ISSN 1561-7793

Вестник

Томского государственного университета

Бюллетень
оперативной научной информации

№ 110
декабрь
2006

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ОБЩЕНАУЧНЫЙ ПЕРИОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Свидетельства о регистрации: бумажный вариант № 018694,
электронный вариант № 018693, выданы Госкомпечати РФ 12 апреля 1999 г.
ISSN: печатный вариант – 1561-7793; электронный вариант – 1561-803X
от 20 апреля 1999 г. Международного центра ISSN (Париж)

Бюллетень оперативной научной информации

№ 110 декабрь 2006

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

Томск
2006

ISSN 1561-7793

ББК 85.31

Вестник Томского государственного университета: Общенаучный периодический журнал. Бюллетень оперативной научной информации. 2006. № 110. Декабрь.
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ. Томск: Томский государственный университет, 2006. 120 с.

В бюллетене № 110 собраны статьи, посвящённые актуальным вопросам теоретического и прикладного литературоведения. В статьях отражены результаты работы их авторов над темами своих диссертаций на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Объектом исследования является русская и зарубежная литература XIX–XX вв.

Сборник предназначен для преподавателей, аспирантов, студентов, всех интересующихся актуальными вопросами литературоведения. Исследования могут быть использованы при чтении базовых курсов по истории русской и зарубежной литературы XIX–XX вв., по теории литературы, при чтении спецкурсов по названным проблемам.

ISSN 1561-7793

The Vestnik of Tomsk State University: Scientific periodical. The Bulletin for operating scientific information. 2006. № 110. December.
ACTUAL PROBLEMS LITERARY STUDY: THE ASPECTS OF THEORETICAL AND APPLIED. Tomsk: Tomsk State University, 2006. 120 p.

The bulletin № 110 includes the articles discussing the actual issues of literary theory and applied literary criticism. The results of scientific work are reflected in the articles. The authors are post-graduates seeking the candidate of philology degree. The research object is Russian and Foreign Literature of the XIX–XX centuries.

The collected articles are intended for instructors, post-graduates, students, and everyone interested in the actual issues of literary study. The investigations can be used when lecturing the basic courses on History of Russian and Foreign Literature of the XIX–XX centuries, Theory of Literature, when lecturing Specific Courses on the problems listed above.

СОДЕРЖАНИЕ

Адам Е.А. Интерпретация драмы А.П. Чехова «Три сестры» в переводе Т. Браша (Мотив отца) 6
Ануфриева М.А. Профессионально окрашенная речь персонажей «Посмертных записок Пиквикского клуба» в переводе И.И. Введенского 11
Власова Ю.Ю. Главный герой «Одиноких» Г. Гауптмана в русских переводах XIX–XX вв. и концепция героев новой драмы 16
Вяткина И.А. Французские стихи русских поэтов как экспериментальное поле русской версификации и поэтического словообразования 22
Генина Н.Е., Савинова А.Г. Особенности звуковой характеристики фантастического мирообраза в повести Н.В. Гоголя «Вий» 28
Гумерова А.Л. Христос и персонажи Достоевского: анализ библейских цитат в образе старца Зосимы 33
Давтян К.Е. Мотив вечности и мгновения в творчестве Шелли и переводческой интерпретации К. Бальмонта 39
Зенкин М.А. Г.С. Батеньков и масонство (к постановке проблемы) 44
Ионина М.А. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в контексте ветхозаветной книги Иова: к постановке вопроса 48
Коноваленко А.Г. Баллада Э. По «Eldorado» в переводе В. Брюсова 54
Нургалиева А.Ф. Миф в структуре цикла «Бессонница» М.И. Цветаевой 59
Пушкарева Е.Н. Лирика Дж. Китса в интерпретации Г. Кружкова 62
Сахарова Е.В. Садово-парковый топос в русской философской прозе 1830-х годов («Опал» И.В. Киреевского, «Перстень» Е.А. Баратынского и «Сильфида» В.Ф. Одоевского) 72
Тозыякова Е.А. Традиции народной городской зрелищной культуры в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О.И. Сенковского 77
Толмашов И.А. К вопросу о жанровом синкретизме произведений Андрея Битова 82
Хатямова М.А. Языческий код в повествовании Б.К. Зайцева 88
Шилько В.А. Миф о П.Б. Шелли в поэтическом космосе К. Бальмонта 97
Шумкова Т.Л. Ирония природы в лирике Ф.И. Тютчева и немецкая романтическая традиция 103
Краткие сведения об авторах 109
Аннотации на английском языке 115

НАУЧНО-РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель научно-редакционного совета (главный редактор)
Майер Г.В., проф., д. ф.-м. н.

Александров И.А., проф., д. ф.-м. н.; Башкатов В.З., с. н. с., к. х. н. (отв. секретарь); Богоряд И.Б., проф., д. т. н.; Бурова Н.Ю., уч. секр. ТГУ; Бычков А.П., проф., д. э. н.; Горцев А.М., проф., д. т. н.; Демешкина Т.А., проф., д. филол. н.; Дунаевский Г.Е., проф., д. ф.-м. н. (зам. гл. редактора); Кабрин В.И., проф., д. психол. н.; Кирпотин С.Н., доц., к. б. н.; Комаровская Л.В., доц., к. педаг. н.; Малолетко А.М., проф., д. геогр. н.; Петров Ю.В., проф., д. филос. н.; Ревушкин А.С., проф., д. б. н. (зам. гл. редактора); Сапожкова З.В., нач. управления кадров ТГУ; Зиновьев В.П., проф., д. и. н.; Уткин В.А., проф., д. ю. н.; Фоминых С.Ф., проф., д. и. н.; Шабурова О.Г., зав. библиографическим информационным центром Научной библиотеки ТГУ; Шмидт Л.Ф., зав. отделом научно-технической информации ТГУ.

НАУЧНАЯ РЕДАКЦИЯ БЮЛЛЕТЕНЯ

Демешкина Т.А., д. филол. н., проф., Разумова Н.А., д. филол. н., проф., Казаков А.А., к. филол. н., проф.

Журнал «Вестник Томского государственного университета»
включен в Перечень ведущих научных журналов и изданий,
выпускаемых в Российской Федерации,
в которых должны быть опубликованы
основные научные результаты диссертаций
на соискание ученой степени доктора наук
(Бюллетень Высшей аттестационной комиссии
Министерства образования Российской Федерации.
2003. № 2. Март)

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Библиографические ссылки на настоящий бюллетень оформляются так:

Фамилия (ии) и инициалы автора (ов). Название статьи // Вестник Томского государственного университета. Бюллетень оперативной научной информации «Актуальные проблемы литературоведения: Теоретические и прикладные аспекты». 2006. № 110. Декабрь.

CONTENTS

Adam E.A. Interpretation of the drama by A.P. Chekhov «Tri sestri» in the translation by T. Brash (Motive of the father) 6
Anufrieva M.A. Professionally marked speech of «The Pickwick papers» characters in the translation of I.I. Vvenensky 11
Vlasova J.J. The main character in the play by G. Hauptmann «The Lonely» in the Russian translations of boundary of the XIX–XX centuries and the conception of «new drama's» character 16
Vyatkina I.A. Russian poets' French verses as an experimental field of Russian versification and poetic word-building 22
Genina N.E., Savinova A.G. The specific sound description of fantastic world image of N. Gogol's novel "Vij" 28
Gumerova A.L. The Bible basis of father Zosima's image" is devoted to interaction of the biblical text and the text of the novel of F.M. Dostoevsky «Братья Карамазовы» 33
Davtian K.E. The motive of eternity and instant in Shelley's lyrics and K. Balmont's translation 39
Zenkin M.A. G.S. Batenkov and freemasonry (to statement of the problem) 44
Ionina M.A. Novel of F.M. Dostoevsky's «The crime and punishment» in the context of antiquated book of Job: to statement of the question 48
Konovalenko A.G. E. Poe's «Eldorado» in V. Bryusov's translation 54
Nurgalieva A.F. Myth in the structure of cycle «Sleeplessness » by Zvetaeva 59
Pushkareva E.N. John Keats' poetry in the interpretation of G. Kruzhkov 62
Sakharova E.V. Landscape topos in Russian philosophical prose of the 1830th years (I. Kireevski's «Opal glass», E. Baratynskiy's «Seal-ring», V. Odoevskiy's «Sylphida»). 72
Tozyiakova E.A. Traditions of folk theatrical culture in «Fantasy adventures of baron Brambeus» by O.I. Senkovski 77
Tolmashov I.A. To the question about genre syncretism of Andrey Bitov's works 82
Khatyamova M.A. A pagan code in the modernist narration of B.K. Zaitsev's stories ... 88
Shilko V. A. The role of P.B. Shelley in the formation of the Bal'mont's cosmism 97
Shoumkova T.L. The Irony of Nature in the lyrics of F.I. Tutchev and German Romantic tradition 103
Brief information about the authors 109
Summaries of the articles in the English 115

УДК 882.035

Е.А. Адам

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» В ПЕРЕВОДЕ Т. БРАША (МОТИВ ОТЦА)

Объектом исследования является один из современных немецкоязычных переводов драмы А.П. Чехова «Три сестры», сделанный Томасом Брашем. Рассматривается интерпретация мотивов драмы, при которой переводчик, игнорируя новаторские принципы драматургии русского писателя, возвращает пьесу к традиционной схеме, основанной на отношениях персонажей, и делает акцент на её комедийно-абсурдном переосмыслении.

В 1985 г. появился новый немецкий перевод драмы А.П. Чехова «Три сестры», выполненный Томасом Брашем [1], с подзаголовком: «Übersetzt und bearbeitet» – «Переведено и обработано». Браш соединяет в себе драматурга и переводчика, а потому его работа – достаточно редкий случай прямой связи между театром и иноязычным оригиналом. В послесловии к переводу Х. Ришбитер – театровед, критик и издатель немецкого журнала «Theater heute» – отметил, что «драмы Чехова … впервые переведены на немецкий язык автором, пишущим для театра» [2. С. 363].

В предисловии к переводу Браш сформулировал свою позицию. Основную задачу он видит в том, чтобы «обрабатывать пьесы Чехова, <…> иностранного писателя прошедшего времени, <...> не отчуждая их от Чехова, <...> не меняя их вопреки автору » [1. С. 7]. Однако анализ перевода говорит о весьма вольном обращении с текстом оригинала; да и в самом предисловии приведённое высказывание противоречит словам о том, что необходимо «обучаться на чужом сюжете для собственных сюжетов» [1. С. 7], а значит, переводчик вполне допускает для себя возможность новой трактовки пьесы. Далее Браш обещает «выявить в дне вчерашнем корни сегодняшнего, в странности другой культуры гримасу собственной, ничего не модернизировать, но подчеркнуть все общности, не стирая различий» [1. С. 7]. Таким образом, предполагается не вносить ничего нового, но, соблюдая корректность, подчеркнуть актуальное для иной страны и эпохи. Однако на деле корректность далеко не всегда соблюдается, чему способствует и намерение Браша «усиливать комедийный характер пьес вопреки их тогдашней оценке, которая его притупляла» [1. С. 7]. Такой подход к драматургии Чехова расходится с авторской установкой, которая выражена жанровым обозначением «Трёх сестёр» как «драмы». Переводчик, таким образом, декларирует свою позицию отстранённого отношения к чеховскому сюжету, отказа от серьёзного восприятия персонажей. Наглядным выражением этой позиции в перево-

де становится отказ от вопросительных и восклицательных знаков, придающий речам персонажей оттенок автоматизма и абсурдности.

Переводчик создаёт собственную версию пьесы, подчинённую требованиям актуальности и свободную от глубокого драматизма, который в чеховской драме основан на серьёзной этико-философской проблематике, связанной с осмыслением времени и его соотношения с человеческой жизнью. Персонажи у Чехова помещены в ситуацию универсального значения, превосходящую масштабы и компетенцию конкретной личности: речь идёт не столько о судьбе отдельного человека, сколько об общих вопросах, неизбежно встающих перед личностью. Поэтому персонажи в пьесе «интегрируются в сущностное единство» [3. С. 410], что радикально изменяет механизм сюжетного движения: его источником становится не индивидуальная активность, а динамика охватывающих всех персонажей образно-смысловых мотивов.

Браш игнорирует эту принципиальную особенность пьесы и возвращается к более традиционной драматической организации, основанной на взаимоотношениях персонажей. Это видно уже с первой сцены. В оригинале пьеса начинается словами Ольги: «Отец умер ровно год назад» [4. С. 119]. Эта фраза актуализирует тему «безотцовства» – одну из наиболее постоянных в творчестве Чехова. Е.И. Стрельцова находит в ней «символический код всей пьесы», в которой обнажает одну из корневых драматургических моделей – ситуацию «при мёртвом», когда внесценическая «сторожевая тень смерти» от начала до финала управляет действием» [5. С. 159]. Немецкий литературовед Э. Фишер-Лихте рассматривает утрату отца как появившуюся у персонажей возможность для самореализации: «Отец оставил глубокие следы не только в образовании своих детей, вернее даже, он решающе повлиял на весь их образ жизни и планирование жизни. Тем более важным является факт, что к началу драмы уже год, как он умер. Вопрос о самореализации ставится тем самым совершенно радикальным образом по-новому: теперь сестры независимы от отца, они свободны устраивать свою жизнь самостоятельно по собственному усмотрению и под собственную ответственность» [6. С. 111].

Н.Е. Разумова отмечает, что «суть действия с первых же слов определяется как жизнь в условиях утраты прежнего всеорганизующего начала, роль которого в семье Прозоровых играл покойный отец» [7. С. 51]. Персонажи находятся в ситуации, когда от них требуется «самоорганизация в потоке времени» [7. С. 52].

В переводе Браша с самого начала исчезает драматизм «утраты прежнего всеорганизующего начала». Пьеса начинается также со слов Ольги, но совсем других: «Die eine in Schwarz, die andere in Weiß. Von heute an

wird es an jedem 5. Mai so sein: Du, Irina, feierst deinen Namenstag, und du, Mascha, trauerst um Vaters Tod. Und jedesmal wird eure älteste Schwester nicht wissen, welche Rede sie halten soll: die des Gedenkens oder die der Freude» (Одна в чёрном, другая в белом. С сегодняшнего дня каждый раз пятого мая будет так: ты, Ирина, празднуешь свои именины, а ты, Маша, скорбишь о смерти отца. И каждый раз ваша старшая сестра не будет знать, какую речь она должна держать: поминальную или радостную) [1. С. 245]. Таким образом, в переводе Ольга сразу оказывается в центре проблемной ситуации, лишь её Браш ставит перед выбором жизненной позиции. Заметим, что в финале тоже выделена именно она, и вместо последней фразы оригинального текста, заключающей в себе обобщённое выражение потребности человека в познании смысла жизни: «Если бы знать, если бы знать!» [4. С. 188], – она восклицает лишь от своего лица: «Wenn ich es nur jetzt schon wüßte» (Если бы я только знала это уже теперь) [1. С. 309].

В оригинале первая реплика Ольги построена на воспоминании об умершем отце, о том значении, которое он имел для трёх сестёр, а в переводе упоминание о смерти отца отодвигается на задний план и уже не имеет значения «символического кода всей пьесы», тем более, что эта фраза у Браша дополняется радостными воспоминаниями о матери и о весёлых детских праздниках: «Soll ich euch daran erinnern, wie wir ihn vor einem Jahr zu Grab getragen haben, im Regen, wie die Soldaten Salut geschossen haben für ihren Brigadekommandeur und unseren Vater, oder soll ich euch an die ausgelassenen Feste erinnern, die wir in Moskau zu Irinas Ehren gefeiert haben, in der hellen Sonne, wie wir getantzt haben im Garten, wie Mutter alle mit Limonade verwöhnt hat» (Должна ли я напомнить вам о том, как мы год назад выносили его в гробу, в дождь, как солдаты салютовали в честь своего бригадного командира и нашего отца, или должна я вам напомнить об озорных праздниках, которые мы праздновали в Москве в честь Ирины, под ярким солнцем, как мы танцевали в саду, как мама угощала всех лимонадом) [1. С. 245].

В переводе мотив отца с первой же реплики Ольги оказывается включён в образный ряд мрачного, контрастно противопоставленный светлому, которое, вопреки оригиналу, получает персонификацию в образе матери (у Чехова едва намеченном). Он дополняется до шаблонности традиционным образом сада, который, в свою очередь, в сочетании с мотивом детства переходит в мотив утраченного рая. Таким образом, пьесе приписывается прямая, открытая метафоричность, чуждая Чехову.

В оригинале уже с первой ремарки намечается драматизм – некое внутреннее противоречие, рождающее изменения, движение в дальней-

шем: «Полдень; на дворе солнечно, весело. <...> Ирина в белом платье стоит задумавшись» [4. С. 119]. Так Чехов указывает на едва заметное расхождение между состоянием мира и человека, а когда начинается само действие, то из уст старшей сестры звучат скорбные слова об умершем отце. Браш опускает в ремарке слова «весело» и «задумавшись», тем самым исключая из текста это нарождающееся противоречие. Подвергая пьесу обработке, он делает акцент на традиционном нравственно-психологическом противопоставлении, в данном случае на контрастных позициях двух сестёр, и на выборе, совершаемом третьей: «Welche Rede soll eure älteste Schwester euch halten an diesem 5. Mai und an jedem, der kommen wird. Und welches Kleid soll ich denn tragen" (Какую речь должна держать ваша старшая сестра для вас в это пятое мая и в каждое, которое придёт. И какое же платье должна я носить) [1. С. 245]. Браш делает внешним знаком жизненных позиций сестёр цвет их одежды. Такая дифференциация сестёр производится в переводе и с помощью мотива отца, который локализуется преимущественно вокруг Маши: она одна носит траур по отцу (отметим, что в оригинале цвет её платья не получает такого объяснения). Даже её чувство к Вершинину в переводе мотивируется в значительной мере его связью с отцом, которая по сравнению с оригиналом усилена. При этом усиление мотива отца идёт за счёт ослабления мотива Москвы, которому Браш отказывает в его лейтмотивном статусе. Так, Ирина в оригинале сообщает Ольге: «Подполковник Вершинин, оказывается, из Москвы» [4. С. 126]. В переводе Браша её реплика стала более развёрнутой, в качестве достоинства Вершинина указывается его связь с умершим отцом сестёр: «Stell dir vor, Oberstleutnant Werschinin kommt aus Moskau. Er war Offizier in Papas Brigade. Jetzt wird er hier der neue Batteriechef, Vaters Nachfolger» (Представь себе, подполковник Вершинин из Москвы. Он был офицером в папиной бригаде. Теперь он будет здесь новым командиром батареи, папиным преемником) [1. С. 251]. И далее, когда Ольга переспрашивает: «Вы из Москвы?» [4. С. 127], делая ударным слово «Москва», Браш опять переставляет акценты с Москвы на отца: «Sie haben bei Vater gedient» (Вы служили у отца) [1. С. 251].

Тема памяти вообще и в частности памяти об отце – «всеорганизующем начале» – очень важна для понимания образов сестёр, а значит, и смысла всей пьесы. Прошлое постоянно присутствует в их мыслях и словах и переходит в настоящее в едином временном потоке. Например, в самом начале пьесы бой часов напоминает Ольге, что в день смерти отца «также били часы» [4. С. 119]. У Браша эта деталь опущена, в переводе прошлое не смыкается с настоящим. Далее Ольга говорит: «Я отлично

помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже всё в цвету, тепло, всё залито солнцем. Одиннадцать лет прошло, а я помню там всё, как будто выехали вчера» [4. С. 119]. В переводе это тоже опущено, а указание на то, что прошло 11 лет, вложено в уста Ирины, но опять с акцентом не на Москве, а на отце: «Wie schön alles war, bevor Vater hierher abkommandiert wurde vor elf Jahren» (Как прекрасно всё было, пока отец не был откомандирован сюда 11 лет назад) [1. С. 246]. На что Ольга шутливо отвечает сестре: «Aber hübsch bist du geworden, in diesen elf Jahren» (Однако за эти 11 лет ты стала красивой) [1. С. 246]. Таким образом, Браш ослабляет один из основных в пьесе мотивов – мотив памяти, а суть реплик сводит к конкретизации образов персонажей.

Таким образом, Брашу при переводе драмы Чехова не удалось соблюсти верность установкам, высказанным в предисловии. Он выстраивает простые оппозиции среди персонажей, делает сюжет более рационалистическим, не свойственным Чехову. В его трактовке разрушается структурная основа пьесы – движение развивающихся и взаимосвязанных мотивов; основой вместо неё сделаны, более традиционно для драмы, отношения персонажей, выражающие определённые идеи и проблемы; персонажи в связи с этим разъединены и противопоставлены друг другу; они лишены поэтического тона, в каком изобразил их автор, снижены стилистически, превращены почти в марионеток, нелепых и комичных. Концепция переводчика, очевидно, связана с осуждением слабых, идеалистичных, оторванных от жизни людей, которые для современности (эпохи 1980-х гг.) не годны: в этом суть актуализации пьесы, которая включается переводчиком в ситуацию современной Германии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Die drei Schwestern* // Anton Tschechows Stücke. Übersetzt und bearbeitet von Thomas Brasch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1985.
2. *Rischbieter H.* Nachwort zu «Anton Tschechows Stücke. Übersetzt und bearbeitet von Th. Brasch». Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1985. S. 363.
3. *Разумова Н.Е.* Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
4. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1986. Т. 13.
5. *Стрельцова Е.И.* Опыт реконструкции внесценической родословной, или «демонизм» Солёного // Чеховиана. «Три сестры» – сто лет. М., 2002.
6. *Fischer-Lichte E.* Geschichte des Dramas: In 2 Bde. Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen, 1990.
7. *Разумова Н.Е.* «Три сестры» А.П. Чехова: жизнь «без отца» // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив): Материалы II Международной научной конференции (25–26 янв. 2005 г.). Томск, 2005.
8. *Паперный З.С.* «Вопреки всем правилам... »: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.

УДК 821.161.1.09

М.А. Ануфриева

ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОКРАШЕННАЯ РЕЧЬ ПЕРСОНАЖЕЙ «ПОСМЕРТНЫХ ЗАПИСОК ПИКВИКСКОГО КЛУБА» В ПЕРЕВОДЕ И.И. ВВЕДЕНСКОГО

Предлагаемая статья рассматривает проблему трансляции профессионально маркированной речи героев средствами переводящего языка на примере перевода романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба», выполненного выдающимся переводчиком XIX в. И.И. Введенским. Теоретический аспект работы заключается в постановке проблемы стилевых средств типизирующей функции прямой речи как одного из специальных объектов переводоведения.

Роман Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» предоставляет широкие возможности для изучения особенностей речевых характеристик персонажей, приёмов языкового комизма, того, как проявляется авторское отношение в речи самого автора и героев. Ч. Диккенс – мастер создания не только ситуативного, но и языкового комизма. Средствами создания языкового комизма являются отбор и организация лексики, лексическая ирония, образные средства и стилистические фигуры речи [1. С. 113]. Диккенс блестяще пользуется разнообразными стилистическими приёмами для создания комизма и одновременно речевого портрета персонажей.

Речевая характеристика может выполнять как конкретизирующую функцию, функцию индивидуализации персонажей, так и функцию объединения персонажей в определенную группу, выявления в них общих, типических черт. Рассматривая речь под таким углом, мы обратимся к профессионально маркированному языку, в частности, к языку правоведов, которые занимают не последнее место в «Пиквикском клубе» среди многочисленных персонажей.

Судебному процессу, где рассматривается дело о нарушении брачного обещания, посвящена глава XXXIV романа. Миссис Бардл, вдова, у которой мистер Пиквик снимает комнаты, ошибочно решает, что тот делает ей предложение, хотя на самом деле мистер Пиквик вежливо пытается дать ей понять, что собирается нанять слугу. Это непонимание, а также старания миссис Бардл, которая хочет получить если не мужа, то хотя бы денежную компенсацию за «моральный ущерб», приводят к тому, что ни в чём не повинный мистер Пиквик предстаёт перед судом, и присяжные признают его виновным. Сама сцена суда обрисована сатирически. Сле-

дует отметить, что Диккенс не скрывает своей неприязни ко всем служителям Фемиды, что, естественно, не может не отразиться на речи адвокатов и судьи.

В данной статье рассматривается то, как передаётся речь правоведов в переводе И. Введенского, который вошел в историю русской переводной литературы благодаря воссозданию на родном языке творений великих английских романистов XIX в. – Диккенса, Теккерея, Ш. Бронте. Его переводы пользовались успехом у читателя на протяжении XIX и первой трети XX вв. Следует отметить, что ко времени переводческой деятельности И. Введенского сколько-нибудь определенной теории прозаического перевода в России не существовало. Не существовало критериев достижения совершенного прозаического перевода. И. Введенский выступил теоретиком в этой области» [2. С. 110], блестяще воплотив свой переводческий принцип на практике, заключавшийся в сравнении стилистических систем двух языков, которые исторически складывались каждая посвоему. В данной статье исследуется только один аспект как объект перевода – профессионально окрашенная речь.

Большие возможности для исследования предоставляет речь королевского юрисконсульта Базфаза, так как она насыщена стилистическими приёмами, в особенности метафорами. Вот отрывок из его «обличительной» речи, когда он говорит о мистере Пиквике:

"The serpent was on the watch, the train was laid, the mine was preparing, the sapper and miner was at work<...> a Being, erect upon two legs, and bearing all the outward semblance of a man, and not of a monster, knocked at the door of Mrs Bardell's house" [3. С. 415].

И. Введенский несколько меняет оригинал, но метафорический образ от этого нисколько не страдает:

«Змей-соблазнитель стоял на страже, сети были расставлены, подкопы подведены, фитиль подожжён – последовал взрыв, страшный, роковой взрыв. <...> гнусное двуногое существо со всеми внешними признаками мужчины, а не чудовища, постучалось в двери дома мистрисс Бардль» [4. С. 216].

Кроме метафоры, в данном отрывке встречается библейская аллюзия – змей-искуситель. Метафору, хотя и стершуюся, использует также в своей речи другой правовед, Скимпин, но на фоне Базфаза, будучи лишь его помощником, Скимпин далеко не так красноречив:

'Mr Winkle has rather a short memory, my Lord,' interposed Mr Skimpin, with another glance at the jury. 'We shall find means <u>to refresh</u> it before we have quite done with him, I dare say' [3. С. 421].

Перевод И. Введенского:

«Мистер Винкель забывается немножко, милорд, сказал мистер Скимпин, бросив многозначительный взгляд на присяжных. – Законы, надеюсь, освежат его память, милостивые государи» [4. С. 223].

Для Диккенса характерен приём «постоянной характеристики». Как пишет Е.И. Клименко, этот приём «отражается и на речевой манере его [Диккенса] героев и героинь, которая часто отличается пристрастием к излюбленным словечкам или к выражениям определённой лексической сферы. Авторская речь содействует этому эффекту, включая элементы лексики из «чужой» речи. Чаще всего она способствует сатирическому или юмористическому эффекту» [5. С. 178]. Рассмотрим пример из речи Базфаза:

"You have heard from my learned friend, gentlemen, "continued Serjeant Buzfuz, well knowing that, from the learned friend alluded to, the gentlemen of the jury had heard just nothing at all..." [3. С. 414].

Здесь в авторской речи используется элемент из чужой речи, а именно словосочетание Базфаза "learned friend", для создания комического эффекта. И. Введенский следует этому приёму, а также вводит его и там, где он отсутствует в оригинале, очевидно, в качестве компенсации за пропуск перед этим целого абзаца. Отрывок из речи Базфаза:

«Покойный мистер Бардль, служивший с честью и славой своему отечеству при сборе таможенной пошлины,... почти незаметно отлетел от сей жизни в другой, лучший мир...» При этом патетическом описании кончины мистера Бардля, которому незадолго до переселения в *лучший мир* <Курсив мой. – М. А.> проломили голову медной кружкой в одной харчевне, голос учёного сержанта задрожал...» [4. С. 215].

Приём повторения в речи автора выражения из речи персонажа (в данном случае «лучший мир») помогает подчеркнуть несоответствие между пафосным тоном Базфаза и тем, как в реальности происходили упомянутые им события. Это явление также можно назвать внутриязыковым переводом, т.е. в авторском комментарии «расшифровывается» то, о чём говорит персонаж. В данном случае выявляются ложь, лицемерие адвоката.

Сатирическому изображению сцены суда во многом способствует пародийная передача адвокатской речи. И стилизация, и пародия имеют одну общую черту: двоякую направленность – на предмет речи как на обычное слово и на другое слово, на чужую речь; и в том, и в другом случае автор говорит чужим словом. Но, по словам М. Бахтина, в пародии, в отличие от стилизации, автор «вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противо-

положным целям. Слово становится ареною борьбы двух голосов» [6. С. 258–259]. Следовательно, в пародии нарочитая ощутимость чужого слова должна быть особенно резка и отчетлива. Пародируя слово адвокатов, Диккенс привносит некоторые особенности, которые то и дело повторяются в их речи, например, намеренно частое употребление вводных слов и словосочетаний, выражающих неуверенность (скорее всего, искусственную, т.к. адвокат уже заранее знает ответ на свой вопрос), но направленных на то, чтобы допрашиваемый согласился с вопросом. Например, слова Базфаза:

'Mr Pickwick's sitting-room was the first-floor front, I believe?' [3. С. 419];

'And you listened, I believe, Mrs Cluppins?' [3. С. 420]

Перевод И. Введенского:

«Гостиная мистера Пиквика находилась в первом этаже, если не ошибаюсь?» [4. С. 221]; «Для того, конечно, чтобы подслушать...» [4. С. 222]

Здесь вводное слово «конечно» выражает противоположный, чем в оригинале, смысл, т.е. уверенность, но это только подтверждает высказанную мысль, что в речи юристов такие вводные слова, как «кажется», «может быть» вводятся чисто формально и означают совсем обратное.

Слова Фанки:

'I believe, Mr Winkle,' said Mr Phunky, 'that Mr Pickwick is not a young man?' [3. С. 423].

Перевод И. Введенского:

«-Я думаю, мистер Винкель, сказал мистер Функи: – что мистер Пиквик уже не молодой человек?» [4. С. 226].

Слова Скимпина:

'Perhaps you know the plaintiff, too?' [3. С. 422].

Перевод И. Введенского:

«Быть может, вы знаете также мистрис Бардль...?» [4. С. 224] и т.д.

Таким образом, речь юристов, приемы, в ней используемые, помогают увидеть в этих персонажах такие типические черты, как лицемерие, ложная патетичность, экспрессивность, вызванные стремлением не добиться истины, а произвести эффект.

Сопоставительный анализ позволил сделать следующий вывод: И. Введенскому удалось создать русский эквивалент стиля Диккенса, что для первой половины XIX в. действительно было большим прогрессом русской переводческой практики. XX в. принесет свои идеи и принципы. Так, Е. Ланн, переводивший роман Диккенса в 30-е гг. прошлого столетия, подверг достаточно жесткой критике перевод И. Введенского и предложил свою интерпретацию стиля романа, выдвинув следующий

тезис: «"приемы точности" должны быть ключом, которым переводчик открывает писательский стиль» [7. С. 157]; по его мнению, именно формальный принцип точности может дать возможность воссоздать стиль писателя в условиях иной языковой системы. Но перевод Е. Ланна и его взгляд на стилевую эквивалентность перевода подлиннику также, в свою очередь, оспаривались и вызывали полемику. В конце 1920-х – начале 1930-х гг. XX в. в России произошел коренной перелом в эволюции как теоретических взглядов на перевод, так и в переводческой практике. И классический перевод, объект которого – форма выражения (например, слово), и романтический перевод, объект которого – содержание, смысл, ушли в прошлое. Окончательно утвердился третий тип перевода – функциональный. Функциональная концепция перевода рассматривает художественный текст как целое, в котором каждый элемент значим для понимания этого целого. В данном случае объектом перевода является не буква и не смысл, а функция того или иного элемента в художественном целом. Но именно о «духе» подлинника, о впечатлении, вызываемом переводом, о степени его соответствия подлиннику и говорил И. Введенский, подразумевая, по существу, именно функциональную сторону переводческого искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слепцова С.Л.* Типы и функции комического на материале романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» // Лингвистические исследования художественного текста. Ашхабад, 1987.
2. *Левин Ю.Д.* Иринарх Введенский и его переводческая деятельность // Эпоха реализма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1982.
3. *Dickens Ch.* The Pickwick Papers. Wordsworths Editions Ltd., 1993.
4. *Отечественные* записки. 1850. Т. 70, № 5.
5. *Клименко Е.И.* «Чужая речь» в английском романе // Традиция и новаторство в английской литературе. Л., 1961.
6. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
7. *Ланн Е.* Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» // Лит. критик. 1939. № 1.

УДК 882.035

Ю.Ю. Власова

ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ «ОДИНОКИХ» Г. ГАУПТМАНА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ РУБЕЖА XIX–XX вв. И КОНЦЕПЦИЯ ГЕРОЯ «НОВОЙ ДРАМЫ»

Трактовки образа главного героя пьесы Г. Гауптмана «Одинокие» в русской критической рецепции и в нескольких переводах на русский язык рассматриваются с точки зрения освоения русской культурой актуального для эпохи рубежа XIX–XX вв. художественного опыта европейской «новой драмы».

Драма Г. Гауптмана «Одинокие» стала важным этапом в формировании «новой драмы» с её ощущением кризисности основ бытия, с её героем-одиночкой, который перестаёт быть центром, законодателем и организатором жизни, становясь лишь участником её, подвластным законам мира.

