «мыслям и замечаниям» Вяземского. Самое главное сходство – стремление к синтезу абстрактного и конкретного, литературного и житейского, бытового и бытийного. Инициалы, имена (зашифрованные или нет) в пределах одного фрагмента соединяются с условностью, либо с общечеловеческими житейскими выводами. Более того, сопоставление различных рукописных редакций блудовских мыслей и афоризмов позволяет проследить пути постепенной «универсализации» текста, увидеть, как вся конкретика постепенно зашифровывается, уходит в подтекст.

Сопоставляя тексты В.Л. Пушкина и Д.Н. Блудова, можно сделать вывод об их неоспоримой близости. Речь здесь идет не только о близости формально-содержательной, но об общей, скрепляющей оба текста идее – идее синтеза бытового и бытийного, литературного и житейского. У В.Л. Пушкина это соединение происходит пока только в пределах всего текста, у Д.Н. Блудова – уже в пределах одной записи.

Следует также отметить, что в пределах «Арзамаса» ставится вопрос и о новой поэтике нарратива. Литературная борьба лишена слишком крупных форм, мысль всегда может быть продлена и дополнена различными замечаниями. На первый план выходит короткая, острая шутка, выпад, но внутри, между собой все эти элементы оказываются прочно взаимосвязаны. В результате чего «арзамасцам удалось создать слитную, целостную, образно-риторическую систему, в которой многочисленные и разнообразные образы и речения вступали в активные связи между собой, образуя густую сетку пересекающихся поэтических смыслов»[4].

В арзамасской среде мы видим двоякость проявления культуры «мыслей и замечаний». Во-первых, это сама форма «афористического» (в понимании культуры первой трети 19 века), которая оказалась весьма удобной для литературной борьбы-диалога. А во-вторых, это содержательное, философско-эстетическое начало на уровне самой идеи. Арзамасская атмосфера «мыслей и замечаний» полна шутки, веселья, но, с другой стороны, идет серьезная работа над языком, литературой, мышлением. Все это в полной мере соответствует самой философской основе «мыслей и замечаний», где за конкретным видится общее, за смешным серьезное, где литература дополняется философией, а мысль неразрывно связана с замечанием.

Примечания

[1] Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. – СПб., 1999.- С. 43.
[2] Там же: С. 118.
[3] Цит. по ст.: Киселева Л.Н. Проблема литературного авторитета в русской критике 1800-1810-х гг. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – Тарту, 1990. – Вып. 897. – С. 19.
[4] Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 144.

Тарасенко Ю.В. (студ., 2 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Н.Ж. Вётшева

Мифологема воды в поэме «Медный всадник» А.С. Пушкина и повести «Ундина» В.А. Жуковского

Вода – ключевое понятие для поэмы «Медный всадник» А.С. Пушкина и для повести «Ундина» В.А. Жуковского. Мифологема воды имеет дуальный, противоречивый характер[1].

Характер воды различен в «Медном всаднике» и в «Ундине». Если у Жуковского Ундина органично связана с этой стихией, она – ее часть, вода для нее это нечто родное, близкое. Ундина может усмирить разбушевавшуюся стихию (вблизи воды рыцарь и Бертальда чувствуют себя в безопасности, если с ними Ундина).

В «Медном всаднике» все иначе. Для Евгения вода – это нечто враждебное, чуждое, губительное. Вода – та грань, за которой скрылось его счастье.

Оба героя, Ундина и Евгений, маргиналы по характеру. Они занимают промежуточное положение между двумя мирами: реальным миром, миром людей, и миром ирреальным, нерациональным, абстрактным.

Ундина обрела душу; таким образом, она отстранилась от своей прежней жизни, жизни беззаботной, ветреной русалки. Но в мир людей она так и не вписалась. И причина не в доброй и кроткой Ундине, а в пороках цивилизации: в зависти Бертальды и «слепоте» рыцаря. Ундина любит жертвенной любовью: она готова простить все и отдать всю себя во имя этой любви. Она чужда миру страстей, но вернуться к прежней жизни она не может.

Евгения отторгает от мира людей его сумасшествие («...ни зверь, ни человек/ Ни то, ни сё, ни житель света/ Ни призрак мёртвый...»), которое вызвано гибелью его возлюбленной. Сумасшествие – это некое пограничное состояние между миром живых и миром мертвых. Евгений добирается к дому Параши на лодке. Перевозчик доставил его на место за гривенник (монета в 10 копеек).

У греков существовал обычай класть покойнику в рот мелкую монету, чтобы тот мог расплатиться с Хароном, перевозчиком душ умерших. Из царства теней никто не мог вернуться. Евгений, совершив символический обряд смерти, – переезд через Ахерон, уже больше никогда не вернется к своей прежней жизни, в отличие от Ундины, которая вернется в стихию и будет вынуждена подчиниться родовым законам. Неслучайно, когда герой переправился на другой берег, он видит, что все погибло: «скривились домики», «тела валяются». Это картина – своеобразная проекция царства мертвых.

Осознав невозможность своего счастья, Евгений бросает вызов миру, он не может принять его несправедливых законов. В отличие от Евгения, Ундина не пытается противостоять непониманию мира людей, она своей праведной жизнью пытается утвердить законы любви, правды, красоты. Ундина, смиренно живя по заповедям Божьим, не нарушала христианского правила: за зло платить добром. Но не чужда Ундине и мифологическая сущность, так как Ундина все-таки фантастическое существо, русалка.

По мнению Н.Ж. Вётшевой[2], христианский мотив смирения характерен как для Ундины, так и для Евгения. Высшим синтезом, роднящим столь разных героев, становится авторская идея эстетического и этического неразрешимых противоречий (Да усмирится же с тобой/ И побежденная стихия» – авторское заключение в «Медном всаднике» и его финал, когда Евгений, оставшись до конца верным своей Параше, умирает на пороге ее ветхого домика; финал «Ундины»: «Добрая, верная, слитая с милым и в гробе Ундина»).

Примечания

[1] Вода – фундаментальная стихия мироздания. Это первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса. В. – эквивалент, среда, принцип всеобщего зачатия и порождения.

В. как влага вообще, как простейший род жидкости выступала эквивалентом всех жизненных «соков» человека – не только тех, которые имеют отношение к сфере пола и материнства, но, прежде всего, крови. С мотивом воды как первоначала соотносится значение В. для акта омовения, возвращающего человека к первоначальной чистоте. Ритуальное омовение – как бы второе рождение, новый выход из материнской утробы.

С другой стороны, водная бездна – это олицетворение опасности или метафора смерти. Соединение в мифологии воды мотивов рождения и плодородия с мотивами смерти находит отражение во встречающихся во многих мифологиях различениях живой и мертвой воды, непригодной ни для питья, ни для орошения. Являя собой начало всех вещей, В. знаменует их финал, ибо с ней связан (в эсхатологических мифах) мотив потопа (Мифы народов мира, М. БРЭ, 1998 -Т.1. С. 240).

[2] Русская повесть как форма времени: Томск, 2002. – С.69-77.

Татаркина С.В., Томский госпедуниверситет
Образ Петербурга в женской прозе XIX века (на материале творчества А.Я. Панаевой)

Использование в современном литературоведении гендерной методологии позволяет выявить новые аспекты в исследовании категорий художественной поэтики и литературного процесса в целом. Гендерология предлагает дифференцировать общечеловеческую картину мира, в которой традиционно в качестве всеобщих выдвигались андроцентричные нормы и установки, на собственно женскую и мужскую. В этой связи мужская и женская эстетика суть два различных варианта постижения и отображения действительности.

Интерпретация петербургской темы в мужских и женских текстах также обнаруживает существенные различия. Так, в творчестве Панаевой, которое охватывает конец 1840-х – 1860-е гг., образ Петербурга раскрывается через восприятие города женским персонажем. Как правило, в процессе познания петербургской реальности ее героиня проходит два этапа, которые условно можно обозначить как идеалистический и эмпирический. На первом этапе Петербург возникает в сознании героини в виде мысленного образа, созданного на основе провинциальных мифов о столице, либо имеющего литературное происхождение. Примечательно, что в качестве литературных источников женского варианта мифа о Петербурге выступает французская беллетристика. Репрезентированный на ее страницах феномен парижской жизни (блеск великосветского общества, любовные приключения и т.п.) проецируется на представления провинциалки о российской столице. «Начитавшись французских романов, – замечает автор в повести «Воздушные замки» (1855), – провинциалка все свои мечты устремляет на Петербург»[1]. Отличия мужского и женского мифа о Петербурге Панаева усматривает также в том, что мужские персонажи обычно связывают с этим городом надежды на самореализацию в профессиональной сфере, тогда как в мечтах женщин он ассоциируется с игровым, развлекательным топосом, т.е. Петербург привлекателен для них возможностью включиться в светскую жизнь. В экспозиции повести «Воздушные замки» автор с нескрываемой иронией (на что указывает также и заглавие повести) представляет женский вариант мифологизации столицы. «Во

всех углах России, в каждом провинциальном доме, где есть барышня или молодая дама, всюду мечтают о Петербурге. Да и как не мечтать о нем! Сколько удовольствий и развлечения сокрыто в нем, какое множество молодых мужчин, в которых страшный недостаток во всех провинциях, театры, балы, Невский проспект и модные магазины. Провинциалки, побывавшие в Петербурге, рассказывают такие чудеса о нем, какие только в арабских сказках можно прочесть. Так точно каждая петербургская барышня или барыня описывает с восторгом свою жизнь парижскую»[2].

Специфическая разноплановость мужского и женского мифообраза Петербурга отражает асимметричность гендерной системы российского общества, проявляющуюся в том, что мужчина и все «мужское» определяется как первостепенное, значимое в социальной плоскости, а женщина и «женское» считается второстепенным и смещается в сферу приватного. В социальном пространстве ментальный и материальный мир женщины ограничен предписанной ей гендерной ролью, в соответствии с которой круг женских интересов замыкается семейной или светской сферой.

Реальное взаимодействие с Петербургом открывает героине новые качества этого города. Петербург, вобравший «все мужское, все разумно-сознательное, все гордое и насильственное в душе России», оказывается враждебен женщине[3]. Заметим, что в мифах о происхождении города также прочитывается идея покорения «женского» (природного, стихийного) «мужским» (культурным, рациональным) началом. Состояние женщины, пребывающей в Петербурге, характеризуется предельной несвободой, нравственной и социальной дезориентированностью. Законы светского этикета, эксплицитно моделирующие культ прекрасной дамы, по своей внутренней сути оказывают разрушающее действие на женскую душу. Так, героиня повести «Безобразный муж» (1848), Евгения, сообщает подруге в одном из писем: «Ах, как страшно быть женщиной в свете! Светская женщина связана по рукам и по ногам. Она должна веселиться, скучать по принуждению, говорить совершенно не то, что думает, и быть всегда настороже своих слов, любить, кого велят»[4]. Если в начале переписки, будучи провинциалкой, Евгения высказывает готовность к любым жертвам ради того, чтобы жить в столице («Я готова сейчас выйти даже за старика. Только бы ехать в Петербург»), то в последних письмах она заявляет о невозможности «жить в Петербурге»[5].

Панаева подчеркивает искусственность, лежащую в основе петербургской культуры, проецируемую ею на пространственную структуру города, основными параметрами которой являются замкнутость, закрытость, неестественность, отгороженность и др.

Архитектурный облик города создается в произведениях Панаевой за счет включения таких пространственных единиц, как дома, проспекты, каменные стены, заводские трубы, городские сады. Локусы природного бытия сведены при этом к минимуму, причем собственно природное начало в них либо предельно деформировано, либо отсутствует вовсе.

В изображении пространственной организации города преобладающим является имплицитный способ, т.е. картина Петербурга вырисовывается через описание внутренних помещений жилищ, а также улиц, фасадов зданий, представленных с позиции «изнутри» (например, вид улицы из окна многоэтажного дома). Большинство панаевских героинь не имеют в

Петербурге подлинного дома (пространства, характеризующегося созидательными, защитными свойствами, а также выполняющего функции хранителя родовой и культурной памяти), что свидетельствует о неукорененности человека в петербургской среде. В качестве варианта дома могут выступать гостиницы, наемные квартиры в многоэтажных домах, пространственная организация которых вызывает мысль об антигуманности и абсурдности урбанистической цивилизации. Вот как представлено пятиэтажное здание в романе «Мелочи жизни» (1854): «В одном этаже играют на фортепьяно, там – на скрипке, внизу поют; повара ножами стучат, в конюшне на гармонике играют. Лошади ржут, там экипажи моют, там рубят дрова, носят воду. Дети играют и бегают чуть не под ногами лошадей, а тут еще выезжает извозчик с седоком. Собаки визжат и лают, дети плачут. Там бранятся, в другом этаже весело переговариваются через двор. Тяжелый удушливый воздух стоит надо всем»[6]. В данном локусе нивелируется ценность индивидуального бытия и вместе с тем обнаруживается невозможность единого, соборного существования. Ситуация пограничного пребывания (частное/общее, свое/чужое, открытое/закрытое) обусловливает трансформацию в сознании человека традиционной системы этических норм, в результате чего формируется особый тип ментальности, отличительными характеристиками которого являются эклектичность, деструктивность, индифферентность и др. Мотивы равнодушия, суеты пронизывают столичную пространственность в целом: Петербург дает полную свободу «утопать в удовольствиях, если есть деньги, и умирать с голода, если их нет: ни в том, ни в другом никто не помешает»[7].

Подчеркнутая вертикальная ориентированность образа многоэтажного дома отнюдь не указывает на его подключенность к духовному плану. В топологии Панаевой вертикальные и горизонтальные векторы петербургского пространства не коррелирует с оппозицией горнее/дольнее, духовное/материальное, в отличие от пространства природного мира, в котором это соотношение имеет более выраженный характер.

В петербургской реальности, воссозданной в произведениях Панаевой, духовное начало локализуется не в феноменах внешнего пространства, а в пространстве внутреннего мира человека. Так, героиня романа «Мелочи жизни» Наталья Григорьевна была вынуждена, подчиняясь воле мужа, большую часть времени проводить в одиночестве, в небольшой квартире многоэтажного дома. В окружающем героиню пространстве акцентированы такие черты, как мрачность, монотонность, неустроенность. Часто в произведении возникает сравнение ее комнаты то с «клеткой», то с «темницей». Заметим, что пространственные параметры и предметная заполненность жилища героини опосредованно выражают патриархатные представления о предназначении женщины в системе данного мироустройства, сводящееся к функциям жены и матери.

Молодая женщина, замкнутая в пространстве небольшой квартиры, испытывает потребность вырваться за ее пределы, познать многообразие окружающей действительности. Поэтому героиня использует все доступные ей способы диалога с миром: наблюдение за жизнью, происходящей «за окном» и «за стеной»; немногочисленные прогулки по городу «с опущенной на лицо вуалью» и в сопровождении супруга; чтение, часто подменяющее реальность.

В систему пространственных единиц, содержащих коммуникативное значение, Панаева вводит, наряду с образом окна, имеющего устойчивую семантику сообщения с миром, также и образ стены. Традиционно в культуре стена означена как преграда между внешней средой и внутренним пространством дома. Кроме того, стены несут на себе функции совокупного эстетического чувства, родовой памяти, соответствия с той или иной духовной реальностью. Однако в урбанистической цивилизации происходит существенная трансформация функциональных свойств данной пространственной детали. Сохраняя свое основное значение – ограждения – стена, тем не менее, утрачивает консервативную функцию – хранителя родовой памяти, и в то же время приобретает противоположное ее исходной семантике коммуникативное назначение. «Окруженная тишиной у себя в комнате, Наталья Григорьевна от слова до слова слышала все, что говорилось, даже вполголоса, за стеной у соседей. Она познакомилась совершенно с их странным образом жизни, с их странными характерами»[8].