Пьеса почти сразу же начала переводиться в России. Первые переводы появляются во второй половине 1890-х гг: 1895 г. – в «Северном вестнике» (автор не указан); 1899 г. – перевод Н. Эфроса в журнале «Сцена»; в этом же году отдельным изданием вышел перевод О.Н. Поповой; 1908 г. – перевод В.М. Саблина, вошедший в двухтомное собрание сочинений Гауптмана. Мы остановимся на переводах Н. Эфроса (1899) [1], О.Н. Поповой (1899) [2] и В.М. Саблина (1908) [3]. Главный герой «Одиноких» Иоганн Фокерат, человек умный, образованный и одаренный, живет в окружении не понимающих его, но, тем не менее, очень любящих родителей и жены. Он чувствует себя среди близких и дорогих людей бесконечно одиноким. Родители живут по канонам старой морали и со страхом относятся к новым веяниям, жена Кете также не разбирается в научных увлечениях мужа и не способна понять, оценить и поддержать его философских изысканий. Даже друг Браун, который, казалось бы, достаточно образован, скептически относится к работе Иоганна. Герою не с кем поделиться своими высокими мыслями и чувствами, он постоянно находится в состоянии нервного напряжения, раздражителен и угрюм. Ведет себя Иоганн непоследовательно: то он кричит на свою жену, обвиняя Кете в невежественности и слабости, то начинает жалеть, так как все-таки любит. В одной сцене он предстает в роли домашнего тирана, в другой – безвольного человека, которым все управляют и командуют. Уже в самом его облике угадываются, с одной стороны, возвышенность натуры, а с другой – нецельность, неуверенность в себе.

«Johannes Vockerat kommt aus dem Taufzimmer. Achtundzwanzig-jährig. Mittelgroß, blond, geistvolles Gesicht. Reges Mienenspiel. Er ist voller Unruhe

in seinen Bewegungen. Kleidung tadellos: Frack, weiße Halsbinde und Handschuhe» [4. S.265].

(в буквальном переводе: Иоганн Фокерат выходит из комнаты, где крестили. Двадцати восьми лет. Среднего роста, блондин, одухотворенное лицо. Подвижная мимика. В его движениях чувствуется беспокойство. Одежда безупречная: фрак, белый галстук и перчатки).

В переводе Поповой его беспокойство в движениях и подвижность в мимике истолковываются как проявление нервозности:

«Из комнаты пастора выходит Иоганн Фокерат. Двадцати восьми лет. Среднего роста, белокурый; лицо интеллигентное. Подвижные черты лица. Движения беспокойны и нервны. Одет безукоризненно. Фрак, белый галстук и перчатки» [2. С. 9].

Прежде всего, непонятно, что значит «из комнаты пастора». У Гауптмана не говорится о том, что в доме Фокератов пастор Колин имеет свою собственную комнату. Здесь проявляется фактическая неточность в переводе.

Переводя вместо 'лицо одухотворенное' – «лицо интеллигентное», переводчица лишает образ героя исключительности, отмечая в нем лишь интеллектуальность. А ведь многие исследователи указывали на то, что Гауптман сочувствовал своим героям и романтизировал их. Многие из них личности выдающиеся, стоящие выше толпы.

В переводах Эфроса и Саблина, напротив, подчеркиваются «одухотворенность» героя и его беспокойство в движениях без указания на нервность.

Таким образом, уже при описании внешности мы видим отклонения в переводах, отчасти разрушающие адекватное восприятие образа героя.

Не менее важную роль в этом смысле играют речевые характеристики персонажей. Позиция Иоганнеса Фокерата ярко проявляется в сцене «Художники», в которой два друга спорят о назначении человека. Браун утверждает, что есть дела куда более важные, чем всякие там «писания», отстаивая позицию активного деятеля, «преобразователя жизни». Иоганн же, напротив, оспаривает право заниматься научной деятельностью и не поддерживает героя гаршинского рассказа Рябинина, ушедшего из искусства в школьные учителя. Сцена эта важна тем, что рисует Фокерата как человека, с одной стороны, не признающего пустой демагогии, которой занимались его друзья, а с другой – как пассивную, бездеятельную натуру, сторонящуюся активной деятельности. Это подтверждается и его неспособностью четко отстоять свою позицию.

В переводах настроение и характер этого спора в общем отражены довольно полно. Но все же есть некоторые отступления от оригинала.

Так, например, в тексте Поповой отсутствуют несколько реплик, в которых Иоганн сравнивает общественную деятельность с возделыванием пашни.

«Johannes: Denk doch mal an die Landwirtschaft, Muttel! Da muß der Boden auch aufgewühlt werden – alle Jahre, mit dem Pflug, wenn was Neues drauf wachsen soll.

Fräulein Anna: In Rjäbinin zum Beispiel, da wächst auch was Neues. Er sagt sich: solange noch solches Elend existiere, sei es ein Verbrechen, irgend etwas anderes zu tun, was nicht unmittelbar darauf abzielt, diesem Elend zu steuern.

Frau Vockerat: Elend hat's immer gegeben» [4. S. 299].

(Иоганн: Подумай-ка о сельском хозяйстве, мамочка! Там тоже земля должна вспахиваться – ежегодно, плугом, – если на ней должно расти что-то новое.

Фрейлейн Анна: В Рябинине, например, растет что-то новое. Он говорит себе: Пока существует такая нужда, было бы преступлением делать что-то другое, что непосредственно не имело бы цель препятствовать этим бедствиям.

Фрау Фокерат: Нужда всегда существовала).

В переводах Саблина и Эфроса эти слова переведены довольно близко к оригиналу. Оба переводчика в целом отнеслись к данной сцене серьезно и постарались как можно достовернее передать ее характер. Отступлений у них практически нет за исключением перевода некоторых слов, которые вносят уже иные смыслы. Так, например, происходит в случае перевода обращения Иоганнеса к Брауну, где он называет последнего 'дорогой сын' («Lieber Sohn»). Это вносит оттенок некоторой снисходительности по отношению к Брауну как младшему (который действительно моложе Иоганнеса на два года). В переводах же использовано обращение «милый друг», у Поповой – «мой друг». Кроме того, у Поповой неточно переведено прилагательное heikel. Вместо 'деликатный, щекотливый' у нее «опасный», а у Эфроса глагол forttreiben (прогнать) заменен на «отпугнуть». Из переводов становится ясно, что Иоганн Фокерат был оставлен друзьями, то есть они от него отвернулись. У Гауптмана же герой сам «прогоняет» товарищей, что подтверждается его последующими словами о том, что он «плевать» хотел на них.

Далее, в разговоре Иоганна с Анной Мар его неуверенность в благородстве и целесообразности своей деятельности обнаруживается еще больше. Под впечатлением размолвки с Брауном герой начинает размышлять о выбранном пути. Он пытается оправдаться в глазах девушки.

«Johannes: Oh, das hätte mir jemand vor Jahren sagen sollen, als ich fast erlag unter dem Urteil meiner Freunde! Oh, hätte mir das ein Mensch gesagt, damals, wo ich so furchtbar darniederlag, wo ich mir Vorwürfe machte, daß ich ein schönes Haus bewohnte, daß ich gut aß und trank, wo ich jedem Arbeiter scheu auswich und nur mit Herzklopfen an den Bauten vorüberging, wo sie arbeiteten. Da habe ich meine Frau auch was geplagt; alles Verschenken wollt ich immer und mit ihr in freiwilliger Armut leben. Wirklich, ehe ich solche Zeiten wieder durchmachte, lieber... Ja, wahrhaftig! lieber der Müggelsee» [4. S. 305].

(«Иоганн: О, кто-нибудь должен был бы мне сказать это несколько лет назад, когда я уже почти покорился приговору моих друзей! О, если бы мне это сказал какой-нибудь человек тогда, когда я так страшно пал, когда я делал себе упреки, что живу в красивом доме, что я хорошо ем и пью, когда я робко уступал дорогу каждому рабочему и с сердцебиением проходил мимо места их работы. Я мучил также свою жену, хотел все раздарить и добровольно жить в бедности. Действительно, чем снова пережить такие времена, лучше... Да, правда! лучше Мюггельское озеро»).

В переводе Поповой Иоганн восклицает: «О если бы я слышал эти слова несколько лет тому назад, когда я почти покорился мнению своих друзей!» [2. С. 56]. Таким образом, тяжесть положения героя уменьшается. Для него же это, видимо, было подобно смерти (духовной смерти), а не просто потерей собственного мнения. Также использованы наречие «трусливо», хотя у слова scheu такого значения нет (робко, неуверенно); выражение «сворачивал с дороги», а не 'уступал дорогу каждому рабочему'. Такие изменения снижают образ героя.

В переводах Эфроса и Саблина перевод выполнен близко к оригиналу. У Эфроса: «О, если бы кто-нибудь сказал мне это несколько лет назад, когда я чуть не погиб, раздавленный осуждением друзей!» [1. С. 170]; у Саблина: «...когда я чуть не погиб от осуждения друзей» [3. С. 106]. Но и здесь герой характеризует себя как человека трусливого («трусливо уступал дорогу»).

Наконец, слабость героя раскрывается с полной силой в сцене прощания с Анной Мар. Иоганна ужасает мысль о том, что он потеряет эту девушку, вселившую в него веру в себя и давшую ему силы жить и бороться. И без нее он не видит смысла в своем существовании.

«Johannes, *nach kurzem Ringen:* Helfen Sie mir, Fräulein Anna! Nichts Hohes, nichts Stolzes ist mehr in mir. Ich bin ein anderer geworden. Nicht einmal der bin ich in diesem Augenblick, der ich war, eh Sie zu uns kamen. Ich habe nur noch Ekel in mir und Lebenswiderwillen. Mir ist alles entwertet, beschmutzt, besudelt, entheiligt, in den Kot gezogen. Aber ich fühle, daß ich

etwas war, durch Sie, Ihre Gegenwart, Ihre Worte, und wenn ich das nicht wieder sein kann, dann – dann kann mir auch alles andre nichts mehr nutzen. Dann mach ich einen Strich unter die Rechnung und schließe ab. *Er geht umher, bleibt vor Anna stehen.* Geben Sie mir einen Anhalt. Geben Sie mir etwas, woran ich mich aufrichten kann. Einen Anhalt. Ich breche zusammen. Eine Stütze. Alles in mir bricht zusammen, Fräulein» [4. S. 361].

(Иоганн, *после короткой борьбы*: Помогите мне, фрейлейн Анна! Ничего высокого, ничего гордого во мне больше нет. Я стал другим. В этот момент я не тот, каким был, когда вы у нас появились. Во мне только омерзение и отвращение к жизни. Для меня все потеряло ценность, загрязнено, запачкано, осквернено, втоптано в грязь. Но я чувствую, что был чем-то, с вами, с вашим присутствием, с вашими словами, и если этого больше не может быть, тогда – тогда мне не нужно более ничего. Тогда я все свожу на нет и кончаю. *Он ходит вокруг, останавливается возле Анны.* Дайте мне опору. Дайте мне что-нибудь, что бы меня поддержало. Опору. Я обессилел. Поддержку. Все во мне сломано, фрейлейн).

В этом монологе обращает на себя внимание обилие синонимов, что подчеркивает волнение героя. В переводе Поповой переводятся не все слова, что, конечно же, уменьшает эффект. Например, у Гауптмана Иоганн говорит (дословно): «Для меня все потеряло ценность, загрязнено, запачкано, осквернено. Втоптано в грязь». В переводе: «Все самое дорогое унижено, оскорблено, забрызгано грязью» [2. С. 122]. В оригинале герой разочаровывается не просто в «самом дорогом», а вообще «все» в его глазах обесценивается. Кроме того, у Гауптмана выражение «втоптано в грязь» вынесено в отдельное предложение с целью усиления эффекта, придания дополнительного акцента, а у Поповой следует после запятой, причем переведено как «забрызгано грязью». И дальше (дословно): «Но я чувствую, что был чем-то, с вами, с вашим присутствием, с вашими словами...». В переводе: «Но я сознаю в то же время, что, благодаря вам, вашим словам, я переродился...» [2. Там же]. Здесь, помимо того, что нет словосочетания 'ваше присутствие', используется глагол «переродился», хотя в оригинале речь идет не о «втором рождении» Иоганнеса, а о его восприятии себя сколько-нибудь значимой личностью только в присутствии Анны.

В тексте Саблина также отсутствует слово 'запачкано', хотя перевод выполнен в остальном более точно.

Эфрос в текст пьесы добавляет свои слова, например: «Не осталось во мне ничего, кроме отвращения ко всему, и жизнь кажется мне гадким, нестерпимым бременем» [1. С. 224].

Желая утешить и поддержать друга, Анна предлагает ему «предписать себе закон», согласно которому они будут помнить друг о друге всю

жизнь, и это будет их поддерживать в трудную минуту. И здесь Иоганнес показывает себя как человек страстный, порывистый, увлекающийся:

«Johannes: Fräulein Anna! – Nun gut, ich will! ich will! – Die Ahnung eines neuen, freien Zustandes, einer fernen Glückseligkeit gleichsam, die in uns gewesen ist, die wollen wir bewahren. Was wir einmal gefühlt haben, die Möglichkeit, die wir gefühlt haben, soll von nun an nicht mehr verlorengehn. Gleichviel, ob sie Zukunft hat oder nicht, sie soll bleiben. Dies Licht soll fortbrennen in mir, und wenn es erlischt, so erlischt mein Leben» [4. S. 364].

(Иоганн: Фрейлейн Анна! – Ну хорошо, я хочу, я хочу! – Предчувствие нового, свободного состояния, словно далекого счастья, которое было в нас, которое мы хотим сохранить. То, что мы почувствовали однажды, возможность, которую мы почувствовали, не должна больше исчезать. Как бы то ни было, будет ли она в будущем, она должна оставаться. Этот свет должен гореть во мне и дальше, и если он погаснет, то погаснет моя жизнь).

Попова вместо «я хочу, я хочу!» переводит «я заставлю себя, я захочу!». И дальше добавляет слова «Мы постараемся в себе сохранить предчувствие других, свободных отношений, как бы веяние нового блаженства» [2. С. 123]. Глаголы в форме будущего времени «захочу», «заставлю», «постараемся» призваны подтвердить слабоволие и неуверенность в себе Иоганнеса. Он будто убеждает себя в том, что ему это нужно, что он что-то сможет, словно обещает превозмочь себя ради Анны. В оригинале же слова героя воспринимаются как сильный эмоциональный порыв, внезапно возникшее страстное желание.

Итак, Иоганн Фокерат предстает перед нами героем противоречивым и нецельным. Он быстро загорается, но так же быстро затухает, не способен принять волевое решение, причем не только из-за своей слабости, но и в силу объективных причин. Его враги – не только внешний косный мир, но и мир собственный, душевные противоречия, раздирающие душу героя. Видимо, эта раздвоенность его натуры и позволила русским переводчикам довольно свободно обращаться с его характеристикой. Воспринимая Иоганна как героя скорее отрицательного и желая выделить в нем именно эту доминанту, Попова часто отступает от оригинала, преувеличивая одни моменты и расставляя по-своему акценты. Что касается переводов Эфроса и Саблина, то они переводят более точно и таким образом дают возможность более адекватно воспринимать образ главного героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гауптман Г.* Одинокие: Драма в 5 д. М.: Рассохин, 1899.
2. *Гауптман Г.* Одинокие люди: Драма в 5 д. СПб.: Тип. Попова, 1899.
3. *Гауптман Г.* Собр. соч.: В 2 т. СПб.: Ф. Маркс, 1908–1909. Т. 2.
4. *Hauptmann G.* Ausgewählte Dramen: In 4 Bänden. Berlin: Aufbau-Verlag, 1956. Bd. I.

УДК 821.161.1.09

И.А. Вяткина

ФРАНЦУЗСКИЕ СТИХИ РУССКИХ ПОЭТОВ КАК ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ПОЛЕ РУССКОЙ ВЕРСИФИКАЦИИ И ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ

Статья посвящена изучению места и значения французских стихов В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова в процессе становления оригинального поэтического стиля. Французские стихи этих великих русских поэтов, написанные в начале их творческого пути, рассматриваются как поэтические эксперименты по усвоению техники французского стихосложения и поэтического языка и как неотъемлемый этап работы над выработкой собственной поэтической стратегии.

Приблизительно с середины XVIII в. в русском обществе начинает господствовать французская культура. Это проявляется не только в копировании культурных ценностей, кодов поведения, внешней атрибутики жизни светского общества Франции, но и в заимствовании французского языка, который становится языком повседневного общения русского дворянства. Влияние французской культуры достигло своего апогея к началу XIX в. Даже великие русские поэты той эпохи (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов) в юности писали стихи на французском языке, а в более зрелом возрасте употребляли его в общении и переписке. Однако французские стихотворные тексты этих поэтов немногочисленны: у Жуковского 4 стихотворения (2 из которых в соавторстве с А.А. Плещеевым), у Пушкина – 5, у Лермонтова – 3.

Творчество этих поэтов разделяет не один год, но во всех трех случаях показательным является факт создания французских текстов в начале творческой карьеры, в период выработки собственной поэтической индивидуальности. Классическая французская поэзия, которую русские писатели в совершенстве знали с раннего детства, являлась превосходным материалом для обучения и примером для подражания. Овладев техникой и приемами французской версификации и усвоив поэтический язык классической французской литературы, можно было вступить с ней в соревнование на родном языке.

По словам Е.Е. Майминой, «для поэта эпохи двуязычия могла показаться заманчивой попытка поэтически выразить одну и ту же мысль на двух языках и тем самым поэтически и практически опробовать возможности обоих языков» [1. С. 59]. Такое экспериментирование с двумя языками особенно ярко прослеживается в макаронических стихах Жуковско-

го и в тех стихах Пушкина, которые имеют два варианта: французский и русский.

В 1811–1814 гг. В.А. Жуковский со своим другом и родственником А.А. Плещеевым, который сам пишет по-французски стихи и пьесы для своего домашнего театра, создают шутливые двуязычные стихотворения, в которых французские куплеты принадлежат перу А.А. Плещеева. Атмосфера игры, праздника, царившая в имении Плещеева, играет важную роль в становлении индивидуального поэтического стиля Жуковского. Он не просто пишет шутливые стихи, которые Плещеев «разбавляет» французскими куплетами, а оттачивает свой стиль, примеряя на себя различные виды и формы поэтического творчества. Двуязычные стихи этих поэтов («Описание крючка удочки, по-русски и по-французски» [2. С. 360–361], «Тост» [3. С. 297–298]) в полной мере отражают двуязычие в русской культуре и литературе: смешение языков и свободный переход с одного языка на другой, возможность оформления одного и того же содержания по-русски и по-французски.

Пушкин не писал макаронических стихотворений, но некоторые его французские стихи имеют русский вариант: «Tien et mien...» (1819) [4. С. 1, 352] и «Quand au front du convive...» (1825) [4. С. 2, 69]. Одна и та же тема обыгрывается Пушкиным на двух языках. В первом случае, в паре стихотворений «Tien et mien...» и «Твой и мой» идея, выраженная по-французски, более точна и требует для своего выражения меньшее количество слов и образов. Через несколько лет, когда язык и стиль поэта уже достаточно выработан, стихотворение «Лишь розы увядают...» [4. С. 2, 69] оказывается лаконичнее своего французского близнеца. Эти французские стихотворения Пушкина раскрывают его знание и великолепное владение техниками французского стихосложения.

Тенденция к поиску наиболее точного смысла характерна и для творчества зрелого поэта, который в своих поэтических и прозаических набросках, заметках и письмах зачастую дублирует русское слово французским. «Это «двойное» употребление указывает на то, что смысловая нормализация лексики, преимущественно в сфере отвлеченных понятий, шла от французского языка. Русские слово, фраза кажутся писателю семантически зыбкими, текучими<...>. Точный смысл французского выражения должен перелиться в русское» [5. С. 263].

Написание русских и французских стихов на одну и ту же тему или с одним и тем же смыслом не ограничивалось функцией экспериментирования с двумя языками. Русские поэты также писали по-французски в подражание какому-либо французскому поэту, примеряя на себя поэтические формы и образы его творчества.

Так стихотворение М.Ю. Лермонтова «L'attente» (1841) [6. С. 1, 478] является подражанием Эваристу Парни, на что сам поэт указывает в письме к С.Н. Карамзиной от 10 мая 1841 года: «je suis allé jusqu'à faire des vers français, - oh! dépravation! Si vous voulez je vous les écrirai ici; ils sont très jolis pour des premiers vers; et dans le genre de Parny, si vous le connaissez». (*Перевод:* я дошел до того, что стал сочинять французские стихи, – о падение! Если позволите, я напишу вам их здесь; они очень красивы для первых стихов и в жанре Парни, если вы его знаете.) [6. С. 4, 427]. Парни воспринимался в России как «олицетворение грации и мягкости, характерных для французской культуры, как поэт земных радостей, говоривший чистым языком желания и наслаждения» [7. С. 111–112]. Стихотворение Лермонтова «в жанре Парни» вполне отвечает этой характеристике французского поэта, данной современной исследовательницей.

Пушкинское стихотворение «Stances» (1814) [4 С. 1, 62], в котором «роза описана в пяти четверостишиях гладких французских стихов, от которых не отказался бы любой французский стихотворец XVIII века» [8. С. 346] является подражанием другому французскому поэту – Пьеру Ронсару. Оно во многом (метром, словарем, системой образов, логико-эмоциональной композицией) связано со стихотворением Ронсара «Mignonne, allons voir si la rose...» (1553), вошедшим в его первую книгу «Од».

Что касается поэтического творчества В.А. Жуковского на французском языке, то в нем нет прямых подражаний каким-либо французским авторам. Из четырех дошедших до нас французских стихотворений поэта два написаны совместно с А.А. Плещеевым, который к русским строфам Жуковского писал французские. В этом случае Жуковский пародировал свое собственное творчество, переделывая и перепевая свои известные стихотворения, а Плещеев писал французские строфы на мотив известных французских куплетов.

В качестве примера можно упомянуть стихотворение «Елена Ивановна Протасова, или Дружба, Нетерпение и Капуста» (1811) [3. С. 169–175], в котором чередуются русские и французские куплеты. Французские строфы, написанные Плещеевым на мотив популярных французских куплетов, служат для объяснения отдельных русских слов, выражений или фраз, употребленных Жуковским. Здесь Плещеев использует прием, характерный для амфигури (*фр.* amphigouri). Особенности этого вида литературного творчества объясняет П.А. Вяземский: «У французов называют *амфигури* куплеты, положенные обыкновенно на всем знакомый напев: куплеты составлены из стихов, не имеющих связи между собою, но отмеченных шутливостью и часто неожиданными рифмами. Иногда это пародии на известные сочинения, легкие намеки на личности и так далее» [9. С. 360].

Часть текста, написанная Жуковским, является «перепевом» популярной в то время баллады «Людмила». Здесь обыгрываются ее основные мотивы: напряженное ожидание, надежда, сомнение. Ритмико-синтаксическая конструкция «Людмилы» вместе с заниженной лексикой, бытовым содержанием и пародийными вставками Плещеева усиливают комический эффект. В этом стихотворении пародийность проявляется в двух плоскостях: Жуковский «перепевает» собственное творчество, так или иначе имеющее отношение к музыке (баллада), а Плещеев – известные французские песенные куплеты. В результате получается комическое произведение, построенное на игре жанровыми моделями русской и французской литературы.

Кроме собственно французских стихотворений, есть и такие, в которых встречаются французские вставки. Одной из их смысловых нагрузок является приближение к реальной, повседневной речи. Наглядный пример этому можно найти в шуточном стихотворении В.А. Жуковского «Похождение или поход первого апреля (La bonne aventure)» (1814) [3. С. 322–326]. Французские строки этого стихотворения «Monsieur Bouquillon!»/«Aimable Жуковский» являются приветственными репликами, обмен которыми, конечно же, происходил в то время на французском языке.

В русских стихотворных произведениях Пушкина также встречается французская речь, которая способствует «созданию той непринужденной манеры повествования, близкого к разговору, к «болтовне»» [1. С. 63]. Как и Жуковский, Пушкин стремится воссоздать атмосферу непринужденного диалога с помощью цитирования чужой французской речи. При этом такие французские вставки часто несут комическую или ироническую нагрузку, потому что «и разноязычная рифма, и любое иное вторжение французской речи в русскую приводит к разрушению стихового единства» [1. С. 64]. Например, очень часты французские вставки в пушкинском «Евгении Онегине», где они служат для описания светского быта или разговора, над которыми Пушкин часто иронизировал.

Интересно в этой связи стихотворение Лермонтова «А.А. Углицкой» (1841) [6. С. 1, 468], построенном на смешении русского, французского и немецкого языков и употреблении французских слов в русской транскрипции. Эта стихотворная шутка Лермонтова, написанная макароническими стихами, является подражанием стилю И.П. Мятлева, который широко использовал такой прием в своих иронических и сатирических стихотворениях. В 1840 г. вышел в свет первый том первого издания поэмы Мятлева «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границей, дан л'этранже», полностью написанной макароническими стихами. Она имела большой успех у читающей публики, которая была знакома с ней еще

до публикации, т.к. автор читал выдержки из своего произведения в салонах и гостиных Петербурга и Москвы.

В 1841 году, после знакомства с романом Мятлева, Лермонтов посвятил его автору русское стихотворение, в котором есть такие строки: «И часто был готов / Я броситься на шею / К madame de-Курдюков» [6. С. 1, 467]. Хотя это стихотворение и написано на русском языке, Лермонтов вводит в него русско-французский каламбур, подражая творческой манере адресата своего стихотворения: «На наших дам морозных / С досадой я смотрю». Русское слово «морозный» созвучно с французским «morose» (мрачный, угрюмый). В подтверждении каламбурного характера этого слова, далее автор награждает «наших дам» именно этими эпитетами: «Угрюмых и серьезных / Фигур их не терплю».

Стихотворение Лермонтова «А. А. Углицкой», в котором в русскую речь обильно вставляются французские слова, а русские слова вовлекаются в круг лексики французского языка, помимо своего подражательного характера отражает и общую тенденцию 40-х гг. XIX в. к осмеянию всего французского и неприятию галломании в любых формах и проявлениях. «Внутри салона поэзия на французском языке или приобретает ностальгический характер, еще резче подчеркивая интимность и непрофессиональность этого творчества, или превращается в пародию – макароническую смесь двух языков в стихотворениях и поэмах Мятлева и стихотворных шутках Лермонтова» [10. С. 367].

Стихи на французском языке никогда серьезно не воспринимались их авторами. Они входят в разряд домашней, непрофессиональной поэзии и являются либо подражаниями или ученическими опытами, либо двуязычными экспериментами. Такое двуязычие в домашней поэзии наглядно демонстрирует возможности русского и французского языков и систем стихосложения. Играя языком и словом, поэты учились владеть стилистическими приемами и лексическими средствами оформления данного им языкового материала. Французский язык давал готовый арсенал устойчивых выражений и стилистических приемов, разработанных французскими стихотворцами XVIII в. Этот богатый материал классической французской поэзии использовали русские поэты начала XIX в. На первом этапе, не имея еще собственного поэтического стиля, они подражали французским авторам, апробируя приемы французского стихосложения. В процессе написания двуязычных стихов подражание сменилось языковой игрой, которая помогала понять особенности русской системы стихосложения и обогатить ее достижениями французского языка и словесности. Впоследствии французский язык появляется в стихотворных текстах лишь в виде небольших вставок, призванных привнести в текст элемент

непринужденного разговора или иронии, послужить признаком речевой характеристики, наконец, просто становится знаком сословной принадлежности или маркером аристократического образования героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Маймина Е.Е.* Стилистические функции французского языка в переписке Пушкина и в его поэзии // Проблемы современного пушкиноведения. Межвузовский сборник научных трудов. Л., 1981.
2. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2.
3. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Языки русской культуры, 1999. Т. 1.
4. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 1, 2.
5. *Виноградов В.В.* Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л.: Academia, 1935.
6. *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л.: Наука, 1979–1981.
7. *Гречаная Е.* Две эмблемы французской культуры в России: Эварист Парни и Андре Шенье // Литературный пантеон. Национальный и зарубежный. Материалы российско-французского коллоквиума. М.: Наследие, 1999.
8. *Алексеев М.П.* Споры о стихотворении «Роза» // Пушкин. Л.: Наука, 1972.
9. *Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. князя П.А. Вяземского. СПб.: Издание графа Шереметева, 1883. Т. 8.
10. *Лотман Ю.М.* Русская литература на французском языке // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2.

УДК 821.161.1.09.

Н.Е. Генина, А.Г. Савинова

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРООБРАЗА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ВИЙ»

В данной статье сделана попытка осмыслить характер связи образных акустических явлений с принципами построения фантастического мирообраза. Через поэтику звучания рассматривается динамика отношений бытового и инфернального пространств.

В трудах Г.А. Гуковского [1], В.М. Марковича [2], Ю.В. Манна [3] и других фантастика Гоголя осмысляется как особое явление в русской литературе, безусловно, имеющее связь с традицией, но существенно отличающееся новыми приемами поэтики. При этом прослеживается смена способов создания фантастического мирообраза от цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» к «петербургским повестям». В этом случае книгу «Миргород» можно рассматривать как произведение переходного характера, в котором автор от изображения мира фольклорных представлений обращается к изучению проблемы самоопределения и существования человека уже не в мифологическом пространстве, а в социуме. Предметом данной статьи является анализ фантастического мирообраза повести «Вий» в его звуковом воплощении.

Актуальность проблемы звуковой картины мира в творчестве Гоголя видится в том, что понятие звука как одна из центральных смысловых категорий обнаруживает свою многомерность. С одной стороны, эстетическая позиция Гоголя, органически связанная с музыкальным мышлением, находит свое отражение в самой манере письма, в особой звуковой организации прозаического текста. С другой стороны, мотивы и образы звучания включаются в сюжет произведений [4. С. 58]. Звуки могут быть маркерами определенных образов, их константами. Например, в отношении к пространству: бряцание, свист, звон – неизменные признаки иного мира, чаще всего дьявольского. Поэтому в качестве основного обозначения при анализе звукового воплощения фантастического начала в повести «Вий» вводится понятие «акустического пространства». Оно нацелено на сопоставление определенного топоса с характерным для него звучанием, одновременно это понятие имеет значение совокупности звуков. Соответственно, звук рассматривается как некий знак, символ, приобретающий ведущее значение для выстраивания концепции мироздания.

Повесть «Вий» занимает особое место в структуре цикла «Миргород». В тематическом отношении данный текст можно назвать своеобразным

отзвуком фантастического мира «Вечеров на хуторе близ Диканьки», который дан на фоне идиллического существования, исторических событий и однообразной социальной действительности. Однако в воссоздании фантастического бытия расставляются принципиально иные акценты. Мир «Вечеров...» предстает нерасчлененным, фантастика органично соединяется с обыденным существованием людей, человек способен услышать иную сферу действительности. В «Вие» показано омертвение в современности (слово «вий» некоторые исследователи возводят к древнерусскому «навий» – «мертвый» [5. С. 443]) прежнего единого живого и одухотворенного мира и души человека. Неслучайно именно резкие, звенящие, отрывистые звуки будут задавать звуковую картину мира повести «Вий», человек же не может установить контакт с бытием, так как слышит звуки мира, но остается глух к их смыслу.

Враждебный мир, который вторгается в привычный круг существования героя, страшен для него шумом «множества летящих крыл» [6. С. 197], визгом, царапаньем когтями по стеклу, звоном. Этих звуковых характеристик уже достаточно для создания страшной картины еще не видимой, но уже слышимой нечистой силы. Неслучайно сам Вий появляется лишь в конце текста, хотя уже название возбуждает интерес читателей относительно этого героя; весь текст проникнут ожиданием его появления. Произнесенное слово «Вий» режет слух, это пронзительное сочетание звуков напоминает визг. Вообще в творчестве Гоголя существует некая традиция знаковых «говорящих» названий, которые выступают увертюрами ко всему произведению. К их числу можно отнести «Сорочинскую ярмарку», которая раскатывается звуком «р» и открывается в широком «а»; дрожащезвенящее название пьесы «Ревизор»; трудно проговариваемый из-за обилия шипящих звуков заголовок повести «Иван Федорович Шпонька и его тётушка» и длинное название «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в котором дублетность звуковых сочетаний продуцирует атмосферу пошлости и скуки.

Показательно, что первые слова повести связаны с упоминанием колокольного звона, который как будто подает сигнал к началу произведения, как если бы оно было музыкальным. И действительно, далее этот звук разрастается, становится громче: повесть наполняется жужжанием, визгом, свистом, громом, треском.

Однако эта звучащая тема дискретна, она прерывается периодами тишины и немоты. Это связано с тем, что звук отражает постоянно меняющуюся действительность. Мир повести динамичен, его пространственно-временная организация непрерывно пульсирует, создавая зоны звучания и беззвучия. Ю.М. Лотман отмечает, что в произведениях Гоголя фанта-

стическое и бытовое пространство находятся в сложных отношениях: «сказочный мир как бы притворяется обыденным, надевает его маску» [7. С. 259]. Но эта маска «не по его мерке: разрывается, морщится и закручивается» [7. С. 260], пространство искажается: возникают провалы, ямы, норы, дорога искривляется. Деформация пространства сопровождается изменением характера звучания, зона границы разных сфер бытия напряжена, она мерцает и дрожит, как мембрана. Неслучайно звенеть начинают предметы, так или иначе несущие семантику перехода, фронтира. Хома Брут, очутившись в фантастическом мире, слышит то ли ветер, то ли музыку, которая «звенит <...> и вонзается в душу какою-то нестерпимою трелью» [6. С. 175].

Обыденное пространство зыбко и ненадежно, оно сквозит страшными дырами, пустотами, из которых появляется нечистая сила. Вий – «начальник гномов» – воплощает собой стихию земли, мрачную и губительную для человека: «весь он был в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки» [6. С. 203]. Нечистая сила не способна к созиданию, она может только погубить.

Однако начинает это разрушение уже сам человек. Хома Брут – отщепенец, человек, не помнящий ни отца, ни матери. Тщетны все его попытки обратиться к миру, заговорить с кем-нибудь. Так, например, казаки как будто не замечали его слов и «в ответ на это молчали и курили люльки» [6. С. 179], богослов Халява отвечает невпопад, а когда Брут расспрашивает дворню о панночке, то начавшийся разговор протекает уже практически без его участия. Хома Брут оказывается в вакууме, в пустоте, постоянно выпадая из пространства диалога с миром. Это выпадение подчеркнуто и тем, что он буквально, физически часто проваливается в земляные норы, неслучайно А. Белый в книге «Мастерство Гоголя» называет героя-отщепенца трещиной, разломом в бытии [4. С. 204].

Экзистенциальная вина Хомы Брута в том, что он не помнит и не несет ответственности за свои слова, не вслушивается в знаки мира. Диалог, который мир пытается вести с ним, натыкается на немоту Хомы, он не понимает и не следует ни внутреннему голосу: «Не гляди» [6. С. 204], ни голосу извне, оглушительно кричащему: «Куда, куда?» [6. С. 201].

Таким образом, немота, которая охватывает Хому Брута при встрече с ведьмой, предстает как его постоянное состояние. Это символ отрешенности от мира, чуждости, неслучайно «немцами», «немтырями», «немыми» называли иностранцев, которые не владели языком и поэтому не могли быть поняты. Даже пляска героя, немой способ самовыражения не преодолевает барьера, ведь танцует он один, без музыки, и такой танец – показатель ненормальности, алогичности. Необходимо отметить, что в

сознании Гоголя звучание предстает синкретичным явлением, гармонично вмещающим в себя движение и цвет. В повести «Вий» встречаются особые звуки-жесты, которые также разрывают действительность, раскрывая тем самым иной, сверхъестественный пласт. Например, гроб, летая по церкви, со свистом крестит воздух, заклинания ведьмы всхлипывают, «как клокотанье кипящей смолы» [6. С. 197], а в речи иногда употребляется «острое» слово.

В «Вечерах...» разрывы реальности были четко локализованы, что связано с фольклорным представлением об особых местах, где обитает нечистая сила – это лес, болото, перекресток дорог, овраги. Как отмечает Ю.М. Лотман, «волшебный мир может быть вкраплен в бытовой, составляя в нем островки» [7. С. 260]. В повести «Вий» инфернальное пространство полностью поглощает бытовое, что подчеркивается своеобразным композиционным кольцом. «Острое» слово «Вий» в заглавии «вонзается» в слух, обозначая наметившийся разрыв действительности, который впоследствии перерастет в глобальное разрушение. Образовавшаяся прореха постепенно увеличивается из-за того, что нечистая сила протискивается, лезет в «окна», раздирая трещину, что и создает страшный для человек нарастающий шум. И к концу повести этот разрыв становится настолько большим, что появление Вия оказывается возможным.

Приход Вия в реальный мир, более того, в сакральный топос церкви, символизирует собой окончательное поглощение реальности стихией земли, хтонической силой: «так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги» [6. С. 204]. Таким образом, нарушается вертикаль мира, человек утрачивает возможность обращения к небу за спасением. В этом отношении знакова фигура богослова Халявы, который становится звонарем. Звонарь – это человек, который управляет колоколом, создает общий глас для всех. И если звонарь «самой высокой колокольни» [6. С. 204] оказывается Халявой который не может выполнить свое назначение (по словарю В.И. Даля, одно из значений слова *халява* – «неопрятный, дрянной, вялый, хилый, безжизненный» [8. С. 542]), то под угрозу поставлена временная и пространственная органичность мира, которую создавал колокольный звон.

Образ колокола апеллирует к высокому святому слову, которое должно объединить людей и быть доступным каждому. Пример этому – образ «могучего слова» Тараса Бульбы, которое «подобно гудящей колокольной меди» сзывает «равно всех на святую молитву» [6. С. 124].

В «Вие» разрушенную инфернальной силой реальность уже невозможно восстановить с помощью слова. Напротив, в слове абсурдные,

страшные ситуации снова и снова проговариваются. Именно поэтому важным становится речевой план высказываний персонажей, так как в нем проскальзывают зацикленность на одном и том же событии. Наиболее показательной в этом отношении является сцена скачки ведьмы на Хоме Бруте.

Эта сцена дана в начале повести, но ее отголоски раздаются повсюду, и упоминание о ней встречается в тексте по крайней мере дважды. Первый раз иносказательно она проговаривается ректором, который обращается к Хоме: «тебя никакой черт и не спрашивает о том, хочешь ли ты ехать или не хочешь. Я тебе скажу только то, что если ты еще будешь показывать свою рысь да мудрствовать, то прикажу тебя <...> отстегать молодым березняком» [6. С. 177], второй раз уже сам Хома употребляет в своей речи поговорку «Скачи, враже, як пан каже». Подсознательно персонажи в своем слове как будто умножают абсурдную ситуацию, невольно помогая фантастическим силам поглотить реальность.

Итак, звуковые характеристики фантастического мирообраза в повести «Вий» вскрывают критическое состояние мира и человека-отщепенца в нем. Гармоничных созвучий нет и не может быть, физическая природа доминирующих в произведении звуков говорит о разорванности, нецельности бытия, онтология которого нарушена вторжением инфернальных сил.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М., Л., 1959.
2. *Маркович В.М.* Петербургские повести Гоголя. Л., 1989.
3. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М., 1988.
4. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996.
5. *Фомичев С.А.* Повесть Н.В. Гоголя «Вий» (заметки комментатора) // Новые безделки: Сб. ст. к 60-ю В.Э. Вацуро. М., 1995. С. 441–446.
6. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1966. Т. 2.
7. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
8. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1956. Т. 4.

УДК 82.09

А.Л. Гумерова

ХРИСТОС И ПЕРСОНАЖИ ДОСТОЕВСКОГО: АНАЛИЗ БИБЛЕЙСКИХ ЦИТАТ В ОБРАЗЕ СТАРЦА ЗОСИМЫ

Статья «Библейская основа образа старца Зосимы» посвящена взаимодействию библейского текста и текста романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Определение значения библейского текста, активно используемого Достоевским как для сюжетных, так для композиционных построений своего произведения, помогает уяснить смысл и понять авторскую оценку персонажей. В статье рассмотрены разные типы отсылок к Библии, относящиеся к образу ключевого персонажа романа – старцу Зосиме. Анализ приведенных библейских цитат позволяет нам соотнести образ старца с образом Христа.

Любые композиционные приемы служат выражению авторского замысла; исследуя композиционную организацию произведения, часто можно лучше понять авторскую идею, чем по собственно сюжету. В.В. Кожинов в статье «Сюжет, фабула, композиция» пишет: «Художественный мир Достоевского предстает как крайне неустойчивое, готовое обрушится движение, под которым “хаос шевелится”. Отсюда происходит катастрофичность сюжета, знакомое всем достоевское “вдруг”, готовое разразится каждую секунду в грозовой атмосфере действия. И все же в большинстве произведений Достоевского перевешивает, в конечном счете, “центробежное” развитие героев <...> это спасает сюжеты от разрушения, вызванного несоединимой противоречивостью, равновесием противоположных тенденций»[1. С. 473]. Именно из-за внешней хаотичности сюжета (по словам А.П. Гроссмана, в романе «Братья Карамазовы» Достоевский намеренно нарушает единство построения и стремится «в самой форме своего сознания выразить свое потрясенное видение всего распада, разрыва и разложения великого целого, благоговейно чтимого им» [2. С. 54]) следует уделять особое внимание композиции произведений Достоевского.

Одной из наиболее значимых композиционных структур является цитирование, то есть введение в основной, авторский текст отсылки к некоему предшествующему тексту. Подобная отсылка на любой источник представляет собой углубление или усложнение авторского текста, придание ему дополнительного смысла, создание дополнительного композиционного измерения. Однако существует большой пласт произведений, которые чаще других цитируются и легко распознаются; в частности, к таким произведениям относится Священное писание Ветхого и Нового

Завета. Можно предположить, что отсылки к Священному писанию всегда придают особенную глубину произведению.

В произведениях Достоевского мы можем встретить различные типы отсылок к разным предшествующим текстам. При этом все эти отсылки органично вживлены в текст, так что построение текста не кажется искусственным. Зачастую сюжетные линии оказываются полностью построенными с помощью цитат или аллюзий. И понятно, что Священное Писание играет особую роль в творчестве Достоевского. Поэтому отсылки на Библию у Достоевского требуют особого внимания и изучения. Они создают второй план, то есть своеобразный фон как всего произведения, так и отдельных сюжетных ходов, а зачастую могут служить средством авторской оценки.

С.И. Фудель писал: «Достоевский <...> чувствовал, что за каждым стоит Христос. <...> Чудотворный образ Христа в человеке был для него не благочестивой аллегорией и не поводом для очередной проповеди, а – каждый раз – радостным открытием, живой религиозной, а вместе с тем и художественной правдой <...> "Опознавая в каждом Бога", Достоевский видел Его – в одном человеке упокоеваемым в любви, а в другом – распинаемым в ненависти» [3. С. 37]. Отражается ли это на композиционном уровне произведения? Можно ли увидеть этот «образ Христа в человеке» путем изучения цитат из Священного Писания, возникающих в контексте того или иного образа?

В данной статье я хотела бы рассмотреть несколько отсылок на Священное Писание, возникающих в контексте образа старца Зосимы. К таким отсылкам могут относиться слова из Писания в речи самого старца Зосимы, слова из Писания в авторском повествовании о старце Зосиме или же речи персонажей и ситуативные аллюзии на библейские повествования. Первая же реплика старца Зосимы в романе представляет собой неточную цитату из Евангелия. Когда Федор Павлович, Дмитрий и Миусов договариваются о свидании со старцем, которое назначается под фальшивым предлогом споров об имуществе, то он, согласившись, говорит Алеше «с улыбкой»: «Кто меня поставил делить между ними?» [4. С. 31]. Это неточная цитата из Евангелия. «Некто из народа сказал Ему: Учитель! скажи брату моему, чтобы он разделил со мною наследство. Он же сказал человеку тому: кто поставил Меня судить или делить вас? (Лк 12:14)» Отметим, что в Евангелии эти слова говорит Христос, то есть старец неточно цитирует от своего имени слова Христа. Однако в данном случае для романа важна не только процитированные старцем слова, но и их продолжение в Евангелии:

«При этом сказал им: смотрите, берегитесь любостяжания, ибо жизнь человека не зависит от изобилия его имения. И сказал им притчу: у одного богатого человека был хороший урожай в поле; и он рассуждал сам с собою: что мне делать? некуда мне собрать плодов моих? И сказал: вот что сделаю: сломаю житницы мои и построю большие, и соберу туда весь хлеб мой и всё добро мое, и скажу душе моей: душа! много добра лежит у тебя на многие годы: покойся, ешь, пей, веселись. Но Бог сказал ему: безумный! в сию ночь душу твою возьмут у тебя; кому же достанется то, что ты заготовил? Так бывает с тем, кто собирает сокровища для себя, а не в Бога богатеет» (Лк 12:15–21).

Очевидно, что вся эта притча о богатом человеке, который вскоре должен погибнуть и не будет пользоваться своим богатством, явно имеет отношение к происшедшему в романе, так что слова старца звучат скрытым предостережением, несмотря на то, что саму притчу старец не произносит – однако, скорее всего, предполагается, что Алеша должен ее вспомнить и понять предсказание старца. Действительно, встреча со старцем назначается под предлогом имущественных споров между Федором Павловичем и Дмитрием, но первый вскоре будет убит, а второй пойдет в каторгу (или же бежит в Америку [5. С. 34, 185]). Здесь мы наблюдаем структуру, которую можно назвать фоновым цитированием – цитата притягивает в текст романа тот контекст, который окружает ее в процитированном тексте – в данном случае в Евангелии, так что эпизод, в котором появляется цитата, развивается не просто на фоне самой цитаты, а на фоне либо всего процитированного произведения, либо некоего определенного контекста. Для произведений Достоевского такое фоновое цитирование характерно.

Евангельские цитаты несколько раз возникают в словах Федора Павловича, обращенных к старцу. Разберем одну довольно сложную комбинацию цитат в такой его реплике. «Учитель, – **повергся он вдруг на колени**, – что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» [4. С. 41]. Эта реплика оказывается составной цитатой – отсылкой к двум разным евангельским стихам. С одной стороны, это точная цитата из Лк 10:25: «И вот, один законник встал и, искушая Его, сказал: Учитель! что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?». В ответ на этот вопрос Христос рассказывает притчу о милосердном самарянине: «Некоторый человек шел из Иерусалима в Иерихон и попался разбойникам, которые сняли с него одежду, изранили его и ушли, оставив его едва живым. По случаю один священник шел тою дорогою и, увидев его, прошел мимо. Также и левит, быв на том месте, подошел, посмотрел и прошел мимо. Самарянин же

некто, проезжая, нашел на него и, увидев его, сжалился и, подойдя, перевязал ему раны, возливая масло и вино; и, посадив его на своего осла, привез его в гостиницу и позаботился о нем; а на другой день, отъезжая, вынул два динария, дал содержателю гостиницы и сказал ему: позаботься о нем; и если издержишь что более, я, когда возвращусь, отдам тебе» (Лк 10:30–35). С другой стороны, в повествовании о богатом юноше говорится: «Подбежал некто, **пал пред Ним на колени** и спросил Его: Учитель благий! что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» (Мк 10:17). Получается, что Федор Павлович цитирует и вопрос богатого юноши, и вопрос законника. Б.Н. Тихомиров в своем толковании этого эпизода пишет, что, поскольку Федор Павлович «повергся» на колени, как и богатый юноша в евангельском повествовании, в то время как законник встает, позволяет однозначно определить эту отсылку как цитату из повествования о богатом юноше: «Упав на колени перед Зосимой, Федор Павлович, конечно же, травестирует не первый, с законником–искусителем, но именно этот, второй библейский эпизод» [6. С. 409], и там же он же отмечает, что несколькими страницами раньше относительно ухода Алеши в монастырь говорится: «Сказано: "Раздай все и иди за мной, если хочешь быть совершен". Алеша и сказал себе: "Не могу я отдать вместо «всего» два рубля, а вместо «иди за мной» ходить лишь к обедне"» [4. С. 25]. «Раздай все и иди за мной» – это не вполне точная цитата ответа Христа богатому юноше: «Пойди, всё, что имеешь, продай и раздай нищим, и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи, последуй за Мною, взяв крест» (вариант Мк 10:21) или же «Если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною (вариант Мф 19:21). А в поведении Ивана после последнего посещения Смердякова мы обнаруживаем аллюзию на притчу о милосердном самарянине: «(Иван) вдруг схватил его и потащил на себе. Увидав направо в домишке свет, подошел, постучался в ставни, и откликнувшегося мещанина, которому принадлежал домишко, попросил помочь ему дотащить мужика в частный дом, обещая тут же дать за то три рубля. Мещанин собрался и вышел. Не стану в подробности описывать, как удалось тогда Ивану Федоровичу достигнуть цели и пристроить мужика в части с тем, чтобы сейчас же учинить и осмотр его доктором, при чем он опять выдал и тут щедрою рукой "на расходы"» [5. С. 69]. Итак, Федор Павлович задает вопрос, ответ на который получают два его сына – кстати, Алеша и Иван единоутробные братья. Для нашей темы важно также и то, что Федор Павлович говорит старцу слова, обращенные в Евангелии к Христу.

В изображении событий после смерти старца Зосимы, в главе «Тлетворный дух» мы находим скрытую отсылку к евангельскому повествованию о Распятии: «Иные из сих ожидавших скорбно покивали главами» [4. С. 229] – говорится об иноках, почувствовавших «тлетворный дух». Это отсылка на двадцать седьмую главу евангелия от Матфея, причем в данном случае авторские слова ближе подходят к церковнославянскому тексту: «мимоходящие же хуляху Его, покивающе главами своими» (Мф 27:39), так что насмешки над умершим старцем Зосимой соотносятся с Распятием. Интересно, что отсылка на эти же евангельские слова появляется в монологе Мармеладова: «Сим покиванием глав не смущаюсь» [7. С. 14]. Об этом говорит Б. Тихомиров в работе «„Лазарь! гряди вон". Роман Достоевского „Преступление и наказание" в современном прочтении» [8. С. 68].

В главе «Верующие бабы» мы видим ситуации, которые могут быть аллюзиями на евангельские чудеса. Так, чудо, о котором впоследствии с таким восторгом будет говорить Хохлакова, «**Он матери сына возвратил!**» [4. С. 164] – возвращение унтер-офицерской вдове ее сына, которого она уже собиралась поминать за упокой [4. С. 47] – можно сопоставить с воскрешением сына вдовы, о котором идет речь в евангелии от Луки, глава 7, стихи с 12 по 15: «Когда же Он приблизился к городским воротам, тут выносили умершего, единственного сына у матери, а она была вдова; и много народа шло с нею из города. Увидев ее, Господь сжалился над нею и сказал ей: не плачь. И, подойдя, прикоснулся к одру; несшие остановились, и Он сказал: юноша! тебе говорю, встань! Мертвый, поднявшись, сел и стал говорить; и **отдал его Иисус матери его**». Исцеление же кликуши, страдающей «страшной женской болезнью» [4. С. 44], может отдаленно напоминать об исцелении кровоточивой жены – т.е. как раз женщины, больной женской болезнью. Это наиболее яркие и известные евангельские сюжеты, и Достоевский, описывая схожие чудеса, не мог не ориентироваться на евангельский текст.

Итак, рассмотрев наиболее характерные примеры появления Священного Писания в образе старца Зосимы, мы видим, что в речи старца появляются слова, которые в Евангелии говорил Христос, что к старцу обращаются с вопросами, с которыми в Евангелии обращаются ко Христу, что в авторском повествовании о старце Зосиме появляется скрытая цитата, относящаяся к Распятию Христа, и, наконец, что в чудесах старца Зосимы мы можем найти аллюзии на чудеса, совершенные Христом в Евангелии.

Следовательно, основываясь на анализе цитат из Писания, связанных с образом старца Зосимы, можно сделать вывод, что его образ так или ина-

че сопоставляется с образом Христа. Но говорит ли это о том, что старец Зосима играет в произведении роль Христа или изображается похожим на Него? У нас нет достаточно веских оснований для того, чтобы утверждать подобное. На мой взгляд, лучше всего соотношение старца и Христа описывается словами Фуделя, цитированными выше: «За каждым человеком стоит Христос». Рассмотрев роль Священного Писания в образе старца Зосимы, мы можем говорить, что образ старца Зосимы написан на фоне образа Христа. Однако, как я полагаю, старец Зосима не занимает в этом смысле какого-то исключительного положения в мире романов Достоевского; возможно, что с помощью такого же анализа цитат можно увидеть образ Христа и за другими героями романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кожинов В.В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. В 3-х т. М., 1964. Т. 2.
2. *Гроссман Л.П.* Достоевский. М., 1965.
3. *Фудель С.И.* Наследство Достоевского // Фудель С.И. Соб.соч.: в 3-х т. М., 2005. Т. 3.
4. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. Кн. I–X // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 14.
5. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. Кн. XI–XII // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15.
6. *Тихомиров Б.Н.* Религиозные аспекты творчества Ф.М. Достоевского. Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии. СПб., 2006.
7. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6.
8. *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. СПб., 2005.

УДК 882

К.Е. Давтян

МОТИВ ВЕЧНОСТИ И МГНОВЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ШЕЛЛИ И ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ К. БАЛЬМОНТА

В данной статье рассматривается явление межкультурного диалога, представленного через творчество Перси Биши Шелли и его интерпретацию в переводах К. Бальмонта. Поэтов объединяет общий взгляд на философию времени, понимание категорий Вечности и Мгновения. Доказательством этому служит последовательный анализ стихотворений «Озимандия» и «Изменчивость».

Переводческая деятельность занимала очень важное место в творчестве Бальмонта. Обладая уникальными способностями полиглота, за полвека своей литературной деятельности он оставил переводы с 30 самых разных языков, включая балтийские, славянские, индейские, санскрит. В не меньшей степени, чем его собственное творчество эта грань таланта поэта, а переводы Шелли в частности, вызвала неоднозначные и противоречивые оценки самых разных исследователей.

Одни исследователи называли их действительно литературным явлением и, признавая «вольность» за некоторыми из них, в то же время подчёркивали и положительные моменты: сохранение ритмики, музыкальности, богатства красок, передачу лирического настроения. Например, по словам Б.Л. Пастернака «русским Шелли был и остается трехтомный бальмонтовский...» [3. С. 159]. А Л. Володарская говорит, что лучшего издания Шелли на русском языке нет...» [3. С. 156].

С другой стороны, примеров так называемого «бальмонтизирования» также не мало. Чуковский, чьи оценки особенно категоричны, отмечает не просто отдельные ошибки, а «целую систему отсебятин», объединенных «галантерейным, романсовым стилем», что в совокупности «неузнаваемо меняет самую физиономию Шелли» и «наносит автору в тысячу раз больший ущерб, чем случайные словарные ошибки» [4. С. 156].

В целом, переводчик действительно многое интерпретирует по-своему, расставляет собственные акценты, добавляя личные размышления и переживания. Во многом, конечно, на это повлияла сама натура Бальмонта: человека пылкого, страстного, дерзкого. Работая над переводами, улавливая в тексте оригинала родственные интонации, близкие темы, он не мог не высказать собственного впечатления, не поделиться с читателем своими взглядами. Любая недосказанность, намёк в оригинале давали импульс его буйному воображению, призывая попытаться рас-

крыть эту загадку, создать собственные образы, часто вступая таким образом в некое сотворчество с автором.

У творчества Шелли и Бальмонта – много общего. Одной из основных черт, на основе которых происходит их идейное сближение, становится тема *Вечности* и *Мгновения*, Памяти, вписанности человека во всеобщий процесс бытия. Шелли, чей жизненный путь был очень непростым, рано приходит к подобным мотивам в своей лирике. Биография английского поэта доказывает, что вся его жизнь состояла из контрастов. Он рано осознал, что всё в мире изменяется стремительно быстро: из бедняка можно в одно мгновение превратиться в богача, из здорового, полного сил человека – в больного серьёзным недугом, за мигом счастья всегда следует разочарование. Бальмонт подхватывает эту тему и вслед за Шелли продолжает в переводах мысль о времени, как о вечно изменяющейся, текучей данности, которая неподвластна человеку. Примером этому могут служить два стихотворения, в которых Шелли и Бальмонт предстают как мыслители, ставящие перед собой и читателем философские вопросы.

Первое из них – "Ozimandias" [2. С. 171] («Озимандия» [1. С. 24]), названное по имени величайшего из фараонов, Рамзеса II (1272–1212), который правил полных 67 лет, пережил 12 своих старших сыновей, внуков и в глазах подданных (да и в собственных глазах) стал Богом. Во время правления Рамзеса, или Озимандии (так его звали греки) Египет достиг вершины своего могущества, и фараон убежденно считал это результатом собственной исключительности [5. С. 231].

Символом вечности здесь становится образ пустыни, в которой, по словам путника, лежит полуразрушенная статуя Озимандии. Песок поглотил древнейшую и богатейшую цивилизацию, и теперь год за годом подтачивает обломки изваянья одного из её Богов. Близость двух понятий (пустыни и вечности) Бальмонт подчеркивает введением в свой перевод дополнительной конструкции: «Вдали, где *вечность* сторожит пустыни тишину...», где оригиналу соответствует только слово «пустыня» ("the desert»).

Напоминание о времени вновь появляется в 6 и 7 строках сонета. Там, где в оригинале дословно можно перевести как «...говорят, что скульптор хорошо разгадал те страсти, которые существуют до сих пор» ("Tell that it's sculptor well those passions read"), у Бальмонта мы видим: «Ваятель опытный вложил в бездушный камень те страсти, что *могли столетья пережить*». В 7 строке для Бальмонта особенно важно вместо оригинального «скульптор» ("sculptor") использовать именно «ваятель», который не просто «запечатлел» ("stamped"), а именно «вложил» страсти в камень, тем самым словно оживив статую. Использованное «ваятель»

сразу превращает «скульптора» в создателя, вершителя великого, монументального, и, опять же, *вечного*, выводит этот образ на более высокий уровень. Но даже такому опытному мастеру, который не просто копирует действительность, а вкладывает в работу всю свою душу и мастерство, нет смысла спорить с Вечностью: его работа исчезнет без следа.

Такую же «претензию на Вечность» представляет собой сам Озимандия. Бальмонт намеренно добавляет к оригинальному «Мое имя – Озимандия, Король Королей...» ("My name is Ozymandias, King of Kings" [2. С. 171]) обращение «Владыки всех времён, всех стран и всех морей!» [1. С. 24], которое в тексте оригинала отсутствует. Это позволяет переводчику ещё раз подчеркнуть мощь и величие Озимандии, который взывает ко всему мирозданию, чтобы доказать свою силу, похвалиться своим могуществом («Взгляните на мои великие деянья!») и в то же время беспомощность перед лицом Вечности.

Последние строки сонета Шелли рисуют картину пустыни, которая равнодушна к вызову полуразрушенной статуи, также как равнодушна Вечность к дерзаниям человека. Ту же мысль по-своему, очень приблизительно Бальмонт пытается передать в своем переводе. Интонация размышления создается в последних 4 предложениях, завершающихся многоточиями («Кругом нет ничего... Глубокое молчанье... Пустыня мёртвая... И *небеса* над ней...»). Но что ещё более важно, Бальмонт вводит в последней строке образ Неба, столь любимый Шелли, но отсутствующий в оригинале. Это придаёт финалу дидактические и патетические интонации. Тем самым переводчик добавляет новый оттенок смысла в финал стихотворения. Во-первых, Небо связано с преклонением перед Божеством, Озимандия же сам сделал из себя Бога, не боясь дерзости этого вызова. Во-вторых, Небо – абсолютно независимая от человека реальность, реальность *вечная*. Оно безответно к «великим деяниям» фараона, как равнодушно к страстям человека в целом. Озимандия так и не будет услышан, и все его величие разрушится вместе с собственным изваянием...

Вслед за Шелли Бальмонт доказывает, что ничто в этом мире не бывает вечным. Под жарким солнцем пустыни, среди песков, лежит статуя того, кто считал себя Богом, обладал неограниченной властью и могуществом, сказочным богатством и всеобщим преклонением. Так же как не стало самого фараона, со временем, не станет и его статуи. Осколки, которые сохранили горделивое «Я – Озимандия...» вскоре исчезнут... Работа «опытного ваятеля» из такого прочного материала как камень всё-таки постепенно разрушается. В масштабах Вселенной величайшая историческая эпоха – всего лишь *мгновение*, одна из составляющих, которая исче-

зает, и на смену ей приходят всё новые события. Пройдут годы, и путники из далёких стран будут рассказывать совсем другие истории...

От изображения материала исторического, прошлого, перейдем к стихотворению, которое посвящено смыслу человеческой жизни в целом. Стихотворение Шелли «Mutability» [2. С. 41] («Изменчивость» [1. С. 8]) во многом повторяет смысл «Озимандии». Само название указывает на эту связь: всё в мире имеет свойство изменяться, вчерашняя слава, могущество, величие со временем могут исчезнуть. Шелли, а вслед за ним Бальмонт, пытаются философски осмыслить законы жизни в масштабе Вечности. В процессе размышлений автор приходит к яркому афоризму «Nought may endure, but Mutability» («Ничто не может выдержать испытания временем (длиться), кроме Изменчивости» – «Лишь неизменна здесь Изменчивость одна» у Бальмонта). Все желания и стремления человека бесполезны и напрасны, т.к. Изменчивость – основной закон мироустройства.

В сюжете стихотворения человек сравнивается с облаками, которые с наступлением утра исчезнут, с позабытыми арфами, которые не могут заново повторить сыгранную раз мелодию. Таким образом появляется мысль об изменчивости *всего*: материального мира (арфы забыты), природы (исчезающие облака), искусства (невозможно повторить модуляцию и тональность). *Мгновение* невозвратимо…

Что касается наиболее ярких переводческих неточностей, касающихся темы доклада, то одной из них становятся последние строки второго четверостишия: «*различный* ответ» ("various response") струны дают на «каждый *изменчивый* ветерок» («to each varying blast»). Для Шелли важно подчеркнуть «изменчивость» как характерную черту чего бы то ни было, в данном случае такой природной стихии, как Ветер. Бальмонт заменяет это на «ровный вздох ветров». Таким образом, семантика непостоянности, переменчивости здесь теряется, т.к. эпитет «ровный» напротив передаёт ощущение стабильности.

Добавлю, что использованное Шелли «To whose frail frame no second motion brings") достаточно сложно органично перевести на русский язык (прибл.: «чьи хрупкие остовы не могут ни на секунду передать тональность или модуляцию, которые были до этого»). В целом же, мысль Бальмонтом передана верно («Вторичных трепетов, таких как первых нет...», семантика неповторимости каждого мгновения сохраняется. Однако, «вторичные трепеты» выступают вместо другого словосочетания («тональность и модуляции»), а «ни на секунду» и « хрупкие остовы» переводчиком просто опускаются.

Шелли говорит о напрасности всех человеческий дерзаний и устремлений: «Мы чувствуем, задумываем или рассуждаем, смеёмся или рыда-

ем, обнимаемся с необоснованной скорбью или отбрасываем печали прочь» («We feel, conceive or reason, laugh or weep; embrace fond woe, or cast our cares away») [2. С. 41]) – всё напрасно. Кстати в переводе Бальмонт упрощает все вышеперечисленное до «Лелеем ли мы смех, лелеем ли заботу, Храним ли свет в душе или печаль и тень...» [1. С. 8]. Важно отметить, что чтобы подчеркнуть тщетность человеческих переживаний, бесполезность той гаммы чувств, которую он может испытывать, автор использует приём иронии: «woe» (беда, скорбь) носит шутливый, намеренно сниженный характер. У Бальмонта эта ирония трансформируется по-своему: двойной повтор глагола «лелеем». Таким образом, переводчик сохраняет мысль о бесполезности каких-либо переживаний перед лицом Времени и Изменчивости.

В последнем четверостишии авторское "It is the same!"(«Это то же самое!»), как способ передать равнодушие Изменчивости к чувствам человека, Бальмонт превращает в более патетичное «Нет выхода для нас!». Предложение, которое можно перевести как «Будь это весельем или печалью, Путь к концу этого всё же свободен» («For be it joy or sorrow, the path of it's departure still is free») он сокращает до «Всё к гибели стремится!», добавляя отсутствующее в оригинале «Как полон день минут, так жизнь измен полна». Тем самым Бальмонт доводит эмоции до предела, подчеркивает изменчивость всего, что нас окружает и нас самих. Последующее "morrow" переводчик расширяет до «грядущего», "yesterday" – до «прошлого» («С грядущим прошлое не может здесь сравниться»), возводя мысль стихотворения до глобальных масштабов. А последующий аксюморон «Лишь *неизменна* здесь *Изменчивость* одна», ещё больше углубляет это впечатление.

Таким образом, Шелли и Бальмонт сходятся в том, что время движется по собственным законам, оно самодостаточно. Не только жизнь человека, но и целые эпохи – лишь *мгновение*. Мгновение это неповторимо. Из таких мгновений и складывается общий поток. Если поэты Серебряного века, считая всё изменчивым и приходящим, говорили о вечности и незыблемости Слова (А. Ахматова, И. Бунин), то Бальмонт вслед за Шелли отказывается от того, чтобы выявить нечто, неподвластное неумолимому ходу времени. Для него высшей ценностью становится мгновение, которое неповторимо, но в этом и есть его красота.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шелли П.* Странники мира / В пер. К. Бальмонта. М.: Эксмо, 2005.
2. *Shelley Percy Bysshe*. Poetry and Prose. M.: Foreign Languages Publishing House, 1959.
3. *Володарская Л.* Перси Биши Шелли / П.Б. Шелли. Великий дух. М.: Летопись, 1998.
4. *Чуковский К.* Избранное. М.: Терра-Книжный клуб, 1999.
5. *Всемирная* история в именах. М.: Инфолио, 1998.

УДК 821.161.1.09

М.А. Зенкин

Г.С. БАТЕНЬКОВ И МАСОНСТВО

Историки охотно цитируют масонские воспоминания Г.С. Батенькова, но о масонской составляющей в мировоззрении, эстетике и поэтике декабриста сказано недостаточно. Исследованию этой проблемы посвящена данная статья.

Мотивировка проблемы определяется материалом исследования – творчество Г.С. Батенькова сплошь пронизано масонской символикой, образностью, обрядовостью. Историки [1–4] охотно цитируют масонские воспоминания декабриста [5], что определяет актуальность заявленной в номинации статьи проблемы. Однако далее тиражирования мысли С.В. Ешевского, по просьбе которого Г.С. Батеньков и составил свои масонские воспоминания в 1863 г. незадолго до смерти, согласно которой масонство «до последнего времени сохранило для него <Г.С. Батенькова> свой таинственный авторитет» [6. С. 460], дело пока не движется. О степени влияния масонства на формирование мировоззрения, эстетики и, соответственно, поэтики декабриста-литератора, помимо замечания о том, что оно было велико [1–3, 6], пока не сказано практически ничего.

Вокруг судьбы и творчества Г.С. Батенькова, при прочтении под определенным углом зрения, выстраивается мощный масонский контекст.