Обозначенные в романе способы коммуникации героини с миром (аудиальный, визуальный) предполагают пассивное восприятие информации извне. Активные методы познания действительности, например, вербальный минимизированы в жизни Натальи Григорьевны до такой степени, что она опасалась вовсе «разучиться говорить». Невозможность полноценного освоения героиней внешнего пространства компенсируется переключением на пространство ее внутреннего мира. Именно петербургский период ее жизни оказался наиболее благоприятным для познания собственной души, интеллектуального и нравственного совершенствования.

Вместе с тем акцентуализация человека только на собственном внутреннем мире создает оппозицию внутреннего и внешнего, духовного и материального. В онтологии Панаевой любая контрастность, полярность исключает возможность гармоничного существования. Кроме того, повышенная сосредоточенность героини на внутренней жизни сигнализирует о том, что в петербургской среде женщина вытеснена в имплицитную, интуитивную область. В этой связи симптоматичны и названия «петербургских текстов» писательницы: «Воздушные замки», «Фантазерка» и т.п.

В целом, образ Петербурга, репрезентированный в творчестве Панаевой, отличается негативной коннотацией, что объясняется, во-первых, неприятием писательницей логики развития урбанистической (техногенной) цивилизации и формируемой ею потребительской ментальности (а Петербург, как известно, был признан с момента своего основания «единственным цивилизованным городом в России»); во-вторых, пониманием того, что в урбанистическом пространстве женщина не имеет возможности максимально реализовать свой жизненный и творческий потенциал.

Примечания

[1] Станицкий Н. Воздушные замки // Современник, 1855. Т. 3. С. 192.
[2] Там же. С. 191.
[3] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 308.
[4] Станицкий Н. Безобразный муж // Современник, 1848. Т. 8. С. 146.
[5] Там же. С. 136, 156.
[6] Станицкий Н. Мелочи жизни // Современник, 1854. Т. XLIV. № 3. С. 82.
[7] Станицкий Н. Воздушные замки // Современник, 1855. Т. 3. С. 191.

[8] Станицкий Н. Мелочи жизни // Современник, 1854. Т. XLIV. № 3. С. 79.

Тихонова А.Г. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. З.А. Чубракова
В. Брюсов – переводчик баллад Э. По («Аннабель Ли»)

Творчество Валерия Брюсова многогранно, и одно из видных мест в нём занимает поэтический перевод. В. Брюсов был одним из первых теоретиков поэтического перевода («Фиалки в тигеле»[1] (1905г.), «Овидий по-русски»[2] (1913г.)). Его взгляды на перевод корректировались на практике. Брюсов советует обращаться к тем поэтам, с которыми переводчик ощущает общность поэтического мышления. Поэтому наиболее удачными остаются его переводы Верхарна и Эдгара По.

Э. По интересен В. Брюсову как представитель своей эпохи, мастер стиха и прозы, а также как философ и личность. Брюсов создаёт свой образ По, этот человек увлекает русского поэта на протяжении всей жизни. В дневниках Брюсова встречаются упоминания об американском романтике[3], он часто ссылается на По и в своих теоретических работах[4]. В год своей смерти Брюсов издаёт переводы По отдельной книгой, в которой опубликовал всё наследие поэта, включая даже ранние редакции некоторых стихотворений[5].

Сопоставительный анализ баллады «Аннабель Ли»[6] (1924г.) и её перевода позволяет понять восприятие творчества По Брюсовым, его индивидуальность и основные переводческие принципы. Если формальная структура оригинала воссоздана практически точно, то в плане содержания можно выявить семантические сдвиги, раскрывающие индивидуально-творческий подход Брюсова к переводимому тексту.

Баллада «Аннабель Ли» – одно из последних произведений Э. По (1849г.). По-поэт открывает историю своей любви к жене, используя типичные балладные мотивы: человека губят тёмные силы, герои соединяются в мире любви.

Образ Аннабель Ли наполнен фольклорными чертами, что позволяет отнести её к балладным героиням. По словам лирического героя, она всем известна («That a maiden there lived whom you may know /By the name of Annabel Lee»). В. Брюсов не отражает этой черты балладного образа Аннабель Ли: герой сам даёт имя девушке и не говорит об её известности среди людей (Я девушку знал, я ее назову /Именем Аннабель Ли). Также герой называет девушку в последней строфе своей женой, что противоречит замыслу По создать фольклорный образ девушки-невесты. Этот семантический сдвиг обнажает биографический подтекст, ведь По в образе героини баллады виделась его покойная жена («Я все с милой, я с ней, я с женой моей»).

Художественное время в балладе тоже фольклорно, оно не определено конкретно, события происходят когда-то давно, что точно передано в рассматриваемом нами переводе. Художественное пространство в соответствии с мифологическим сознанием разделяется в балладе на три сферы: это мир людей – земля, королевство, мир серафимов и ангелов – небеса – и мир демонов – море. Но перед нами романтическая баллада, для

которой характерно двоемирие. В этой балладе это светлый идеальный мир возлюбленных и два тёмных мира, которые можно свести к одному, по сути: обитатели неба не могут так искренне любить, как это делают герои, а демоны мечтают об их душах. В русской традиции серафимы и ангелы отождествляются с благими силами и помощниками человека, но никак не с существами, желающими смерти людей. Однако Брюсов не адаптировал текст соответственно русским представлениям, тем самым точно передав иноязычный колорит и смысл первоисточника.

Ангелы стали причиной гибели Аннабель Ли. Они позавидовали искренней любви героев и послали ветер убить любимую. Передавая образ ветра, В. Брюсов более эмоционален, он подбирает и сам добавляет экспрессивные эпитеты, которых нет в оригинале («Холоден, жгуч, ветер из туч», «Полночью злой вихрь ледяной»). Об эмоциональности Брюсова свидетельствует и интонация, которая отражена графическими средствами: он ставит семь восклицательных знаков, а в оригинале встречаем лишь один (см. 2, 4 и 5 строфы).

Повторы играют большую роль в балладе: повторяются отдельные строки, предложения, слова. По использует параллельные конструкции, анафоры. Брюсов в своём переводе сохраняет эту жанровую особенность баллады, но встречаются и неточности: Брюсов может как произвольно добавить повторы («И куда-то её унесли /От меня унесли, положили во склеп»), так и выпустить их («Но любили любовью, что больше любви /Мы, и я и Аннабель Ли /Серафимы крылатые с выси небес /Не завидовать нам не могли»).

Э. По использует тоническую систему стихосложения, которая характерна для фольклорного творчества. В этой балладе закономерно чередуются стихи с четырьмя и тремя ударениями. Ритмико-интонационное оформление баллады достаточно точно передано Брюсовым. По использует внутренние рифмы в последней строфе (первый, третий и пятый стихи), которые придают балладе дополнительный ритм и напевность. Русский поэт замечает и эту особенность («И с лучами луны нисходят сны /О прекрасной Аннабель Ли»).

В.Брюсов сохраняет основные особенности жанра литературной баллады, модифицированного романтиками XVIII века, который предполагает повествовательный сюжет, лирическое, эмоциональное освещение этого сюжета и неканоническое для народной баллады повествование от первого лица. Брюсов, как мы рассмотрели, сохраняет в целом смысл и особенности поэтики первоисточника. В. Брюсов, человек рациональный, обычно склонен в переводах к буквализму, но в этой балладе он экспрессивен, он сам добавляет эпитеты, повторы, восклицания. Сгущая балладу интонационно, добавляя некоторые средства, которые присущи По-поэту, но не выражены отчётливо в этой балладе, Валерий Брюсов не нарушает общей атмосферы произведения Э. По. Творчество По Брюсов знал в совершенстве, поэтому, переводя произведение американского романтика, он пользуется средствами и приёмами самого Эдгара По, чтобы воссоздать в тексте стиль, мышление, творческую манеру американского романтика. Но всё же индивидуально-творческий подход русского поэта к переводу не нарушает смысл оригинала.

Примечания

[1] Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле// Брюсов В.Я. Избранные сочинения: В 2-х т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т.2. – С.185-193.
[2] Брюсов В.Я. Овидий по-русски// Брюсов В.Я. Избранные сочинения. – Т.2. – С.250-258.
[3] Брюсов В.Я. Дневники. 1891-1910. – М.: М. и С.Сабашниковы, 1927. – 203с.
[4] Брюсов В.Я. Ремесло поэта//Брюсов В.Я. Избранные сочинения. – Т.2. – С.295-316. Брюсов В.Я. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе// Брюсов В.Я. Избранные сочинения. – Т.2. – С.535-563.
[5] Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод, предисловие и критико-библиографический комментарий Валерия Брюсова. – М.-Л., 1924. – 128с.
[6] По Э.А. Лирика. – Минск: Харвест, 2002. – 480с.

Тулякова Е.И. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. И.А. Айзикова

Философия природы Н. В. Гоголя в 1832 – 1835 гг. (на материале статей, писем, отрывков, исторических материалов)

Публикация подготовлена при финансовой поддержке МО России. Конкурс 2003 года на соискание грантов для поддержки научно-исследовательской работы аспирантов высших учебных заведений.

В творчестве Н.В. Гоголя 1832-1835 гг. огромное значение приобретает понимание природы как философской категории.

Причем, если в 1825-1832 гг. Гоголь начинал с мифологического освоения природы как категории романтической философии, то в дальнейшем писатель постепенно движется к объяснению природы как объективной картины мира, как естественнонаучной категории.

Стремление Гоголя почувствовать и познать природу во всем ее многообразии характеризуется в 1832-1835 гг. двумя основными подходами: 1) логико-гносеологическим, предполагающим представление о природе как субстанции, являющейся причиной самой себя, характеризующейся самодвижением и развитием во времени и пространстве; природа рассматривается как система, состоящая из естественных явлений и предметов; 2) аксиологическим, предполагающим понимание природы как высшей ценности, нормы, идеала, исследующим место природы в иерархии духовных ценностей человека наряду с такими категориями, как любовь, дружба, творчество, искусство.

Таким образом, натурфилософия Гоголя периода 1832-1835 гг. выступает одним из предметов гуманитарного и естественнонаучного осмысления бытия, основой гуманитарного и естественнонаучного знания человека о мире и средством его постижения. Гоголевская натурфилософия стремится преодолеть разрыв между физическими и духовными знаниями о природе, служит обобщающим началом в осмыслении жизни.

Исторические наброски, материалы, лекции писателя прежде всего синтезируют представления Гоголя о географии как науке естественной и истории как науке гуманитарной, имеющих точки соприкосновения в философии природы, и одной из этих точек является понятие «человек».

<Наброски и материалы по Русской истории>, отрывки <из Университетских лекций по истории средних веков>, <Наброски и заметки по истории Древнего мира>, а также письма писателя 1832-1835 гг. определяют основной пафос и историософской, и натурфилософской концепции Гоголя: народ во взаимосвязи с природной средой, со своим «месторазвитием»[2] – есть движущая сила истории.

Часто собственно историческим исследованиям Гоголя предшествуют в его записях естественнонаучные выкладки, описания географического положения страны. Представление о «географическом характере» природного идеала формировалось в русской литературе в связи с её вниманием к проблеме национального. В этом смысле Гоголь был продолжателем русских романтиков с их интересом к Востоку, к Кавказу и так далее.

По мысли Гоголя, окружающая природа надысторична, в то время как история человечества обусловлена бесконечным бытием природы. Своим общественным строем, политическим укладом, своей историей культуры, духовного развития общество во многом обязано окружающей природе, географической среде, формирующей это общество.

Однако человек как высшее создание природы должен вступать с ней в различные отношения, тем самым совершая непрерывный исторический процесс.

Мысли о деятельной природе человека, выделившегося тем самым из природной среды, не раз проявляется и в письмах Н. В. Гоголя обозначенного периода. Например, Гоголь пишет И.В. Дмитриеву <Ок. 20 июня 1832 Васильевка> о своем сочувствии землякам, находящимся в полном бездействии, отдавшимся и покорившимся чувственной южной природе. И матери своей, М.И. Гоголь, писатель советует побольше заниматься делом – экономическими, хозяйственными вопросами, и, в свою очередь, постоянно интересуется состоянием хозяйства.

Гоголевская философия природы оказывается не менее тесно связанной еще с одной наукой естественнонаучного цикла – ботаникой. Специально и глубоко Гоголь погрузится в науку о растениях позже, в период работы и накопления материала для «Мертвых душ». Однако уже с 1833 года он заводит знакомство, а потом и дружбу с профессором ботаники Московского университета, позже выдающимся историком и этнографом, М.А. Максимовичем. В 1834 году Гоголь признается ему: «Чорт возьми, если бы я не согласился взять скорее ботанику или патологию, нежели русскую историю»[3]. Вопросы о возделывании земли, о посадке растений и умелом их взращивании активно обсуждаются Гоголем в письмах к М.И. Гоголь с 1833 по 1835 гг. Интерес к живой, конкретной, реальной природе, существующей объективно, зародился еще в недрах романтизма (стоит вспомнить В.А. Жуковского, который с жадностью изучал «Натуральную историю» Бюффона, стремясь проникнуть в каждое явление природы и осмыслить ее место в системе мира).

Однако в 1832-1835 гг. Гоголь преодолевает позицию романтического лирического героя, созерцающего природу и переживающего полное слияние макро- и микрокосмоса.

На первый план в творческих размышлениях писателя выступает вопрос о диалектике отношений человека и окружающей его природы. Вслед за Жуковским и Пушкиным, в произведениях которых природа буквально

создает человека, гоголевская философия природы движется от осознания детерминированности человека (общества, нации, народа) географическим фактором к исследованию сложного взаимодействия человека и природы в современной писателю действительности.

Постепенно в современном мире для Гоголя выделяются две сущностные точки соприкосновения человека с природой: Петербург и Украина, север и юг, как знаки реальности и воспоминания о прошлом и надежды на лучшее будущее. Писатель, оказавшийся замкнутым в северной столице России, томится и тоскует по природе южной, природе родной Украины.

Гоголевская антиномия юга и севера как вечного и временного найдет свое отражение в отрывке «1834». Здесь будут четко обозначены ориентиры вечного. Это – Украина, ее природа и Бог. Все это становится для Гоголя символами высшего порядка, должного бытия. Эти символы и формируют понимание природы Гоголем в аксиологическом аспекте, где природа характеризуется такими качествами, как жизненная активность, многообразие жизненных форм, красота и гармония. Эти стороны природы раскрываются в результате этической и эстетической деятельности человека.

Потому наряду с природным царством мир естественных человеческих чувств является знаком иного, лучшего мира. Неслучайно в 1832-1835 годы в гоголевских литературных набросках, статьях появляются размышления о любви и женщине, о назначении поэта в современном мире.

Так, размышления Гоголя о женщине, о любви в одной из ранних статей «Женщина» (1831-1832) сливаются с размышлениями о состоянии мира, о соотношении природного и человеческого в этом мире. Любовь мужчины к женщине в статье Гоголя толкуется как таинство, приобщающее человека к окружающему миру, раскрывающее в человеке естественную взаимосвязь с природным началом.

Мысль о любви как о начале, соединяющем природное и человеческое, оказывается определяющей и в одном из отрывков более позднего художественного замысла, относящегося к 1834 году, <Что это?>. Чувства и страдания девушки (названной дальше Юлией), призывающей своего возлюбленного Константина, переданы Гоголем через восприятие героиней окружающей природы.

Описание чувства любви посредством природных образов – излюбленный прием Гоголя, широко используемый им и в письмах 1832 – 1835 гг., особенно А.С. Данилевскому. В этом смысле показательны письма от 1 января 1832 <Петербург>; от 10-го марта 1832, Петербург. В письме тому же адресату от 30 марта 1832 года из Санкт-Петербурга в рассуждения Гоголя о любви, о женщине, о браке вторгаются темы искусства, поэта и поэзии, природы. Природе как одной из высших сил бытия присуща, по мысли Гоголя, безграничная мощь, творческая сила, что позволяет ему связывать воедино темы природы и творчества. По мнению писателя, природа, с одной стороны, наделила человека даром творчества, разумом, с другой стороны, человек, воспользовавшись этим даром, вознамерился превзойти саму природу.

Мысль о покорении и преображении природы человеческим разумом и делом, ставшая одной из основополагающих в натурфилософии Гоголя 1832-1835 гг., и отработанная в его исторических материалах, письмах, обозначена

в одной из ранних статей писателя «Борис Годунов. Поэма Пушкина» (1830-1831). Впоследствии она будет многое определять в творчестве Гоголя: и в его повестях, и в «Мертвых душах», и в «Выбранных местах».

Итак, в натурфилософии Гоголя в 1832-1835 гг. утверждается понимание природы как высшей категории, которая наряду с творчеством и любовью участвует в раскрытии человеческой души. Понятие души становится для Гоголя наиважнейшим. Интересно, что нередко состояние души Гоголь определяет природными категориями. В этом смысле примечательна, например, выделенная Гоголем специально знаком NB строка в письме М.П. Погодину 11 января <1834> <Петербург>: («NB. Но у кого на душе тепло, тому не холодно снаружи!») (Т. 10, С. 292). Природа оказывается для писателя звеном, связывающим воедино земное и небесное, телесное и душевное, человека и Бога. С одной стороны, она осмысливается как воплощение человека (его сложной сути), а, с другой, как воплощение Бога, его идеальной сущности. В 30-е годы писатель с тревогой замечает наметившийся разлад между природой, человеком и Богом. Отсюда усилившийся, по сравнению с "Вечерами", трагизм повестей художественного цикла "Миргород" и особая философская нагрузка, которую несут природоопосания этой книги.

Примечания

[1]За рамками данной работы остаются статьи Гоголя, вошедшие в сборник «Арабески», который создавался автором в тот же хронологический период (1832 – 1835 гг.). Это сделано по нескольким причинам: 1). Статьи «Арабесок» представляют собой законченное художественное целое: каждая отдельная статья обладает внутренней завершенностью и самостоятельностью; все статьи вместе образуют публицистический цикл, который претендует на специальное рассмотрение его как философского и эстетического единства; 2). В цикл «Арабески» самим Гоголем изначально включены три «петербургские повести»: «Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего». Это обстоятельство диктует рассмотрение «Арабесок» в связи с художественным циклом «петербургских повестей», как пролога к третьей художественной книге Гоголя.

[2] Савицкий П.Н. Географические особенности России. Прага, 1924. С. 30-31.

[3] Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Изд. АН СССР. М., Л., 1952. Т. 10. С. 323. Далее ссылки на это издание в тексте работы с указанием в скобках тома и страницы.

Форина А.В. (асп.), Томский госуниверситет
Науч. рук. В.А. Доманский

Музыкальные мотивы в повестях И.С. Тургенева 50-х годов

Музыкальные мотивы в произведениях И.С. Тургенева становятся важнейшим средством проникновения в скрытую, духовную, иррациональную сторону жизни героев, которая всегда связана с пониманием красоты, искусства, музыки.

Категория мотива занимает ответственное место в науке о литературе, она же является опорной и в музыковедении. Это слово восходит к глаголу moveo (двигаю)[1]. В музыке – это движение мелодии, наименьший её отрезок, который обладает ясным и определённым содержанием.

Для исследования музыкального мотива в литературном произведении, на наш взгляд, наиболее интересной представляется концепция В.И. Тюпы, которая выражается в соотношении категории мотива с общей теорией эстетической коммуникации. Мотив понимается как коммуникативная основа сюжетного высказывания. При всей существенности своих интертекстуальных свойств мотив обретает действительный статус смыслового средоточия только в системе и в контексте целостного сюжета[2].

К музыкальным мотивам, которые встречаются в повестях «Затишье», «Яков Пасынков», «Ася», «Первая любовь», могут быть отнесены:

1) Музыкальные произведения, которые «звучат» в литературном тексте, имена композиторов. Они выполняют чаще всего функцию психологической характеристики персонажей, их чувств, свидетельствуют о музыкальных вкусах героев.

2) Музыкальные сцены – непосредственное исполнение музыкальных произведений персонажами. Такие мотивы играют большую роль в организации системы образов.

3) Игра на музыкальных инструментах и упоминание о них. Они часто выступают в качестве атрибутов, которые характеризуют героев, помогают понять их отношение к миру и могут поведать о том, что невозможно передать словами.

4) Обращение к поэтическим текстам внутри повествования, если понимать музыкальность в широком смысле.

Все без исключения музыкальные мотивы помогают выявить авторскую мироконцепцию, свидетельствуют о ситуации в сфере культурных приоритетов и духовных ценностей описываемой эпохи. Кроме того, они, безусловно, усиливают восприятие сопутствующих мотивов (смерти, игры, сердца, болезни и т.д.).

Обратимся непосредственно к текстам произведений. В повести «Яков Пасынков» центральным музыкальным мотивом является «Созвездия» Шуберта. Именно эта песня открывает простор характеристике внутреннего мира главного героя. Написанная на слова Фридриха Готлиба Клопштока, она относится к раннему творчеству композитора, тогда еще не признанного. Может быть, поэтому об этом музыкальном произведении сейчас мало что известно. Ф. Шуберт – первый композитор-романтик – в своей музыке выразил настроения одиночества, тоски; его «герой», как и сам композитор, вполне соответствует образу романтика – Якова Пасынкова. Ему мало свойственна активная деятельность, борьба, он скромен, не стремится преуспеть в реальной жизни, глубоко переживает события окружающей действительности, он ищет утешения и черпает силы в общении с природой, с искусством.

Музыкальный мотив является сюжетообразующим стержнем в повести «Ася». Принцип лейтмотивного построения становится здесь основным приемом, определяющим настроение всего произведения и отражающим развитие чувств главных героев. Имеется в виду такой принцип, при котором мотив, раз возникнув, повторяется затем многократно, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. В музыковедении лейтмотив служит характеристикой определенного лица, явления, чувства. В повести И.С. Тургенева тема из ланнеровского вальса является таким лейтмотивом. В самом начале повести

«контрабас гудел отрывисто, скрипка неясно заливалась, флейта свистала бойко»[3]. В день знакомства с Гагиными рассказчику повести звуки той же музыки «казались слаще и нежнее». По мере сближения Н.Н. и Аси этот вальс всё органичнее входит в их жизнь. Для венского вальса характерна смена ритмов; плавные, живые, капризные, огненные, они чередуются с удивительным разнообразием и очень напоминают характер Аси, которая предстает перед рассказчиком то задумчивой и грустной, то резвой и шаловливой, то кокетливой и неестественной.

Мотив романса «Я здесь, Инезилья» также представляет собой вальс и ещё более окрашивает повествование в светлые тона. «Я здесь – проговорила Ася... – мне здесь хорошо. На тебе, возьми, – прибавила она, – вообрази, что я дама твоего сердца»[4]. Названные строки являются реминисценцией известного произведения М.И. Глинки, написанного на стихи А. С. Пушкина.

Благодаря своей задушевности, искренности и мелодической красоте, лучшие произведения Глинки и его современников распевались по всей России, а некоторые стали народными песнями: например, «Матушка-голубушка» А.П. Гурилёва. Знание этой песни, напеваемой Асей, позволяет читателю заглянуть во внутренний мир героини, распознать изнутри зародившееся чувство любви в её сердце. Об этом говорят слова песни: «Знать, приспело, дитятко, времечко любить». Так музыкальный мотив может сообщить читателю о том, о чем в литературном тексте пока умалчивается или не говорится напрямую. Вообще, надо сказать, способность мотива оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нем неполно, загадочным, – это важнейшая черта любого мотива.

В ансамблевых сценах музыкальный мотив играет существенную роль в организации системы образов. В сцене хорового исполнения русских песен героями «Затишья» содержится намёк на уединенность, несхожесть с окружающими Марьи Павловны: «Звучной струей отделялся голос Марьи Павловны от всех других голосов; он словно вёл их за собою»[5].

Сравнение голоса Марьи Павловны с виолончелью тоже не случайно. Этот инструмент, более чем какой-либо другой, подходит для выражения силы, глубины чувств, возвышенности[6]. Характер звучания виолончели с большой точностью соответствует мужеству, богатству души, внутренней силе, мудрости Марьи Павловны. А если обратиться к общепринятым символам искусства, то нетрудно заметить, что виолончель является атрибутом нескольких муз, в первую очередь Терпсихоры (танец и пение), а также персонифицированной Музыки (одного из семи свободных искусств)[7]. Так, виолончель можно назвать аристократическим инструментом, в то время как гитара, на которой играет Веретьев, – это неизменный атрибут цыганского народа.

Мысль о сближении музыки с философией, как известно, развивал Шопенгауэр. В его эстетике нашло выражение романтическое понимание музыки как необычайно содержательного, философского искусства. Это искусство несет в себе не обычные чувства повседневной жизни, возникающие под влиянием быта, окружающей среды, а чувства «субстанциональные», связанные с внутренними основами мира, с коренными процессами бытия[8].

Итак, в мотивном контексте тургеневских повестей 50-х годов представлены различные музыкальные мотивы. Они способны выражать светлые, чистые чувства и в то же время создавать предощущение

неизбежной трагедии, смерти. Но все они объединены динамическим началом и призваны отражать романтические устремления и идеалы действующих лиц. Искусство в тургеневских произведениях является способом диалектического развития личности, природы, общества. Музыка открывает самое затаенное, трудно выразимое, откровенное, что есть в людях. Приобщение к ней – это своего рода акт инициации, перерождающий человека, дающий ему новое видение мира, либо убивающий его.

Примечания

[1] Хализев В.Е. Теория литературы, – М., 1999. С. 166.

[2] По кн.: Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. – Новосибирск, 1996. С. 65.

[3] Тургенев И.С. Собрание сочинений: В 12 т. – М., 1955. Т. 6. С. 226.

[4] Там же. С. 237.

[5] Там же. С. 39.

[6] Энциклопедический словарь юного музыканта. – М., 1985. С. 43.

[7] Джеймс Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1996. С. 132.

[8] По кн.: Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1996. С. 264.

Шелехова И.Е. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Е.А. Макарова

Легенда о Левше в эстетическом сознании Н.С. Лескова и Е.И. Замятина

Статьи и монографии о творчестве Лескова, будучи весьма разноречивыми, имеют некую общую основу – это аксиома о лесковском сказе. Справедливо связывая сказ Лескова с поисками писателя в области народного характера, исследователи обращаются прежде всего к вопросу о влиянии фольклора, традиции устного рассказывания на стиль художника. Поэтому опора на сказовую манеру повествования Лескова явилась основополагающей в нашем исследовании.

Важно понять, что за словесной игрой рассказчика раскрывается и структура образа автора, который задает принципы восприятия текста: постоянные колебания от словесной игры к трагизму ситуаций, от фантастичности сюжета к строгой точности реализма. За внешней неустроенностью человеческого существования, нерациональным использованием человеческих возможностей чувствуется утверждение радости бытия, самоценности жизни.

Оно проявляется в неисчерпаемых творческих возможностях человека, в украшении мира плодами его рук, в эстетическом наслаждении созданными произведениями искусства, в упоении самим процессом труда. Но «смех» в художественной системе Лескова уступает место «горю». Талантливый мастер, артист своего дела, человек простой души, умирает всеми забытый в коридоре больницы для бедных.

Такое завершение сюжета усиливает звучание гуманистической темы сказа – трагической судьбы талантливого человека в России. Этот сюжет берет в основу своей фольклорной стилизации «Блоха» Замятин.

По мысли Ролана Барта, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах как тексты предшествующей и окружающей культуры. Таким образом, каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»[1].

Что касается литературы начала XX века, то она связана уже с совершенно иным мироощущением. Конец XIX – начало XX века – последняя ступень в развитии русского реалистического движения рубежа веков. «Бытие через быт» – такой видится, по мнению В.А. Келдыша, ключевая особенность реалистического течения этих лет, именовавшегося «новым» (или «нео») реализмом. Одним из основоположников неореализма явился Замятин.

Черты стилевого синтеза своеобразно запечатлены в особом художественном феномене тех лет, близком и реалистам, и модернистам. В русскую литературу предреволюционного десятилетия щедро входит живое устное слово в форме сказовой речи, что показывает глубокую связь литературы этого времени с традицией XIX века.

Сказовой речью – особенно просторечием – увлекаются И.А. Бунин, И.С. Шмелев, А.М. Ремизов и другие писатели. В литературе той поры весьма заметной была и другая форма сказа, позволяющая еще шире внедрить устный язык в письменное слово. Само повествование от автора становится изустной речью, поведанной «чужим» языком. Этот путь был подсказан и Гоголем, и Лесковым.

Один из ярких примеров – проза Замятина, в которой речь повествователя сплошь и рядом приноравливается к языку персонажей, активно соучаствует в словесном обиходе изображаемой среды.

Вершиной на этом пути стала игра Замятина «Блоха», несомненно имеющая в основе лесковский сказ о тульском косом Левше и стальной блохе. Конечно, пьеса «Блоха» – это уже явление XX века. Одной из самых ярких особенностей русской драматургии начала XX века является появление в ней различных условных персонажей «комедии дель арте». Возрожденные образы грубого, «простонародного», уличного театра на подмостках русской сцены, где незадолго до того восторжествовал утонченный реализм, обозначили радикальную перемену направления театральных исканий.

«Блоха» Замятина стала заметным явлением в русской литературе потому, что в ней был найден новаторский драматургический аналог сказовой основе эпического повествования Лескова. Судьба Левши не явлена непосредственно в поступках и речах действующих лиц, а разыграна тремя тульскими народными актерами – Халдеями.

Принципиально важным для раскрытия национальной самобытности России является второе действие, в котором звучат два мотива – талантливости, творческой одаренности и свободного от каких-либо правил (и от расчетов, основанных на научных данных) мышления и поведения русского человека.

Таким образом, Замятин с помощью синтеза разных традиций – народного балаганного театра и «комедии масок», – а также различных родовых начал (драмы и эпоса) создал неореалистическую экспери-

ментальную условную «игру». В основе же сюжета пьесы заложен типичный принцип мифотворчества, когда мы видим на глазах творение очередной легенды.

Следование Лескову играло роль творческого импульса для Замятина, а также опоры на художественную память читателя, чтобы с помощью реминисценций, намеков, аллюзий показать, как прошлое перетекает в будущее, полнее уяснить сущность своего времени и выразить к нему авторское отношение.

Примечания

[1] Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 418.

Шилина К.О. (асп.), Тюменский госуниверситет
Автор и герой в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»

Номинативно всё повествование в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» принадлежит герою. Различные вариации подобной повествовательной структуры не раз встречались в маканинских произведениях. Но обычно авторская речь так или иначе присутствует в тексте. В данном романе автор стремится к максимальной степени самоустранения, передоверяя своё слово герою. Вычленение авторской позиции, таким образом, затрудняется, а соотношение категорий автора и героя нарочито запутываются.