Головокружительный взлет по карьерной лестнице (от инженера-путейца до подполковника, поверенного М.М. Сперанского, а затем А.А. Аракчеева в делах по Сибирскому комитету) обусловлен принадлежностью Г.С. Батенькова к масонскому ордену. Поэт-декабрист был одним из основателей томской масонской ложи, единственной масонской ложи в Сибири, «Восточное светило» (учреждена в 1818 г.), в состав которой входили все местные тузы. О.П. Ведьмин писал, что именно по рекомендации наместного мастера томской масонской ложи генерал-майора Иогана фон Трейблюта произошло сближение Г.С. Батеньков с М.М. Сперанским (который так же принадлежал к масонскому ордену), назначенным в 1919 г. Сибирским генерал-губернатором [4]. Письма Г.С. Батенькова 1817–1818 гг. противоречивы: то он готов без сожаления покинуть Сибирь, которая представляется ему безжизненной пустыней, то отвергает всякую мысль о том, чтобы безвозвратно уехать. На поверку противоречия оказываются мнимыми и заключаются лишь в том, что «служить в Сибири <Г.С. Батеньков> никому не жела<ет>, но жить в ней согласен до последнего издыхания» [7. С. 121]. М.М. Сперанский воспринимался Г.С. Батеньковым как спаситель, выведший его из гибельной

пустыни. Чувство глубокой приязни к М.М. Сперанскому декабрист сохранил на протяжении всей своей жизни.

В двадцатилетнем одиночном заключении Г.С. Батеньков, по собственному признанию, «не имел никакой помочи в жестоких душевных страданиях, пока не отрекся от всего внешнего и не обратился внутрь самого себя. Тогда воспользовался *методом масонов* (здесь и далее курсив мой. – *М.З.*) к обозрению и устройству представшего <...> нового мира» [5. С. 468].

Жизненный путь Г.С. Батенькова цикличен. Символическое умирание и возрождение в новом качестве неизменно оказывается связанным с масонством. Впервые масонство спасло ему жизнь в сражении при г. Монмирале во времена заграничных французских походов, когда Г.С. Батеньков, прикрывая отступление русского авангарда, получил на поле боя 14 штыковых ран и попал в плен: «В одном из сражений в 1814 году в холодном и сыром январе месяце во Франции, я, потерпевший многие раны и оставленный с трупами на поле сражения, был неприятельскими солдатами раздет до рубашки. Вслед за ними явились верхом два офицера французской гвардии и обратили на меня внимание, приникнув к лицу, удостоверились, что я жив, тотчас покрыли (меня) плащом убитого солдата и на своих руках донесли до шоссе, чрез расстояние не менее полуверсты. Там сдали на фуры, собиравшие раненых, и строго приказали отвести в госпиталь ближайшего города и передать особенному попечению медика. Впоследствии я узнал, что обязан спасением положению своей руки, которую покрывал одну из главных ран случайно в виде масонского знака. Крайне горестно, что я не знаю имен своих благодателей» [5]. В другой раз – М.М. Сперанский вывел Г.С. Батенькова из гибельной пустыни. В третий – масонство открыло декабристу-мыслителю те мирозиждительные основы в человеке, которые позволили ему «выжить» в двадцатилетнем одиночном заключении и при этом «не лишиться рассудка» [5. 468].

Среди русских офицеров масонство было чрезвычайно популярно и во время вечерних собраний, по свидетельству Д.П. Рунича, братья-масоны следили только за тем, чтобы «их стаканы не пустели» (Цит. по: [4]). Г.С. Батеньков же пронес масонские идеи через всю жизнь, масонство для него не было забавой. Причину этому, как и тому, что именно масонство трижды спасало Г.С. Батенькова следует искать в «генетике» поэта-декабриста.

Впервые прочесть загадки судьбы и личности Г.С. Батенькова сквозь призму пространственности попытался В.Н. Топоров в статье «Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенькова)» [8]. Иссле-

дователь связывал природу индивидуализации пространства мыслителя с его психоментальными особенностями, определяемыми «генетическим жизненным планом», который, по мнению исследователя, направлял мыслителя к построению именно такой своеобычной пространственной парадигмы. «Генетику» декабриста мы склонны истолковывать в русле психо-географии, объясняя тягу поэта к бесконечному (в системе воззрений Г.С. Батенькова Бог и пространство тесно связаны друг с другом) его сибирским происхождением. По признанию декабриста, самосознание зародилось в нем в самом юном возрасте – с момента обозрения монументальной сибирской природы во всем ее величии, когда время «как бы <...> из вечности истекает» [7. С. 145]. Монументальная сибирская природа не могла не влиять на формирование мировоззрения Г.С. Батенькова. Этот механизм подробно описан самим декабристом в «Повести собственной жизни» [9]. Созерцание природы, пробуждающее интенцию к бесконечному, Богу, определило доминантную черту мировоззрения Г.С. Батенькова – энциклопедизм, универсализм, монументальность мышления. Вектор развития «генетического жизненного плана», заданный в детстве, продолжил свое движение в масонской практике Г.С. Батенькова. «Данные» [9], полученные при рождении, в детстве, были обработаны, «продистиллированы» [9] «методом масонов» [5], что подготовило грандиозное открытие, к которому Г.С. Батеньков пришел в одиночном заключении – открыл Бога в себе.

Центральное место в мировоззрении Г.С. Батенькова занимает категория пространства. Она ведет себя экспансивно [8], накладывая пространственный отпечаток на все уровни эстетики и поэтики декабриста-литератора. Еще в детстве Г.С. Батеньков «страстно полюбил пространство» [9. С. 100], всегда стремясь за пределы видимого – «перспектива более всего веселила око» [9. С. 100]. Бесконечность, Бог еще только угадывались им в монументальной сибирской природе. Масонская доктрина, как известно, тесным образом связанная с древнееврейским каббалическим учением, которое понимает Бога как «абсолютно бескачественную и неопределимую беспредельность», как «ничто», которое, одновременно есть «все в вещах, в которые оно изливает свою сущность» [10. С. 241], оказала большое влияние на философско-эстетическую концепцию декабриста-мыслителя, согласно которой Бог – это пространство. В формировании этой концепции не стоит умалять влияния державинской (ода «Бог») и ломоносовской традиции (ода «Бог», как известно, была написана Г.Р. Державиным под влиянием духовных од М.В. Ломоносова), что и определяет близость поэтики Г.С. Батенькова к поэтике текстов XVIII в. Это движение определялось логикой развития «генетического жизненного плана».

Проблема «Г.С. Батеньков и масонство» – актуальная, мотивированная, интересная. При детальном анализе творчества Г.С. Батенькова складывается впечатление, что оно сплошь пронизано масонской символикой, образностью и обрядовостью. В философско-эстетических воззрениях Г.С. Батенькова обнаруживаются следы влияния масонской доктрины. Все это требует специального изучения. В данной статье мы ограничились лишь указанием «генетической» обусловленности интереса Г.С. Батенькова к масонству.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пыпин А.Н.* Русское масонство: XVIII и первая четверть XIX века / Под ред. Г.В. Вернадского. Петроград, 1916.
2. *Брачев В.С.* Масоны в России: от Петра I до наших дней // www.gumer.ru
3. *Сахаров В.И.* Концепция золотого века в свете эсхатологических учений XVIII столетия // www.ostrovoc.de
4. *Ведьмин О.П.* Г.С. Батеньков и масонство // www.ostrovoc.de
5. *Батеньков Г.С.* Записка о масонстве // Пыпин А.Н. Русское масонство: XVIII и первая четверть XIX века / Под ред. Г.В. Вернадского. Петроград, 1916. С. 462–472.
6. *Ешевский С.В.* Предисловие к «Записке о масонстве» Г.С. Батенькова // Пыпин А.Н. Русское масонство: XVIII и первая четверть XIX века / Под ред. Г.В. Вернадского. Петроград, 1916. С. 458–462.
7. *Батеньков Г.С.* Сочинения и письма / Изд. подг. А.А. Брегман, Е.П. Федосеева. Иркутск, 1989. Т. 1. Письма. 528 с.
8. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. Гл.: Об индивидуальных образах пространства («Феномен» Батенькова). С. 446–475.
9. *Батеньков Г.С.* Данные. Повесть собственной жизни // Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов / Под. ред. Ю.Г. Оксмана. М., 1933. С. 88–113.
10. *Философский* энциклопедический словарь / Редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др. М., 1989. 815 с.

УДК 882.2:27-242

М.А. Ионина

РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В КОНТЕКСТЕ ВЕТХОЗАВЕТНОЙ КНИГИ ИОВА: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

В статье осуществлен исследовательский подход к творчеству Ф.М. Достоевского в аспекте религиозно-философской проблематики. Роман «Преступление и наказание» впервые рассматривается в контексте ветхозаветной Книги Иова. Выявлены определенные параллели между образом Иова и образами героев романа Достоевского, что уточняет современные представления о влиянии библейской поэмы на творчество писателя в целом.

Уникальной чертой личности Ф.М. Достоевского как писателя, художника и мыслителя являлась его особая способность выразить в творчестве свое христианское мировоззрение. Н.А. Бердяев так определил эту особенность: «Достоевский принадлежит к тем писателям, которым удалось раскрыть себя в своем творчестве. В творчестве его отразились все противоречия его духа, все бездонные его глубины. <…> Он всего себя вложил в свои произведения. И по ним можно изучить его» [1. С. 258]. Религиозности Достоевского всегда был присущ некий элемент поиска, сомнения, и именно этим обусловлен его великий духовный опыт самопознания и богопознания, столь явно воплощенный в романах 1860–1880-х гг.

Как известно, роман «Преступление и наказание» был написан Достоевским в 1865–1866 гг. Однако идейно-сюжетное содержание произведения стало своего рода итогом более ранних размышлений автора, начавшихся на каторге и в ссылке. В письме А.Н. Майкову от 18 января 1856 г. писатель делится своими переживаниями: «Не могу Вам выразить, сколько я мук терпел оттого, что не мог в каторге писать <…>. Я создал там в голове большую окончательную мою повесть» [2. С. 209].

Характерной чертой своего времени Достоевский считал разрыв с нравственными нормами старого общества. Отчужденность от народных корней и увлечение утопическими идеями западноевропейского социализма представлялись писателю наиболее опасными и губительными для формирования мировоззрения современной ему молодежи. Однако, учитывая сложность человеческой природы, писатель стремился не только выразить в художественной форме общественную ситуацию своего времени, но и указать пути выхода из сложившегося кризиса. Источник спасения и обновления видится автору в духовном перерождении личности, чему способствует сближение с народом, перенесение страданий в единстве с ним. В контексте этих размышлений финальная часть романа видится особо значимой.

Сюжетная композиция эпилога романа задана темой духовного преображения, «полного воскресения в новую жизнь» главного героя произведения [3. С. 421]. В контексте этой тематики представляется интересным своеобразное внутреннее духовное «родство» образов Родиона Раскольникова и ветхозаветного Иова.

Оба героя являются вымышленными персонажами и представляют собой воплощение некоего синтеза чувств, настроений, умозрений личности в соотнесенности со своим внутренним «я», с внешним миром и с Богом – Творцом мироздания.

Библейский текст представляет Иова как человека «непорочного, справедливого и богобоязненного и удаляющегося от зла» [4. С. 538]. Однако необходимо учесть, что само понятие праведности относительно [6]. Иов непорочен, но совершенство может быть мертвым, гордым, сродни качествам падшего ангела. Недостаточно быть безупречным в соблюдении нравственных норм и законов, внутренним двигателем должна быть любовь, не эгоистическая, а самозабвенная и жертвенная. (В романе такую любовь воплощает Соня Мармеладова). «Справедливость» Иова замыкает его на самом себе, он настолько уверен в своей правоте, что, став перед лицом Бога, считает себя справедливее Его: «Если я ходил в суете, и если нога моя спешила на лукавство: пусть взвесят меня на весах правды, и Бог узнает мою непорочность» [4. С. 558]. Иов «удаляется от зла», т.е. избегает его, страшится встретиться с ним. Но эти отрицательные силы, которые есть в каждом человеке, должны быть преображены, а не подавлены или вытеснены.

Итак, каким бы благочестивым не представлялся Иов в начале книги, в последующих главах мы видим, что ему недостает самой фундаментальной добродетели – смирения. О значении этого качества человеческой души Достоевский будет много говорить в своих дальнейших романах, особенно в романе «Братья Карамазовы».

Обращаясь к образу Раскольникова, необходимо заметить, что по природе своей он был добрым человеком. Так, к примеру: «Бывший студент Разумихин <...> представил доказательства, что преступник Раскольников, в бытность свою в университете, из последних средств помогал одному своему бедному и чахоточному университетскому товарищу и почти содержал его в продолжение полугода. Когда же тот умер, ходил за оставшимся в живых старым и расслабленным отцом умершего товарища (который содержал и кормил своего отца своими трудами чуть не с тринадцатилетнего возраста), поместил наконец этого старика в больницу, и когда тот умер, похоронил его. <...> Вдова Зарницына, засвидетельствовала тоже, что, когда они еще жили в другом доме, у Пяти углов,

Раскольников во время пожара, ночью, вытащил из квартиры, уже загоревшейся, двух маленьких детей, и быв при этом обожжен» [3. С. 412].

Заметим, что оба героя находятся в сходной ситуации, в состоянии разрыва с обществом, они как бы выброшены за границы этого общества. Раскольников, при всей его любви к человечеству, был настолько одержим собственной теорией, что присвоил себе право изменять нравственные основы окружающего миропорядка, чем и вытеснил себя за границы этого общества. Иов, уверенный в своей благодетельности, праведности и возмущенный несправедливостью Бога, оказывается отверженным и не понятым окружающими, друзьями и даже собственной женой: «А ныне смеются надо мною младшие меня летами, те, которых отцов я не согласился бы поместить с псами стад моих» [4. С. 557].

Оба героя находятся в ситуации бунта, противоборства, одиночества и непонимания. В этом смысле примечательна семантика их имен и фамилий. Фамилия «Раскольников» подразумевает раскол, разрыв, раздвоение, сопровождаемое болью. Имя «Иов» в переводе с еврейского означает «противостоящий», «партнер по борьбе» [5. С. 12].

Однако самым болезненным и опасным в создавшейся ситуации является то обстоятельство, что происходит поражение сферы сознания героев. Каждый из них вступает во внутренний конфликт с самими собой. Они не видят своей вины, совесть их спокойна, но оба осознают себя наказанными.

Иначе говоря, и Раскольников, и Иов должны пройти один и тот же путь духовного преображения, суть которого заключается во внутренней переоценке собственного миропонимания, преодоления «грани» разрыва с обществом, в осознании того, что нравственные нормы, принципы человеческого бытия существуют независимо от человека.

Посвященные этому сюжетные ситуации авторского и библейского текстов близки между собой. Путь обращения обоих героев начинается с переживания духовного кризиса – момента крушения их представлений о мире. Они находятся в том состоянии духа, когда их «гордость сильно была уязвлена» [3. С. 416].

В романе этот момент организован мотивом болезни: «Соня написала, что он заболел весьма серьезно и лежит в госпитале» [3. С. 416]. Болезнь Раскольникова была духовного порядка: «Он и заболел от уязвленной гордости. О, как бы счастлив он был, если бы мог сам обвинить себя! <…>. Но <…> ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем» [3. С. 416–417].

В состоянии духовной слепоты находится и Иов: «чист я, без порока, невинен я, и нет во мне неправды» [4. С. 560], «моя рана неисцелима без вины» [4. С. 561].

Оба героя переживают разочарование, находятся в предельно глубоком отчаянии. В тексте романа этот сюжетный элемент оформляется таким образом: «И что в том, что через восемь лет ему будет только тридцать два года и можно снова начать жить! Зачем ему жить? Что иметь в виду? К чему стремиться? Жить, чтобы существовать? Но <...> одного существования всегда было мало ему; он всегда хотел большего» [3. С. 417].

В библейском тексте этот мотив организован целым циклом проклятий. Иов проклинает день своего рождения: «Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: «зачался человек»! <...>. На что дан страдальцу свет, и жизнь огорченным душою, которые ждут смерти, и нет ее, которые вырыли бы ее охотнее, нежели клад» [4. С. 539–540]. Он дерзко подвергает осуждению Божественный Промысел о человеке: «И зачем Ты вывел меня из чрева? Пусть бы я умер, когда еще ничей глаз не видел меня; пусть бы я, как не бывший, из чрева перенесен был во гроб!» [4. С. 545]

Внутренний конфликт героев проявляется, прежде всего, в чувстве переживаемого стыда перед самим собой, крушением амбиций, собственной самодостаточности, страхом «смириться и покориться пред «бессмыслицей» [3. С. 417]. «Невинен я; не хочу знать души моей, презираю жизнь мою» [4. С. 544].

Таким образом, каждый из героев оказывается вовлеченным в беспощадную войну с самим собой и вынужден искать истинный смысл своего существования, преодолевая, превосходя свои «индивидуальные» – человеческие – представления о справедливости мироустройства.

Необходимо учесть, что, по убеждению Достоевского, уже в самом осознании ценности жизни, в стремлении «жить», а не просто «существовать», находится источник нравственного возрождения, преображения человеческой души.

При этом следует заметить, что финальная сюжетная ситуация романа во многом организована автобиографическими мотивами, т. к. годы каторги и ссылки сыграли огромную роль в процессе внутреннего личного перерождения самого Достоевского. Одним из существенных факторов, обусловивших это перерождение, стало близкое общение с народом. Р. Лаут выразил это так: «Очутившись на низшей ступени общества, он «сам стал народом» [6. С. 366].

Окончательный этап возрождения к новой жизни и у Раскольникова, и у Иова совершается во время встречи с Любовью. С любовью, которая является в образе другой личности.

В тексте романа этот фрагмент организован образом Сони Мармеладовой, самоотверженно последовавшей за Раскольниковым в Сибирь:

«Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [3. С. 421].

В библейском тексте любовь явлена в образе самого Бога, который, по словам апостола Иоанна, есть Любовь. [1] Бог вопрошает Иова: «Где был ты, когда Я полагал основания земли? <...> при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости? <...> Давал ли ты когда в жизни своей приказания утру и указывал ли заре место ее» [4. С. 564]. Перечисляя чудеса творения, приподнимая завесу над тайной Своего величия и всемогущества, Он не выступает в роли обвинителя. «Бог говорит о Себе в виде вопроса, потому что Он есть чистое сознание, непостижимая мудрость, знание неисследимое» [6. С. 67]. Эта целая серия вопросов со стороны Бога – это возможность, предоставленная Иову, осознать ограниченность своих знаний о мире, о своем существовании во времени и в пространстве исторической объективности. Говоря иными словами, встреча с Любовью приводит Иова к смирению: «Так, я говорил о том, чего не разумел, о делах чудных для меня, которых я не знал. <...> Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя. Поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле» [4. С. 568].

Примечательно, что оба фрагмента организованы в едином контексте красоты утренней природы. Как уже было упомянуто выше, в библейском сюжете раскрывается образ Бога – Творца вселенной. Творца, призывающего к жизни все существующее, творящего как бы «на заре» мироздания. В романе контекст сюжетной ситуации оформлен непосредственно самим описанием утренней природы: «День опять был ясный и теплый. Ранним утром, часов в шесть, <...> Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку. <...> Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился» [3. С. 421].

Итак, обобщая вышесказанное, можно говорить об определенном влиянии ветхозаветной Книги Иова на проблематику и поэтику романа Достоевского «Преступление и наказание».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бердяев Н.А.* Русская идея: основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века / Н.А. Бердяев. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 243–395.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / Ф.М. Достоевский. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 28.

3. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / Ф.М. Достоевский. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 6.
4. *Библия*. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. 2368 с.
5. *Свящ*. Дюмулен П. Иов: Страдание, приносящее плод: пер. с франц. / П. Дюмулен. СПб.: Изд-во Св. Петра, 2000. 93 с.
6. *Лаут Р.* Философия Достоевского в систематическом изложении: пер. с нем. / Р. Лаут; Под ред. А.В. Гулыги. М.: Республика, 1996. 447 с.

УДК 82.091–1 Брюсов

А.Г. Коноваленко

БАЛЛАДА Э. ПО «ELDORADO» В ПЕРЕВОДЕ В. БРЮСОВА

В статье выявляются балладные черты стихотворения Э. По «Eldorado». Рассматриваются трансформация жанровых особенностей и картины мира в переводах, осуществленных В. Брюсовым.

Жанр баллады, один из наиболее активных и теоретически освоенных в эпоху романтизма, у Эдгара По не имел четких дефиниций. Для одних стихотворений жанровое определение уверенно выносилось в название («Ulalume – a ballad», «Bridal ballad»), для других, причем явно типологически близких, отсутствовало даже в виде косвенных указаний. Следствием этого явилась вариативность в дальнейшей культурной традиции; так, «The Raven», «Ulalume», «Lenore», «Annabel Lee», «Eldorado» обозначаются исследователями то как «баллады», то как просто «стихотворения». Очевидно, что принципы жанрового мышления Э. По нуждаются в более тщательном исследовании.

В данной статье мы ставим задачу выявить черты, позволяющие отнести «Eldorado» к балладе, а также проследить, как жанровые особенности стихотворения переданы в его переводах, сделанных В. Брюсовым.

Стихотворение Э.По «Eldorado» было опубликовано посмертно в апреле 1849 г. в нью-йоркской газете «Flag of Our Union». В нем проявляются черты народной англо-шотландской баллады. Так, поэт выбирает характерное для канона фольклорной баллады повествование от третьего лица, хотя многие романтики (Вордсворт, Кольридж, как и По в предыдущих своих балладах) в нарушение канона нередко создают баллады, повествование в которых ведется от первого лица.

Сюжет «Eldorado» является балладным по сути: он строится на событии встречи между земным и иным миром, которая несет смерть путнику. Рыцарь, главный герой баллады (представитель земного мира), путешествует в поисках легендарной страны Эльдорадо. На закате жизни он встречает странствующую Тень (существо из иного мира), которая сообщает координаты Эльдорадо: «Over the Moun- / tains of the Moon, / Down the Valley of the Shadow» [1. С. 81] (За Горами Луны, в Долине Теней). «Valley of the Shadow» соотносится в сознании англоговорящих читателей с библейским изречением «Though I walk through the Valley of the Shadow of Death…» [2] (Однако я иду по Долине Теней Смерти).

Основной формой контакта между мирами в классической балладе служит диалог. В «Eldorado» диалог Рыцаря и Тени является кульминаци-

онной частью баллады. Главный образ баллады, Эльдорадо, драматичен, он воплощает собой трагический символ недостижимого в этом мире идеала.

Форма «Eldorado» близка народным балладам. Если сложить первую, вторую, четвертую и пятую строки всех строф, получатся четыре катрена, подобные по ритму народным балладам, в которых чередуются строки четырех- и трехстопного ямба). Схема рифмовки у По сложнее, чем в таких балладах за счет появления внутренних рифм. Представив строфу в виде секстины, По графически особо выделил третьи и шестые стихи всех строф. Эти строки несут основную смысловую нагрузку через ключевые образы «shadow» и «Eldorado», которые еще выполняют и роль рефрена.

Слово «shadow», являясь многозначным, определяет колорит баллады. Так, в первой строфе «shadow» имеет значение 'тень, мрак', являясь антонимом к слову «sunshine» – 'солнечный свет':

Gaily bedight,
A gallant knight,
In sunshine and in shadow,
Had journeyed long.

Во второй строфе «shadow» употреблено метафорически. Оно описывает угнетенное, мрачное настроение рыцаря, который осознал, что жизнь его быстро промчалась:

And o'er his heart a shadow
Fell, as he found
No spot of ground
That looked like Eldorado.

Вспоминая «shadow» первой строфы, читатель теперь наделяет его коннотациями. В третьей строфе «shadow» персонифицируется и становится странствующей Тенью, призраком («a pilgrim shadow»); мрачная окраска «shadow» усиливается, и Тень кажется Ангелом Смерти:

And, as his strength
Failed him at length,
He met a pilgrim shadow.

Последнее употребление слова «shadow» в строке «Down the Valley of the Shadow» (Вдоль по Долине Теней – ответ Тени о местонахождении Эльдорадо) окончательно проясняет его семантику, связанную со смертью, которая оказывается изначально присутствующей в жизни, но не узнаваемой человеком.

«Eldorado» привлекает многих исследователей, однако у них нет единого мнения даже о том, считать ли его оптимистическим или пессимистическим. К первой точке зрения относятся работы С.А. Смита (1912),

О.С. Коада (1944), Т.О. Маббота (1945), И.Г. Даниловой (1982), Э.Д. Удальцовой (1988). Вторую точку зрения поддерживают В.С. Сандерлин (1956), И.С. Приходько (1977). Внимательное прочтение «Eldorado» с учетом трагического мировоззрения и биографических фактов По, его творческих установок и выбранного жанра баллады подтверждает пессимистическую концепцию о трагическом единоборстве человека с миром и невозможности счастья в нем.

Итак, баллада По «Eldorado» наделена формальными признаками народной баллады (лироэпическое повествование от третьего лица, ритм, трагический диалог и встреча с потусторонним миром), однако она намного сложнее фольклорных баллад, в ней проявляется мировоззрение и изощренное стихотворное мастерство американского романтика, ведь именно начиная с эпохи романтизма «исторически сложившиеся жанры становятся художественными языками разных типов сознания и тем самым вторично разыгрываются, открывая широкую смысловую перспективу» [3. С. 334].

К Э. По Валерий Брюсов обращается на протяжении всей жизни. Брюсова, как символиста, привлекала поэтическая теория По, которая сближается с символизмом своей ориентацией на эмоциональное воздействие поэзии, но русскому поэту романтик был близок и как личность, так как мышлению Брюсова, соединяющему в себе тяготение как к научному, так и к таинственному знанию, было созвучно сознание По.

В дневниках Брюсова с ранних лет встречаются упоминания об американском романтике. Еще будучи гимназистом, Брюсов был ошеломлен прочитанными в русском переводе рассказами По. За прозой пришло увлечение стихами (поначалу в переводах). Первые творческие контакты с ним приходятся на 1890-е гг., когда молодой русский поэт предпринял попытки перевода его баллад.

Работа В. Брюсова, истинного знатока личности и творчества По, над переводом «Eldorado» не была одномоментной. Семнадцать лет отделяют первый перевод «Эль-Дорадо» (1907) [4. С. 1] от его окончательного варианта, включенного Брюсовым в книгу собственных переводов всех стихотворений По (1924) [5. С. 81–82]. Эти переводы «Eldorado» представляют разные картины мира, которые особо просматриваются в способе передачи основного композиционно-смыслового стержня баллады – слова «shadow» (в третьем стихе всех строф), рифмующегося с «Eldorado» (в шестом стихе всех строф).

В первом переводе Брюсов в трех случаях из четырех выбирает основное значение этого слова – «тень», однако этому образу не уделено особого внимания: несмотря на то, что переводчик вслед за По выделяет

третьи и шестые строчки (они длиннее), ни один третий стих не содержит слова «тень», оно не выполняет роль рефрена и не рифмуется с «Eldorado». Последняя секстина перевода также не соответствует настроению оригинала. На вопрос о местонахождении Эль-Дорадо тень отвечает:

За гранью бед,
Где лунных гор громада, –
Есть Дол Теней.
Спеши скорей,
Там сыщешь Эль-Дорадо!

При буквальном переводе «Valley of the Shadow» как «Дола Теней» теряется ассоциативная связь со смертью, финал этого перевода звучит вполне оптимистически, это подтверждает и не имеющий аналога в подлиннике стих «За гранью бед». В этом переводе исчезают и некоторые признаки балладного жанра, проявленные в стихотворении По: повтор, связанный с передачей слова «shadow»; драматический финал.

Все это, по-видимому, явилось причиной дальнейших поисков переводчика. Во втором варианте слово «shadow» сразу дополняется страшным оттенком: «тени Ада». Так Брюсов сохраняет формальное, ритмическое противопоставление двух слов «shadow – Eldorado» («тени Ада – Эль-Дорадо»), но изменяется художественное пространство, картина мира оригинала. Э. По усиливает драматическую напряженность сюжета с каждой новой строфой. Брюсов же, используя повтор «тени Ада», вносит трагический смысл с первой строфы. В этом переводе также переосмыслен и финал:

«На склоны чер-
ных Лунных гор
Пройди, – где тени Ада!» –
В ответ Она:
«Во мгле без дна –
Для смелых – Эль-Дорадо!»

Нахождение Эльдорадо в месте пребывания «теней Ада» передает мысль По о невозможности его найти в земном мире. Но Ад, по религиозным представлениям, самое страшное место в загробном мире. Такое размещение земли счастья Эльдорадо свидетельствует о его недостижимости не только в этом, но и в ином мире. Мрачный тон сгущает добавленный Брюсовым стих «во мгле без дна» и эпитет «черный».

Второй перевод наиболее адекватно передает формальные особенности подлинника: стихотворный метр, повтор рифм «shadow – Eldorado» («тени Ада – Эль-Дорадо») во всех четырех строфах, синтаксические пе-

реносы, enjambement (перенос части слова в первом двустишии последней строфы). Жанровые особенности оригинала переданы в переводе 1924 года достаточно точно, хотя для русских читателей связь «Eldorado» с народной балладой теряется.

Переводы «Eldorado» разных лет демонстрируют и развитие брюсовской теории перевода. В 1905 г. Брюсов выступает со статьей «Фиалки в тигеле», в которой отмечает невозможность адекватного поэтического перевода; поэтому, по его мнению, переводчик должен увидеть в стихотворении и точно передать основной «элемент». Так, в переводе 1907 г., как показывает анализ, Брюсов в качестве основного элемента выбрал образы стихотворения («shadow» и «Eldorado»).

От однодоминантного Брюсов движется к идее многодоминантного перевода, ставящего целью воплотить большинство особенностей подлинника. Брюсов внес в теорию перевода более углубленное и дифференцированное понимание поэтической формы и соответствующее требование передачи выявленных ее особенностей в переводе. Нужно особо отметить научный подход к переводу у Брюсова. Это заключалось не только в глубоком филологическом анализе подлинника, но и в изучении творчества, места переводимого автора в литературном процессе. Так, в окончательном переводе «Eldorado» Брюсов передает не только основные образы, но форму и драматизм картины мира баллады.

ЛИТЕРАТУРА

1. *The complete* works of Edgar Allan Poe: In 17 v. N.Y.–London, 1965. V. 7.
2. *Sanderline W.S.* Poe's «Eldorado» Again // Modern language notes. http://www.jstor.org.
3. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2004.
4. *Правда* живая. М., 1907. № 1. 26 окт.
5. *По Э.* Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием. М.; Л., 1924.

821.161.1.19

А.Ф. Нургалиева

МИФ В СТРУКТУРЕ ЦИКЛА «БЕССОННИЦА» М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

В статье описывается построение раннего лирического цикла. Коллажевая структура мифа определена сближением двух пространств, что является для поэтики сюрреализма характерным. Выделяются основные образы и лейтмотивы, прослеживается их связь с бессознательной эмоцией творца – архетипом.

Вопрос о традиции мифотворчества в художественном мире М.И. Цветаевой заставляет подойти к тексту как к процессу написания с позиции творца Интерес поэта к бессознательному определяет прочтение цикла «Бессонница» (1916) как столкновение внешне несвязанных образов, на основе которых невозможно построить повествование.

Мифологема творца формируется относительно сближения, взаимодействия двух пространств, об этом говорит ключевой образ, разбивающий данный поэтический цикл на две части – образ двери.

Часть первая. Героиня на пороге: на грани пространства БЫТИЯ–мифа – мира выстроенного словом и Другого – пока неизвестного, темного, тайного.

Закрытая дверь обращает лирическую героиню к пространству сознания, которое представлено следующими образами: **слово** – выстраивание мира, **поцелуй** – позволение «другим» быть внутри целующего. **Тень** – проекция ночи дарована бессонницей женщине, делящей время жизни мироздания на дневное – очевидное и ночное – тайное. **Идолопоклонница**. Ночное моление – оживление мифа – дневное воспоминание под «тенью» лишает его героев подвижности, дыхания – жизнеспособности, посвящение себя пространству тайны – свидетельство себя в реальности. **Кольца** обнажают, выдают тайну обрученности со временем сокровенного.

Звать бессонницу, спать с бессонницей – **приобретение, зазывание** сна – выстраивание мифа в пространстве сокровенного времени.

Первая часть завершается развенчанием мифа, поиском покоя.

Бессонница – напоминание о положении героини. Повествование от лица бессонницы – смещение центров повествования: с идолов – на лирическую героиню, сосредоточение на последствиях переживаний, моления. Картина будто бы предстает с изнанки тайного времени: Тайна–жизнь, бессмысленность. Сокровенное не жизнеустойчиво. Ситуация передается с другой позиции – оценивается поведение «бледноликой»:

...Буду тебе чтецом

Я, бессонница... [1. С. 128].

Преломление жизнетворения как:

– Текста в чтении неким пространством, хранящем в себе память.

– Как мотива песенного о пережитом, чистом – единении эмоции с духом, закрепленного в опыте.

– Как пересечение действия от: «кому» к «себе».

Смерть спасающая от страдания – от моления идолам – «другим» без ответа – святая смерть – избавление, преломление.

Вторая часть цикла – начало творение мифа о бессоннице, смерти, процессе творения.

Раскрывая двери, лирическая героиня преодолевает порог, разделяющий сон и бессонницу.

Творец бежит от БЫТИЯ в ночь.

Июльский ветер мне метит – путь,
И где-то музыка в окне – чуть,
Ах, нынче ветру до зари – дуть
Сквозь стенки тонкие груди – в грудь [1. С. 130].

Ночь – это пространство ветра и музыки – анимичные абстрактные образы, выражающие желание быть завершенной.

В позиции созерцания – порогового состояния – «ветер качает // сонный бессонный Лес» – в тайном ночном, бессонном пространстве ветер проникает в героиню – их пространства сливаются.

Есть черный тополь, и в окне – свет,
И звон на башне, и в руке цвет [1. С. 131].

Героиня видит, слышит, движется, чувствует – вкус, но все действия безотносительны:

И тень вот эта, а меня нет [1. С. 132].

Присутствие образа тени – говорит о физическом пребывании тела в конкретном пространстве, и о отсутствии в нем сознания. Героиня утонула в пространстве НЕБЫТИЯ.

Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам – снюсь [1. С. 132].