Маканин наделяет героя романа Петровича определённым набором автобиографических черт: он приехал в Москву с Урала, закончил технический вуз, ему около 55 лет и, наконец, он – писатель. Фигуры автора и героя в тексте соотносимы, следовательно, можно говорить о сближении позиции героя и позиции автора. Так, порой рассуждения героя, приобретающие характер эссе, могут принадлежать и автору. Именно так происходит в случае, когда Петрович размышляет о возможности/невозможности экзистенциального выбора: «Человек выбирает или не выбирает (по Сартру) – это верно. Но про этот свой выбор (Сартру вопреки) человек, увы, понимает после. (Понимает, когда выбора уже нет, сделан. Когда выбор давно позади.) Развилка пути, скажу проще»[1]. Петрович говорит о случайности подобного выбора, о трудности определения степени значимости того или иного поступка в момент его совершения. Не столько ты выбираешь судьбу, сколько она выбирает тебя. Так трактуется различие в судьбах двух героев: Петровича и его брата Венедикта, некогда гениального художника, а сейчас постоянного пациента психбольницы. В одинаковой ситуации братья ведут себя совершенно по-разному (их обоих пытаются залечить в психиатрической больнице). Герои делают выбор, они выбирают тип общения с миром. Для Петровича – это удар, для Венедикта – прикосновение. «Веня, удар – это философия. Удар – это наше всё! – Говорилось так по молодости. (Просто с языка шло). Я тогда думать не думал, что удар – философия» (91). Петрович осознаёт свой выбор гораздо позже, когда он оставляет писательство, начинает творить самого себя и окружающий мир. Раньше, когда он писал, всё окружавшее его было для

него литературой, текстом. Перестав писать, он стал творить самого себя, своё «я», сам он становится для себя текстом, литературой. «Моё «я» потребовало свободы от повестей и их сюжетов, неужто само захотело быть и сюжетом и повестью?..» (60). «Самотечность» жизни начинает восприниматься героем как литературный сюжет, который, в свою очередь, можно изменить усилием воли, повернуть сюжет с помощью удара.

Наличие так называемой экзистенциальной «развилки» пути актуализирует мысль о вариативности человеческой судьбы. Судьба брата героя выступает в качестве варианта жизненного пути Петровича. Судьбы не содержат явного противопоставления. «Реальность будущего оборачивалась (обеспечивалась) реальностью прошлого. Двое впавших в детство. Качающие головами, да, да, да, да, на своих кроватях, и я тоже кивну – да. На прогулках во внутреннем дворе больницы – оба – будем смотреть на ручьи после дождя, как много-много вёсен назад. (Вернулись!)» (389). Жизнь же Петровича можно рассматривать как версию творческой судьбы самого Маканина. Неслучайно герой в романе наделяется своеобразным авторским статусом. Мы слышим в романе только речь героя, при этом он не раз сообщает, что он писатель бывший, писать бросивший: «Тем заметнее, что повестей я уже не писал» (45).

В связи с подобным заявлением возникает недоверие к слову героя: он бросил писать, но при этом его повествование – это литературное произведение, в котором он, Петрович, одновременно и герой, и автор. Как автору ему заранее всё доподлинно известно: «как властно и тут набегало будущее. Подумать только, как скоро мне предстоял обратный урок...» (С.169). Так же легко, как собственное будущее, он узнаёт мысли, желания других персонажей: «Курнеев оседлал интонацию. Старается. Его откровения откроют моё сердце. Так он думает» (С.9). Но в то же время Петрович подвластен сюжету романа, есть в романе неожиданности и для него. Например, случай с Ловянниковым и его квартирой. Ситуация с писательским статусом героя содержит явное противоречие: бросивший, по его словам, писать литератор, он же – автор, создавший роман о самом себе. Творческое молчание героя в таком случае воспринимается как определённая писательская стратегия: «Уже не надо. Уже поздно. Теперь я уже не хотел быть придатком литературы» (71).

Возникает необходимость соотнести авторскую стратегию в романе со стратегией героя. Оба они, в каком-то смысле, стремятся к молчанию. Автор делает основным рассказчиком героя, самоустраняясь из текста. Герой же, в свою очередь, отказывается от попыток опубликоваться и донести до читателя «живое слово и живую мысль» (72). В первом случае писатель отказывается от позиции автора-демиурга, от оценки поступков героя, от безусловного знания его мира. Петрович же своим молчанием, отказом от литературы пытается сохранить значимость слова, значимость своего прошлого.

Отказавшись от прямой оценки героя и его мира, автор оставляет за ним право на ошибку в пределах своего жизненного текста, как оставляет он его и за собой. Таким образом, позиции автора и героя в тексте сближаются. Хотя автор, безусловно, и трансгредиентен, внеположен герою.

Основным же героем романа становится андеграунд, «подземная» культура, одним из самых преданных и последовательных представителей которой является Петрович. Он разбивает время в романе на «тогда» и «сейчас», взяв за точку отсчёта случай десятилетней давности. «В те дни

мне предложили сторожить склад в дальнем Подмосковье. Тишь. Безлюдье. Знаковый момент! – мне повезло увидеть и дано было ощутить, как широко (напоследок) может распахнуться пространство» (107). «Тогда» он вёл вполне типичную для андеграундного писателя жизнь: «пятнадцать лет тотальных отказов, год за годом. Заодно я пережил тогда отчаянное безденежье, уход из семьи. Не скажу, что, как Зыков, я тоже в той полосе непризнания пережил попытку самоубийства в метро – это не было попыткой, это было лишь мыслью о нём» (432). «Тогда» андеграунд был единым целым. Сейчас бывшие агэшники выбирают разные пути. В этом смысле переход Петровича из того времени в это и способ существования в этом времени совершенно не типичен. Он перестал писать повести «своей волей», т.е. не исписался, не сошёл с ума, а вполне сознательно престал писать. Его больше не интересуют ни положительные, ни отрицательные оценки его творчества. «Мир оценок прекратил своё существование» (436). Герой обладает прошлым, типичным для представителя маргинальной культуры. Его нынешняя судьба необычна, и в то же время является как бы обобщённой для представителей андеграунда. Он – человек, решивший навсегда остаться в «агэ». Петрович типичен именно своей нетипичностью, маргинальностью. Во всём он старается уйти от столь ненавистной ему «середины». Он маргинален во всём: он и в социальном андеграунде (почти бомж), и в культурном (писатель, не издавший ни одной книги), и в этическом (убил двоих).

Петрович и его брат, тихий невропат Венедикт – в определённом смысле типичные представители андеграунда, непризнанные, оставшиеся без своих произведений. (Судьба одного как вариант судьбы другого). В условиях подобной вариативности именно такой герой, несостоявшийся, на первый взгляд, писатель, и нужен автору при разговоре об андеграундной культуре. Другими словами, для Маканина андеграунд – это такое искусство, которое по стечению обстоятельств не получило признания, в какой-то мере не состоялось, но представители которого сумели сохранить себя в подобной ситуации. Роман, таким образом, – это попытка показать маргинальную культуру глазами её представителя, описать его словом. Объектом авторского интереса становится сам андеграундный художник, его личность.

Примечания

[1] Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М.: Вагриус, 1999. С.522. Текст цитируется по данному изданию с указанием страниц.

Шилько В.А. (студ., 5 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. З.А. Чубракова

Образ стихии в «Оде западному ветру» П.Б. Шелли и в поэзии К. Бальмонта

П.Б. Шелли и К. Бальмонт принадлежат к разным культурам и разным эпохам, но, несмотря на это, близость их очевидна. Бальмонт обращается к переводам Шелли, потому что считает его близким себе поэтом, преклоняется перед ним, при этом игнорируя отмечаемое всеми социальное,

революционное начало поэзии английского романтика. В 1903-1907 гг. Бальмонт публикует полное собрание сочинений Шелли. Все три тома переводов снабжены комментариями Бальмонта, свидетельствующими о его филологических изысканиях и наблюдениях над стилем и стихом английского поэта.

В своём творчестве Шелли обращается к таким проявлениям стихии, как ветер, водные потоки, облако, молния («Ода западному ветру», «Облако», «Жаворонку»). Поэт, проводя параллель между человеческими эмоциями и жизнью природы, не опускает ни одной мельчайшей детали. И ночные светила (звёзды, луна), и тени деревьев, и листья, и дождь с градом – всё, как мозаика, складывается в единую гармонию макрокосма.

В «Оде западному ветру», состоящей из 5 частей, ветер – сквозной образ. Шелли его именует в соответствии с культурной традицией: «дух».

В первой части «Оды» Ветер определяется как бурный, необузданный, неистовый (wild), но при этом его присутствие невидимо (unseen presence). Здесь лирический герой обращается к нему как к неистовому Духу, для которого не существует границ. Он – разрушитель и хранитель одновременно. Ветер – дыхание осени (breath of Autumn's being), он гонит мёртвые листья и укладывает в зимнюю постель крылатые семена, которые лежат, как трупы в могиле. Здесь перед нами картина глубокой осени, увядания и смерти. При переводе Бальмонт определяет Дух как суровый, могучий и бесстрастный. Кроме этого, он использует образ метели, хотя у Шелли его нет. Это можно объяснить преобладанием в символизме периода 1900-1907 гг. мотивов погоды вместо слова «ветер» как самого общего определения движения воздуха. Бальмонт привносит мотив кружения (Бегут листы и кружатся толпой...), что сближает ветер с первичным космогоническим вихрем, несущим семантику вечного возвращения и объединяющей цикличности[1].

Во второй части «Оды» ветер предстаёт как мощный поток, неудержимая стихия, которая творит грозу. В этом водном потоке теряются облака, как увядшие листья земли. Таким образом, стихия ветра соотносится со стихией воды, а облака – с листьями. При переводе листья обобщаются в понятие «лес» (Возносится из бездны Океана/ Бездумных туч растущий смутный лес...). Бальмонт наделяет и тучи, и лес новыми качествами, которых нет в оригинале. Использование большого количества прилагательных – признак индивидуальной творческой манеры Бальмонта, проявляющейся в переводе.

В третьей части представлено могущество ветра, ибо нет сил, которые ему неподвластны. Ветер вездесущ, как и дух. Причём всё, что происходит на дне, в пучине, является зеркальным отражением процессов, свойственных среде воздуха. Создаваемая картина единства и целостности мира, в котором Бог разлит повсюду, воплощает пантеистические представления Шелли. Здесь Бальмонт активно использует оттенки синего цвета для определения воздушного и водного пространства (Над светлою лазурью сонных вод |...| Глубокий тёмно-синий небосвод...), что объясняется наделением поэтом этих двух сфер такими общими качествами, как холодность, спокойствие и вечность[2].

Далее лирический герой Шелли хочет быть подвластным ветру мёртвым листом, или быстрым облаком, или волной во имя слияния со стихией. В заключительной части он просит ветер сделать его своей лирой, как и лес.

Стремление к возрождению охватывает лирического героя (Drive my dead thoughts over the universe/ Like withered leaves to quicken a new birth). Таким образом, Шелли подчёркивает взаимосвязь общих природных законов увядания и возрождения с ритмами человеческой жизни.

Что же касается всего перевода «Оды» Бальмонтом, то по форме он достаточно неточен. Бальмонт вынужден добавить дополнительные стопы, дабы полнее передать смысл[3]. Кроме того, он не сохраняет жанровую природу текста. Перевод Бальмонта называется «Песня западному ветру», что свидетельствует о важности для него звуковой доминанты, музыкального начала в лирике. При переводе данного стихотворения поэт не сохраняет аллитерацию и подражание звукам ветра Шелли (O wild West Wind). В примечаниях к своим переводам Бальмонт отмечает, что «эта аллитерация существовала тысячи лет тому назад в индийском наименовании ветра – Вайю, и первобытный индеец совершенно так же, как Шелли, обращался к Ветру с мольбой и восклицал: «Приди, о, Вайю, приди, прекрасный...»»[4]

Бальмонт прекрасно передаёт стихийность, но не потому, что он хороший переводчик, а вследствие близости мировосприятия, понимания стихии – родства, кроющегося в романтической природе. Бальмонт – гений стихии. В его поэзии лирический герой стремится не просто слиться со стихией, а быть ею. Он может быть ветром, облаком, закатом, грозой («Я как облако», «Голос заката», «Ты здесь»). Таким образом, беря за основу традиционные образы и мотивы из творчества романтика, Шелли, русский поэт наделяет их собственными более высокими смыслами. Стихия становится творчеством и жизнью.

Природные образы Шелли (Небо, Солнце, Ветер, Луна, Облако) воплощают концепцию постоянно изменяющейся жизни, единства созидающего и разрушающего начал. Бальмонт не идёт вразрез с мировидением Шелли, но для него важнее прочувствовать стихию. Русский поэт, поднимаясь над земной жизнью, ищет смыслы вселенского масштаба. Колобаева пишет о том, что ему присуще «стремление беспредельно расширить значение символа до планетарной, космической всеохватности смыслов»[5]. В отличие от Шелли, образы Бальмонта лежат не столько в сфере действительности, сколько в сфере воображаемого мира. Так рождается его «жажда вселенной». И если Шелли создаёт метафорический ряд, чтобы точнее описать, определить явление, то для Бальмонта главным является «почувствовать и воплотить в слове самое «ткань бытия»»[6].

Примечания

[1] См.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова – СПб.: Академический проект, 2003. С. 481-482.
[2] См.: Там же. С.425-450.
[3] См.: Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. – М.-Л.: Советский писатель, 1963. С. 90.
[4] Шелли П. Биш. Великий дух. Стихотворения. М.: 1998. С. 392-393.
[5] Колобаева Л.А. Русский символизм. – М.: изд-во Московского ун-та, 2000. С. 62.
[6] Там же. С. 64.

Шлёмина Е.О. (студ., 4 курс), Барнаул
Молитвенный триптих в поэме А. Вознесенского «Авось!»

Поэма Андрея Вознесенского «Авось!» сыграла значительную роль в культурном пространстве России, однако особенность ее поэтики и проблематики до сих пор не достаточно изучены.

Алла Марченко соотносит поэму с традицией гротескового реализма, ориентированной на народную культуру и карнавальную систему[1]. Лейдерман и Липовецкий усматривают в поэтике Вознесенского особый стиль, заключающийся в сведении несводимого[2]. Адольф Урбан отмечает, что «серьезнейшее равноправно значимо с пародийным», это «разоблачение и унижение вековой тайны, перед которой благоговели столетиями»[3].

В центре нашего внимания особенность молитвенной модели мировидения в поэме «Авось!». Молитвенная сторона сюжета актуализируется через введение трех молитвенных текстов и вписывается в трансцендентальный сюжетный треугольник. При этом, все молитвенные тексты объединены сюжетом явления Богоматери.

Каноническая ритуальная молитва пересматривается автором. Сакральное слово изнутри насыщается дополнительными смыслами за счет введения других жанровых образований. Так, в молитву Кончи Аргуэльо входит жанр плача, тесным образом связанный с фольклорной традицией ритуального оплакивания, ритуального причета. Изначально проводится параллель между Кончей и героинями дохристианской, языческой Руси. Молитва Консепсии Аргуэльо ориентирована на христианскую традицию – здесь воспроизводится форма просительной ритуальной молитвы. Есть установка на основную функцию молитвы – заглушить страдания, придать духовную силу. Но героиня обращается к Богоматери, упрекая ее, просьба сменяется отчаянием и упреком: «Ах, Божья Мать, ты, которая не любила, как ты можешь меня понять...». Традиционная молитвенная однонаправленность[4] в поэме нарушается и тогда, когда Богоматерь отвечает Конче Аргуэльо. Очеловечивание Богоматери, низведение её до уровня «бабы», которая не любила и потому не способна понять любящую девушку, обнаруживает авторскую позицию А. Вознесенского, который выводит «феномен Богоматери»: «трагедия евангельской женщины, затоптанной высшей догмой недоказуема, хотя и несомненна, ибо не права идея, поправшая жизнь и чувства»[5].