Тело лишь форма. Бессонница – искупление, очищение Духа. Образ дня – возвращение в БЫТИЕ в новой ипостаси – возвышенной над «городом», «домом», «врагом», «другом».

Восприятие БЫТИЯ становиться тоньше:

Целая радуга – в каждом случайном звуке.
И на морозе Флоренцией пахнет вдруг [1. С. 133]

В БЫТИИ, в пространстве слова рождается миф о таинстве ночи, о преображении бессонницей.

...Эта ночь зажгла
Этот светлейший лик, – и от темной ночи
Только одно темнеет у нас – глаза [1. С. 132].

Глаза теряют способность верно воспринимать реальность.

Причина бессонницы – растворения в НЕБЫТИИ в пространстве Другого.

Нынче я гость небесный
В стране твоей.
Я видела бессонницу леса
И сон полей. [1. С. 133].

Растворение в НЕБЫТИИ в пространстве Другого – поиски счастья, мотив желания соединения, выражается в картинах природы:

Мир в сознании героини дуален:
Сон и бессонница – жизнь
Корова лошади – через изображение «подковы»
Спящие гуси сторож – гусь.

В цикле «Бессонница» пространство сознания – время дня, пространство БЫТИЯ.

Бессознательное – время ночи – пространство сна и бессонницы.

Образ сна – страшное, оторванное от личных ощущений пространство.

Бессонница – бодрствование, но не во время дня – не в БЫТИИ, а в пространстве освобождения ощущений – их направление и завершение происходит в пространстве НЕБЫТИЯ, в котором возможно ТВОРЕНИЕ СНА – материи – формальной стороны бессознательного, наполненной истинным первопереживанием.

Композиционный принцип сюрреалистического мифа о творении, соседство образов: слово, поцелуй, тень, идолы, кольца, зазывание, приобретение, память, смерть, ветер, грудь, пейзажные образы, лик, глаза – монтаж при отсутствии внешнего смысла их объединения, но в глубине между художественными образами лежит связь. Бессвязность в сюрреалистическом мифе призвана выполнять роль намека на некую сюрреалность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Текст цикла «Бессонница» цитируется по изданию: Цветаева М.И. Осыпались листья над вашей могилой: Стихотворения, поэмы. Казань, 1990. 385 с.

УДК 882

Е.Н. Пушкарева

ЛИРИКА ДЖ. КИТСА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Г. КРУЖКОВА

В статье рассматривается своеобразие рецепции лирики английского романтика Джона Китса одним из значительных поэтов-переводчиков второй половины XX столетия – Г. Кружковым. Исследуется его переводческая деятельность в сопряженности с теоретическими воззрениями на перевод. Анализируется оригинал "Ode to Psyche" Китса и перевод Г. Кружкова «Оды Психеи»; переводческие принципы и стилистические приемы русского поэта, особенности индивидуально-творческого осмысления им художественного мира английского романтика.

Исследование особенностей восприятия лирики английского романтика Джона Китса (1795–1821) русскими поэтами-переводчиками связано с одним из актуальных направлений современной филологической науки – изучением явлений мирового литературного процесса в аспекте межкультурной коммуникации, важнейшим условием которой является перевод. Рецепция лирики Китса в России XIX–XX вв. – одна из ярких и значимых страниц истории русско-английских литературных связей, раскрывающих своеобразие русского литературного процесса.

Отечественным и зарубежным литературоведением накоплен достаточно обширный опыт изучения творческого наследия Китса: в разное время в России появлялись посвященные английскому поэту монографические и диссертационные исследования. Это работы А.А. Елистратовой (1960), И.В. Викторовской (1963), Н.Я. Дьяконовой (1970), С.Л. Мурышкина (Сухарева) (1978), Т.С. Рыжовой (1985), Г.К. Аманжоловой (1987), Р. Чиллаппагари (1987), А.Ю. Зиновьевой (2001) и др.

Однако попытка исследовать восприятие поэзии Китса в контексте русского литературного процесса была впервые предпринята в 1986 г. Г.Г. Подольской в диссертации «Джон Китс в России», изданной в 1993 г. в виде монографии. В центре внимания исследовательницы оказалась проблема взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур, обогащающих не только представление об английском романтике, но и проясняющих некоторые явления и закономерности литературного процесса в России. Г.Г. Подольская раскрыла причины сравнительно позднего вхождения Китса в русское культурное пространство, проследила эволюцию восприятия его личности и творческого наследия русскими литераторами и критиками, поэтами и переводчиками XIX–XX вв. Привлекая обширный материал, она показала, что история восприятия Китса в России – сложное историко-литературное явление, по-своему отразившее

закономерности русского литературного процесса. В аспекте историко-филологического описания исследовательница опиралась на труды З.А. Венгеровой, А.И. Кирпичникова, Вс.Е Чешихина, Б.Л. Бразоля, Н.Я. Абрамовича – малоизвестных русских литераторов и критиков XIX – начала XX вв., которые сделали первые попытки осмысления феномена Китса и его поэтического творчества. С помощью сопоставительного лингво-стилистического метода она проанализировала оригиналы и первые подражания, поэтические интерпретации из Китса В.Е. Чешихина-Ветринского, Л.И. Андрусона, В. Комаровского и др., а также переводы Б. Пастернака, С. Маршака и В. Левика, которые, по ее мысли, способствовали формированию образа русского Китса. В своей работе Г.Г. Подольская, следуя хронологическому принципу репрезентации материала, выделила два периода в восприятии поэтического творчества Китса в России: XIX – начало XX вв. (до 1917 г.) и с 1917 г. до середины XX в.

В статьях Б.П. Шерра «Поэзия Джона Китса в переводах Б. Пастернака» (1996), М. Новиковой «Китс –. Маршак – Пастернак» (1971), С.Л. Сухарева (Мурышкина) «Сонет, написанный в домике, где родился Бернс» Джона Китса в русских переводах» (1979), «Стихотворный период и тип целостной организации лирического произведения (стихотворение М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» и сонет Джона Китса «When I have Fears...» (1981) и «Сонет Джона Китса "Why did I laugh tonight?.." в переводе С.Я. Маршака» (2000) раскрываются особенности индивидуально-авторской и переводческой рецепции лирических произведений Китса русскими-поэтами. В названных работах накоплен обширный материал, создана методологическая и теоретическая база для дальнейшего исследования рецепции поэтического творчества Китса в России.

Однако до сих пор не исследовано своеобразие рецепции лирики Китса русскими поэтами-переводчиками второй половины XX в., обратившихся к более зрелой лирике английского романтика, наименее представленной в предшествующей традиции.

В настоящей работе предполагается исследование переводческой деятельности одного из значительных поэтов-переводчиков Китса второй половины XX столетия – Г.М. Кружкова (р. 1945). Несколько лет проведенных в аспирантуре Колумбийского университета в Нью-Йорке и защита докторской диссертации по русскому и ирландскому символизму позволили Кружкову глубже почувствовать национальное своеобразие, дух англо-говорящих поэтов. Уроки под руководством таких значительных фигур переводческого мастерства, как Ар. Тарковский, В. Левик и

Арк. Штейнберг, способствовали формированию собственного переводческого стиля Кружкова. За период многолетнего творчества им представлены интерпретации английских, американских, ирландских, французских поэтов, в том числе У. Шекспира, Э. Марвелла, Дж. Китса, У. Вордсворта, Томаса Гарди, Дж. Джойса, У.Б. Йейтса, Ш. Хини, П. Ронсара, и др., детская поэзия – Э. Лира, Л. Кэрролла и др.

Наряду с переводческой деятельностью Кружков является автором научных статей, посвященных искусству перевода. На основе многолетних наблюдений за созданием художественных переводов, включая собственную переводческую практику и изучение работ других переводчиков, он излагает свою концепцию мастерства поэтического перевода в немногочисленных, но, оригинальных по своему содержанию, эссе, взаимно дополняющих друг друга: «Квантовая механика и поэтический перевод», «Искусный эллин»: перевод и бессмертие», «Перевод и Эрос» и др. [4, с. 481–500].

Будучи физиком по образованию Кружков в статье «Квантовая механика и поэтический перевод» представляет оригинальный методологический анализ процесса перевода, который сравнивает с анализом процесса измерения в физике (анализом Наймана), приводящего к установлению волновой природы физических систем и неизбежности квантовой механики для микромира. Сходным образом, по мысли автора, анализ процесса перевода обнаруживает волновую природу стихотворения, которая лучше описывается не как классическая ньютоновская частица, а как волновой элемент информации. «Как по космическим лучам – результату физических взаимодействий – можно судить о процессах, происходящих в космосе, так по переводам – о процессах, происходящих в иноязычной литературе», – проводит аналогию исследователь [4, с. 481–488].

Логическим продолжением изложенного подхода являются выводы, представленные в статье «Искусный эллин»: перевод и бессмертие» о принципиальной переводимости поэзии. «Если суть стихотворения – волна, а не реестр фиксированных свойств, то стихотворение может существовать, несмотря на смену материальной оболочки», – утверждает Кружков [4, с. 499]. Литературоведческий вопрос о переводимости поэзии автор связывает с философской установкой, с взглядом на бессмертие души. Поэтическое произведение, наделенное, по мысли автора, не только плотью – словами, звуками, – но и душой, в силу «имманентной переводимости (бессмертия) души» – переводимо [4, с. 496]. Оно может сохраниться, «одевшись в плоть другого языка, в новые слова и конфигурации слов» посредством перевода и перевоплотившись стать бессмертным [4, с. 495]. Переводчик же оказывается «инструментом божественно-

го промысла», «искусным эллином» перековывающим на скаку бессмертных пегасов поэзии», от усилий которого зависит перевоплощение поэзии [4, с. 495].

В статье «Перевод и Эрос» Кружков рассматривает эрос как движущую силу перевода: «человеку, видящему прекрасный образ, недостаточно только любоваться им, но восхищение постепенно переходит в стремление овладеть предметом восхищения, так и поэт, влюбляясь в чужое, но прекрасное творение, стремится сделать «не свое» своим, слиться с ним – и доказать свою силу, способность этим «не своим» овладеть» [4, с. 490]. В результате переведенное стихотворение оказывается живым «отпрыском» оригинала, а переводчик – его вторым «родителем», черты которого неизбежно сказываются на ребенке. Но и бессмертие человека в его потомстве невозможно «без примесей, которые привносят чужие гены» [4, с. 499]. Эрос, по мысли автора, дает «новую жизнь, но не тождественную старой, а измененную в соответствии с законами любви и случайностей» [4, с. 499].

О характере переводов Кружкова и его теоретических взглядах на поэтический перевод в разное время высказывались Е. Витковский, О. Дмитриева, Б. Дубин, А. Касымов, Б. Романов, И. Фаликов, М. Яснов и др. Исследователи обращали внимание на талант перевоплощения, умение «раствориться в другом человеческом существе, проникнувшись его мыслями, эмоциями и порывами», способность остро чувствовать и точно передавать особенности мировосприятия переводимого им автора [1, с. 346]. По справедливому замечанию М. Яснова, поэтический перевод для Кружкова является «таким максималистским шансом – «наложиться» своей жизнью на чужую, как налагаются подобные фигуры в геометрии, и «совпасть» всеми углами души, всеми ее жилами, и испытать дрожь от этого чудесного совпадения» [10, с. 346]. В поэтических интерпретациях Кружкову мастерски удается воплотить образный мир лирических произведений иноязычных авторов средствами художественной изобразительности в другом языковом облике. Его переводы в равной степени с его собственными стихотворениями имеют удивительную многослойность и глубину, «создают ощущение живого и непрерывающегося потока культуры» [1, с. 360].

Исследование Кружковым эпохи Романтизма, включая его второе рождение – так называемый серебряный век, повлияло на его переводы и поэтическое творчество, очерки и статьи, исторические экскурсы. Барокко, романтизм, символизм и его завершение в акмеизме, по мысли интерпретатора, представляют «героическую» эпоху поэзии, эру открытий и свершений» [9, с. 357].

Являясь исследователем и глубоким знатоком англоязычной поэзии, особое предпочтение Кружков отдает творческому наследию Джона Китса. Примечательно, что именно с Китсом переводчика связывают трепетные воспоминания о первом опыте поэтического переложения [4, с. 383]. Однажды во время учебы в физической аспирантуре в Серпухове он перевел несколько стихотворений английского романтика по книге, выпущенной В.В. Роговым в издательстве иностранной литературы на английском языке [11, с. 238]. Один из них, ставший его дебютом, опубликовали в журнале «Иностранная литература». «Первое переведенное стихотворение запоминается на всю жизнь, как первая любовь», – констатирует автор в эссе «Перевод и Эрос» [4, с. 490]. Дальнейший интерес Кружкова к поэзии Китса связан со знакомством с замечательной переводчицей О.П. Холмской, которая любила творчество Китса и много лет готовила первое в СССР издание его поэзии.

Погружаясь в творческое сознание английского романтика, Кружков оказывается в плену его мироощущения, из которого невозможно выйти сторонним наблюдателем, беспристрастно рассуждающим о достоинствах и недостатках художественного произведения. Охваченные Кружковым поэтические произведения Китса отражают развитие эстетических воззрений романтика и позволяют русскому читателю ближе познакомиться с творчеством английского поэта. Из наследия Китса Кружковым были отобраны и представлены в переводах «Ода Психее» ("Ode to Psyche") (1975), «Ода Соловью» ("Ode to a Nightingale") (1979), «Ода Меланхолии» ("Ode on Melancholy") (1979), «Ода Греческой Вазе» ("Ode on a Grecian Urn") (1981), «Ода Праздности» ("Ode to Idolence"), баллада «Робин Гуд» ("Robin Hood") (1981), 17 стихотворений, включая сонеты и оды, новые отрывки из поэм «Гиперион» ("Hyperion") и «Падение Гипериона» ("The Fall of Hyperion"). Интерпретациям Кружкова характерны органическая близость поэтического видения английского романтика, глубина его философской концепции, совершенство художественных образов, лиризм, особенности индивидуального стиля.

Большинство переводов Кружкова из поэзии Китса (некоторые сонеты, оды, поэмы «Гиперион», «Падение Гипериона») объединены общей темой, навеянной поэзией эпохи Возрождения, – поискам прекрасного и совершенного, противопоставлению реальной общественной действительности и высшей гармонии человека, гармонии чувственного и интеллектуального начал, гармонии правды и красоты, искусства и природы – и имеют важное значение как для английского романтика, так и для переводчика.

Особый исследовательский интерес в связи с избранной темой представляет «Ода Психее» ("Ode to Psyche"), написанная Китсом 21–30 ап-

реля 1819 г. под влиянием романа римского писателя Апулея (II в.) «Золотой осел» и в 1975 г. опубликованная в России в переводе Кружкова.

«Ода Психее» является второй и наименее трагической из шести знаменитых од Китса. В ней повествуется о любви Психеи и Купидона, о преклонении поэта перед языческой богиней, и звучит его сожаление о прошлом Эллады, где обитали прекрасные существа древних мифов.

Следуя своему ключевому переводческому принципу – «сохранению красоты и поэтической энергии оригинала» [7, с. 106], интерпретатор пытается ощутить живое дыхание, гармонию строк Китса и воссоздать образ Психеи, воплотивший в себе идеи любви, нежности и чистоты. Перевод отличает близкое к первоисточнику воспроизведение его образно-смысловой ткани.

В завораживающем образе Психеи, не имеющей равных себе по красоте на Олимпе, переводчик вслед за романтиком воплощает не божественное, а человеческое ее совершенство. В стихотворении, по словам Н.Я. Дьяконовой, изображены «не бессмертные небожители, а юные любовники, блаженные в лесной глуши; они как сама естественность, и природа – единственный свидетель их счастья» [2, с. 106].

Смысловая структура оды строится на отождествлении двух ключевых тематических полей – идеальном сочетании природного и человеческого начала, материи и духа. Кружков сохраняет целостность семантических признаков и воссоздает единство человека и природы с помощью широкого употребления существительных – *богиня, ветер, глушь, листва, стебли, трава, лепестки, родник, цветы, Природа, Солнце, Луна, жук, ветви, роща, огонь, воды, сосны, птицы, пчелы, звезды, крылья, храм, алтарь,* глаголов – *прорастать, покоиться,* прилагательных – *душистый, густы, скалистые, бессмертный, благоуханный, прекрасный, крылатый, яркий,* обозначающих природное; а также существительных – *стихи, сердце, воспоминанье, глаза, в объятьях, руки, дыханье, уста, поцелуй, мальчик, подруга, восторг, говор, радость,* глаголов – *грезить, узнавать, бродить, застыть, увидеть, лежать, баюкать, глядеть, обнять, расставаться, воспевать, уснуть,* прилагательных и наречий – *незвучный, бессонный, нежно, счастливый, прекрасный, пьяный, хмуро,* принадлежащих тематическому полю – человеческое. Утверждение единства человеческого и природного поддерживается на лексическом уровне и создает впечатление возвышенности, чистоты и гармонии.

Для воссоздания атмосферы блаженства, торжественного величия красоты прекрасного, Кружков находит в русском языке соответствия китсовским образам: *родник на сто ладов / Баюкал их певучими струями* (where there ran / A brooklet, scarce espied – где бежал / Ручеек, едва при-

метный); *душистыми, притихшими глазами / Цветы глядели, нежно их обняв* ('Mid hush'd cool-rooted flowers, fragrant-eyed – Среди притихших свеже-укоренившихся цветов, благоуханно-наблюдающих); *уста / Рукою мягкой развела дремота* (As if disjoined by soft-handed slumber – Как будто разъединенные нежной рукой сонного состояния).

Используя те же изобразительно-художественные средства: стилистический прием олицетворения (*родник баюкал; глазами цветы глядели; рукою развела дремота; в объятьях трав; говор птиц, ручьев и пчел; мысли-сосны прорастают*), преобладание эпитетов и выразительных определений, (*бессонный родник; певучими струями; душистыми, притихшими глазами; нежно обняв; живая теплота; с румяным сном; крылатый мальчик; чудотворней, чем Природа; жук лучистый небосвода; дымков от смол благоуханных; заклинаний пьяных; звуки пылких лир; легкое крыло; сладкой болью*) переводчик одухотворяет картину вселенской гармонии и красоты, воссоздавая ощущение сопричастности с романтиком, бесцельно блуждающим в стране грез; чувство глубокого вдохновения и фантазии.

Выражая восхищение гармонией и красотой Психеи, переводчик и поэт одновременно сожалеют о том, что она рождена последней из богинь и поэтому ей не создан алтарь, не подарен знак поклонения, ни песни, ни нежная музыка. В завершающих строфах оды переводчик, как и Китс, выражает свое желание поклоняться языческой богине и возносить ей свои молитвы.

Музыкальность и лиричность оды, создающая органическую целостность восприятия оригинала, поддерживается на фонетическом уровне. Насыщенность первой строфы шумными, щелевыми согласными [s], [Θ], [ð], [tʃ]: *forest, side by side, the, deepest, grass, beneath, leaves, blossoms, whispering, creatures* рождает в сознании эффект шелеста листы, травы, шум ветра, прохлады, тишины, свежести и дополняет изображение двух прекрасных спящих существ в зеленой глуши, «за сплетенной завесой стеблей, трав и лепестков» [3, с. 25]. Звукоподражательные повторы гласного [o] и дифтонга [ou] во второй строфе оды: ***O**, **born**, **moan**, **glow-worm**, **upon**, **though**, **no**, **thou**, **nor**, **globe**, **prophet**, **oracle*** передают сожаление и печаль поэта, его предпочтение поклоняться перед природой древних греков. Третья и четвертая строфы пронизаны долгим и кратким гласным [i] и дифтонгами [ai], [ei]: ***priest**, **build**, **wind**, **tree**, **steep by steep**, **steam**, **zephyr**, **bee**, **sleep**, **midst**, **breed**, **in**, **win**, **mind**, **pine**, **wild**, **wide**, **quietness**, **bright**, **night**, **delight**, **fane**, **pain**, **moss-lain**, **brain**, **name**, **feign**, **same**,* вызывающих ряд ассоциативных ощущений и передающих возносящие молитвы поэта богине.

Многообразие звуковой палитры, представленное в оригинале, Кружков мастерски воспроизводит в переводе. Звуковым сплетением реализуется идея единения, блаженства, торжественного величия красоты: повторы в первой и второй строфах шумных, щелевых согласных «с», «ш», «щ»: *снизойдя, стихам, листву, существа, прекрасных, сплетенной, завесой, стеблей, лепестков, бессонный, глуши, душистый* воссоздают природное начало; в третьей – гласного «о»: *Природа, Солнце, небосвода, дымков, смол, рощи,* усиливающего чувство грусти; в четвертой – «и»: *лир, мир, античные, вижу, искрится, твоим, олимпийцев, вдали, души, невиданными, дивными,* а также звуковые повторы гласных «а», «о», имитирующих мелодичность, священные песнопения и реализующих желание романтика возвысить Психею и поклониться ее завораживающей красоте: *благоуханным, храм, дриады, цветами, звездами, жрецом, дымком, певцом, мироносны, ствол, свободу, угоду.*

Особого внимания заслуживает ритмико-интонационная система оды, представлявшая интерес для Китса и ставшая результатом его многочисленных экспериментов. Первоначально стихотворение было задумано как сонет и называлось «Психее». Данное обстоятельство объясняет необычную композицию оды, состоящую из 4 строф непостоянной длины (23, 12, 14, 18) с непостоянной рифмовкой. Кружков воспроизводя архитектонику стихотворения, выбирает иной способ рифмовки: он добавляет несколько строк и превращает 67-стишие в 70-стишие (13, 12, 12, 33). Однако в его интерпретации определенная логика чередования мужских и женских рифм все-таки существует, с помощью которой достигается плавность интонационного рисунка, придающего лирическому стихотворению музыкальность, создается эффект большей поэтической экспрессии.

Написанную тоническим стихом оду, Кружков воспроизводит с отступлениями от ритмико-интонационного рисунка, обусловленными прежде всего особенностями грамматического строя английского языка, а также допустимой долей поэтической импровизации. Перевод графически контрастен первоисточнику, но семантически очень точно передает глубину мысли и эмоциональную настроенность оригинала.

Перевод Кружкова отличает близкое к оригиналу воспроизведение его образно-смысловой ткани. Речь идет не о дословной передаче мысли, а о более широком видении материи стиха и обостренном чувствовании заложенной в ней тональности. Изменяя внешние черты формы, перестраивая отдельные фразы, интерпретатор остается внутренне верен тексту Китса. В целом, Кружкову практически всегда удается найти в родном языке структурно-функциональный эквивалент, равный по значимости, силе своего эмоционального воздействия и красоте единицы переводимого текста.

Русского переводчика, несомненно, привлекала поэзия Китса, вдохновленная античными мифами и творчеством писателей эпохи Возрождения, воспевающая красоту природы и человека, стремящаяся к полноте жизни и свободному счастью. Об этом свидетельствует собственное творчество Кружкова удивительно созвучное с поэтическим мировосприятием Китса. Лирика Кружкова, по мысли О. Дмитриевой, – это «поэтические размышления о судьбах его героев, представленных рядом поэтов, которых он переводил, парафразы к их строкам, философские замечания о духе времени» [1, с. 360].

Таким образом, создавая стихотворения, Кружков-поэт опирается не только на жизненные впечатления, но и использует литературные достижения предшественников, интегрируя их в контексте собственного замысла, особенностей жанра, языка и стилистики произведения. В этом смысле актуальными представляются теоретические положения Ю.М. Лотмана, рассматривавшего культуру как сложную, иерархически организованную систему и образующую сложное переплетение текстов: «Мощные внешние текстовые вторжения в культуру, рассматриваемую как большой текст, приводят не только к адаптации внешних сообщений и введению их в память культуры, но и служат стимулами ее саморазвития, дающего непредсказуемые результаты» [6, с. 121].

Ощутив романтическую тональность произведений Китса, переводчик мастерски озвучивает ее в своих собственных стихотворениях «Спящая», «К Диане», «Камень, или третий анекдот о Уоллесе Стивенсе», «Я умерла за красоту». В них обнаруживаются цитирование и заимствования из лирики Китса, преобразованные в соответствии с идейно-художественным замыслом поэта-интерпретатора. Наиболее примечательными являются:

– эпиграфы (в стихотворении Кружкова «Спящая»: *"... the blisses of her dream so pure and deep" /блаженство ее сна столь чистого и глубокого/* из поэмы Китса «Канун Святой Агнессы» [5, с. 88–89];

– цитирование (в стихотворении Кружкова «Камень, или третий анекдот о Уоллесе Стивенсе»: *«...этих мест, где ныне тоска запустенья...»* из поэмы Китса «Падение Гипериона» [5, с. 150–151];

– образы (в стихотворении «Спящая», имея ввиду «Оду Психее» и поэму «Канун Святой Агнессы» Китса, Кружков упоминает персонажей Психею и Маделину:

«Под кисеей! Не все ль теперь едино –
Назвать тебя Психеей, Маделиной
Или соседкой милой? – Все равно...» [5, с. 88–89];

– темы (в стихотворении Куржкова «Я умерла за красоту» нашла отражение и стала ключевой фраза *"Beauty is truth, truth beauty" /Красота*

есть правда, правда – красота/ из «Оды греческой вазе» Китса [5, с. 180];

– сюжеты (в стихотворении «Спящая» заимствован сюжет из поэмы «Канун Святой Агнессы» Китса) [5, с. 88–89].

Поэзия Китса созвучна лирическому мировосприятию Кружкова, который становится соратником переводимого поэта, не только его интерпретатором, но и продолжателем. Вслед за романтиком и без него Кружков «прекрасно видит прозу мира, позволяя себе <...> воспарять над ней или просто взлетать» [8, с. 354]. Великолепное знание языка оригинала, искусное владение русским литературным языком, огромный творческий потенциал и одаренность способствовали появлению многочисленных переводов из Китса, а также собственных поэтических произведений Кружкова, в которых отразилось «дыхание» английского романтика [7, с. 379]. Благодаря интерпретаторской деятельности Кружкова во второй половине XX столетия поэтическое творчество Китса стало находить своих новых почитателей в русском культурном пространстве.

Особенности переводов лирики Китса на русский язык сегодня во многом отражают уровень научно-исследовательского интереса к поэтической личности английского романтика. Обращение к более поздней эстетике Китса обусловило пристальное внимание русских поэтов-интерпретаторов к зрелой лирике, наименее представленной в русских переводах. Переводческие опыты из Китса во второй половине XX в. – это попытка по-новому взглянуть на хорошо известные и давно полюбившиеся стихотворения с учетом современного уровня развития переводческой науки, а также познакомить широкую читательскую аудиторию с ранее не переводившимися лирическими произведениями романтика.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дмитриева О.* Театр страстей в монархии ума / Кружков Г. Гостья. М.: Время, 2004. 400 с.
2. *Дьяконова Н.Я.* Китс и его современники. М.: Наука, 1973. 196 с.
3. *Китс Дж.* Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1989. 319 с.
4. *Кружков Г.* Квантовая механика и поэтический перевод / Англасахаб: 115 английских, ирландских и американских поэтов. Псков, 2002. 552 с.
5. *Кружков Г.* Гостья. М.: Время, 2004. 400 с.
6. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб.: Искусство, 1996. 846 с.
7. *Науменко В.* Переводчик – инструмент бессмертия / Кружков Г. Гостья. М.: Время, 2004. 400 с.
8. *Фаликов И.* Про Кружкова / Кружков Г. Гостья. М.: Время, 2004. 400 с.
9. *Дубин Б.* Дневник воображаемых путешествий / Кружков Г. Гостья. М.: Время, 2004. 400 с.
10. *Яснов М.* Ночные прогулки Пьеро / Кружков Г. Гостья. М.: Время, 2004. 400 с.
11. *Poetical* works of John Keats / под ред. В.В. Рогова. Moscow: Progress, 1966. 238 p.

УДК 882-32

Е.В. Сахарова

САДОВО-ПАРКОВЫЙ ТОПОС В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЕ 1830-х ГОДОВ («ОПАЛ» И.В. КИРЕЕВСКОГО, «ПЕРСТЕНЬ» Е.А. АРАТЫНСКОГО И «СИЛЬФИДА» В.Ф. ОДОЕВСКОГО)

В данной статье рассматриваются особенности функционирования садово-паркового пространства в русской повести 1830-х годов, в частности, в философской прозе Киреевского, Баратынского и Одоевского. Садово-парковый топос определяется как значимая категория художественного мира произведения, отражающая авторскую концепцию мировидения.

Фантастические образы и «таинственный колорит» являются важным смыслообразующим компонентом философской прозы. Фантастика в произведениях таких писателей, как И.В. Киреевский, Е.А. Баратынский, В.Ф. Одоевский служит особой формой выражения мысли. «Она возникает как следствие диалектического процесса познания, предполагающего наряду с прояснением истины появление новых бездн неизведанного, новых «туманностей» и «таинственных сфер» [1. С. 216].

В 1830–1831 гг. создаются сказка-аллегория И.В. Киреевского «Опал» и повесть Е.А. Баратынского «Перстень». По наблюдению А.А. Карпова, они «связаны единством темы и конфликта («жизнь в мечте» и возвращение к реальности), рядом характерных мотивов (сна, кольца-талисмана), сюжетных ситуаций (передача перстня возлюбленной оборачивается ее утратой) и проч. <…> При этом в трактовке ключевых для эпохи мировоззренческих и эстетических проблем произведения Баратынского и Киреевского во многом различны <…>» [2. С. 178].

Так, повести, обладающие внешним сходством, выражают разный комплекс идей и совершенно различные картины мира. А.Э. Еремеев определяет данное различие, заключенное уже в названиях произведений: «При внешнем сходстве («Опал» – «Перстень») названия несут в себе различные смысловые и стилистические установки. Опал Киреевского – это «магический кристалл», в котором заключен мир мечты, только он истинен. Таким образом, название-символ несет в себе второй план, онто и становится главным средством философского обобщения» [3. С. 69]. «<…> в названии повести «Перстень» совершенно отсутствует символико-аллегорический план выражения, характерный для прозы любомудров; здесь магический перстень – это предмет, соединяющий людей,

вещь» [3. С. 70]. Таким образом, представленная в произведениях проблема двоемирия находит разное решение.

Садово-парковый топос отражает главную идею как произведения Киреевского, так и Баратынского.

В «сказке» Киреевского на первый план выходит концепция мечты, истиной становится призрачный, загадочный и непознанный мир фантазии, способный отразиться лишь во внутреннем мире человека, он противопоставлен реальному миру (миру суеты, земных благ, где герой дорожил «властью, богатством и славой» [4. С. 163]).

Садово-парковый топос становится у Киреевского выражением именно мира мечты. Прекрасные картины великолепного парка возникают в воображении героя, когда он преодолевает времена и пространства и оказывается на другой планете:

«Там ослепительные беседки из разноцветных кристаллов. Там роща, и прохладная тень ее исполнена самого нежного, самого упоительного благоухания. Там бьет фонтан вином кипучим и ярким. Там светлая река тихо плескается о зеленые берега свои; но в этом плесканье, в этом говоре волн есть что-то разумное, что-то понятное без слов, какой-то мудреный рассказ о несбыточном, но бывалом, какая-то сказка волшебная и заманчивая. Вместо ветра здесь веяла музыка; вместо солнца здесь светил сам воздух. Вместо облаков летали прозрачные образы богов и людей; как будто снятые волшебным жезлом с картины какого-нибудь великого мастера, они, легкие, вздымались до неба и, плавая в стройных движениях, купались в воздухе» [4. С. 157–158].

Здесь реальное (например, беседка) становится нереальным (беседка из кристаллов), логическое (наличие в парке фонтана, реки, рощи и др.) смешивается с фантастическим (фонтан «бьет» вином, вместо ветра веет музыка, вместо солнца светит воздух, вместо облаков летают образы богов и людей); боги, люди, культурные образы становятся элементом природной картины. Главный закон этого топоса – перевоплощение материального в духовное, реального в фантастическое.

Сопряженные в одной картине смыслы определяют авторскую философию мира, где, по словам А.Э. Еремеева, «переход одной стихии бытия в другую разрушает одномерность и вневременность аллегории, подобные переключения одного смыслового плана в другой изнутри взрывают статичность изображения, иллюстративность фразы, сообщают ей действенность и динамизм» [3. С. 66]. Здесь, в другом измерении садово-паркового пространства и времени, автор сопрягает космическое, природное и мир человека в некий универсум.

В повести Е.А. Баратынского также происходит столкновение двух миров – обыденного реального и потустороннего, сказочного. Но здесь садовый топос характеризует полноту мира реального (для мира фантазий характерен топос леса – мрачного и глухого).

Главный герой, богатый помещик Опальский, ведет довольно странный образ жизни. Он оставил «огромный» дом с «великолепным», «прекрасным» садом (признаками жизни богатой и полной) и поселился в «отшельнической обители», хижине в лесу.

Опальский помогает помещику Дубровину после того, как видит у него перстень: он строит ему новый дом и разводит сад. Но преумножение благ в доме Дубровиных происходит не случайно: в повести существует еще одно пространство, другая реальность. Все благополучие, которое получает Дубровин, источником своим имеет таинственный перстень, связанный с какой-то тайной Опальского.

Другой мир – мир сознания Опальского – наполнен духами, бесами, ведьмами и демонами, колдовством, неведомыми силами, «адским хохотом», магическими фигурами, волшебными чертежами, таинственными знаками, влекущими тенями, мраком. Здесь дрожит земля, летают и кружатся яркие огни, совершается «ужасный обряд» и миром правит магический перстень.

К концу повести выясняется, что Опальский – душевно больной человек, и в финале повести он умирает, оставляя наследство, которое делят между собой Дубровин и бедная девушка Дашенька, влюбленная в одного молодого человека, но без наследства не имевшая возможности составить семейное счастье.