С точки зрения структурного построения этого молитвенного текста, каноническая трехчастность (славословие, исповедь, прошение) в нем представлена[6]: «Укрепи меня, Матерь-Заступница...» – это славословная часть; «...Полюбила я пришлеца // Полюбила за славу риска, // В непроглядные времена....» – это исповедальная часть. Часть просительная выражается в просьбе: «Укрепи, меня....», «пособи мне...». Далее следует обращение с упрёком к Богоматери, ее ответ и авторская дорисовка события: «Ну а дальше мы знать не вправе...». Такое структурное построение оригинально и не имеет альтернативных вариантов.

Второй молитвенный текст – это молитва Рязанова – Богоматери. Рязанов также обращается к Богоматери, но этой молитве свойственна совершенно иная эмоциональная окраска. Структурно этот текст содержит в себе композиционные элементы молитвы: Первая часть (славословие): «Всю жизнь загубил я во имя Твоя...». Это трансформация славословной фразы «Да святится имя Твое...». Имя значимо, это имя Бога, которое нельзя произносить всуе. Но подобная деформация – результат не благоговейного страха – это негодование, досада.

Исповедь тоже деформирует архаичную форму этого жанра – нет греховного компонента и, следственно, нет «покаянной» части исповеди. В то же время, исповедальный фрагмент текста содержит элементы, сюжетные узлы агиографического канона. Традиционно «в начале жития повествуется о рождении будущего святого от благочестивых родителей, о его пристрастии к учению и чтению божественных книг», затем повествуется о жизни святого и о сотворении им чуда[7]. («Я был не из знати. Простая семья.// Сказала: «Ты темен» – учился латыни.// Я новые земли открыл золотые...»). Сюжетно представленными является мир семьи, обучение «латыни», мотив чуда: открытие новых, золотых земель. Третья часть, просительная, прямо не выражена, она выводится косвенно, опосредованно, через ряд вопросов: «Ну что тебе надо еще от меня?» Это просьба, являющаяся одновременно и упреком, об одном: оставить в покое, дав возможность любить Кончу Аргуэльо.

Третий молитвенный текст (глава IX, «Молитва Богоматери – Рязанову»). В этой главе происходит обратная, «отраженная» направленность религиозной ситуации. Богоматерь обращается к Рязанову, называя свое имя: «матерь от Любви своей отступница», называет и имя Бога: «Бог, Любовь, единая в двух лицах», тут же объясняя, что такое Дух: «дух – то, что возникает между двух». Этот текст также отражает авторскую позицию «попранных чувств и трагедии Мадонны», устами Богоматери догмат о непорочном зачатии представляется как жесточайший, бесчеловечный; непорочное зачатие переводится в ранг греха, порока, тогда как плотское – в святость.

От канонической молитвы в текстах поэмы не остаётся практически ничего, кроме одного важного момента, который и определяет на наш взгляд, их изначально сакральную природу. Для православной молитвы очень важно эмоциональное состояние человека в момент молитвы. «Духовное просветление или озарение в этих текстах возникает тогда, когда после напряженного эмоционального состояния в момент обращения к Богородице в первых молитвенных актах «сверхадресат» вступает в беседу, снисходит до уровня молящегося.

Если ввести молитвенный треугольник в контекст общей идеи поэмы, то можно обнаружить знаковую ситуацию отказа от молитвенной закрепки «Аминь». Финальное «Аминь» в этом тексте заменяется начальным «Авось». Именно с начального «Авось» разрушаются границы канона – это разрушение, характерное для всех молитвенных текстов. В русских пословицах «авось» имеет значение удачи, того, что сбудется, надежды на счастливый случай. Замена «Аминь» на «авось» разрушает границы, тем самым в каноническую ситуацию проникают личностные проблемы,

самомнение героев – трагедия человеческого бытия. Молитвенное дело оказывается незащищенным, оно также брошено на «авось», что дает возможность его десакрализации.

Три молитвенные ситуации связаны с религиозной ситуацией явления Богородицы, но в сложившихся обстоятельствах она вынуждена говорить на их языке, снисходя до них. Устраняется грань между Католицизмом и Православием (двумя ветвями христианства), и они соединяются в молитвенном событии, в котором Божья Матерь становится синтезирующим религиозным центром. Молитвенный треугольник вписывается в контекст основной идеи о сотворении новой религии – религии Любви, на этом фоне происходит десакрализация религиозных ценностей и сакрализация земных чувств.

Примечания

[1] Марченко А. Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике Вознесенского) // Вопросы литературы. №9, 1978. С. 93.
[2] Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. Книга 1. М., 2001. С.84.
[3] Урбан А. Кризис остроты (Открытое письмо поэту Андрею Вознесенскому) // Вопросы литературы, №4, 1973.С. 59.
[4] Афанасьева Э.М. Русская стихотворная молитва XIX века. Молитва в русской лирике 19 века. Томск, 2000. С.14.
[5] Вознесенский А.А. Собрание сочинений: В 3 т. Т.2. М., 1984. С.99.
[6] Рогачевская Е.Б. Цикл молитв Кирилла Туровского. Тексты и исследования. М., 1999. С.153.
[7] История русской литературы: В 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Л., 1980. С.51.

Шумилина Н.В. (студ., 2 курс), Томский госуниверситет
Науч. рук. Н.Ж. Вётшева

«Ундина» В.А. Жуковского: топос, мотивы, символика

По мнению Парацельса[1], из трудов которого заимствован сюжет «Ундины», мир составляют стихии, управляемые духами: землей управляют гномы, водой – ундины, или мелюзины, горами – сильфы, огнем – саламандры. Отсюда в топос входит стихия, поскольку главная героиня, Ундина, – представитель стихийного мира.

Стихия влияет на топос своеобразно: она дробит его на две составляющие – внешнее и внутренне пространство. Внешний топос – водная стихия, исполняющая роль оболочки мира: море, ручей. Внутренний топос – человеческий мир. Этот топос дробится на несколько частей: остров, разделенный лесом на две половины: луг, где стоит хижина старого рыбака, и «имперский город», замок рыцаря Черную Долину. Из этого дробления на части вытекает следующее: если стихии соответствует открытое пространство, то человеческому миру – закрытое: хижина, замок. С пространством тесно связана жизнь героев, более того, смерть они принимают в зависимости от того, к какому миру принадлежат. Ундина «умирает» на корабле, плывущем по морю (открытое пространство), рыцарь погибает в своем замке (закрытое пространство). Внутренний и

внешний топосы противопоставлены друг другу как бездуховная стихия и мир с личностным, духовным началом. Противопоставлены друг другу и элементы внутреннего топоса: хижина с ее семейной идиллией – городу с его буржуазными отношениями, Черная Долина (метафора смерти) – лесу (обряд инициации). Во внешнем топосе нет никаких противопоставленных элементов, это единая целостная система.

Стихийный и человеческий миры продолжают друг друга. Эта взаимосвязь особенно хорошо прослеживается в системе персонажей: Бертальда, принадлежащая к человеческому миру, обретает черты стихийности, Ундина, относящаяся к стихии, напротив, становится человеком, обретая личностное начало – душу.

В повести представлено три модели отношений стихии и людей. Первая модель – идиллическая. Она воплощена в образе жизни старого рыбака и его семьи. Идиллические нотки проявляются и в описании местоположения хижины рыбака. Вторая модель отношений – городская – воплощается в образе «имперского города», где стихия (вода) закована в камень (многочисленные фонтаны в городе). Эта модель представляет собой реализацию мечты человека о подчинении себе стихии. Даже дядя Струй, воплощение стихийности, в городе предстает в облике всего лишь смотрителя фонтанов. Третья модель – господство стихии над людьми. Она проявляется в Черной Долине, в сцене смерти рыцаря. Здесь уже стихия управляет судьбой человека, проявляя всю свою мощь. Особенно ярко это показано в сцене в Черной Долине. Но агрессивность стихии сходит на нет в сцене смерти рыцаря.

Из сопоставления внешнего и внутреннего топосов мы можем выявить особую природу образа Ундины: она является медиатором, соединяющим оба мира, объединяющим в себе водное – внешнее – и человеческое – внутреннее, духовное.

Внешнее преобладает в Ундине в начале повести. Автор постоянно сравнивает ее с ребенком, показывая тем самым незрелость стихии, отсюда преобладание уменьшительно-ласкательных суффиксов: «светло-небесные глазки», «сердитые слезки», «жемчужные зубки» и т.д.

В течение всей повести Ундину сопровождает множество мотивов, причем сами мотивы относятся к разным топосам. К примеру, к внешним мотивам относится мотив призрачности, сопровождающий Ундину в начале повести. Призрачность соответствует воде; фонтан в городе также сравнивается с призраком: «...Сноп фонтана, белевший сквозь сумрак, как веющий легкий Призрак...». Материализуется этот мотив в финале: Ундина становится призраком в человеческом мире.

К мотивам внутреннего топоса относится мотив слез как преобразованной человеком воды. Слезы – знак потери стихийной выраженности и становления человеком.

Образ Ундины окружен символами; в самом начале повести рыцарь видит в доме стариков, приютивших Ундину, огонь, горящий в камине. Так, огонь является символом домашней жизни, семьи. В VIII главе ярко горящий огонь уже сложившейся семейной жизни трансформируется в свет венчальных свеч – символ зарождающегося дома. В XVIII главе свет венчальных свеч переходит в тусклый огонек одинокой свечи (сцена смерти рыцаря) как знак потерянной семьи.

Символы сопровождают и образ рыцаря. Например, символ лебедя: с лебедем сравнивается конь рыцаря (1 глава). Прямое истолкование этого символа дается в XVI главе: «Стон лебединый смерть нам готовит». Но лебедь – мифологема с двойным значением. Первое значение реализуется в первой главе: рыцарь непрямо сравнивается с Лоэнгрином, героем средневековой легенды. Белый лебедь – символ жизни. Об этом говорит его цвет: белый – цвет чистоты. Второе значение: лебедь – вестник смерти.

Появляются в повести и христианские символы. В XIV главе Ундина сравнивается с голубем («...голубем белым свеяла...»), а голубь в христианской символике трактуется как воплощение Святого Духа и как символ чистоты и невинности.

Таким образом, через сопоставление топосов мы можем охарактеризовать сложность образа Ундины как медиатора, а через характеристику мотивов и символов мы можем проследить эволюцию образа.

Примечания

[1] Гартман Ф. Жизнь и сущность учения Парацельса. М., Новый Акрополь, 1997.

Шункова А.В. (студ., 5 курс), Кемеровский госуниверситет
Науч. рук. Г.И. Карпова

Концепция слова в книге И.С. Шмелева «Богомолье»

В художественной структуре романа выделяется слово обыденное и слово сакральное. Обыденное слово характеризует ситуацию, относящуюся к повседневной жизни. Сакральное слово в произведении проникает во все сферы человеческой жизни. Отправной точкой для богомолья является «слово-зарок», обещание Горкина сходить к Троице-Сергиевой лавре. В данной связи категория слова оказывается сюжетообразующим элементом и переплетается с мотивом пути. В герое присутствует потребность реализации произнесенного слова, которое активно требует от человека не только физического труда, но и духовного старания.

Другой важной составляющей сакрального слова представляется его двунаправленность, диалогичность. Можно сказать, что сакральное слово обладает центробежными силами, оно служит для максимального раскрытия внутреннего мира. Исповедальное, молитвенное слово предполагает не только ответ, но и ответственность за уже материализованное намерение, за оформленную мысль, в которой легко сорваться на грех[1]. Обращение к особому сакральному языку всегда характеризуется необходимостью установления контакта между земным и небесным, временным и вечным, случайным и универсальным.

Данное положение представлено в тексте Шмелева широким набором эпизодов. Обращает на себя внимание рассказ Горкина о том, «как выучился Мартын пьянствовать..., а я его маленько поудержал, поразговорил душевно»[2]. Горкин при помощи «миротворческого» слова гармонично восстанавливает ситуацию. Стихийность в слове и действиях, отсутствие целеполагания выступают приметой человека, поддавшегося искушению (Мартын).

Известно, что монахи Троице-Сергиевой лавры, куда отправляются герои, переписывали сочинения отцов церкви, среди которых имеются следующие слова Исаака Сирина: «Если хочешь что сказать, говори не в виде учащего, а в виде ученика – больше почтения будет к словам твоим»[3]. Говорящий субъект не претендует на дидактизм, неоспоримость высказываемого совета. В полной мере в произведении Шмелева данное положение воплощено в образе Горкина. Герою отводится роль своеобразного «комментатора» действий и фраз: «А Горкин ей объясняет, через чего бывает спасение: грех не в уста, а из уст!» (С.78). Удивительно, что герой заслуживает всеобщее внимание, не обладая блестящими ораторскими способностями. Основополагающие христианские истины звучат в форме народной мудрости.

Пустословие, как и многословие, оборачивается десакрализацией истины, отходом от нее. Горкин «...говорит, что веселиться тут нечего, не на ярмарку собрались... Вам с нами не рука, пойдем тихо» (С.22-23). Ассоциативно «ярмарочное» поведение связано с балагурным, светским, стихийным словом. Позиция неговорения, тишины автором трактуется как самоконтроль над словом, как момент внутренней сосредоточенности, активной духовной деятельности. По словам Иоанна Лествичника, «Многоглаголание есть... слуга лжи, истребление сердечного умиления... Благоразумное молчание есть матерь молитвы, ...страж помыслов..., противник любоучительства»[4].

Примечательно, что при наложении смысловой оппозиции «пустословие (= многословие) – молчание» на систему персонажей неожиданно открываются новые грани текста. Причем в центре, как наиболее «маркированные», оказываются не главные герои, а второстепенные. На одном полюсе находятся обладатели негативного, десакрализованного слова: трактирщик Брехунов (показательна фамилия героя) и два «охальника», которые встречаются богомольцам на пути. Поверхностное, пренебрежительное отношение к сакральному слову данных персонажей приводит к профанации христианских понятий и обрядов. Данное поведение неизбежно вызывает дистанцию у богомольцев как носителей чистой веры. Движение к обители Преподобного воспринимается как путь нравственного очищения. Избавление от скверного, ругательного слова происходит посредством самого же слова, только в его другой молитвенной ипостаси: "Вот и потянет ее (душу) в баньку духовную, во глагольную!" (С.47). К другому полюсу оппозиции «пустословие – молчание» относятся такие персонажи как «тихая девочка Анюта» и послушник Саня Юрцов, важно отметить, «заика природный». В немногочисленных эпизодах «тихая девочка Анюта» «шепчет». Интенсивность говорения целенаправленно снижается автором. И неслучайно Саня Юрцов находится в Троице-Сергиевой лавре в качестве послушника, то есть того, кто «слушает», пассивно внимает речь другого. Отсутствие полноценной способности к общению, минимальные реплики героев в вышеизложенном контексте определяются не как случайная деталь, а как художественная закономерность. Герои «молчат», но сам факт их молчания «говорит» о присутствии в них сердечной благодати.

Категория слова оформляет текст по принципу кольца. Слово является причиной (обещание Горкина) и целью пути (благословление о. Варнавы). Неслучайно в название последней двенадцатой главы книги вынесено слово «благословление», высшая ипостась слова в понимании богомольцев, концентрирующее в себе созидательные, жизнеутверждающие силы. Благое слово звучит финальным аккордом в произведении.

Финальный эпизод возвращения героев домой обнажает все ключевые смыслы категории слова. Горкин говорит: «Благодати сподобились. Будто теперь и скучно без Преподобного» (С.132). Напомним, что «уныние часто бывает одним из первых исчадий многословия»[5]. И в который раз ущербное состояние преодолевается через поучающие слова Горкина. Герой «на выходе» из романа обретает новое качество речи: «говорит... молитвенно». Последняя фраза романа: «Потукивает тележка. Мы тихо идем за ней» [2;132]. Читатель догадывается, что возникшая тишина является уже выражением не скуки, не уныния, а покоя, внутреннего равновесия, душесозерцания, слияния с миром Преподобного.

Примечания

[1] Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. СПб., 1999. С. 58.
[2] Шмелев И.С. Избранные сочинения: В 2 т. Т.2: Богомолье; Лето Господне. М., 2001. С.12. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.
[3] Троице-Сергиева Лавра. М., 1987. С.37.
[4] Лествичник Иоанн. Лествица, возводящая на Небо (Репринт 1862 г.). М., 1997. С. 203.
[5] Троице-Сергиева Лавра. М., 1987. С.37.

Проект «Русская литературная классика в современной социокультурной ситуации»

Казаков А.А., Томский госуниверситет

Русская литературная классика в современной социокультурной ситуации: К постановке проблемы

Поддержка данного проекта была осуществлена АНО ИНО-центр в рамках программы «Межрегиональные исследования в общественных науках» совместно с Министерством образования Российской Федерации, Институтом перспективных российских исследований им. Кеннана (США) при участии Корпорации Карнеги в Нью-Йорке (США), Фондом Джона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США). Точка зрения, отражённая в данном документе, может не совпадать с точкой зрения вышеперечисленных благотворительных организаций.

Предлагаемая тема не содержит формальной проблемности, но для глаза современного гуманитария проблемная острота этой темы очевидна: положение классики радикально изменилось. Сегодняшние функции и статус этого феномена не определены, не установлены ни в рамках науки, ни в контексте общественной саморефлексии.

Исследование места литературного наследия в социокультурном контексте современности в данном случае приходится вести на фоне изменения очертаний и неопределённости сегодняшней конфигурации самих феноменов культуры и социума. Но всё же очевидно, что такой шаг сделать необходимо, так как по логике герменевтического круга осмысление современной структуры культуры и общества невозможно без уяснения изменений, произошедших с характером бытования классики.

Далее, природа этой проблемы предполагает серьёзнейшую рефлексию оснований литературоведения как науки, пересмотр аксиоматики, лежащей в основе её методологии, поскольку прежняя аксиоматика по сути потеряла реальную прописку в современной действительности. Такого рода методологическая рефлексия возможна только в широком междисциплинарном контексте.

Проблема определения сегодняшних функций и статуса литературной классики крайне насущна как для того слоя современного российского общества, который мыслит себя наследником традиций русской интеллигенции, так и в рамках специального интереса литературной критики и научного литературоведения.

Научная актуальность данной проблемы подтверждается значительным числом публикаций, дискуссий, круглых столов на эту тему[1]. Вместе с тем, очевидно, что данная проблема далека от разрешённости и даже от *систематической постановки, полного описания всех её измерений.*

В научной литературе по проблеме первостепенную роль играют публикации, в которых делается попытка осмысления сущности сегодняшней культурно-исторической ситуации и места в ней классики. И здесь следует выделить две группы текстов.

В первой группе – научные статьи и литературно-критические реплики (в основном из круга «Литературной газеты» и «Литературного обозрения»), в которых произошедшие события оцениваются как культурная катастрофа, сугубо негативное событие и делаются призывы к возвращению культуры старого типа, консервации уходящей аксиологической основы классики и связанной с ней ценностной системы интеллигенции (а также более специального предмета – литературоведения)[2].

Даже если отвлечься от сугубо эмоциональных попыток заклятия истории и обращения её вспять и посмотреть на попытки реального выстраивания диалога современности с традиционной парадигмой классического, им, как правило, недостаёт целостной и адекватной концепции современности, а иногда и классики. И в этом втором случае обычно не учтены объективно выявившиеся в сегодняшней действительности исторически конечные, преходящие признаки классического (нередко как отвечающие интересам сегодняшнего момента выделяются именно такие измерения классики – сегодня уже не действующие реально).

Авторы другой группы текстов, посвящённых рефлексии современной ситуации, (в основном связанные с научными школами РГГУ и кругом «Нового литературного обозрения») в целом принимают произошедшие изменения как объективную историческую данность и делают важнейшие шаги на пути их осмысления. Но для этих исследований характерна другая крайность (имеющая полемическую генеалогию): стремление доказать плодотворность, прогрессивность, «европейский характер» произошедших изменений, что тоже снижает степень их научной объективности[3].

Важную роль играют также исследования зарубежных учёных о характере общемировых изменений в этом направлении[4].

Далее следует назвать работы, в которых затрагиваются частные вопросы, поставленные в рамках данного проекта: о месте классики в системе образования[5], о роли классики в системе социального бытия культурной элиты[6], об идеологическом использовании литературы властью[7], о судьбе чтения и книги и связанной с этим судьбе традиционных библиотек (частных и публичных)[8], о влиянии на ситуацию появившихся электронных гипертекстов[9], о современном литературоведческом и литературно-критическом дискурсе[10].

При несомненной ценности частных наблюдений, сделанных в данных работах, всё же не хватает целостного рассмотрения этих явлений на фоне комплексного, многостороннего изменения ситуации. Как представляется, каждое конкретное изменение необходимо рассматривать только на фоне всего остального комплекса перемен.

Далее, методологически важны работы, посвящённые социокультурному бытованию классики в контексте других культурно-исторических периодов[11].

Наконец, для постановки избранной проблемы важны работы по феноменологии повседневности, герменевтике и рецептивной эстетике. Отдельно следует отметить актуальность социоаналитической рефлексии гуманитарного знания (и в первую очередь, литературоведения) в духе П. Бурдье; насущность метода социоанализа сейчас осознана всей общемировой филологией[12].

Изменение места классики в современном культурно-историческом сознании непосредственным образом связано с целым рядом перемен, определивших социокультурный облик нашего времени, – вот самые важные из них. Изменились:

– статус социального слоя, обеспечивавшего в прошлом ценностный статус классики (т.е. интеллигенции, для которой классика была инструментом самоидентификации);

– идеологическое функционирование литературного наследия, принципы использования литературного наследия властью;

– институциональные формы существования научности (переход к контрактной, грантовой системе исследовательской работы);

– параметры системы образования (и школьного, и вузовского: начиная с вытеснения сочинения из системы экзаменов и вплоть до появления гуманитарных факультетов в структуре неклассических – технических, сельскохозяйственных и т.д. – университетов);

– положение книги (так называемое окончание гуттенберговской эпохи, рост значения электронных медиа и прежде всего – Интернета);

– аксиоматика, лежащая в основе литературоведческой методологии; точнее, речь должна идти о разрушении прежней аксиоматики с явным дефицитом новой: оказалось необходимым осмысление исторически конечного компонента методологических априори литературоведения (ранее некритически мыслимого как вечный). В частности, прервалась выработанная в течение XIX века «эссенциалистская» (П. Бурдье) концепция искусства, предполагающая существование вечной духовной («чистой», самодостаточной) сущности классики и совпадающая по времени возникновения с моментом выделения искусства как автономного социального поля (эта автономия предполагает идею несводимости к социальному, политическому и вообще сегодняшнему). По мысли Бурдье и его последователей, социальный институт научного изучения и толкования классики санкционировала именно эта концепция искусства (а точнее, скрытые за ней интересы социального поля искусства и связанные с этим идеологические интересы власти и, с другой стороны, интеллигенции)[13]. Перемена всех параметров этого блока интересов сегодня совпала с кризисом такой концепции искусства – при том, что традиционное литературоведение почти полностью выстроено на её основе.

Все эти изменения могут быть рассмотрены и во всемирной перспективе, и в контексте социокультурной ситуации в сегодняшней России. Действительно, Запад пережил аналогичные процессы одно-два десятилетия назад: и изменение типа самоидентификации культурной элиты, и перемена в системе идеологических интересов власти (западные аналитики связывают это с формированием открытого общества и снятием задачи доказательства национального величия на примере литературы, политической практики, выработанной в XIX веке и актуальной вплоть до окончания «холодной войны» – см., например, работу Г.У. Гумбрехта[14]), и, конечно же, переход к контрактной и грантовой научности и слом в положении книги.

Необходимо и опираться на опыт Запада, и осмыслить суть специфики отечественной ситуации (качественно другая степень литературоцентричности культуры, другая структура феномена культурной элиты, наступление эпохи постмодерна без подлинной модернизации, проблематичность наступления эпохи открытого общества, неизжитая актуальность проблемы национальной идеи на государственном уровне и т.д.).

Проблема социокультурного функционирования классики должна предполагать диахроническое измерение, диалог с «золотым», «классическим» веком культуры (для России это XIX век), но специфика сегодняшней ситуации заключается в частности в том, что этот диалог нарушен.

В этой связи возникает необходимость изучить *сегодняшнее* бытование классики, символический капитал и коммуникативный смысл, которыми она наделена именно в наше время. Без такой общей постановки проблемы, без уточнения реактуализированного смысла понятий *классика, культура, культурная элита, литература, литературоведение*, без осмысления сегодняшнего наполнения этих понятий невозможно никакое конкретное рассмотрение реального материала.

В этом парадоксальная специфика текущего социокультурного момента: понятие классики немыслимо без компонента «вечного», «непреходящего», но сегодняшняя ситуация заставляет нас обратить внимание именно на исторически изменчивую сторону этого феномена. Нам приходится признать, что сам культурный феномен вечной классики («эссенциалистская» концепция искусства, по Бурдье), *возник в исторически обозримом будущем, следовательно, может и исчезнуть*.

Само по себе логическое противоречие между вечным и историческим снимается в культурной практике (классическое произведение в культуре выступает в модусе вечного, *в качестве* вечного, хотя мы и можем назвать дату его написания), но всё же исторический компонент крайне важен методологически. Как минимум, следует иметь в виду, что *в иной социоисторической парадигме роль классики – как центра культурной самоидентификации – может играть и не литература*. Мы можем привести примеры этого в исторически обозримом прошлом и даже в наше время: в современной молодёжной субкультуре эту роль играет музыка.

Для разрешения очерченного комплекса вопросов представляется необходимым сделать следующие шаги:

– прогнозирование того, с интересами какого нового общественного слоя может связать себя новая аксиоматика литературы и литературоведения;

– постановка вопроса о роли (в том числе, позитивной) электронных гипертекстов в судьбе книги и чтения;

– уяснение специфики современного использования властью символического капитала классики;

– анализ современного литературно-критического и академического литературоведческого дискурса (т.е. дискурса в период аксиоматического межвременья);

– постановка вопроса о соотношении классики и массовой культуры в сегодняшнем мире (с учётом того, что актуализация классики сегодня происходит нередко именно в форме масскультурных переделок, кратких пересказов и т.д.);

– исследование сегодняшнего бытования классики в образовательном цикле.

Примечания

[1] См., например: Новое литературное обозрение. М., №59 (2003). Специальный выпуск: Другие истории литературы.

[2] Агеев А. Конспект о кризисе: Социокультурная ситуация и литературный процесс // Лит. обозрение. М., 1991. № 3. С. 15-21; Айзерман Л.С. Русская классика накануне XXI века. Ст. вторая. Уроки совести // Лит. в шк. М., 1994. № 4. С. 52-57; Горелов П. Заветы русской классики // Осмысление. М., 1989. Вып. 2. С. 8-21; Гулыга А.В. Уроки классики и современность. М., 1990. 382 с.; Кантор В. Наследники: Необходимость просвещения // Лит. обозрение. М., 1987. № 9. С. 93-99; Классика и мы // Москва. 1990. №№ 1-2; Левидов В.А. Художественная классика как средство духовного возрождения. СПб., 1996. 184 с.

[3] Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М., 1994; Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: Введение в социологию литературы. М., 1998; Дубин Б. Литературная классика в идеологиях культуры // Библиотека. М., 1997. № 4. С. 7-11; Дубин Б., Гудков Л. Интеллигенция: Заметки о литературно-политических иллюзиях. Москва; Харьков, 1995; Дубин Б.В. Группы, институты и массы: Культурная репродукция и культурная динамика в сегодняшней России // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 1998. № 4. С. 22-32; Дубин Б.В. Динамика печати и трансформация общества // Вопросы литературы. 1991. № 9/10. С. 84-97; Дубин Б.В. Молодежь и идеология сегодня // Куда идет Россия?.. Общее и особенное в современном развитии. М., 1997. С. 291-302; Что мы читаем? Какие мы? Сб. науч. трудов. Вып. 1-3. СПб, 1993-1999.

[4] Rethinking Literary History. Oxford and New York, 2002; Гумбрехт Г.У. Начала науки о литературе... и её конец? // Новое литературное обозрение. М., №59 (2003). С.93-102; Ренье Ф. Тезисы к дисциплине, именуемой "литература" // Новое литературное обозрение. М., №59 (2003). С.148-157; Тиханов Г. Будущее истории литературы: Три вызова XXI века // Новое литературное обозрение. М., №59 (2003). С. 341-346. См. также отечественные обзоры такого рода работ: Дубин Б., Гудков Л., Рейтблат А. Книга – чтение – библиотека: Зарубежные исследования по социологии литературы. М., 1982; Иванова П.Н. Повседневность и произведение // Современная зарубежная философия: проблемы трансформации на рубеже XX-XXI веков. СПб., 1996. С. 51-52.

[5] Быстрова Е.А. Филологическое образование в школе: Состояние, перспективы развития // Рус. словесность. М., 1997. № 6. С. 41-46

[6] Дубин Б., Гудков Л. Интеллигенция: Заметки о литературно-политических иллюзиях. М.; Харьков, 1995; Дубин Б.В. Группы, институты и массы: Культурная репродукция и культурная динамика в сегодняшней России // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 1998. № 4. С. 22-32; Дубин Б.В. Интеллигенция и профессионализация // Свободная мысль. 1995. № 10. С. 41-49.

[7] Гудков Л.Д. Победа в войне: к социологии одного национального символа // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 1997. № 5. С. 12-19; Дубин Б. Литературная классика в идеологиях культуры // Библиотека. М., 1997. № 4. С. 7-11; Зорин А. Кормя двуглавого орла... М.: НЛО, 2001.

[8] Дубин В.Л. Книга и дом (к социологии книгособирательства) // Что мы читаем? Какие мы?: Сб. науч. трудов. СПб., 1993. С.16-37.

[9] Ренье Ф. Тезисы к дисциплине, именуемой "литература" // Новое литературное обозрение. М., №59 (2003). С.148-157.

[10] Гальцева Р.; Роднянская И. Журнальный образ классики // Лит. обозрение. М., 1986. № 3. С. 48-58; Дубин Б., Рейтблат А. Литературные ориентиры современных журнальных рецензентов // Новое литературное обозрение. М., №59 (2003). С.557-570.

[11] Например: Зорин А. Кормя двуглавого орла... М.: НЛО, 2001; Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001; Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991.

[12] После Бурдье: Политика теории и практика рефлексии // Новое литературное обозрение. М., №60 (2003). С.7-93.

[13] Там же.

[14] Гумбрехт Г.У. Начала науки о литературе... и сё конец? // Новое литературное обозрение. М., №59 (2003). С.93-102.

Кирсанов Н.О., Томский политехнический университет

Социальные и культурные аспекты понятия «литературная классика» (к постановке проблемы)

Поддержка данного проекта была осуществлена АНО ИНО-центр в рамках программы «Межрегиональные исследования в общественных науках» совместно с Министерством образования Российской Федерации, Институтом перспективных российских исследований им. Кеннана (США) при участии Корпорации Карнеги в Нью-Йорке (США), Фондом Джона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США). Точка зрения, отражённая в данном документе, может не совпадать с точкой зрения вышеперечисленных благотворительных организаций.

Понятия «социальный» и «культурный» используются нами для обозначения двух полюсов, задающих смысловую полноту любого конкретного исторического феномена. Однако в рамках данной статьи основной упор будет сделан на втором члене этой антиномии.