Таким образом, в повести Баратынского два мира – реальный и воображаемый – не противоречат друг другу, не мешают, а, наоборот, взаимно дополняются, взаимно «поддерживаются». Безумные мысли и стремления Опальского приводят к счастью двух семейств, которые не забывают его после смерти и вспоминают с почтением и благодарностью. «Автор переносит акцент с магической тайны перстня (т.е. результата событий) на способ постижения жизни, традиционный мотив становится средством обнаружения динамики разных типов сознания» [3. С. 71], – указывает А.Э. Еремеев. Садовый топос в повести раскрывает полноту и достаток жизни настоящей, а миры фантастические связаны в первую очередь с топосом леса и запредельного колдовского пространства, таящегося в глубинах подсознания героя.

В философских мистических повестях В.Ф. Одоевского садово-парковый топос характеризует и план реальности, и план высший, духовный. Причем два этих плана в повести Одоевского «Сильфида» (1836) резко противопоставлены (в отличие от повести Баратынского).

Будничная деревенская жизнь, в которую погружается герой, характеризуется негативно, как жизнь, лишенная смысла, ограниченная. Так, в начале повести герой пишет: «<...> перед глазами у меня вид не очень великолепный: огород, две-три яблони, четвероугольный пруд, голое поле – и только» [5. С. 106].

Образ «четвероугольного» пруда становится емким символом этой жизни, где даже природные топосы деформируются, теряют свои натуральные очертания и тем самым лишаются истинного смысла. Именно взгляд на этот пруд побуждает героя в дальнейшем искать чего-то нового в дядюшкином доме, и это новое он находит в книгах, погружающих героя и читателя в параллельные миры.

Интересно и то, в каком контексте употребляются героем образы огородных растений. Он пишет: «<...> у иных из моих соседей есть прехорошенькие дочки, которых, однако ж, нельзя сравнить с цветами, а разве с огородной зеленью, - тучные, полные, здоровые - и слова от них не добьешься» [5. С. 108]. Здесь резко отрицается традиционное сравнение девушек с образами цветов, «тучные, полные», они сравниваются с «огородной зеленью».

Совершенно другим является мир фантазий героя. Садовые образы, употребленные при его описании, заставляют вспомнить картины парка, описанные в «Опале» Киреевского. Здесь также происходит слияние и взаимопревращение природных элементов: «У нас веет солнце, звучат цветы, благоухают звуки...» [5. С. 120], «по бесчисленным сводам струятся ручьи: быстро бьют они вверх и быстро спускаются в землю» [5. С. 121] – говорит Сильфида (у Киреевского: «Вместо ветра здесь веяла музыка; вместо солнца здесь светил сам воздух. Вместо облаков летали прозрачные образы богов и людей» [4. С. 158]). Герой видит «голубые волны» и «опаловые лучи» [5. С. 116], что связывает картину Одоевского со «сказкой» Киреевского, с самим ее названием.

В повести Одоевского происходит не только перевоплощение предметов и трансформация смыслов, здесь идет и постоянная смена цветовых символов. Бирюза превращается в опал, далее происходит слияние золотых и голубых красок, бьет фонтан разноцветий, «радужное сияние». Данные цвета постепенно вытесняет «зеленоватый цвет» и «розовые нити» [5. С. 116]. Из слияния цветосимволов (зеленого, природного цвета, и розового, цвета мечты и фантазии) рождается предмет – Роза, которая далее называется «таинственной», «роскошным цветком», «прекрасным цветком» [5. С. 116] и др. Листы розы раскрываются, и между «оранжевыми тычинками» (оранжевый здесь – цвет солнца, света, небесного сияния) герой видит Сильфиду. Сильфида – это «таинственное существо, явившееся герою

повести, несет в себе новое всеобъемлющее знание о мире» [6. С. 17]. Здесь открывается перед нами акт рождения истины, знания, в котором главную роль играет воображение, интуиция, красота. Познание мира, по сути, приравнивается к таинственному акту Откровения.

Так, в повести Одоевского происходит слияние жизни духа и мысли человека, таинственных законов природы и космического порядка. Финал повести утверждает превосходство мира истинных смыслов над неидеальной действительностью.

Таким образом, садово-парковый топос в русской повести 1830-х гг., в частности, в произведениях Киреевского, Баратынского и Одоевского обладает различной функциональной нагрузкой. Так, в «сказке» Киреевского возникает образ волшебного парка, где реальные парковые компоненты трансформируются в сказочные образы, а предметы и понятия перетекают друг в друга. Слияние природного и фантастического постоянно переключает читателя из одного «смыслового плана» в другой, придает картине динамизм, выражает авторскую концепцию Мечты. В повести Баратынского садовый топос также выражает авторскую концепцию: здесь происходит утверждение земного существования человека, наполненного смыслом и нравственными ценностями. В повести Одоевского «Сильфида» топосы сада/огорода раскрывают трагическую разобщенность существующего земного мира с миром идеальным. Огородные образы и символический топос «четвероугольного» пруда показывают ограниченность материального существования человека, а пространство, где рождается Роза и Сильфида, наполняется всевозможными оттенками смыслов, раскрывает основные законы мира и суть духовной жизни человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Троицкий В.Ю.* Художественные открытия русской романтической прозы 20–30-х годов XIX века. М.: Наука, 1985. 280 с.
2. *Карпов А.А.* «Перстень» Баратынского и «Повести Белкина» // Концепция и смысл. Сборник статей. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. С. 171–185.
3. *Еремеев А.Э.* И.В. Киреевский. Литературные и философско-эстетические искания (1820-1830). Омск: Изд-во ОмГПУ, 1996. 171 с.
4. *Киреевский И.В.* Полн. собр. соч.: В 2-х т. Т. 2. М.: Типогр. имп. Моск. ун-та, 1911. 302 с.
5. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2-х т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1981. 365 с.
6. *Сахаров В.И.* О жизни и творениях В.Ф. Одоевского // Одоевский В.Ф. Соч.: В 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 5–28.

УДК 82.091

Е.А. Тозыякова

ТРАДИЦИИ НАРОДНОЙ ГОРОДСКОЙ ЗРЕЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ В «ФАНТАСТИЧЕСКИХ ПУТЕШЕСТВИЯХ БАРОНА БРАМБЕУСА» О.И. СЕНКОВСКОГО

В статье анализируются традиции площадного искусства в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» (1833) О.И. Сенковского. Ярмороч-но-балаганно-театральная сущность мира произведения проявляется в мотивах кукольного театра, русских народных картинок (лубка), потешной панорамы (райка).

Традиции народной городской зрелищной культуры оказали несомненное влияние уже на первое, принесшее известность Сенковскому-литератору, произведение «Фантастические путешествия барона Брамбеуса» (1833). Даже при поверхностном восприятии текста становится очевидным обилие используемого писателем этнографического материала. Произведение буквально пронизано скрытыми и явными цитатами и аллюзиями на «низовую» городскую культуру XIX в. Здесь локализованы практически все традиционные формы площадного искусства: ***кукольный театр, лубочные картинки, раек, или потешная панорама.***

В «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» специфическая атмосфера ярмарки, народное площадное искусство с его свободным словом, буффонадой, гротеском, смехом распространяется на все и на всех, выворачивая наизнанку привычные понятия. Игра и жизнь в этом странном мире переплетаются в метафорический образ праздничной карусели. Человеческая жизнь представляется не просто цепью случайных обстоятельств, а игрой театральной, где каждый действует согласно распределенной роли. В итоге, человеческая трагедия оборачивается балаганной комедией.

Балаганные мотивы представлены в тексте Сенковского на уровне образной системы. Изображение человеческих фигур трех повестей цикла «Фантастических путешествий…» основано на принципах примитива. Люди у Сенковского – это живые куклы, главные участники балаганного представления. Кукольность становится устойчивым и неизменным свойством персонажей «Фантастических путешествий…». Очевидна сведенность человеческого поведения к элементарным действиям, даже жестам, что, фиксируясь, настойчиво повторяется, становясь навязчивым лейтмотивом. Куда бы ни попадал барон Брамбеус: в Турцию, в Малороссию, в Петербург или в подземное государство – окружающие его люди только «*кланяются, кривляются и размахивают руками*», словно бездумные куклы.

«Эффект разоблачения кукольности» в живом субъекте связывается у Сенковского прежде всего с любовной коллизией. Любовь также несет на себе печать кукольности. Она подавляется, замещаясь *«глупостями обоего пола»*, человеческая жизнь низводится до элементарных подергиваний марионетки, а жизнь сознания – до предела обессмысленного физиологического процесса, и, наконец, живой человек уподобляется безжизненному механизму, чья *«главная забава состоит в том, чтоб тешиться глупостями своего рода»* [1].

Единственным исключением является барон Брамбеус, живой, веселый характер которого ассоциируется с образом Петрушки из балаганной кукольной комедии. Парадоксальный образ барона Брамбеуса (как и Петрушки) противопоставлен остальным персонажам как антипсихологичным. Он отличается особым статусом и занимает внесистемную позицию. Барон Брамбеус – единственный, кто осмеливается на розыгрыш, кто сознательно ставит себя в глупое положение, чем разрушает установленный в этом мире порядок. Свободный от каких-либо догм и условностей, умирающий и воскресающий, как древнее божество, он подтверждает мифологическую истину: тот, кто смеется над собой, смеется над миром, а, значит, знает о нем все.

Наряду с мотивом кукольного театра в произведении Сенковского активно функционируют мотивы лубка и райка. Предваряя анализ лубочно-раешных мотивов в «Фантастических путешествиях ...», необходимо отметить, что с культурно-семиотической точки зрения, специфика кукольного театра очень близка изобразительному искусству. Исследователи Э. Коллар [2] и О. Зих [3] рассматривают кукольный театр как вид изобразительного искусства. Они считают, что главным средством выражения кукольного театра является кукла, то есть элемент изобразительного искусства. Близость кукольного театра народной лубочной картинке отмечает Ю.М. Лотман в статье «Художественная природа русских народных картинок» [4]. Ученый замечает, что «игровая» природа народных картинок выражается в «тяготении лубка к маске». Так, часть лубочных персонажей заимствована из итальянской комедии масок. Таким образом, типология персонажей русских лубочных картинок имеет двойную «графико-театральную природу». В этом смысле принцип примитива в моделировании персонажей «Фантастических путешествиях ...» восходит не только к кукольному театру, но и к традициям народных лубочных картинок.

Фривольное поведение персонажей Сенковского тождественно поведению лубочных шутов и дур. Часто репертуар русских народных картинок был ориентирован на сюжеты эротического характера. В тексте Сен-

ковского любовная коллизия также имеет очевидный эротический подтекст, является устойчивой, повторяясь в каждом из путешествий: Барон Брамбеус – Дуду («Поэтическое путешествие по белу свету»); предпотопный герой – Саяна («Ученое путешествие на Медвежий остров»); Барон Брамбеус – синьора Челлини, синьора Патапуччи, Джульетта («Сентиментальное путешествие на гору Этну»).

Тематика «Фантастических путешествий ...» обнаруживает параллели и с райком, или потешной панорамой. В начале XIX в. народные картинки были значительно модернизированы. Следствием этого явилось появление нового вида площадной зрелищной культуры – райка, где увеличенные и озвученные лубочные картинки превратились в театр, в занимательное действо.

Раешное представление включало три вида воздействия на публику: изображение, слово и игру. Комментарии раешника одновременно развлекали и просвещали публику. Особый интерес вызывала зрелищная сторона потешной панорамы. Носителя фольклорного мышления, прежде всего, интересовали явления «необыкновенные и чудесные». Известно, что к наиболее популярным относятся многократно обыгрываемые в райке лубки об извержении Везувия; о персидском слоне, который впервые был привезен в Россию еще при Петре I; о невиданных по своей силе пожарах и эпидемиях [5].

Аналогичную ситуацию мы наблюдаем в тексте Сенковского. Каждое путешествие носит необыкновенный, чудесный характер и даже вполне заурядное явление под пером барона Брамбеуса обрастают фантастическими подробностями. Например: его любовная страсть в «Поэтическом путешествии...» настолько сильна, что сжигает дома и улицы; сталагмиты в пещере на Медвежьем острове в «Ученном путешествии...» представляются барону Брамбеусу древними иероглифам; падение в кратер Везувия в «Сентиментальном путешествии...» заканчивается чудесным приземлением в фантастическом подземном государстве, где жизнь проходит вверх ногами и т.п.

Таким образом, факты обращения к раешным текстам заставляют нас по-иному взглянуть на природу фантастики в произведении Сенковского. То, что раньше представлялось индивидуально авторским - игрой воображения, оказывается прямым заимствованием из городской «низовой» культуры.

Начиная с тридцатых годов XIX в., фантастические изображения в райке вытесняются картинками из реальной жизни. Раешники по-своему способствовали распространению грамотности и «знакомили» низовое население с сегодняшней и прошлой жизнью Росси, других городов и

стран. Тематика райка наряду с явлениями «чудесными» включали новости иного плана: интересными становится быт и нравы разных народов, жизнь светского общества, достижения науки и техники.

Своеобразие райка и принципы отбора материала раскроются полнее, если учесть, что потешные панорамы были своеобразной устной газетой, обозрениями, продолжая в несколько ином качестве просветительскую и развлекательную традиций периодических изданий начала XIX в.

Аналогичный механизм воздействия на читательскую аудиторию мы наблюдаем у Сенковского. Отличительной особенностью текста является то, что он так же, как и раешное представление, рассчитан на двойной эффект. С одной стороны, «Фантастические путешествия ...» носят развлекательный характер. С другой – образовывают, просвещают «массового» читателя.

Художественные тексты Сенковского изначально были рассчитаны на публикации в периодических изданиях, предназначенных для самого широкого круга читателей. Большинство из них должны были стать органичной частью журнала «Библиотека для чтения». Таким образом, художественные произведения Сенковского также носят некоторый оттенок обозрений. (Заметим, большая часть картинок на валике райка связана именно с повествованием газетного типа, иллюстрирует реальные газетные сообщения).

В контекст «Фантастических путешествий ...» включена информация самого различного характера. Так, описание невероятных, авантюрных приключений барона Брамбеуса содержат широкий этнографический материал по странам Востока («Поэтические путешествия по белу свету»); отклик на научные открытия начала XIX в. («Ученое путешествие на Медвежий остров»); сатиру на светское общество («Сентиментальное путешествие на гору Этну»).

Мотив путешествий в тексте Сенковского обнаруживает не только литературное происхождение, но и ассоциируется с изображениями потешных панорам. В состав райка непременно входили картинки с видами русских и зарубежных городов. Широкой популярностью среди прочих пользовались картинки «Славный город Царьград», «Огнедышащая гора Этна», «Виды города Петербурга» и т.д. Безобидные виды городов часто становились для раешника предлогом для злой социальной сатиры.

Ориентация на традиции раешных представлений очевидна в тесте Сенковского. «Фантастические путешествия ...» – это также своеобразная потешная панорама. Так, барон Брамбеус путешествует именно по адресам раешных картинок. География его приключений начинается с российских городов: Москва, Петербург, Одесса. Затем барон Брамбеус

отправляется путешествовать за границу – в Царьград и, наконец, в Италию на гору Этну. Как и в потешной панораме, описание городов и стран для главного персонажа – это скорее повод для размышлений сатирического характера.

Смысл путешествия – излюбленного жанра романтиков – раскрывается самим автором, замаскированным под Брамбеуса. Совершив кругосветное путешествие, исследуя быт и нравы отечественных и зарубежных городов, барон Брамбеус, в духе раешных комментариев, приходит к следующему заключению: «<...> *люди – русские, греки, итальянцы, поляки, жиды, и все те же люди; женщины – русские, гречанки, итальянки, польки, жидовки, и все те же кокетки; разговоры - русские, греческие, итальянские, польские, жидовские, и все тот же вздор, в разных переводах. Нравы – нравов не видно ... Надобно будет, когда встану, посмотреть их за ширмами* <...>» [1. С. 44]. Маска, таким образом, необходима Сенковскому для одной определенной цели – раскрыть людям глаза на бессмысленность путешествия, отнюдь не образовывающего человека, а приводящего к весьма пессимистичным выводам о бесперспективности бытия, о вечной неизменности мира и неизбывности человеческой природы.

Мир произведения моделируется по законом площадного искусства. Ярморочно-балаганно-театральная сущность «Фантастических путешествий барона Брамбеуса» проявляется в мотиве кулис и ширм, которые выполняют функцию своеобразной границы художественного мира. Пространство произведения организуется особым способом по театральному типу, что позволяет автору усилить игровой эффект «сценографичности» изображаемой реальности. Как следствие, весь мир «Фантастических путешествий ...» предстает в виде некоей бесконечно расширившейся сцены, а все совершающиеся получает оттенок единого балаганного представления. Таким образом, в тексте Сенковского актуализируются миромоделирующие системы: «мир – театр»; «мир – площадь», реализуя метафору «весь мир – театр, и люди в нем актеры».

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Сенковский О.И.* Сочинения Барона Брамбеуса. М., 1989. С. 34.
2. *Kolar E.* Pas Puppentheater – eine Form der bildenden Kunst oder der Theaterkunst // Puppentheater der Welt-Unor, 1964. C. 34–35.
3. *Zich O.* Loutkove divadlo / Psychologie loutkoveho divadla. Dropne umeni. Praha, 1923. C. 8–9.
4. *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Ю.М. Лотман. Об искусстве. СПб., 2000. С. 482.
5. *Сакович А.Г.* Русский настенный лубочный театр XVIII–XIX вв. // Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. М., 1983. С. 48.

УДК 82.091

И.А. Толмашов

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СИНКРЕТИЗМЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНДРЕЯ БИТОВА

Целью данной статьи является выделение особенностей жанрового синкретизма произведений Андрея Битова, которые весьма важны для восприятия и понимания битовского творчества, так как для Битова концептуально важно нахождение на стыке разных дискурсов и жанров, разных эпох и культур. Такой сложный процесс синтеза жанров, стремления к цикличности в произведениях автора есть свидетельство интеграции в современном культурном пространстве вообще и в поэтике постмодернизма в частности.

Андрей Битов – один из тех представителей русского постмодернизма, которые, казалось бы, всем своим творчеством отменяют традиционную систему жанров, и в то же время находят с ней своеобразный компромисс. Произведениям таких авторов свойствен стилевой синтез, интеграция и жанровый синкретизм.

Если взглянуть на жанровые определения романов Битова, возникает мысль о том, что для него совершенно неприемлема традиционная типология русских романов: его романы не умещаются в ее узкие рамки, поскольку просто не находят в ней соответствующей дефиниции. Поэтому вполне понятными являются действия автора, направленные на бесконечные поиски альтернативы.

Так, жанр «Пушкинского дома» автор иронически характеризует как роман-музей (а один из ранних вариантов обозначения жанра – роман-попурри (на классические темы), при этом в «Обрезках (Приложении к комментарию)» читатель находит еще одно альтернативное жанровое определение – роман-модель). «Роль» («Улетающий Монахов») определяется автором как роман-пунктир, «Оглашенные» – как роман-странствие и т.д.

Стоит заметить, что в таких жанровых характеристиках автора неизменно наблюдается единство содержательного и формального, структурного и идейного/сюжетного планов.

Сближение литературы и литературоведения – весьма характерная черта постмодернизма, и у Битова она реализует себя с большой степенью продуктивности. Андрей Битов часто выступает в смешанных жанрах эссеистики, литературных воспоминаний, критики, автокомментария, публицистики. Ярким примером такого сочетания являются его книги «Статьи из романа» (1986), «Неизбежность ненаписанного» (1998) и другие.

В романе «Пушкинский дом» (1978), который, по словам И.С. Скоропановой, отразил «сам момент **перехода** от литературы традиционного

типа, к литературе, обретающей постмодернистскую ориентацию» [1, с. 112], автор использует значительный ряд жанровых образований, насчитывающий до 10 жанровых форм.

Выход в свет романа «Вычитание зайца. 1825» (2000) есть своеобразное доказательство того, что после «Пушкинского дома» Битов пошел дальше в своих экспериментальных изысканиях. Авторское стремление рассказать одну историю, каждый раз используя инструментарий разных дискурсов, достигло в романе предельной степени. В романе одна и та же история из жизни поэта рассказана в различных жанрах: авторской исповеди, поэмы и комментария к ней, научного исследования (литературоведческого эссе), повести и комментария к ней, пьесы (документальной драмы).

Помимо соединения в одном тексте примеров лирического, эпического и драматического, автор, следуя игровому принципу, внедряет в структуру романа и тексты «научного» стиля. Авторская стратегия здесь собственно и рассчитана на то, чтобы разножанровые и разностилевые фрагменты, так или иначе, неизбежно вступали в сложное взаимодействие, во внутрироманный диалог между собой и заглавием романа, что, в конечном счете, избавит от однозначной интерпретации.

Стоит, пожалуй, упомянуть и о существующем варианте решения проблемы «род-жанр», для которого дилеммы как бы не существует, поскольку «эпическое», «драматическое» и «лирическое» считаются универсальными «началами», выступающими всегда в комплексе и присутствующими в любом жанре, но в различных сочетаниях и пропорциях [2].

В поисках новых художественных форм Битов экстраполирует свою игру не только на претексты прошлого, но собственно и на читателя своих произведений, что, в конечном счете, отражается на их жанровой специфике. В этой связи можно отметить близость авторских стратегий, эссеизацию произведений Пушкина и Битова: «Евгения Онегина» и «Пушкинского дома», «Путешествия в Арзрум» и «Книги путешествий», «Повестей Белкина» и «Человека в пейзаже» и т.д.

Интересна история с романом «Улетающий Монахов» (1990), который собрал воедино цикл уже известных читателю повестей Битова. Причем повесть «Образ», третья по порядку, имеет подзаголовок «Третий рассказ», а повесть «Лестница», завершающая весь роман-пунктир, имеет подзаголовок «Шестой рассказ».

Казалось бы, автор намеренно помещает данные подзаголовки с целью указания на то, что читать эти повести следует именно согласно авторскому порядку. Однако, составляя новую книгу повестей «Обоснованная ревность» (2000), Битов вполне безболезненно помещает в нее

5 повестей из романа «Улетающий Монахов», а подзаголовок повести «Образ» отсекает за ненадобностью.

Таким образом, здесь закономерно встает вопрос о каноничности битовских текстов.

Значительным авторским экспериментом является и книга «Жизнь без нас. Стихопроза» (1996). Стихопроза – такова авторская номинация нового жанрообразования. Битов нашел наиболее емкое название своим экспериментальным текстам, заменяя традиционное – «стихотворения в прозе».

Рассмотрим первую строфу битовского «стихотворения» «Возблагодарение»:

Приблизительно через год
после смерти он явился во сне,
достаточно вещем. На вопрос о
том, сколько мне осталось, он,
подумав, выкинул два пальца.
Срок истекал 25 июля 1980 года.

Как видим, в данном случае предельно ярко выражена экспериментальная установка автора. Приведенный текст лишь условно можно назвать стихотворным, ссылаясь на визуальное его воплощение (текст графически выполнен по образцу стихотворного произведения). Нет в нем и наличия рифмы, однако вместе с тем в сравнительно малом объеме сконцентрирован целый сюжетный ряд (что также, в принципе не характерно для поэтического текста).

Битов часто помещает в свои стихотворные тексты развернутые посвящения, которые включаются в смыслообразование еще и потому, что во взаимодействии со стихотворением образуют «монтажное целое» (термин Ю.Б. Орлицкого. – *И.Т.*), объединяющее стихи и прозу. Прозаическое посвящение, как пишет Ю.Б. Орлицкий, в силу своих значительных размеров превращается в компонент «монтажного целого и создает контрастный фон для восприятия стихотворения» [3, с. 50].

Здесь, пожалуй, следует напомнить, что, несмотря на прочно устоявшееся восприятие Битова как прозаика, автор начинал свою творческую деятельность как поэт. Возможно, это положение отчасти объясняет факт столь частого обращения автора к лирическому роду в каждом новом произведении. Так, в финале «Пушкинского дома» читатель находит стихотворный текст под названием «Двенадцать», которое сам автор именует «стихотворным конспектом романа». В «Вычитании зайца» автор вообще создает стихотворение-коллаж из 11 пушкинских стихотворений.

Исследователь Ю.Б.Орлицкий в своей статье «Присутствие стиха в «пушкинской» эссеистике А. Битова», исследуя ряд битовских эссе, называет эти тексты прозиметрическими. Автор весьма аргументировано утверждает, что битовские эссе, графически оформленные как сплошные прозаические тексты, в большей своей части содержат определенный ритм» [4].

Очередным доказательством интегративного подхода к собственному творчеству служит и то, что Битов на протяжении многих лет работал над своим «романом-странствием» «Оглашенные» (изд. 1995), куда вошли ранее изданные повести «Птицы, или Новые сведения о человеке» (1971 –1975), «Человек в пейзаже» (1988), и роман «Ожидание обезьян» (1993).

Итак, мир битовских текстов, «каждая частица которого центральна и вместе с тем периферийна, состоит, по сути, из множества миров, служащих посылкой и выводом, опорой и надстройкой друг другу, и в этой подвижности самих основ – основа его *открытой целостности*» [5, с. 378].

В своем очередном интервью автор признается: «Очень трудно сказать, что модерн – что постмодерн, что реализм – а что реальность. Тем не менее, движение и развитие очевидны <...>. У Пушкина есть все черты постмодерна: и комментирование, и автокомментирование... В общем, бездна таких черт, которые мы считаем признаками постмодернизма. Поэтому я легко прыгаю от Пушкина до наших дней, находя образчики единого состояния <...> А для ощущения постмодерна мне хватает чтения золотого века. Вот действительно: что люблю, то люблю» [6, с. 295].

Неоднократно упоминаемое автором практически в каждом тексте имя первого поэта России – своеобразный культурный код, который отсылает читателя к стоящим за ним текстам, художественным особенностям. Этим Битов реализует принцип эстетической экономии, принцип «вмещения», столь ценимый им у Пушкина («Он не противоречив – он одновременен. Пока одни выбирают, он – вмещает») [7, с. 257]. Таким образом автор не только раздвигает культурное пространство романа, но и вслед за Пушкиным продолжает эксперименты в области жанровых образований.

Поэтому, рассматривая битовские романы и не находя им соответствующих жанровых определений, критики то и дело употребляют такие определения, как «филологический роман», «антироман», «роман-попурри», «новый роман» и т.д., что собственно и отражает синкретичность текстов, доказывая невозможность категоричного определения дефиниций в рамках традиционной жанровой системы.

Чтобы понять причины появления таких текстов, объяснить их генезис, обратимся к работе теоретика русского постмодернизма Марка Ли-

повецкого, который в своей статье «Паралогия русского постмодернизма» определяет следующие его особенности:

1) он «сосредоточен как раз на поисках *компромиссов* и диалогических сопряжений *меж* полюсами оппозиций, на формировании *«места встречи» между* принципиально несовместимыми в «классическом», модернистском, а также «диалектическом» сознании философскими и эстетическими категориями (Курсив мой. – *И.Т.*);

2) в то же время эти компромиссы принципиально *паралогичны*: они сохраняют взрывной характер, неустойчивы и проблематичны, они не снимают противоречия, а рождают противоречивую целостность» [8, с. 294].

М.Н. Эпштейн рассматривает выделенные особенности как характерные черты культуры Нового времени и объясняет это эссеизацией литературы XX в. Он полагает, что «эссеизм может стать проводником противоположных тенденций: интегративной и дифференциальной – причем в их борьбе он выступает на стороне обеих, занимая промежуточную позицию самой культуры, защищая интересы ее подвижной устойчивости и многосложного единства» [5, с. 378].

Итак, свобода действий автора, выраженная в нежелании выстраивать свое произведение в рамках одной жанровой формы – есть следствие его попыток избежать однозначной и бескомпромиссной трактовки своих текстов, так как это, согласно авторской концепции, было бы равнозначно их «смерти». Это же подтверждают и слова Д.С. Лихачева, который говорил, что в каждом художественном тексте всегда должна оставаться загадка (тайна), которая есть залог его существования в умах и сердцах людей. Таким образом, авторское стремление выявить «значение лакун, незанятых и промежуточных позиций в существующей культуре», является скорее не «оппозитивным», а «интерпозитивным» [5, с. 378].

Однако, несмотря на обилие синкретичных в жанровом отношении произведений представителя современного литературного процесса Андрея Битова, их открытую и «противоречивую целостность», сегодня можно лишь предугадывать дальнейшее развитие художественных форм и задаваться вопросом: стоим ли мы на пороге принципиальных изменений в русской литературе или присутствуем при очередном эксперименте по переосмыслению традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. 608 с.
2. *Steiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 8. Aufl. Zuerich; Freiburg, 1988.

3. *Веселова Н.А.* Заголовочный комплекс в новейшей русской поэзии: традиция и эксперимент // Литературный текст: проблемы и методы исследования // «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. Тверь, 1999. Вып. V. 220 с.
4. *Орлицкий Ю.Б.* Присутствие стиха в «пушкинской» эссеистике А. Битова // Наш Пушкин. Юбилейный сборник статей и материалов. Иваново: ИвГУ, 1999. С. 133–146.
5. *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
6. *Битов А.* Изобретение каменного топора // Вопросы литературы. 1998. № 1.
7. *Битов А.Г.* Статьи из романа. М.: Сов. писатель, 1986.
8. *Липовецкий М.* Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1998. № 30.

УДК 82. 009

М.А. Хатямова

ЯЗЫЧЕСКИЙ КОД В ПОВЕСТВОВАНИИ Б.К. ЗАЙЦЕВА

В статье исследуется функции языческого кода в модернистском повествовании ранних рассказов Б.К. Зайцева.

Раннее творчество Б.К. Зайцева критика назвала «лирикой в прозе» [1. С. 586; 2. С. 266]. Для самого писателя определения «поэт прозы», «импрессионист» являлись бесспорными, он лишь уточнял, что «лирический оттенок» есть во всех его писаниях, не только в ранних [3. С. 8]. Однако именно в рассказах 1900-х годов («Волки», «Сон», «Миф», «Молодые», «Полковник Розов» и др.) лирический компонент является не просто свойством стиля, а принципом повествования: самораскрытие лирического героя становится тут основным художественным заданием. Лирическая проза наследует от лирики принцип субъективизации повествования, преломление изображаемого мира в индивидуальном сознании, представление о внешней действительности как об элементе этого сознания, близость героя автору, единственный монолог сознания которого «поглощает» и «впитывает» в себя весь мир и все повествование [4. С. 450–452; 5. С. 26]. Этим она сближается с модернистской прозой, изображающей действительность суверенного сознания автора. Н.Т. Рымарь так определяет принципы лирического повествования: «...Сознание человека как субъект само воссоздает себя, опредмечивает себя в слове»; «лирический субъект является как бы организующим, структурообразующим началом произведения. Он присваивает себе предметы внешнего мира, лишает их характера самостоятельных объектов, живущих по своим собственным законам. Это коренным образом отличает его от героев эпического произведения, которые предстают в качестве объектов создаваемой реальности, объектов в ряду прочих явлений этого уровня. Эпический персонаж, раскрываясь во взаимодействиях всех уровней, реализует себя в соответствии с законами, присущими данному миру, образуя с ним сложное, подвижное единство. Лирический субъект превращает объект в свой предмет, сообщая ему свою, субъективную определенность, принадлежащую лирическому сознанию» [6. С. 62–63].

В произведениях символистов (А. Белого, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, В. Брюсова) импрессионизм, лейтмотивность и музыкальность становятся проявлением модернистской позиции изображаемого сознания как позиции самой реальности. Сознание выговаривается в слове, строит свой миф-переживание. Миф разворачивается с помощью символов состояний сознания лирического героя. В начале творческого пути Зайцев находился в

активном взаимодействии с символистами и под их несомненным влиянием. В импрессионистических рассказах писателя 1900-х гг. представление о хаосе мира оформляется в жанрах лирической прозы (лирической миниатюры, лирического рассказа). Любопытно, что такой проницательный критик, как З. Гиппиус, в статье 1907 г. «Тварное» поставила в вину начинающему писателю отсутствие характера, личности в его прозе, не разглядела лирического переструктурирования прозы, в которой место героя занял автор, его сознание, посредством которого и изображается «дыхание всего космоса» [7. С. 588]. Тем более что сознание начинающего «лирика прозы» опредмечивалось в символистском христианско-языческом мифе, с акцентом (как можно предположить, имея в виду пантеистское мироощущение автора) на второй составляющей. Проследим варианты функционирования славянского языческого кода в становлении лирического повествования Б.К. Зайцева.

Один из первых рассказов «Волки» (1901), рисующий блуждание волчьей стаи зимой, породил у исследователей представление о «мрачном пантеизме раннего Зайцева» [8. С. 3], изображающего «столкновение стихий в темном мире» [9. С. 11]. Однако, как и в лирике поэтов-импрессионистов (К. Бальмонта, И. Анненского), у Зайцева изображение стихийных сил природы является средством передачи лирического переживания субъекта: состояниям сознания лирический герой ищет аналогии в природном мире. Автор изображает неотвратимость смерти для всего живого, «волчье» существование человека, используя языческие символы холода (зима, снег, наст, колючий ветер) и законы волчьей стаи. В основе фабулы лежат славянские языческие представления о «волчьих праздниках» [10. С. 186].

Переживание смерти лирическим героем развернуто в повествовании. Субъектами сознания являются волки, вожак стаи, барыня-инженерша, субъектом речи – лирический повествователь, соотносящий жизнь волков с человеческой судьбой. Повествование многослойно, включает несколько уровней:

1) Изобразительная функция повествования осуществляется во внешнем взгляде на происходящее. У «угрюмых и ободранных» волков «злобно торчали ребра», были «помутневшие глаза», они, «похожие на призраков в белых, холодных полях», «угрюмо плелись к этому небу». Сцена расправы с вожаком также подана извне, как кровавое убийство: «И прежде чем старик успел разинуть рот, он почувствовал < >, что погиб. Десятки таких же острых и жгучих зубов, как один, впились в него, рвали, выворачивали внутренности и отдирали куски шкуры» [3. С. 34];

2) Изображения вырастают до обобщающих, символических описаний, истолковывающих происходящее. Убийство вожака становится

торжеством смерти, символом которой предстает холод (метель – «заметюшка») и тьма: «Злоба и тоска, выползавшая из этих ободранных худых тел, удушливым облаком подымалась над этим местом, и даже ветер не мог разогнать ее. А заметюшка посыпала все мелким снежочком, насмешливо посвистывала, неслась дальше и наметала пухлые сугробы. Было темно» [3. С. 34–35];

3) Повествователь дает и ощущения волков (взгляд изнутри): «Было тяжело и скучно на полях»; «задувал неприятный ветер и было холодно»; «их брало отчаяние»; «волкам казалось», что «белая пустыня погубит их». Волки ждут от вожака спасения от гибели, но и он не знает пути;

4) Есть и другие субъекты сознания в рассказе, с помощью которых передается наступление смерти: снег («белый снег на полях слушал тихо и равнодушно»); барышня-инженерша («казалось, что поют ей отходную»).

Переживание смерти тематизируется на каждом повествовательном уровне использованием одних и тех же образов-символов холода, голода, страдания, враждебности, агрессии. Фабула (зарисовка жизни волчьей стаи) становится не только изображением хаоса природы, наступающей смерти, к которой неизменно движется природное существование, но и оформляется в лирический сюжет: переживание смерти лирическим героем. Лейтмотивный повтор «проклятые», принадлежащий одинаково и волкам, и барышне-инженерше, переводит конкретное описание в символический смысл: природные образы – метафоры состояния сознания. В финале синкретизм материи и сознания, внешнего и внутреннего, ощущений волков и лирического героя проявляется в почти мифологическом антропоморфизме, наделении природного мира ощущениями и переживаниями человека: «В разных местах из снега вырывалась их (волков. – *М.Х.*) песня, а ветер, разыгравшийся и гнавший теперь вбок целые полосы снега, злобно и насмешливо кромсал ее, рвал и расшвыривал в разные стороны. Ничего не было видно во тьме, и казалось, что стонут сами поля» [3. С. 35].

В рассказе «Сон» (1904) славянский языческий код структурирует и повествование и лирический сюжет. Главный и единственный герой рассказа Песковский (текучесть, изменчивость характера) переживает процесс перерождения души, смерть/воскресение, сон и пробуждение для новой жизни. В славянской народной традиции сон тождественен смерти. Повествовательная рамка, актуализирующая солярный миф, подтверждает семантику сна-смерти: в начале рассказа герой прибывает в дом на болоте «при слегка склоняющемся к горизонту желто-раскаленном солнце» [3. С. 336], уезжая, Песковский наблюдает взошедшее «круглое,

оранжевое в радужном ореоле солнце» [3. С. 341]. Новый дом – символ обретения героем себя другого; дом на болоте порождает пучок ассоциаций, или мотивов, выстраивающих лирический сюжет. «Болото – зловещее и неопределенное («ни вода, ни земля») место, издревле считавшееся в народе опасным и нечистым <...> Со временем славяне <...> сумели обжить леса и степи и могли чувствовать себя в этих местах более-менее в безопасности, могли даже ощущать себя их хозяевами; но болота с их трясинами, бездонными омутами и непроходимыми завалами с давних времен оставались для человека неизведанными и загадочными» [10. С. 115]. Прибывший в новый дом на болоте Песковский попадает в фантастический, сказочный мир. Таинственный и призрачный мир болота отвечает внутреннему состоянию героя – инобытия, сна, временной смерти: «Ровное болото было перед глазами <...> Этот тихий, странно звучащий, нежно пахнущий и колеблющийся мир показался для него чем-то совсем новым, невиданным и неожиданным – будто высота трепетала в хрустальных, тонких и хрупких, созвучиях. Так началась для него эта новая, не известная ему раньше полусонная безбрежная жизнь <...> Песковский же не жил и не работал: он лежал, бродил, слушал шелест трав, дышал воздухом и прозябал без дум, волнений и забот» [3. С. 336–337]. «Глушь и тайну новой жизни» природы и своего внутреннего мира герой постигает иррационально, интуитивно: «все меньше он думал, все больше любил и сживался с тем, что вокруг» [3. С. 337]. Болото над небом выстраивает для лирического героя оппозицию телесного и духовного устройства мироздания. «Нежно-хрустальные, с фиолетовым, облака» на небе, с которых истекают «благовонные светлые потоки, реки дивных лучей», «таинственные тихокрылые дуновения» вызывают в герое ощущение «будто Бог стоял везде вокруг, куда ни глянь» [3. С. 338]. «Тысячевековой, рыхлый и жуткий пласт, глухой и безглазый, что принял в себя, подверг тлению и изрыхлил бессчетные мириады цветов, трав, лесов» становится метафорой материальной стихии жизни, обреченной на умирание, но остающейся для человека «глубью неведомого»: «на само небо дерзнул бы он, если б имел власть» [3. С. 338]. Болото под небом, как конечная жизнь перед вечностью, будит в герое мысли о конечности и его чувств, привязанностей, переживаний: «Прислушиваясь к тихой и таинственной подземной жизни, Песковский чувствовал, что и он сам, и все, что цветет в нем стихийно и бездумно, – как на болоте эти бледные цветы-призраки, - что все это сдунется тоже стихийным, тоже недумающим, и кроткие, беззлобные и наивные мечты его безвозвратно сгинут и перейдут в глухую, незримую пыль, что без остатка развеется по сторонам» [3. С. 338]. Болото во время дождя, как инфернальное пространство

под «таинственным, зловеще-мистичным» небом, вызывает у Песковского метафизические переживания пустоты всего сущего: «Пустота стояла над болотом <...> Странно пустынна была тогда эта просто побеленная комната квадратного домика <...> Точно стояло в ней что-то невидимое и глубокое – непонятное, глубже и больше Песковского, комнаты, болота, неба» [3. С. 339].

Умирание болота и части души лирического героя [11. С. 452] мифологизировано действием очистительного огня. Пожар на болоте сопровождается музыкой дудочки, поющей отходную всему прежнему: «Казалось, будто это звучит само болото» [3. С. 340]. Пожар и едкий дым окончательно уничтожили прежнее сказочное болото, превратив его в «небытие» «угрюмого беззвучия», а сердце Песковского заполнилось «чувством тихого оцепенения». В финале картина умирающего «неизвестно для чего и зачем» болота «оправдывается» внутренним перерождением лирического героя. «Пробуждение» героя происходит благодаря осознанию единства мира и всего сущего: «Уезжая, он знал, что скоро, быть может, всего через несколько дней, все, что он полюбил здесь за время своей отшельнической жизни, превратится в черную дымящуюся корку, которая тоже развеется пылью во все четыре стороны. Но что-то – подслушанное и подсмотренное здесь, впитавшееся и ставшее частью его существа, легко звенящее и веющее, как ветерки и цветочки тогда, ранним летом – оцепляло его с головы до пят. Как будто сердце его навсегда оделось в волшебные, светло-золотистые, легкотканые одежды и стало неуязвимым» [3. С. 341]. Мифологически единый мир природы и сознания лирического героя вступает в новый день: «...Песковский оглянулся: дым белел на том месте, где стояло его жилище, а много выше <...> стояло круглое, оранжевое в радужном ореоле солнце» [3. С. 341].

Со второй половины 1900-х гг. под влиянием философии В. Соловьева языческо-христианский миф Зайцева меняется: христианское и языческое начала примиряются в представлении о природе как космосе и Божественном храме. В рассказе 1906 г. с концептуальным названием «Миф» гармония природы, в которой растворяются и герои и лирический повествователь, обусловливается ее двуединой, «телесно-духовной», сущностью. Материальная, чувственная ипостась природы воссоздается в языческом, гелиоцентрическом мифе: усадьба – страна Солнца. Мотивы света/солнца, зноя/жары управляются главным – цветовым – золотой/золотистый («золотой приятель – Солнце»). Вершиной истаивающего в лучах солнца телесного мира становится красота женского тела. Жена видится лирическому герою «милым страусом», «приветливым жеребенком»» и, наконец, рыбой, а ее имя – Лисичка – узаконивает ее принад-

лежность солнечному природному миру: «Лисичка спокойно и невинно спит <...> Он видит все маленькие и жалкие пушинки на ее лице, что отливают теперь теплым золотом. Под ними ходит и играет кровью нежно-розовая кожица, как живодышащее существо; и мельчайшие родинки, поры. Жилки пронизаны какой-то особой жизнью. Миша с любовью смотрит на большое тело Лисички, и она кажется ему обаятельной, светло-солнечной рыбой, каких нет на самом деле; в ней должна быть сияющая влага и кораллово-розовая кровь, тоньше и легче настоящей [3. С. 52]. Зооморфные характеристики героини (лисичка, жеребенок, страус, рыба) коррелируют с дионисийскими: танцующая «пеннорожденная» Афродита воплощает игру природных сил, а повторы состояния опьянения («он пьянеет», «я пьяная светом») утверждают дионисийскую семантику ее образа. Рыба в язычестве также является фаллическим символом и связывается с темой умирающего и воскресающего бога плодородия [12. С. 392]. Однако рыбная метафорика несет двойной смысл: рыба обладает не только языческой демиургической функцией, но и связана с образом Иисуса Христа [12, С. 393]. Итак, другой миф, сосуществующий со славянским языческим и языческим дионисийским, – христианский: мужчина и женщина в пространстве райского яблоневого сада, церковь в сиянии заходящего солнца, березовая роща, голуби. С ним входит мотив отрезвления, взросления и ответственности («Спокойная глубокая ясность как-то просветляет мозг» [3. С. 53]). Только что кружившаяся в танце Лисичка, попав в березовую рощу («целомудренное место»), испытывает неосознанную вину за свое легкомыслие и счастье. Здесь рождаются высокие мысли о родине, о будущем героев, которые «уже не дети». Но береза и в восточнославянской мифологии священное дерево: женский символ во время весеннего праздника Семика, уподобление девушки перевернутому мировому дереву [13. С. 209]. Использование автором двойственных, одновременно языческих и христианских, символов для построения мифологического лирического сюжета свидетельствует о том, что мир Зайцева не раскалывается на телесный и духовный. Языческий и христианский мифы «примиряются» главным мотивом «золотой/золотистый» в мифе соловьевском: золотая страна солнца сосуществует с золотом Рая. Телесное предстает у Зайцева «веществом невещественным» (В. Соловьев). Членение предметности в рассказе таково, что материя становится светоносной, развеществляется. Одухотворение телесного («радостный запах», «ласковый зной», «живоносное тепло») и, наоборот, опредмечивание духовного («растопить душу в свете и плакать, молиться») упраздняют материально-духовную разорванность человеческого существования и воссоздают ощущение радости и гармонии

от полноты бытия, постоянного присутствия божественного в земном. Идея соловьевского всеединства звучит и непосредственно, в рассуждениях героя о будущем: «Я ясно чувствую, что все мы <...> переход <...> ... И то, будущее, мне представляется вроде голубиного сияния, облачка вечернего. Ведь люди непременно станут светоноснее, легче... усложненней... и мало будут похожи на теперешних людей <...> Людям незачем становиться бесплотными духами, - наоборот, они будут одеты роскошным, плывучим и нежным телом... такое тело, Лисичка, и портиться-то не может. Оно будет как-то мягко кипеть, пениться и вместо смерти таять, может и таять не будет, и умирать не будет» [3. С. 54]. Соловьевский текст сообщает радости лирического героя, источником которой является любовь в божьему миру, дополнительные смыслы: главный соловьевский символ – Премудрость – означает «радость преображения, радость выхода из пределов тварно-необходимого к божественно-свободному», ибо когда Бог сотворял небеса, землю и воды София «была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицем Его во все время <...> (Притч. 8: 30–31) [14. С. 64]. Религиозно-экстатической радости переживания полноты бытия у Зайцева-лирика сопутствует и радость творчества, прославляющего, увековечивающего в слове красоту мира и человека.

В рассказе «Молодые» (1907) славянский языческий код структурирует не только фабульно-сюжетный, но и повествовательный уровни произведения. Авторское любование красотой, молодостью, естественной страстностью влюбленной крестьянской пары находит традиционно фольклорные средства воплощения: Глаша и Гаврила состязаются друг с другом в скородовании (бороновании) пашни. Гаврила назван повествователем «сильным, молодым Ярилой». Имя славянского божества – «веселого, разгульного бога страсти, удали» (второе имя – Яр-Хмель) [15. С. 334–335] оживляет «национально-дионисийскую» семантику образов персонажей и их любви.

Славянский миф моделируется и повествовательно: речь лирического повествователя открыта стилизованному слову героев. Глаша и Гаврила изображаются повествователем не только как носители народного сознания, но и, в определенный момент, субъекты речи: «Идти по чернозему тяжко, Глашуха запыхалась, но все же весело, – молодое, могучее, что залегло в ее пышущем теле, гонит вперед, к этой середине, где они встретятся: верно, у Гаврилы что-нибудь развяжется в упряжке, а, может, и у ней самой, а то просто взглянуть друг на друга – тут и разговора не надо, само понятно» [3. С. 75]. «Показывание» слова героя, далекого от автора (М.М. Бахтин), не характерный для монологичного Зайцева-повествова-

теля прием, но в данном случае он становится одним из средств создания лирического сюжета. Любовь Глаши и Гаврилы изображается не сама по себе, а в восприятии лирического повествователя. Языческий код структурирует и сюжет «молодых», и является языком описания внутреннего переживания повествователя. Стилизованное слово героев, оформленное лирической (литературной) повествовательной рамкой, существует на фоне другого сознания – автора-повествователя, который и изображает своих героев, и восхищается этим изображением: «О, девичье сердце, молодая душа, – закрутись, взыграй, взмой на великое счастье и радость...» [3. С. 78].

Языческий код выполняет в ранних рассказах Б.К. Зайцева мифологизирующую роль. Модернистское сознание автора, воспринимающее поначалу мир как хаос, акцентирует в своем мифе о мире его телесную, природную составляющую, символом которой в культуре традиционно считается язычество. Однако языческое у Зайцева не тождественно природному, а опосредуется как культурный, литературный (фольклорный) код и миф. Язык фольклора – язык гармонизирующей традиции; ранний Зайцев, в духе художественных экспериментов символистов, подвергает языческий пласт «двойному моделированию»: стилизованные славянские образы, мотивы, речевые структуры существуют в пространстве «книжного» сознания лирического героя-повествователя и служат маркерами этого сознания. Офольклоренный славянский языческий код начинает упорядочивать, сообщать черты целесообразности пока еще хаотичному образу мира и прогнозирует дальнейшее движение мировоззрения и творчества Зайцева в сторону космо- и логоцентризма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брюсов В.* <Это лирика в прозе> // Зайцев Б.К. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русская книга, 1999.
2. *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1930.
3. *Зайцев Б.К.* Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русская книга, 1999.
4. Соболевская О.В. Лирическая проза // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
5. *Бальбуров Э.А.* Поэтика лирической прозы (1960–1970-е годы). Новосибирск, 1985.
6. *Рымарь Н.Т.* Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978.
7. *Гиппиус З.* Тварное // Зайцев Б.К. Собр. соч. Т. 1.
8. *Драгунова Ю.А.* Проза Б.К. Зайцева 1901–1921 годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1997.
9. *Камильянова Ю.М.* Типы сюжетного повествования в прозе Б. Зайцева 1900-1920-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998.
10. *Шарапова Н.С.* Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001.
11. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Славянская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1982.

12. *Топоров В.Н.* Рыба // Мифы народов мира. Т. 2.
13. *Даль В.В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1994.
14. *Котельников В.А.* Святость, радость и творчество // Христианство и русская литература. Сб. 3. СПб., 1999.
15. *Грушко Е., Медведев Ю.* Словарь славянской мифологии. Н. Новгород, 1995.

УДК 882

В.А. Шилько

МИФ О П. Б. ШЕЛЛИ В ПОЭТИЧЕСКОМ КОСМОСЕ К. БАЛЬМОНТА

В статье идёт речь о влиянии личности и поэзии Шелли на формирование бальмонтовского космизма. Автор анализирует отдельно взятые литературно-критические и поэтические произведения К. Бальмонта, в которых он обращается к фигуре Шелли, его творчеству, и сопоставляет мысли и образы поэта с символистской картиной мира, проявленной в художественном творчестве Бальмонта.

К.Д. Бальмонт – один из первых символистов, обратившихся к разработке космической темы в лирике с позиций художественного мышления рубежа XIX–XX вв. Острое ощущение неразделённости, слиянности человека с Вселенной, с миром заставляет поэта вглядываться в тайники природы, жить с ней одной жизнью, говорить одним языком. При таком отношении к природному миру Бальмонт не мог не обратить внимания на стихийные составляющие жизни: Землю, Воду, Огонь и Воздух. Природа и её различные состояния являются предметом его творческих рефлексий, а сам поэт мыслит себя равновеликим природным стихиям, нераздельно слитым с ними.

Постижение основ такого мировосприятия символиста позволяет переосмыслить поэтическое наследие Бальмонта на более глубоком уровне. Вся его лирика начинает восприниматься не просто как некий культурный фрагмент в истории символизма, но как единый метатекст, возросший из недр мировой культуры и дающий новый импульс к переосмыслению таких извечных соотношений, как человек и Вселенная, творец и его место в окружающем мире, поэтическое творчество и жизнь.

П.В. Куприяновский, анализируя истоки бальмонтовского космизма, указывает на то, что помимо всего прочего на поэтическом космосе Бальмонта лежит яркий отпечаток как пантеистического мироощущения, космогонических воззрений древних, так и сказывается влияние стихов Тютчева и отчасти Шелли [1. С. 9]. Действительно, в статье «О русских поэтах» (Горные вершины, 1904) Бальмонт пишет, что художественный натурализм, за которым, по его мнению, стоят такие фигуры, как Пушкин, Лермонтов, уже себя исчерпал. Современным поэтам стоит обратить внимание на психологическую лирику, представителями которой выступают Тютчев и Фет. По Бальмонту: «Пушкин живёт во временном, Фет и Тютчев – в вечности; романтик-натуралист живёт в государстве, в обществе, представитель психологической лирики – в мировом пространстве,

среди звёзд» [2. С. 71]. В этой цитате чётко прослеживается поэтическая ориентация Бальмонта на расширение пространственно-временных характеристик лирики до вселенских масштабов. Нужно отметить, что этому способствует не только русская, но возможно в гораздо большей степени английская поэзия. По нашему мнению, П.В. Куприяновский недооценивает влияние Шелли на творческие установки Бальмонта. В этой же статье символист пишет, что «Английская поэзия гораздо выше поэзии Русской» [2. С. 60]. Кроме того, «Русский Поэтический Гений сходен с Английским, ни с каким другим так не сходен, как с ним, и упорная привычка многих критиков сближать Русское Творчество с Немецкой и Французской Поэзией, обходя Английскую, есть не более как недоразумение» [2. С. 74].

Бальмонт с большим вниманием относится к английской поэзии. В совершенстве владея английским языком, он читает и переводит её представителей, в числе первых из которых всегда находится Шелли. Бальмонт посвящает ему статью «Призрак меж людей» (Горные вершины), в которой рисует свой образ Шелли и даёт своё понимание природы его творчества, таким образом вписывая английского поэта в собственную символистскую картину мира.

«Призрак меж людей» – это шеллиевская строка, взятая из «Адонаиса» (A phantom among men). Важно, что уже в заглавии Бальмонт «растворяет» поэта в Воздухе. Шелли для него – призрак или «дух, заключённый в земной оболочке», который «всегда как бы помнил о другом более красивом мире, откуда он пришёл». [2. С. 131] Здесь нужно отметить, что качество призрачности у Бальмонта приобретает всё, что наличествует в мире, но ему не принадлежит.

Так для символиста «призрачность» и «прозрачность» по отношению к образу Шелли являются положительными характеристиками творца, несущего свет, хотя «призрачность» часто, особенно в раннем символизме, предстаёт в негативном аспекте как нечто мнимое, принадлежащее к диаволическому миру. А. Ханзен-Лёве указывает на то, что в мифопоэтической системе символов «прозрачность» означает как метафизическое качество просвечивания, проницаемости имагинативного видения, так и свойство феноменов представать преображёнными, то есть «очевидными» как символы некоего «мира иного». Кроме того, определение «прозрачный» связано с той небесной сферой, которая обращена к космическому, абсолютному бытию [3. С. 413]. Так на уровне мифопоэтических образов реализуется представление Бальмонта о поэте как о теурге, пришедшим из мира, более красивого, и в мечтах устремлённого к рассвету нового золотого века.

Кроме того, поэт развивает мысль о том, что Шелли жил «идеей всемирного совершенства», заключавшейся в достижении «всемирной цельности блаженства». Им двигала мечта о пересоздании всего, проистекавшая из его огромной любви к миру, в котором, как он чувствовал, всё было неразрывно связано с Вселенной. По мысли Бальмонта, «любовь есть ключ к пониманию. И Шелли, полюбивши мир, проник во всё, что живёт, что умирает, что плачет, что ищет, что стремится, что изменяется» [2. С. 134]. А поняв мир, поэт сливается с ним в единое целое. Вообще, «цельность», «слияние» являются важнейшими характеристиками, как для поэтического космоса Бальмонта, так и для символистской поэтики в целом.

В конце статьи поэзия Шелли предстаёт читателю в образе яркого цветка. Нужно сказать, что и ранее Бальмонт проводит аналогию между поэтом и цветком. В статье «Цветы» (1903), написанной на основе комментариев Бальмонта к переводу стихотворения Шелли «Мимоза», поэт наделяет цветы такими качествами, как лёгкость, воздушность. Таким образом, вышедшие из Земли растения, после того, как расцвели, то есть явили миру свой цвет и запах, причисляются Бальмонтом уже к воздушной стихии. Такой переход вполне закономерен, если учесть, что в мифопоэтическом символизме цветы образуют полис, находящийся между небом и землёй, между «ужасом» абсолюта и «нежностью» земного чувства защищённости и близости [3. С. 599]. Кроме того, цветы часто предстают как глаза земли и её хтонических мистерий [3. С. 442]. Интересно, что и Шелли в своём трактате приписывает поэзии, поэтической силе качества цветов [4. С. 738].

Позднее в «Сонетах солнца, меди и луны» (1917) в стихотворении «Шелли» Бальмонт конкретизирует его цвет:

Но чаще он не алый – голубой,
Опаловый, зелёный, густо-синий, –
Пастух цветов, с изогнутой трубой.
Красивый дух, он шёл – земной пустыней
Но к морю, зная сон, который дан
Вступившим в безграничный Океан [5. С. 242].

Ханзен-Лёве отмечает типичность для Бальмонта противопоставления цветовой содержательности «голубого» – холодности, спокойствию, вечности и связи с «разумом» – жар, агрессивность и витальность огненного «красного цвета» [3. С. 443]. Здесь возникает романтический мотив голубого цветка, который выполняет функции посредника между миром природы («зелёный» цвет) и миром визионерских знаков [3. С. 441]. Таким образом, поэт, так же как и цветок, физически присутствуя в земном мире

и проживая мгновения времени, открыт Космосу, незримо уже принадлежит Вечности.

Примечательно, что стихотворение заканчивается так же, как и статья, и как сама жизнь Шелли. Для Бальмонта его смерть – тоже «символ, совпадающий со всей его личностью». Шелли утонул в море, в той стихии, которую любил больше всего. Для мифопоэтического символизма такой финал закономерен. Дело в том, что море – место возвращения. Изначально жизнь возникла оттуда. Приходя в мир, душа покидает море, стремясь же к смерти и завершению, она тяготеет к своей исходной стихии, в которой отрекается от индивидуальности и растворяется в общем и целом [3. С. 680].

Как мы видим из статьи, для Бальмонта фигура Шелли и его творчество нераздельно слиты с жизнеобразующими началами (Землёй, Воздухом, Водой). Любое проявление жизни английский романтик делает предметом своей поэзии. Эта мысль прослеживается в том же стихотворении:

Из облака, из воздуха, из грезы,
Из лепестков, лучей и волн морских
Он мог соткать такой дремотный стих,
Что до сих пор там дышит дух мимозы [5. С. 241].

Действительно, у Шелли большое количество стихов посвящено различным реалиям и состояниям природной жизни. Он может описывать времена года, ветер, облако, морскую стихию... Сквозь все стихотворения лейтмотивом проходит тема изменчивости и мимолётности, которая заново осмысливается Бальмонтом. Для него, по словам П.В. Куприяновского, «мгновенье – это преодоление времени; временное и вечное, космическое в мгновении сливаются» [1. С. 13].

Так в стихотворении «Облако» (1820) Шелли описывает его различные состояния и изменения, претерпеваемые в ходе природного цикла. Е.И. Клименко считает, что облако в творчестве Шелли символизирует вечность материи и её метаморфозы [6. С. 220]. Кроме того, в стихотворении отчасти продолжаются такие темы «Оды западному ветру», как, например, вечный цикл зависимости смерти и новой жизни и надежда на светлое будущее. Это воплощается в образах Зари (Sunrise), младенца (nursling) и связано с пробуждением и рождением нового. Вместе с тем, произведение характеризуется теми же особенностями, что и «Ода западному ветру», одна из которых заключается в использовании сложной образности.

Для Бальмонта первостепенное значение имеет пантеизм английского романтика. В комментариях к переводу «Облака» он пишет: «Пантеистическая поэзия Шелли очень родственна с поэзией космогоний. Природ-

ные явления, как облако, ветер, луна, не явления для него, а живые индивидуальные сущности. Интересно сблизить это стихотворение, так же как стихотворение «Ода западному ветру», с «Гимном богам Грозы», из «Ригведы». Шелли, так же как ведийский поэт, особенно тонко сумел подметить противоположности Ветра и Облака: Ветер у него губитель и зиждитель, Облако переходит от нежнейшего к самому грозному, и, как Маруты, едва их вскормишь, тотчас создают тёмную тучу и снова смотрят, где бы найти им укрепляющей пищи, так шеллиевское Облако, едва только всё небо сделается безоблачным, встаёт белизною и опять разрушает лазурь» [7. С. 399]. Здесь Бальмонт проводит параллели, сближая природные образы лирики Шелли с аналогами, взятыми из индийской культуры.

Что касается стилистических средств, то Шелли использует большое количество метафор, олицетворения, сравнения, сложные синтаксические построения. Это способствует приданию облаку мощнейшей стихийной или даже божественной силы. В стихотворении эпитеты и определения используются в основном в отношении различных проявлений стихии – fresh showers (прохладные ливни), thirsting flowers (жаждущие цветы), lashing hail (хлещущий град), purple sea (багряное море), sanguine Sunrise (румяный Восход), sublime lightning (величественная молния), moist Earth (сырая Земля) и другие. Бальмонт в принципе следует этой тенденции, хотя выбранные им прилагательные зачастую служат не только передаче смысла оригинала, но и выдают поэта как человека, обладающего богатым воображением художника (мимолётная тень, задремавшие листья, живая роса, бичующий град, кровавый восход). Он тонко чувствует поэтическую задачу Шелли, стараясь передать всю цепочку метафор и сравнений и сохранить музыку стиха. В переводе Бальмонт угадывается по повторам («Мой кормчий спешит, и спешит, и бежит...») и использованию архаичной лексики (длань, возродитель, стяг) [7. С. 202]. Кроме того, некоторые глаголы заменяются поэтом на слова, передающие колебание, таинственное дрожание. Это ещё одна из черт лирики Бальмонта.

Нужно заметить, что сама тема произведения созвучна творчеству поэта. Он даже создаёт собственное стихотворение «Я как облако» (Только любовь (1903)), в котором лирический субъект представлен в виде облака. Оно начинается строкой «Я как облако в миг равнодушного таяния» и заканчивается «Я над ветром. Я забыл обо всём» [8. С. 258]. Для лирического героя место, где находятся облака, является «преддверием Вечности». Это уже не земной мир, но ещё и не запредельность. Таким образом, он, как и Шелли в представлении Бальмонта, совершает восхождение к миру высших смыслов.

Что касается ветра, то он тоже относится к стихии Воздуха, но представляется Бальмонтом более приближенным к Земле. В «преддверии Вечности» царит тишина, безветрие. Такая структура мироздания прослеживается и в других произведениях Бальмонта. В стихотворении «Безветрие» (Будем как солнце (1902)) описываются те «прозрачные пространства». И в завершении вновь, но уже в поэтической форме, повторяется мысль о возвращении творца к первоначалу жизни и полному слиянию с Абсолютом:

И только те, что в сумраке скитания земного
Об этих странах помнили, всегда лишь их любя,
Оттуда в мир пришедшие, туда вернутся снова,
Чтоб в царствии безветрия навек забыть себя [8. С. 147].

Как видно из всего вышесказанного, Бальмонт многое берёт из поэзии Шелли, как бы учась у него проникать в суть стихийных начал, чувствовать пульс природной жизни. Кроме того, личность и творчество английского романтика, пропущенные через сознание символиста, становятся материалом для выстраивания своего поэтического космоса, а многие предметы его лирики, осмысленные в символистском ключе, используются Бальмонтом в его собственном творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Куприяновский П.В.* Поэтический космос Константина Бальмонта // К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004.
2. *Бальмонт К.Д.* Горные вершины. Кн. 1. М.: Гриф, 1904.
3. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003.
4. *Шелли П.Б.* Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М.: Рипол классик, 1998.
5. *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990.
6. *Клименко Е.И.* Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1959.
7. *Шелли П.Б.* Великий дух: Стихотворения. М.: Летопись, 1998.
8. *Бальмонт К.* Избранное. М.: Правда, 1991.

УДК 82.091.1

Т.Л. Шумкова

ИРОНИЯ ПРИРОДЫ В ЛИРИКЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА И НЕМЕЦКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Статья посвящена проблеме иронии природы в лирике Ф.И. Тютчева, исходящей из присущего поэту «антидогматизма». Наряду с реконструированной сакральной сущностью игры, творимой природой, выявляется «пантеистическая ирония», рассматривается «природа иронизирующая» – над человеческой свободой и жизнью, изменяющейся во времени. При этом актуализирована взаимосвязь лирики Тютчева и немецкой романтической философии с указанием на сходство и расхождение в осмыслении заявленной проблемы.

Из романтической философии Ф.В.Й. Шеллинга в лирику *Федора Ивановича Тютчева* (1803–1873) пришло представление о природе как «объективном субъект-объекте», противостоящем трансцендентальному субъекту и связанному с ним посредством деятельности созидающего сознания. Как и Шеллингу, Тютчеву присуще «мистическое чувство природы» [1. С. 48], он любуется тождеством свободы и необходимости в природе, жизнь которой явлена как круговорот вечно изменяющейся сущности, отражающей вечность в отрезке времени. Вслед за И.В. Гете он понимает природу как чувствующий, играющий с человеком мир, обладающий таинственным смыслом [2. С. 489]; подобно Новалису, В.Г. Вакенродеру и Ф. Баадеру, наделяет природу особым языком.

Однако ироническое ощущение природы, вобравшее в себя раннеромантическое видение иронии как зиждительной игры, вечно стимулирующей познавательные возможности субъекта, и позднеромантическое – исходящее из раскола универсума, в совокупности с присущим Тютчеву «антидогматизмом» [3. С. 303], сообщает его лирике, затрагивающей вопросы о *природе* и *человеке*, *природе* и *воображении*, *природе* и *свободе*, *природе* и *истории*, абсолютную уникальность.

В духе иенской романтической традиции, тютчевскую оппозицию *человек – мир* пронизывает всеобъемлющий образ *игры*. Гете воспел в «Душе мира» шеллингианские открытия: «К бесформенным образованьям льнете, / Играя и творя, / Все сущее в размеренном полет / Навек животворя» [4. С. 171]. Тютчев восторженно подхватывает: «Две беспредельности были во мне, / И мной своенравно играли оне» [5. С. 178]; «Играют выси ледяные / С лазурью неба огневой» [5. С. 175]; «...гром... резвяся и играя, грохочет в небе голубом» [5. С. 154]; «Жизнь играет, солнце греет...» [6. С. 176]; «Люблю глаза твои, мой друг, С игрой их пламенно-чудесной» [5. С. 231]; «Играет в чаше / Всемогущее вино» [6. С. 61).

Игра – наполненное иронией состояние изменчивости, когда размываются грани истинного и неистинного, когда, как у Ф. Шлегеля, «можно то верить, то не верить» и когда важен сам процесс движения к абсолюту, а результат неожидаем и неведом, – для Тютчева раннеромантически оптимистична, зиждительна. Сам человек «игра и жертва жизни частной», но вовлекающийся в «животворный океан», причащающийся на миг (ибо лишь так возможно обретение абсолюта) «жизни божески-всемирной» [5. С. 259]. Игра – сила стихий молодости, моря, неба, солнца и обновляющего природу грома – ведет к блаженно-неопределенному: «Блестит лазурь, играет кровь... / Или весенняя то нега? / Или то женская любовь?» [5. С. 235]. Тютчев реконструирует сакральную сущность игры, движимой лишь воображением, не ведающей завершения, не устремленной к конечному результату, а углубленной в изменчивый процесс.

Поэт подвергает иронии выведенный Шеллингом тезис о природе, которая «должна быть свободной в своей слепой закономерности и, наоборот, закономерной в своей полной свободе» [7. С. 147]. В «Ночных мыслях» (1827–1830) ирония привносится посредством сопоставления необходимо свершающегося движения светил человеческому бытию, насыщенному случайными радостями. У Тютчева, вслед за Гете и Шеллингом, настроенным в балладе «Эпикурейские воззрения Гейнца-Упрямца» воинственно-иронически в отношении себя-философа, напротив, свобода как освобождение от одной из основных «земных страстей» – чувственной любви – мыслится *относительной*. Отсюда подчеркнуто уничижительное, в сравнении с гетевским «Nachtgedanken», наречение звезд «горемыками» и утрировано бесплодная бесконечность пройденного ими пути по «беспредельному», а не «широкому» (weiten), как у Гете, небу.