Исследовательская приоритетность «культуры» при изучении социальных функций литературы определяется парадоксальностью, коренящейся в природе взаимоотношений между «культурой» и «обществом». В соответствии с этой парадоксальностью, в литературе нет ничего внесоциального (литературное произведение всё сплошь социально, по выражению одного из представителей теоретико-литературного авангарда 20-х годов), и в то же время социальные характеристики литературы не являются её конститутивными признаками. Известный тезис «литература для литературы» не сводится к полемическому отражению тезиса «литература для общества». Уже само постоянство, с которым он воспроизводится на протяжении трёх последних столетий (то есть того периода европейской истории, в который, собственно, и происходит кристаллизация литературы как социального института), позволяет говорить о том, что он в каком-то смысле имманентен литературе, является её необходимой внутренней мерой, во всяком случае, в не меньшей степени, чем тезис «литература для общества». Здесь, таким образом, мы сталкиваемся всё с той же двойственностью проблемы «литература – общество», которая проявляется, в частности, в том, что социальное функционирование литературы оказывается возможным лишь постольку, поскольку её агенты (писатели, читатели, критики и пр.) обнаруживают в ней некоторое «внесоциальное» смысловое ядро. Определение сущности этой «внесоциальности» предполагает прояснение импликаций, заложенных в современном понятии «культуры».

В нашей повседневной жизни мы постоянно сталкиваемся с двумя способами представлять себе смысл слова «культура». Речь идёт не просто о теоретических концептах, но именно о представлениях, укоренённых в повседневности современного человека. Следовательно, будучи способами «понимать» культуру, они одновременно инкорпорированы в структуру современной культуры, являются необходимыми моментами её самоосмысления и развития. В своём живом бытовании эти два представления диалектически связаны между собой, однако, в теоретических целях можно отделить их друг от друга и рассмотреть по отдельности.

В соответствии с первым представлением, культура понимается как совокупность результатов человеческой деятельности («достижений человеческого духа»). Проецируясь в сферу конкретных жизненных и образовательных практик, это представление даёт «принцип перечня» (реестр памятников, нуждающихся в сохранении; список литературы, обязательной для прочтения; набор имён и понятий, которые «стыдно не знать образованному человеку»), а своего идеального воплощения достигает в образе музея. Экспликации этого представления хорошо известны. Превращаясь в «культурную ценность», объект изымается из жизненного (житейского, социального, экзистенциального) пространства и помещается в пространство «вечности». Музейный экспонат, обретая «бессмертие», в то же время перестаёт быть «живым». Субстанциализируя в себе «историю», он теряет связь с конкретной историчностью реципиента, противостоя ей как изолированный объект, требующий пиетета.

В соответствии со вторым представлением культура понимается как совокупность смысловых и институциональных условий, обеспечивающих возможность возникновения и функционирования тех или иных «явлений культуры». Это жизненный контекст, в котором осуществляется культивирование определённых форм человеческой деятельности. При этом рассмотренная выше субстанциализация культурной деятельности в «культурных ценностях», фетишизированных «достижениях человеческого духа» может выступать в качестве одного из социальных механизмов этого культивирования.

При таком подходе разведение компетенций социологического и «культурологического» анализа культуры будет выглядеть следующим образом. Социолога будут интересовать формы институционализации культурных практик, обеспечивающие возможность «культуры» как совместного производства и трансляции культурных смыслов, их социальный генезис и механизмы взаимодействия с другими «социальными полями». Культуролога – имманентная логика этих смыслов. При этом и сам феномен этой имманентности может быть рассмотрен и в социальном, и в культурном аспектах.

Попробуем сперва разобраться, в чём состоит социальная функция этой «идеальности» культурных регулятивов. В антропогенетической перспективе в основе феномена культуры лежит процесс превращения средств деятельности в её цель. В результате этого процесса целый ряд областей человеческой деятельности приобретает автономный характер, отделяясь от направленности на конкретный результат. Отсюда – возникновение автономных культурных регионов, управляемых соответствующими идеальными целями (в этом смысл известных тавтологий «цель поэзии – поэзия», «цель науки – истина» и т.д.). Следует, однако, иметь в виду, что подобное освобождение деятельности от непосредственной нацеленности на результат никогда не является абсолютным. Связь между действием и целью приобретает в этом случае более сложный и опосредованный характер. Более того, в рамках определённого (не единственного) подхода, смысл этого освобождения от цели может быть рассмотрен как целиком обусловленный необходимостью достижения данной цели. Этот феномен коренится в самой природе сознательного человеческого действия: необходимой предпосылкой решения практической задачи является преодоление чисто практического диктата этой задачи. Чтобы достичь цели нужно уметь абстрагироваться от цели. В момент этого необходимого абстрагирования происходит, во-первых, приостановка практически нацеленного действия (внешнего или внутреннего); мы как бы преодолеваем гипноз цели, нашу одержимость необходимостью её достижения. Во-вторых, наши действия (внешние и внутренние) частично приобретают игровой, самодостаточный характер. Находясь в этом игровом пространстве, мы не предпринимаем никаких практических шагов, а словно «играем» с проблемой, отсюда неизбежный оттенок необязательности, праздности, присущий нашим действиям и размышлениям. Возникающая здесь дистанция по отношению к практической ситуации расширяет смысловые рамки рассмотрения данной ситуации. В этом кругозоре она оказывается «одной из возможных»,

лишается своих практических привилегий, а следовательно, может быть сопоставлена «на равных» с другими ситуациями, имевшими место в нашей жизни или в жизни других людей. И, наконец, в третьих, несмотря на свой игровой характер, нашим действиям присущ в этом пространстве момент специфической ответственности. «Специфика» этой ответственности могла бы стать предметом отдельного исследования, здесь же мы ограничимся констатацией того очевидного факта, что абстрагироваться от цели не значит забыть о цели. Цель каким-то образом продолжает определять наши действия, и в то же время очевидно, что она делает это как-то принципиально иначе, чем в тот момент, когда мы, прекращая наши размышления, приступаем к её непосредственному достижению.

Феноменологическая структура этого отдельно взятого случая решения отдельной практической проблемы отдельным человеком может быть использована как модель для понимания функционирования человеческого общества (с той необходимой поправкой, что, будучи результатом совместной деятельности людей, общество не предполагает абсолютной прозрачности своей структуры для сознания отдельного индивида в качестве непременного условия своего существования, хотя в определённой исторической парадигме может утверждать этот идеал «прозрачности» в качестве регулятивной идеи). Его «нормальное» функционирование предполагает наличие своего рода смысловых пауз, разрывов в круговой поруке целей и средств. Наиболее наглядно этот механизм может быть продемонстрирован на примере культурного региона, социальная результативность которого, кажется, не подлежит сомнению – науки. Научное открытие «полезно». И в то же время оно возможно лишь постольку, поскольку учёный способен руководствоваться в своей деятельности регулятивами, заданными этой деятельностью, как чем-то самоценным, не связанным соображениями «полезности». В широком смысле этого слова он должен искать «истину». Социолог вправе рассматривать этот концепт как символический бонус в социальной игре, в которую включён учёный, – игре, правила которой исторически обусловлены и, следовательно, преходящи. Но при этом он не должен игнорировать и тот факт, что это представление о науке как своего рода игре находится за пределами внутренней телеологии научной деятельности.

«Внутреннее» видение цели культурной деятельности состоит в том, что этот смысловой избыток, заполняющий паузы, разрывы социальной жизни понимается как сугубо человеческий способ бытия – то пространство, в котором человеческое начало реализуется по преимуществу, в «чистом виде», где человек впервые обретает самого себя. Эта идея возникает в эпоху Возрождения, но окончательно она оформляется только в XVIII веке, одновременно с идеей культуры и в качестве её необходимой характеристики. Хорошо известно, что концепт «культура» складывается в ситуации распада традиционного общества в качестве нового типа согласования смыслов и ценностей, утративших свою прямую императивную силу. В рамках этой новой программы понятие традиции и её ценность переосмысляются в свете выдвинутых «третьим сословием» идей универсальности (в противоположность сословному пониманию традиции в иерархическом обществе) и свободы (в противоположность

жёсткой регуляции человеческого поведения через обычай). В этом контексте культура рассматривается как пространство самоидентификации индивида, сущность которого по определению выходит за пределы тех возможностей и ролей, которые предоставлены ему обществом.

Рассмотренная в этом контексте литература предстаёт одним из культурных механизмов дистанциирования от житейских, этических, политических, экзистенциальных проблем современности, их более глубокого осмысления, нежели то, которое необходимо для их разрешения. Говоря словами Р.У. Эмерсона, литература – это «точка вне нашего сегодняшнего круга», её задача – «поднять нас на возвышение, откуда мы в состоянии обозреть современную нам жизнь, а это – преимущество, позволяющее воздействовать на её развитие». Немаловажным в этом контексте фактом является изначальная связь феномена литературы с письменной культурой (хорошо известно, что вплоть до XVIII века это понятие не содержало в себе обязательного признака «эстетического», объединяя художественную словесность с другими типами письменных сообщений). Будучи инструментом трансляции сообщения в пространстве и во времени, письмо освобождает его от всех зависимостей hic et nunc и расширяет пространственные и временные границы контекста, в котором смысл сообщения становится адекватным самому себе (то есть, собственно, задаёт идею культурного контекста). Характерно, что эмансипация художественной словесности от соседних социокультурных рядов происходила на путях углубления и осознания моментов дистанции, заложенных в понятиях «вымысла» и «слога». Эти «формальные» признаки литературы, не являясь её конститутивными характеристиками, в то же время находят своё место в смысловом поле, заданным её сущностным ядром. «Слог» в этом контексте предстаёт механизмом дистанциирования от инструментальной функции языка; «вымысел» – от непосредственно воспринимаемой действительности.

Литературное произведение, таким образом, является местом встречи многообразных стратегий дистанциирования. При этом дистанция носит как внешний (дистанциирование от «насущных нужд» современности), так и внутренний (несовпадение наличного, понятного мне здесь и сейчас смысла текста, и смысла заданного, который мне ещё только предстоит понять, причём в процессе этого преодоления наличной данности текста я реализую свою экзистенциальную задачу «быть человеком») характер. Раскрытое таким образом понятие «литературы» предполагает идею «классического» как свою собственную внутреннюю меру. В перспективе оси «литература – общество» классика выступает в роли стабилизатора литературы как социокультурного феномена, она как бы «удерживает» идею литературы в социальном пространстве. По оси «литература – культура» классика выступает в функции внутреннего горизонта текста, атрибутируемого его читателем как «литературный». В этом смысле необходимой предпосылкой понимания литературного произведения является возможность соотнести его с классической традицией как его собственным внутренним пределом. Этот тезис не следует понимать только в том смысле, что литературное произведения воспринимается на фоне

произведений, уже вошедших в «золотой фонд» национальной (мировой) литературы. Скорее речь должна идти здесь о «презумпции классикализуемости» данного текста как механизме выведения его актуальности за пределы «истины сегодняшнего дня», что является необходимым условием раскрытием смысла, который он в себе содержит.

Петров А.В., Томский госуниверситет
Творчество Гоголя и современное научное знание в образовательной перспективе (постановка проблемы)

Поддержка данного проекта была осуществлена АНО ИНО-центр в рамках программы «Межрегиональные исследования в общественных науках» совместно с Министерством образования Российской Федерации, Институтом перспективных российских исследований им. Кеннана (США) при участии Корпорации Карнеги в Нью-Йорке (США), Фондом Джона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США). Точка зрения, отражённая в данном документе, может не совпадать с точкой зрения вышеперечисленных благотворительных организаций.

Предметом рассмотрения в данной работе будет феноменология бытования художественного наследия классика (в данном случае, Гоголя) в образовательной парадигме. Основанием для включения того или иного писателя в школьную программу всегда была существенная степень его «классичности». Следовательно, сама система должна была с той или иной мерой ясности определять это последнее понятие. Как легко убедиться, основания для определения названного понятия менялись, и в виде этой переменной величины классичность в образовательной ситуации имела тенденцию к опустошению, выветриванию.

Напомним, что в социологическом литературоведении Гоголь представлялся как критик крепостнической России — и эта идея задавала творчеству писателя монолитную целостность. С середины восьмидесятых годов на смену официально-идеологическому прочтению приходит интеллигентно-гуманитарное. В это время в научном гоголеведении наступает своеобразный «ренессанс». Достаточно указать на монографические работы современных исследователей (книги Ю.В. Манна, М. Вайскопфа, В.Ш. Кривоноса, новое собрание сочинений Гоголя под редакцией В.В. Воропаева), а также на возвращенную литературу — это наследие В. Розанова, Д.С. Мережковского, В. Гиппиуса, В. Зеньковского. Даже данных примеров достаточно, чтобы понять, что увеличивается прежде всего количество различных концептуальных подходов. Ценностным языком науки наличие нескольких концепций описывается как показатель смысловой *глубины* гоголевского творчества, его *многогранности* и *многоаспектности*. В парадигме современного литературоведения все перечисленные понятия (мы даем далеко не исчерпанный ряд) утверждают феномен «гениальности» Гоголя, что, в свою очередь, предполагает также и признание за писателем статуса классика[1].

Естественно, что Гоголь считался классиком и до восьмидесятых годов XX века. Без дополнительного исследования мы не можем сказать, насколько кардинально изменилось социокультурное восприятие классики за последние десятилетия, однако сегодня в школьном образовании гениальность Гоголя воспринимается и воспроизводится как знание. Задача данной статьи — выделить причину, которая позволяет воспроизводить только знаниевый прообраз классики.

С одной стороны, литературоведение как наука не ставит своей целью транслировать жизненные ценности ученого. При переходе из сферы науки в образование ценности передаются языком понятий. Что происходит? Для ученого концептуальное «богатство» знания является обозримым и своеобразно «родным» — в этом пространстве состоятельны многие из жизненно значимых стратегий (здесь ученый мыслит, здесь он создает «продукты», повышающие его статус, здесь состоятелен опыт его деятельности...). Поэтому мозаичное, дробное по сути «пространство» научного знания в процессе исследовательской деятельности осуществляется для ученого в виде мощной мотивации идеи гоголевского гения и, vice versa, идея гениальности осуществляется в качестве ценностно-смысловых границ знания.

При переносе знания в образовательный процесс фигура ученого редуцируется, и мозаичное пространство знания напрямую сводится с ценностным языком, приобретающим прообраз выводного знания: результат полемического или мозаичного пространства воплощается в понятиях *полноты*, *широты*, *масштабности*, *величия*, etc гоголевского гения.

Все это важно было проговорить, потому что в образовательный процесс научное знание проникает в нескольких видах и реализуется в нем отнюдь не равномерно. Два вида мы уже упомянули; знание можно рассматривать как «пространство», если оно берется в ракурсе его множественности; знание может быть представлено по его ценностному «изводу». Также знание функционирует как текстообразующая модель.

Неравномерность презентации всего концептуального поля обусловлено тем, что знание востребуется по мере необходимости; на разных этапах оно удовлетворяет разные *потребности* субъектов образовательного процесса. Если говорить конкретно о школьном образовании, то в нем в принципе нельзя развернуть все концептуальное пространство современного гоголеведения. Поэтому первое напряжение проблемы возникает при разрыве мотивационного поля (разрыве, который, как мы определили выше, задается объективной спецификой перевода знания из сферы науки в образование). Этот разрыв хорошо просматривается в многочисленных клише типа «Гоголь — гениальный русский писатель», для которых не существует парадигмы становления жизненной ценности.

Второе, на чем следует сосредоточить внимание, — это то, что в образовании стереотипы проявляются не просто как банальности. Их порождает принцип экономии усилий, ибо бессмысленно разворачивать всю систему научной полемики и концептуализации для того, чтобы получить тот же самый («наукообразный») вывод. Такая развертка, скорее, привела бы к тому, что «объем» образования превысил бы «объем» науки.

Следует учитывать и тот факт, что возникшую ценность в ее понятийном выражении нельзя развернуть обратно в концептуальное «пространство», адекватное исходному. Поэтому литературоведение, по сути, передоверяет образованию воссоздание ценностей только в одной возможности — их становлению должно способствовать само *художественное произведение* — источник всех концепций.

В отношении к художественным произведениям Гоголя проблема обретает свои очертания. Дело в том, что как среди школьников, так и среди абитуриентов, гоголевские тексты не только не переживаются как гениальные, но и не трактуются как таковые. Классический пример — «Мертвые души». Поэма в подавляющем большинстве прочитанных нами сочинений представляется как галерея помещиков, в которой постепенно возрастает степень их омертвелости. Если судить по данной интерпретации, то для гения достаточно выстроить некоторый нисходящий ряд пороков. Подобная интерпретация, которая затем обычно перетекает в пересказ того, какой помещик чем отличен, явно не удовлетворяет ценностному критерию. Получается, что в сфере образования гоголевский текст, как это ни парадоксально, не в состоянии репрезентировать природу своей гениальности (классичности).

Наша последняя мысль далека от формы окончательного утверждения, однако опыт преподавания заставляет нас задуматься о *тенденции*, сущностную причину которой нельзя возводить только к сведению концептуального пространства знания и ценностно-понятийного языка. Полагая, что плохое освоение всего диапазона концепций не является обязательным для учащегося, мы сосредоточили свое внимание на функции текстопорождающей модели научного знания, которая, вероятнее всего, обусловливает возникновение феномена «мертвой» классики (существующей только как набор готовых стереотипов).

Для прояснения гипотезы мы составили анкету и предложили ее старшеклассникам. Всего в ней приняли участие 37 человек из разных одиннадцатых классов одной школы. Мы не можем считать эту выборку репрезентативной, однако она достаточна для четкой формулировки проблемы.

Форма анкеты:

Учащимся даны два текста, из которых предлагается выбрать более качественный. Затем анкетируемый должен ответить на вопрос: чем различаются предложенные ему тексты. В заключении мы просили дописать несколько фраз к выбранному учащимися качественному тексту.

Тексты:

Н.В. Гоголь — гениальный писатель. За свою жизнь он создал много произведений, которые заставляют читателя серьезно задумываться над проблемами общества того времени.

Даже если искренне верить, что Гоголь — гениальный писатель, это было бы трудно доказать, выбирая из его произведений чистые факты, например, то, что Чичиков во время поездки по помещикам скупает мертвые души.

В итоге подавляющее большинство опрашиваемых (33:4) признали первый текст более качественным. Он оценивался как ясный, корректный и *более научный* против непонятного во втором случае. Следует отметить, что непонятность второго текста относится не только к сложности построения фразы, около 45% опрашиваемых не смогли определить модальность, считая, что в тексте отрицается гениальность Гоголя (14 человек).

Мы расшифруем «внутреннюю» форму первого текста — она имеет прямое отношение к постановке проблемы. Ясность этого текста возникает из-за последовательности подачи материала. Принцип, который определяет эту последовательность, можно признать «научным» потому, что он позволяет воссоздать действительность как *данность*, не вызывающую и тени сомнения. Сведя фразу к схеме, мы получим закономерность: человек — профессия (занятие) — деятельность — продукт — содержание продукта — качество (основное свойство). Налицо дедуктивная стратегия подачи материала, исключающая нежелательные, идущие от человека аберрации.

Сжатая до модели, эта фраза проясняется в ее информационной стратегии. В ней осуществляется последовательная редукция субъекта к объекту (который не способен отразить всю полноту человека) и объекта к свойству (части содержания).

В рамках редукционной модели гениальность является не более чем отношением, которое устанавливает *тождество* всех возможных акциденций, возвращая их к семантически размытому субъекту. Именно поэтому содержание понятия «гениальность» почти полностью опустошается, и его смысл восстанавливается только из вторичных оценок всего поля свойств текста (*важность, значимость* изображения мертвых душ, к примеру)[2].

То, что школьники называют «более научный текст» есть, по сути, все та же форма экономии усилий — модель легко усваивается и не оттягивает на себя внимание читающего. Не случайно второй текст, предлагаемый в нашей анкете, чаще характеризуется как сложный, требующий затрат времени для его понимания.

Мы согласны, что экономия усилий — потребность современного образования. Поэтому проблема возникает в том случае, если текстопорождающая модель без надлежащей рефлексии («естественно» или безотчетно) переводится в аналитическую — тогда, когда декомпозиция художественного произведения аналогична способу композиции «научного» текста, имеющего совершенно иные задачи (описывать художественное произведение, конструируя знаниевую объективность). Совершенно очевидно, что гениальность Гоголя будет ассоциироваться с теми смыслами, которые будут получены в процессе декомпозиции текста произведения. Но что реально создается как результат такого анализа?

Во-первых, художественное произведение, анализируемое по описанной нами модели «сужения» субъекта до объекта (и далее до свойства), не переосмысливается, а скорее *расподобляется* — например, у объективированного героя выделяются черты характера, детали портретного описания... По мере объективации свойств они приобретают форму сферы: каждая подробность возводится к некоторому центру (герою), который, параллельно процессу накапливания частностей,

становится понятийной абстракцией. В итоге методом рассредоточения текст переводится в форму возможной действительности, приписываемой тексту и адекватной тому образу, который сформировался в опыте «аналитика». Эта картина реальности и должна репрезентировать гениальность Гоголя. Но в том-то и проблема, что действительность ни «классической», ни гениальной не бывает. Попытки задать ценностно-смысловые границы текста из области этой картины приводят к стойкому ощущению, что в «произведениях» Гоголя нет ничего особенного. Само переживание образа вторичной *реальности* не делает гениальность Гоголя сколько-нибудь близкой читателю, ибо она по-настоящему «второсортна» — никак не связана ни с историческими модусами, ни с ощущением временной дистанции; в ней нет авторских интенций и проекций читательского сознания. Она существует как бессодержательный (почти виртуальный) аналог концептуального пространства научного знания и пространства вполне жизненного (бытового, географического).

Изучение феноменологии восприятия классического в образовательном процессе позволяет обнаружить тенденцию к тому, что ценностный смысл классики ускользает от трансляции. И эту тенденцию можно считать вложенной в саму механику образовательной ситуации (по крайней мере, в том виде, в каком мы видим её сегодня). Перед нами один из факторов, формирующих положение литературной классики в современном обществе.

Примечания

[1] До проведения полного комплекса исследований мы будем рассматривать «классичность» как явление, ассоциированное с представлением о гениальности писателя.

[2] За счет опустошения понятия из первого текста можно изъять субъекта (Гоголя) и заменить его любым другим (Достоевским или Толстым).

Содержание

Аввакумова А.В. , Томск
Мотив капитала в пьесе А.Н. Островского 1847 г. «Семейная картина» 3
Андреева А.Е., Томск
Оппозиция «Берлин – Россия» в романе В. Набокова «Машенька» 5
Афанасьева Ю.Ю., Томск
Проза М. Жуковой в англо-американской феминистской критике 7
Белова Д.Н., Томск
Новаторство поэтического языка Р.М. Рильке на материале цикла «Сонеты к Орфею» 11
Боровко И.Ф., Томск
Концепция истории в романах «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Ярмарка тщеславия» У.М. Теккерея ..13
Былецкий Д.А., Томск
Библейский лейтмотив «талифа куми» в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» 16
Васильева Е.В., Томск
К проблеме уникальных фрагментов текста в книге воспоминаний В.В. Набокова «Другие берега» 18
Васина В.А., Томск
Жанр песни в эстетике В.А. Жуковского 21
Вититнева Л.С., Томск
Микросюжет комедии "Горе от ума" в романе И.С. Тургенева "Дым" 24
Власова М.В. , Томск
Коммуникативная ситуация экзамена в рассказах А.П. Чехова 1980-х годов 27

Гаврилова Н.С., Томск
История Англии в стихотворениях И. Бродского 30
Гвоздева Е.В., Томск
Жанровое своеобразие пьесы Н.Р. Эрдмана «Самоубийца» 34
Генина Н.Е., Томск
Тема поэтического бессмертия в рецепции Горация В. Брюсовым 36
Голдаева А.В., Томск
Баллада о Розамонде в английской культуре и личной библиотеке В.А. Жуковского 38
Гончаров И.Н., Томск
Обрядовая функция «слова» в древнерусской проповеди (на материале проповедей Кирилла Туровского) 40
Горбунова И.В., Томск
Миф о Трое в лирике М. Цветаевой 42
Давыдова Е.Н., Кемерово
Мотив Красоты в стихотворении А.С. Пушкина «Мадонна» и в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша» 44
Декина Е.В., Томск
Концепция чуда в рассказах Юрия Буйды 47
Дмитриева Л.П., Томск
Баллада Р. Саути «Доника» в переводе В.А. Жуковского 49
Ёжикова Е.С., Томск
Образ ребёнка в святочном творчеств Н.С. Лескова 50
Замятина Е.В., Томск
Портрет и пейзаж как литературно-повествовательные формы в дневниковой прозе В.А. Жуковского 1800-1820-х гг. 52
Зевенкова Е.В., Томск
Н.С. Лесков и спиритизм 54

Зенкин М.А., Томск
Философско-эстетическая категория пространства в мировоззрении Г.С. Батенькова 56
Зубарев А.А., Томск
Мотив двойничества в античной мениппее и в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» 58
Иванов П.С., Кемерово
Мифологема воды в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» 60
Ионина М.А., Томск
Книга Иова в романе Достоевского «Подросток» 62
Каминский П.П., Томск
Исторический дискурс в очерковой прозе В. Распутина о Сибири 66
Кармацкая С.А., Томск
Жанр предисловия в творчестве И.С. Тургенева 69
Клименко А.В., Томск
Циклизация в рассказах Набокова («Соглядатай») 71
Климутина А.С., Томск
Мотив отсечения головы в повести А. Королёва «Голова Гоголя» 73
Кононова М.А., Томск
Речь героя как средство раскрытия эволюции его характера (на материале романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба») 75
Королёва Е.А., Томск
Творческий диалог трёх романтиков (на материале стихотворения Байрона "Farewell! If ever fondest prayer") 77
Коршукова А.В., Томск
Собачий сюжет и его генезис в «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя 79
Кривенко У.А., Томск
Герой, повествователь и автор в «Театральном романе» М. Булгакова 81

Кузьмина С.И., Кемерово
Категория покоя в поэтической картине мира М.Ю. Лермонтова 83
Куприянова А.И., Тюмень
Автоирония в доэмигрантской прозе В. Аксёнова 86
Лебедева Ю.В., Томск
Загадка неосуществленного перевода баллады «Принцесса Елизавета» В. Шенстона 89
Левицкая М.М., Томск
Эстетические взгляды В.Ф. Ходасевича-критика 1/3 XX в. 91
Лобачёва Д.В., Томск
Жанр письма как культурный феномен в истории художественного перевода (На материале «Письма к другу» А. Тургенева) 94
Лопатина Е.Е., Томск
Идиллии В.А. Жуковского в пространстве русской пародии 98
Марцева Т.А., Томск
Ш. Бодлер как посредник восприятия Э. По в России 100
Маслова А.В., Царегородцева О.В., Томск
Опыт раскрытия основ мифологического мышления в школе 104
Наумова Н.Б., Томск
Проблемы биоэтики в творчестве В. Вересаева (книга «Записки врача») 107
Нестеренко О.В., Томск
Феномен отшельничества в литературе 109
Нефёдова Е.Ю., Кемерово
Образ юдоли плача в «Путешествии ко святым местам в 1830 году» А.Н. Муравьева 111
Никонова Н.Е., Томск
О конститутивной функции мифологемы «души» в мифопоэтике стихотворных «повестей»

В.А. Жуковского 1830-х гг. 114
Олицкая Д.А., Томск
Смыслообразующая роль «семантических контекстов» персонажей (на материале немецких переводов «Вишнёвого сада» А.П. Чехова) 117
Панамарёва А.Н., Томск
Музыкальность в выражении мировосприятия героев драмы А.П. Чехова «Три сестры» 121
Петрова Г.М., Томск
Романтические образы А. Мицкевича в переводах и интерпретации В. Ходасевича 124
Полева Е.А., Томск
Поэтика тайны в интерпретации финала романа В. Набокова «Подвиг» 127
Пономарев А.А., Томск
«Скифство» в творчестве Е.И. Замятина 130
Прилуцкая Н.А., Томск
Проблема машинной техники в творчестве Дж.Р.Р. Толкина 133
Прохоренко Л.С., Томск
Принципы создания человека в романе Ф. Горенштейна «Псалом» 136
Пяткова Н.С., Томск
Хорей – удачник в лирике С. Есенина (проблема традиций) 139
Самойленко Е.В., Томск
Роль этнографизма в беллетристике Е.А. Авдеевой и А.В. Потаниной 141
Саркисова А.Ю., Томск
И.С. Тургенев – переводчик стихотворения Байрона «Darkness» 145
Соколова О.В., Томск
Метатекст собственного текста как эстетика саморефлексии поэтического нео-авангарда («Девять книг» В. Сосноры) 147

Сторожилова Д.С.
Стихотворение П. Верлена «Il pleure dans mon coeur...» в переводе Ф.Сологуба 150
Стрельникова А.Б., Томск
Книга стихов «Сатурналии» П. Верлена в переводе Ф. Сологуба 153
Сушлякова Н.С., Томск
Арзамасская культура «мыслей и замечаний» ... 155
Тарасенко Ю.В., Томск
Мифологема воды в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» и повести В.А. Жуковского «Ундина» 158
Татаркина С.В., Томск
Образ Петербурга в женской прозе XIX века (на материале творчества А.Я. Панаевой) 160
Тихонова А.Г., Томск
В. Брюсов – переводчик баллад Э. По («Аннабель Ли») 164
Тулякова Е.И., Томск
Философия природы Н. В. Гоголя в 1832 – 1835 гг. (на материале статей, писем, отрывков, исторических материалов) 166
Форина А.В., Томск
Музыкальные мотивы в повестях И.С. Тургенева 50-х годов 169
Шелехова И.Е., Томск
Легенда о Левше в эстетическом сознании Н.С. Лескова и Е.И. Замятина 172
Шилина К.О., Тюмень
Автор и герой в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» 174
Шилько В.А., Томск
Образ стихии в «Оде западному ветру» П.Б. Шелли и в поэзии К. Бальмонта 176
Шлёмина Е.О., Барнаул
Молитвенный триптих в поэме А. Вознесенского

«Авось!» **179**
Шумилина Н.В., Томск
«Ундина» В.А. Жуковского: топос, мотивы, символика **181**
Шункова А.В., Кемерово
Концепция слова в книге И.С. Шмелева «Богомолье» **183**

Проект «Русская литературная классика в современной социокультурной ситуации»
Казаков А.А., Томск
Русская литературная классика в современной социокультурной ситуации **186**
Кирсанов Н.О., Томск
Социальные и культурные аспекты понятия «литературная классика» (к постановке проблемы) **191**
Петров А.В., Томск
Творчество Гоголя и современное научное знание в образовательной перспективе (постановка проблемы) **196**

Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики: Сб. трудов молодых учёных/ Под ред. А.А. Казакова.. – Вып. 5. – Ч.1: Литературоведение. – Томск: Издание ТГУ, 2004. – 208 с.

Подписано к печати 21.09.2004. Формат 60x84/16. Бумага "Классика".
Печать RISO. Усл.печ.л. 12,09. Уч.- изд.л. 10,95.
Заказ № 703. Тираж 150 экз.

Типография ТПУ. 634050, г. Томск, пр. Ленина, 30.

1-980978

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00697138