Новый виток тютчевской иронии в осмыслении проблемы свободы человека и природы – в стихотворениях «С поляны коршун поднялся», «Какое дикое ущелье» (1831–1836). Движение живых сил природы, ее верхние сферы, сопряжены с истинной свободой, в то время как человек – житель долины, обитатель земного низа – достоин сожаления. Так русским поэтом оспаривается иенский тезис о том, что человек – и центр природы и воплощение идеи гармоничного первообраза.

Стихотворениям присуща «оксюморонность», возникающая посредством пространственной игры. Ключ – воплощение свободной водной стихии – с горных вершин устремляется в долину, где призван приобщиться к людской доле, которой, напротив, стремится избежать забравшийся в горы поэт-человек. Коршун, чья сила и крылатость обеспечивают заоблачный свободный полет, противостоит человеку, вечно пребы-

вающему «здесь». При этом обыгрывается полисемантизм лексемы «земля»: она – и мир, где царствует человек, но и объект обрабатывания, прах, пыль. Человек «прирос» к ней (Тютчев подспудно полемизирует с Фихте, призывающим разбить «хижину из праха земного» [8. С. 476]), подобно растению, что означает абсолютную несвободу человека, сопряженную с невозможностью свершения «птичьего» полета, хотя царем земли именуется он, а не птица. Отсюда сравнение человеческой жизни с «подстреленной» птицей, не могущей взлететь, чье гнездо свито в долине, где все «удушливо-земное» [5. т. 2. С. 124].

Важно, что «инверсией мотива полета у Тютчева выступает не мотив падения..., а прижатость к земле... невозможность полета» [9. С. 586], и это выводит позицию поэта из сферы романтической традиции. «Прижатость» к земле сообщает человеку противостояние природе как бесконечному, устремленному вверх простору. Человек, при жизни не причастный бесконечному, завершает свой путь в конечном; он отъединен от животворящей природы, в лоно которой его более не возвращает смерть. Отсюда ирония, освещающая бренный удел человека, обретшего облик «гармонической банальности», после которого не остается ничего («И гроб опущен уж в могилу» (1831–1836)).

Размышления над проблемой тщеты человеческого бытия, где человек отринут людьми и природой, Тютчев продолжит в позднем стихотворении «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871). Образ природы в нем двойствен. Она предстает в отдалении и равнодушии («знать не знает о былом, / Ей чужды наши призрачные годы...» [6. С. 249]), как и ранее, где, будучи независимой от частных, личностных проявлений (людская жизнь лишь «подвиг бесполезный»), свободно свершала ход, детерминированный высшей необходимостью «за годом год, за веком век...» [5. С. 237]). С другой стороны, оставаясь равнодушной (деревьям, укоренившимся в земле, безразлично, «чей прах, чью память роют корни их»), она «равно приветствует своей / Всепоглощающей и миротворной бездной» [6. С. 249]. Природа «приветствует» человека, жаждущего вечной жизни в слиянии с ее «живой» ипостасью, и остается «равнодушной» в силу подчиненности вечному закону своего круговорота. Человек утрачивает самость как индивидуально-особенное, растворяясь в «миротворной бездне», и удел его изначально предопределен. Отсюда:

– ирония, близкая древней трагической иронии: ведая о своей участи, человек свершает «подвиг бесполезный» – череду актов личностного волеизъявления, молит об изменении удела, зная при этом, что изменение невозможно;

– ирония судьбы, когда, жаждая слияния с всеоживляющей природой, человек сливается с ней, но как с *бездной*, соответственно, не так, как хотел, о чем ни он, ни иные никогда не узнают;
– ирония как риторическая фигура. Природа «приветствует» «всех», но приветствие обычно предполагает радость встречи, в то время как тютчевская природа остается «равнодушной», а сама встреча ведет к уничтожению человека.

Так в лирике Тютчева нашла проявление *пантеистическая ирония*. Для нее характерно рассмотрение человека «в плане растворения личностного бытия в единой надличностной и внеличностной жизни. В силу чего любое личностное проявление подвергается как утверждению его наличия в течении жизни, так и отрицанию в его выделенности из всеобщей жизни» [10. С. 9]. Таким образом, пантеистическая ирония одновременно выступает и как ирония в адрес человеческой свободы, иллюзия абсолютности которой уничтожается, когда уничтожается само Я.

Затронутый аспект свободы и необходимости во взаимоотношениях природы и человека связан с особой проблемой, которую М.М. Гиршман обозначил как «*природа иронизирующая*» [11. С. 138]. Тютчев на изменения в природе смотрит «тревожными глазами», что выявлено в стихотворении «День и ночь»; «сама экстатически-утверждающая интонация оборачивается чем-то вроде заклятия беспрестанной внутренней тревоги» [11. С. 138]. «Златотканый» покров дня создан и уничтожен беспредельной «бездной» при полном бездействии созерцающего, человека, задающегося тревожным вопросом о происходящем таинстве: «И мы не смеем, в добрый час, / Задеть и сдернуть покрывало, / Столь ненавистное для нас». Человек знает, что перед ним «призрак», но не «смеет» уничтожить его, ибо за ним бездна, которая поглощает безвозвратно.

«Всепоглощающая бездна», по Тютчеву, воплощенная «бесформенность» [9. С. 581], противостоит необходимому «фону всякой земной красоты» [12. С. 114] – «шевелящемуся» *хаосу*. Хаос бесконечно удален от земли, но идеологически, в силу инверсии пространства, является ее центром и «высшей ценностью» [13. С. 30]. Потому призрак бездны «тревожно-пустой», где пустота есть *небытие*, а хаос – «родимый», потому что из него является жизнь, как в античном мифе, как у Новалиса в «Гимнах к ночи»: «*Уничтожай* пылким объятием тело мое, чтобы мне, тебя вдыхая, вечно тобою проникаться и чтобы не кончилась брачная ночь» [14. С. 49] (курсив мой.– *Т.Ш.*). «Уничтоженье», погружение в хаос, становится равновеликим акту любви, зарождающему жизнь. Достаточно сопоставить тютчевское «Все во мне и я во всем» [5. С. 227] с его же «Ты со мной и вся во мне» [6. С. 93].

Еще один аспект иронии природы у Тютчева – древняя ирония Исиды, как об этом писал Кант: «Быть может никогда... не была более возвышенно выражена мысль, чем в надписи на храме Исиды (матери-природы): "Я все, что есть, что было и что будет, и никто из смертных не поднимал моего покрывала"» [15. С. 157]. Отсюда и «*улыбка природы*», равно адресованная прошедшему («Но твой, природа, мир, о днях былых молчит / С улыбкою двусмысленной и тайной...», [5. С. 188]), грядущему («...весну прослышала / И ей невольно улыбнулась) [5. С. 235]) и навсегда уходящему («Теперь, так немощно и хило – / В последний улыбнется раз» [6. С. 43]) – *ироническая улыбка*, содержащая превосходство всезнающей природы над познающим человеком. Потому «природа – сфинкс. / И тем она верней / Своим искусом губит человека / Что, может статься, никакой от века / Загадки нет и не было у ней» [6. С. 228].

Древний образ Сфинкс, как и матери-природы, – женский образ. Это имя «возникло из сближения с глаголом "сжимать", "удушать"»: древняя Фикс «заглатывала добычу» [16. С. 520], встречая путника улыбкой «приветствия». Образ Сфинкс – это «смелая игра самой природы, нередко ставящей на голову собственный идеал там, где благодаря избытку силы может быть расточительной» [17. С. 104], – писал Шеллинг.

У романтиков таинственная «иероглифичность» природы подобна сфинксовому тождеству интеллекта и животной плоти: в неразрывном органическом единстве природа выступает как тождество материи и духа. Тютчев, заявляя, что «природа – сфинкс», уверен и в присущем ей целокупном тождестве духа и материи, и в ее загадочности, связанной с парадоксами превращений. Сомневаясь в сфинксовом естестве природы, он полностью снимает утверждаемое выше. Две борющиеся мысли не завершаются ничем, ибо тютчевское «а может статься» свидетельствует не об окончательном результате мыслительного акта, а о сомнении как бесконечно продолжающейся духовной деятельности. Природа действительно *загадочна* для субъекта-познающего, но, возможно, сама по себе и не таит никакой загадки. У Тютчева, как у Новалиса в «Учениках в Саисе», «ловушку подстраивает лукавая природа, на каждом шагу норовя извести ненавистный человеческий рассудок» [14. С. 89].

Таким образом, в лирике Тютчева можно выявить следующие ипостаси иронии природы:

– *раннеромантическая ирония*, как непредсказуемая изменчивость сопряжений духа и материи, стимулирующая созидательную деятельность сознания субъекта;

– *позднеромантическая ирония*. Природа – выражение раскола человеческой самости. Человек призван вечно балансировать между живоро-

дящим хаосом и бесформенной бездной, божественным «верхом» и прахом «низа», ведая исход собственного пути, но, ощущая пребывание в мире как мгновение перехода к никогда не воплощаемому абсолюту;

– *пантеистическая ирония* (О.С. Рощина) Тютчева как особый ракурс рассмотрения Я в его слиянии со всеобщей жизнью – полной деперсонализации;

Ирония природы это ирония Исиды, не поднимающая перед смертным своего покрывала, – загадочно-улыбчива («Через Ливонские я проезжал поля...») в отношении эволюционирующего мира. Она влечет за собой *гносеологическое искушение* субъекта-познающего, вечно втянутого в познание тайн, которых, возможно, вовсе нет в мире, и о чем никогда никому не будет ведомо («Природа – сфинкс, и тем она верней...»);

Природа в своей бесконечной загадочности (ибо даже возможное отсутствие загадки в ней иронично в отношении субъекта-познающего) выступает воплощением романтической иронии, направленной на логику человеческого рассудка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
2. *Гете И.В.* Природа // Гете И.В. Избранное. М., 1963.
3. *Лотман Ю.М.* Спецкурс «Русская философская лирика. Творчество Ф.И. Тютчева (неавторизованный конспект лекций). Публикация Л.Киселевой // Тютчевский сб. Тарту, 1999.
4. *Гете И.В.* Душа мира // Гете И.В. Избранное: В 2 т. СПб., 1997. Т. 2.
5. *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. стихотворений. В 2 т. М., 1994. Т. 1.
6. *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. стихотворений. В 2 т. М., 1994. Т. 2.
7 *Шеллинг Ф.В.Й.* Введение к наброску системы натурфилософии, или О понятии умозрительной физики и о внутренней организации системы этой науки // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1.
8 *Фихте И.Г.* О достоинстве человека // Соч. Работы 1792–1801 гг. М., 1995.
9. *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПБ., 1996.
10. *Рощина О.С.* Иронический модус художественности (А.П. Чехов, А.А. Блок, И.А. Бунин): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1998.
11. *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2002.
12. *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990.
13. *Хаев Е.С.* Болдинское чтение: Статьи, заметки, воспоминания. Н-Новгород, 2001.
14. *Новалис.* Гимны к ночи. М., 1996.
15. *Кант И.* Критика способности суждения // Собр. соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 5.
16. *Мифологический* словарь. М., 1991.
17. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М., 1966.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Адам Евгения Альбертовна, аспирант кафедры литературы Томского государственного педагогического университета. О.н.и. – история литературы, сравнительное литературоведение, художественный перевод. К.а.: 634057. Томск, ул. К. Ильмера, 15/1, ТГПУ, филологический факультет. Тел.: 41–83–54. E-mail: razum@list.ru

Ануфриева Марина Александровна, преподаватель кафедры английского языка № 1 Института языковой коммуникации Томского политехнического университета. О.н.и. – художественный перевод, русская и зарубежная литература. К.а.: 634040, ул. Тверская, 77, кв. 86. Тел. 43-47-71. E-mail: mcononva@yandex.ru

Власова Юлия Юрьевна, аспирант кафедры литературы Томского государственного педагогического университета. О.н.и. – история литературы, сравнительное литературоведение, художественный перевод. К.а.: 634057, г. Томск, ул. К. Ильмера, 15/1, каб. 219. Тел.: 89236110957. E-mail: JuliaVlasova@mail.ru

Вяткина Ирина Анатольевна, старший преподаватель кафедры теории и практики перевода института языковой коммуникации ТПУ. О.н.и. – история русской литературы начала XIX века, компаративистика, языковая коммуникация, переводоведение. К.а.: 634060, г. Томск, ул. Говорова, д. 58, кв. 30. Тел.: служ. (382-2)-56-43-13, дом. (382-2)-77-35-19. E-mail: iviat@rambler.ru

Генина Нинель Евгеньевна, соискатель филологического факультета Томского государственного университета. О.н.и. – русская литература первой половины XIX века, творчество Н.В. Гоголя и В.Ф. Одоевского в аспекте компаративистики. К.а.: 634055, г. Томск, пр. Академический, д. 11, кв. 105. Тел.: (382-2)–49-15-00. E-mail: ninel_genina@list.ru

Гумерова Анна Леонидовна, аспирант Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. О.н.и. – Достоевский, литературоведение, теория литературы. К.а.: г. Москва, ул. ак. Варги, д. 24, кв. 95. д. тел. (495)–339-09-98. E-mail: gratia4@mail.ru

Давтян Ксения Ервандовна, соискатель кафедры Романо-германской филологии филологического факультета Томского государственного университета. О.н.и.-: творчество Перси Бишби Шелли в интерпретации и переводе Константина Бальмонта. К.а.: 634049, г. Томск, ул. Ивана Черных 28, кв.41. Тел.: 8-903-9-52-90-14 E-mail: daksana@bk.ru

Зенкин Михаил Александрович, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского госуниверситета. О.н.и. – русская литература первой трети XIX века, русский романтизм, декабристы-литераторы. К.а.: 634033, г. Томск, пер. Узбекский, 1в – 1. E-mail: zenavoin@yandex.ru

Ионина Марина Анатольевна, аспирант кафедры русского языка и литературы Института языковой коммуникации Томского политехнического университета. О.н.и. – история литературы, философия, религиоведение. К.а.: 634009, г. Томск, ул. Карла Маркса, 15/1, кв. 12. Тел.: (3822)–51-18-24. E-mail: marioni78@mail.ru

Коноваленко Анастасия Геннадьевна, аспирант кафедры романо-германской филологии филологического факультета Томского государственного университета. О.н.и. – история литературы, сравнительное литературоведение, художественный перевод. К.а.: 634049, г. Томск, ул. Новосибирская, 33, кв. 7. Тел.: 89069555536. E-mail: agkonovalenko@mail.ru

Нургалиева Анастасия Фагимовна, аспирант кафедры общего литературоведения ТГУ. О.н.и. – мифология, сюрреализм, авангард. Тел.: 89039538655. E-mail: a-domani@yandex.ru

Пушкарева Екатерина Николаевна, аспирант кафедры литературы филологического факультета ТГПУ. Тема диссертационного исследования «Лирика Дж. Китса в интерпретации русских поэтов-переводчиков». О.н.и. – русская и зарубежная литература, история и теория художественного перевода, межкультурная коммуникация. Адрес: Томск, ул. Интернационалистов, 8, кв. 124. Тел. сот. 503998, тел. дом. 76-09-24. E-mail: catherine1@mail.ru

Савинова Анна Геннадьевна, соискатель филологического факультета Томского государственного университета. О.н.и. – русская литература первой половины XIX века, творчество Н.В. Гоголя в аспекте семантики образов звучания. К.а.: 634021, г. Томск, ул. О. Кошевого, д. 77, кв. 28. Тел.: (382-2)–26-18-11. E-mail: savanna1984@yandex.ru

Сахарова Елена Викторовна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета ТГУ. О.н.и. – русская литература первой трети девятнадцатого века, садово-парковое искусство, пространство в художественном произведении. К.а.: 634050, г. Томск, ул. Лермонтова, д.12, кв.5. Тел: (3822)–532864. E-mail: evz_t@mail.ru

Тозыякова Екатерина Александровна, старший преподаватель кафедры литературы филологического факультета Горно-Алтайского государственного университета. О.н.и. – культурология, история литературы. К.а.: 649000, г. Горно-Алтайск, пр. Коммунистический д.71, кв. 48. E-mail: Sajcn@mail.ru

Толмашов Игорь Александрович, аспирант кафедры литературы филологического факультета Горно-Алтайского государственного университета. О.н.и. – культурология, фольклористика, история русской литературы 20 века. К.а.: 649000, г. Горно-Алтайск, ул. Улагашева,12, кв.16. Тел.: 8 (388 22) 2 40 38. E-mail: tolmashov@mail.ru ; ff@gasu.ru

Хатямова Марина Альбертовна, докторант кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета. О.н.и. – литература русского зарубежья, русская проза первой трети XX века. К.а.: 634059 г. Томск, пр. Мира 29-196. Тел.: (382-2) 72-98-94; 8-913-821-90-46. E-mail: klimat@tomsknet.ru

Шилько Валентина Александровна, аспирант кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета Томского государственного университета. О.н.и. – история литературы, сравнительное литературоведение, художественный перевод. К.а.: 634062, г. Томск, Иркутский тракт, 120-24. Тел.: (382-2) 66-59-14, сот. 8-923-408-21-89. E-mail: shalfey2003@mail.ru

Шумкова Тамара Леонидовна, кандидат философских наук, доцент, зав. кафедрой связей с общественностью и литературы Нижневартовского государственного гуманитарного университета. О.н.и. – русская литература первой половины XIX в., типология русской

и зарубежной литературы. К.а.: 628616. г. Нижневартовск Тюменской области, ул. Мира, д. 23, кв. 162; тел. (3466)–27-37-25; E-mail: lemhe@yandex.ru.

PERSONAL DATA

Adam Evgenia Albertovna, a post-graduate student of department of literature of philological faculty of Tomsk State Pedagogical University. Sphere of scientific interests – history of literature, comparative study of literature, artistic translation. Address: Russia, 634057, Tomsk, C. Ilmera St., 15/1, of. 219. Phone: 41–83–54

Anufrieva Marina Alexandrovna, teacher of the English Language Chair of Institute of Language and Communication of Tomsk Polytechnic University. Sphere of scientific interests – literary translation, Russian and foreign literature. Address: 634040, Tomsk, Tverskaya Street, 77-86. Phone number: 43-47-71. e-mail: mcononova@yandex.ru

Vlasova Julia Jurjevna, a post-graduate student of department of Literature of philological faculty of Tomsk State Pedagogical University. Sphere of scientific interests – history of literature, comparative study of literature, artistic translation. Address: Russia, 634057, Tomsk, C. Ilmera St., 15/1, of. 219. Mobile phone 89236110957. E-mail: JuliaVlasova@mail.ru

Vyatkina Irina Anatolyevna , senior teacher at the Chair of theory and practice of translation of Language Communication Institute of TPU. Scientific interests: history ao the Russian literature of the beginning of the XIX century, comparative literature, language communication, theory of translation. Address: 634060, Tomsk, ul. Govorova, 58-30. W.phone number: (382-2)-56-43-13. Home phone number: (382-2)-77-35-19. E-mail: iviat@rambler.ru

Genina Ninel Evgenjevna, the applicant of philological department of Tomsk state university. The research field: Russian literature of 1st half of XIX century, comparative analysis of N.Gogol's and V. Odoevsky's works. Address: 634055, Tomsk, Academichesky st. 11, ap. 105. Tel.: 8+ (382-2)- 49-15-00. E-mail: ninel_genina@list.ru

Gumerova Anna Leonidovna, a post-graduate student of Institute of world literature of Russian Academy of Sciences. The area of scientific interests: Dostoevsky, study of literature, theory of literature. "The Bible basis of father Zossima's image". Adress: . Moscow, Wargy str. 24/95. Phone number: (495) 339-09-98. E-mail: gratia4@mail.ru

Davtyan Ksenia Ervandovna, the applicant of the Romano-Germanic department of the Tomsk State University. The sphere of scientific research – the communication of Shelley's poetry and K.Balmont's translation and interpretation.The author's address: Tomsk, Ivana Chernych Str. 28-41. Phone number: (3822)675528. E-mail: daksana@bk.ru

Zenkin Mihail Aleksandrovich is a post-graduate student of russian and foreign literature of philological faculty of Tomsk State University. Sphere of scientific interests: Russian literature in first third of nineteen century, russian romanticism, decembrists-literati. Contact at 1, Uzbeksky lane 1v, Tomsk 634033. E-mail: zenavoin@yandex.ru

Ionina Marina Anatolevna, the post-graduate student of faculty of Russian and the literature of Institute of the language communications of Tomsk polytechnic university. Area of scientific interests is history of the literature, philosophy, religious studies. The contact address is 634009, Tomsk, Charles Marx's, 15/1 street, fl. 12, tel.: (3822) 51-18-24, e-mail: marioni78@mail.ru

Konovalenko Anastasia Gennadevna, a post-graduate student of department of Romance and Germanic philology of philological faculty of Tomsk State University. Sphere of scientific interests – history of literature, comparative study of literature, artistic translation. Address: Russia, 634049, Tomsk, Novosibirskaya St., 33, flat 7. Mobile phone 8–906–955–55–36. E-mail – agkonovalenko@mail.ru

Nurgalieva Anastasya Fagimovna, a post-graduate student of the department of general literature science TSU. Area of study: mythology, surrealism, vanguard. Tel.: 89039538655. E-mail: a-domani@yandex.ru

Pushkareva Ekaterina Nikolaevna, a postgraduate student of the Department of Literature, School of Philology at Tomsk State Pedagogical University. The title of her research project "John Keats' poetry in the interpretation of Russian poets-translators. The field of her research interests is connected with Russian and foreign Literature, history and theory of literary translation, crosscultural communication. Phone: 503998 (m.), 760924. e-mail: catherine1@mail.ru

Savinova Anna Gennadjevna, the applicant of philological department of Tomsk state university. The research field: Russian literature of 1st half of XIX century, analysis of specific sound description of N. Gogol's works Address: 634021, Tomsk, O. Koshevogo st. 77, ap. 28. Tel.: 8+ (382-2)-26-18-11. E-mail: savanna1984@yandex.ru

Sakharova Elena Viktorovna, a post-graduate student of sub-faculty of Russian and foreign literature of philological faculty of Tomsk State University. Sphere of scientific interests: Russian literature in first third of nineteen century, landscape art, space in works of art. Address for contacts: flat 6, 12 Lermontov street, Tomsk, Russia. Home telephone: +7(3822)532864. E-mail: evz_t@mail.ru

Tozylakova Ekaterina Alexandrovna, senior teacher at the Chair of Literature of Philological department, Gorno-Altaic State University. Research interests: culture studies, history of literature. Address: 649000, Gorno-Altaisk, pr. Kommunisticheskiy, 71 – 48. E-mail: Sajcn@mail.ru

Tolmashov Igor Alexandrovich, a post-graduate student at the Chair of Literature of Philological department of Gorno-Altaic University. Research interests: culture study, study of folklore, history of Russian Literature of the XX century. Address: 649000, Gorno-Altaisk, ul.Ulagasheva, 12-16. Home phone: (388-22) 2-24-38. E-mail: tolmashov@mail.ru ; ff@gasu.ru

Khatyamova Marina Albertovna, a doctorant of the XX Century Russian Literature Depatment. Scholarly interests: The Literature of Russian emigration, the Russian prose of the first of the XX centure. Address: app. 196, house 29, prospect Mira, 634059, Tomsk. Tel. (home): (382-2) 72-98-94; 8-913-821-90-46. E-mail: klimat@tomsknet.ru

Shilko Valentina Alexandrovna, a post-graduate student of the chair of the History of 20th century Russian literature, Philological department, Tomsk State University. The sphere of the scientific interests is the history of Russian literature, comparative literature, artistic translation. The contact address: Russia, 634062, Tomsk, Irkutsky Tract, 120-24, tel. (382-2) 66-59-14, mobile 8-923-408-21-89. E-mail: shalfey2003@mail.ru

Shumkova Tamara Leonidovna is a Candidate of Philosophy, an Assistant Professor and Head of Public Relations and Literature Department of Nizhnevartovsk State University of Humani-

ties. Her major interests are Russian literature of the 1st half of the 19th century and comparative studies of Russian and foreign Literature. Adress: 628616. Nighnevartovsk Tyumen region, Mira st., 23, fl. 162; phone: (3466)273725; e-mail: lemhe@yandex.ru

SUMMARIES OF THE ARTICLES IN ENGLISH

P. 6. *Adam E.A.* **Interpretation of the drama by A.P. Chekhov «Tri sestri» in the translation by T. Brash (Motive of the father).** As object of the research is one of the modern German language translations of the drama by A.P. Chekhov «Tri sestri», made by Thomas Brash. Considering the interpretation of the motifs of the drama, where the translator ignored the innovatory principles of the drama of the Russian writer, returns the play to the traditional scheme, that is based on the relations of the personages and accentuates it comedy-absurd re-understanding.

P. 11. *Anufrieva M.A.* **Professionally marked speech of «The Pickwick papers» characters in the translation of I.I. Vvenensky.** The article deals with the problem of communication of characters' professionally marked speech by means of translating language by the example of 'The Pickwick papers' translation fulfilled by the prominent translator of the nineteenth century I.I. Vvedensky. The theoretical aspect of the work lies in raising the problem of style means of typification function of direct speech as a special object of science of translation.

P. 16. *Vlasova J.J.* **The main character in the play by G. Hauptmann «The Lonely» in the Russian translations of boundary of the XIX–XX centuries and the conception of «new drama's» character.** The article presents the Russian critical reception of the image of the main character in the play "The Lonely" by G. Hauptmann, which is interpreted from the point of view of the cultural adaptation of the European "new drama" by the Russian culture in XIX–XX centuries.

P. 22. *Vyatkina I.A.* **Russian poets' French verses as an experimental field of Russian versification and poetic word-building.** The article is devoted to the study of the place and importance of V.A. Zhukovsky, A.S. Pushkin and M.Y. Lermontov's French poems in the process of the formation of their original poetic style. French poems of these great Russian poets written at the beginning of their creative path are considered as poetic experiments in mastering of French versification technique and the poetic language and as an integral part of the work on elaboration of their own poetic strategy.

P. 28. *Genina N.E., Savinova A.G.* **The specific sound description of fantastic world image of N. Gogol's novel "Vij".** The paper is dedicated to an analysis of relations between sound images and structure of fantastic world image. The specific contact of ordinary and fantastic worlds is connected with sound field.

P. 33. *Gumerova A.L.* **The Bible basis of father Zosima's image is devoted to interaction of the biblical text and the text of the novel of F.M. Dostoevsky «Братья Карамазовы».** Definition of value of the biblical text actively used by Dostoevsky as for subject, so for composite constructions of the product, and helps to comprehend sense and to understand an author's estimation of characters. In the article different types of sendings to the Bible, concerning by the image of the key character of the novel – father Zossima – are considered. The analysis of the resulted bible quotations allows us to correlate an image of Zossima with the image of Christ.

P. 39. *Davtyan K.E.* **The motive of eternity and instant in Shelley's lyrics and K. Balmont's translation.** The article deals with the phenomena of intercultural dialog, which is represented through the communication of Shelley's poetry and K. Balmont's translation, interpretation. The poets have the same philosophy of Time, Eternity and Instant. The author proves this idea with the

comparative analysis of Shelley's work and Balmony's translation, pointing out the resemblance of the authors' worldoutlook.

P. 44. *Zenkin M.A.* **G.S. Batenkov and freemasonry (to statement of the problem).** The historians willingly quote freemasonic memory G.S. Batenikov's, but about freemasonic forming in world outlook, aesthetics and poetics of the decembrist is said it is not enough. The study of this problem is dedicated to given article.

P. 48. *Ionina M.A.* **Novel of F.M. Dostoevsky's «The crime and punishment» in the context of antiquated book of Job: to statement of the question.** In article the research approach to F.M. Dostoevsky's creativity in aspect of a religious-philosophical problematic is carried out. Novel "The Crime and punishment" for the first time is considered in the context of antiquated Book of Job. The certain parallels between image Job and images of heroes of the novel of Dostoevsky that specifies modern representations about influence of a Bible poem on creativity of the writer as a whole are revealed.

P. 54. *Konovalenko A.G.* **E. Poe's «Eldorado» in V. Bryusov's translation.** In the article ballad features of E. Poe's «Eldorado» are disclosed. The inner world of this ballad and genre lines are compared with those presented in V. Bryusov's translations.

P. 59. *Nurgalieva A.F.* **Myth in the structure of cycle «Sleeplessness » by Zvetaeva.** In the article is described the construction of an early lyric cycle In the article the author shows major image and leit-motif, we can follow the link between irrational emotions with a form. The structure of a myth is defined by co-existence of two spaces: being and unbeing what appear to be character in the poetics of surrealism.

P. 62. *Pushkareva E.N.* **John Keats' poetry in the interpretation of G. Kruzhkov.** The article reviews peculiarities of John Keats' poetry reception demonstrated by outstanding Russian poet of the XX century – G. Kruzhkov. It also reveals his practical translation work in connection with theoretical views of the translation. The original and interpretation of "Ode to Psyche" created by Kruzhkov, his translation principles and stylistic devices, individual and creative understanding features of the artistic world of English Romanticist are analyzed.

P. 72. *Sakharova E.V.* **Landscape topos in Russian philosophical prose of the 1830th years (I. Kireevski's «Opal glass», E. Baratynskiy's «Seal-ring», V. Odoevskiy's «Sylphida»).** The peculiar properties landscape topos functioning in Russian narratives of the 1830th, particulary in prose Kireevskiy, Baratynskiy and Odoevskiy, is examined in this article. The landscape topos is examined as significant category of artistic world of literary work reflecting author's conception of world outlook.

P. 77. *Tozyiakova E.A.* **Traditions of folk theatrical culture in «Fantasy adventures of baron Brambeus» by O.I. Senkovski.** The artticle analyses traditions of folk theatrical in "Fantasy adventures of baron Brambeus" by Senkovski O.I. Fair and theatrical essense of the world of the given work is manifested in the motifs of puppet show, Russian folk pictures (lubok) and funny panorama (raiok).

P. 82. *Tolmashov I.A.* **To the question about genre syncretism of Andrey Bitov's works.** The purpose of given article is allocation of features genre syncretism of Andrey Bitov's works. This syncretism is rather important for perception and understanding his creativity. It is conceptually important for A. Bitov's creativity to be on a joint of different discourses and genres, different epoch and cultures. Such complex process of synthesis of genres and aspirations to cyclicity in his

works is the sign of integration, generally, in modern cultural space and, in particular, in poetics of postmodernism.

P. 88. *Khatyamova M.A.* **A pagan code in the modernist narration of B.K. Zaitsev's stories.** The article explores a pagan code in the modernist narration of B.K. Zaitsev's early stories.
Shilko V. A. **The role of P.B. Shelley in the formation of the Bal'mont's cosmism.** The article is about the influence of the Shalley's personality and poetry on the formation of the Bal'mont's cosmism. The author analyzes some literary-critical and poetic Bal'mont's works, the subjects of which are the Shalley's figure and poetry, and confronts the thoughts and images of the poet with the symbolistic world view, displayed in the Balmont's works.

P. 97. *Shilko V.A.* **The myth about P. B. Shelley in K. Bal'mont's poetical cosmos.** The article is about the influence of Shalley's personality and poetry on the formation of Bal'mont's cosmism. The author analyzes separate literary-critical and poetical works by Bal'mont (in which the symbolist turns to Shalley's figure and poetry) and compares the thoughts and images of the poet with the symbolistic world view, displayed in his works.

P. 103. *Shoumkova T.L.* **The Irony of Nature in the lyrics of F.I. Tutchev and German Romantic tradition.** The article deals with the irony of nature in the lyrics of F.I. Tutchev. Such irony is characteristic of the poet and originates in his 'antidogmatic' outlook. The poet reconstructs the sacral play of nature and the irony of pantheism as well as 'the ironical nature', it being above the changeable life and freedom of man. The author tries to link the lyrics of Tutchev to German Romantic philosophy with the attempt to emphasize their differences and similarities.

ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
Общенаучный периодический журнал

Главный редактор (председатель научно-редакционного совета)
Г.В. Майер
Ответственный редактор выпуска В.З. Башкатов

Бюллетень оперативной научной информации
2006. № 110. Декабрь.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

Печатная версия журнала
Зарегистрирована в Госкомпечати РФ 14.09.99 г. № 018694.
ISSN 1561-7793 от 20.04.99 г. Международного центра ISSN (Париж)

Электронная версия журнала
Зарегистрирована в Госкомпечати РФ 14.09.99 г. № 018693.
ISSN 1561-803X от 20.04.99 г. Международного центра ISSN (Париж)
Электронная версия журнала находится в сети Internet по адресу:
http://www.tsu.ru/vestnik
Web-мастер электронной версии В.З. Башкатов

Адрес научно-редакционного совета:
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36.
Журнал «Вестник ТГУ» Тел.: (382-2)–52-95-97

Сдано в набор 07.12.2006 г. Подписано к печати 25.12.2006 г.
Формат 60×84/16. Бумага белая писчая.
Гарнитура Times New Roman. Ризография.
Печ. л. 7,5. Усл. печ. л. 6,98. Тираж 250 экз.

Издание Томского государственного университета
при участии Издательства «ТМЛ-пресс», г. Томск
Оригинал-макет бюллетеня подготовлен
научно-редакционным советом журнала
Редактор К.В. Полькина
Дизайнер В.Г. Караваев

Бюллетень отпечатан на полиграфическом оборудовании
редакционно-издательского отдела ТГУ
Адрес: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36. ТГУ, корп. 4. РИО ТГУ
Тел.: (382-2)–52-98-49