

Министерство образования и науки Российской Федерации

ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский  
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ  
ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
В ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ:  
АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ

*Коллективная монография*

Нижний Новгород  
Издательство Нижегородского госуниверситета  
ДЕКОМ  
2018

УДК 82.09  
ББК Ш83.3(0)  
Н 35

*Ответственные редакторы:*

**Т.А. Шарыпина**, д.филол. н., профессор  
**И.К. Полуяхтова**, д.филол., профессор  
**М.К. Меньщикова**, к.филол.н., доцент

*Рецензенты:*

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

**Н.М. Ильченко**, д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина

*Оформление обложки*

к.филол.н., доцент О.С. Наумчик

Н 35      **Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность:** коллективная монография.– Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского; ДЕКОМ, 2018. – 626 с.

ISBN 978-5-89533-398-3

В коллективной монографии проблема национальных кодов получает свое освещение как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте. В главах выстраиваются не только хронологические, но и тематические переходы, подчеркивающие эволюцию, трансформацию или рецепцию тех или иных образов, идей, мотивов. Значительное место в ней отведено теоретическому осмыслению ряда вопросов, связанных с рецепцией культурно-исторических и национальных кодов, например, самоидентификации национального сознания и ее формам, национально-историческому самосознанию, национально-государственной (само)идентификации, способам репрезентации национального характера и т.д. Подготовленный кафедрой зарубежной литературы ННГУ, представляет несомненный научный интерес для филологов, культурологов, студентов, аспирантов и всех, кто интересуется развитием европейской словесности.

ISBN 978-5-89533-398-3

© Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2018.  
© Коллектив авторов, 2018.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность» включает материалы исследований, представленных на двух международных научных конференциях: «Поволжский научно-методический семинар по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла» и «Национальные коды в языке и литературе». Обе конференции прошли в 2017 году в Институте филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Монография также является результатом многолетней научной работы кафедры зарубежной литературы, научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX-XXI веков», Поволжского регионального центра греко-латинской лингвокультурологии Института филологии и журналистики ННГУ им. Н.И. Лобачевского. Данное издание продолжает серию коллективных монографий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов русской и западноевропейской ментальности. Настоящая монография даёт заявленной проблеме всестороннее комплексное филологическое освещение, что особенно актуально в эпоху глобализации. Проблема национальной идентичности в европейской социокультурном пространстве приобретет особую остроту на рубеже конца XX – начала XXI вв., а изучение её превращается в одно из магистральных направлений социально-гуманитарных наук. Исследование национальной идентичности включается в широкий социокультурный контекст: специфика культурного мира, менталитета, национальной идеи, культурных норм и традиций. Константы национального сознания создавались столетиями в процессе социального развития и не только закодированы в структуре языка, но и представляют значимые элементы литературного дискурса. Здесь особенно значим диахронический подход. Исследование национально-исторических и культурных кодов в литературном сознании как основы национальной, и шире – общей европейской, идентичности, несмотря на имеющийся значительный фактический материал по изучению отдельных региональных литератур Европы, не имеет в настоящий момент четко отработанной методики и методологической базы. При этом представляются недостаточно изученными активные тенденции, происходящие в европейской ментальности в последнее время вследствие серьезных изменений социокультур-

ных и коммуникативных условий функционирования языка, литературы и культуры. Представленные в монографии исследования служат разработке и определению принципов изучения национальной самоидентификации европейских литератур в контексте совокупной словесности рубежной эпохи.

Авторы коллективной монографии «Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность–современность» – ведущие российские и зарубежные исследователи в области истории и теории литературы, культурологии, искусствоведения, междисциплинарных взаимосвязей, а также начинающие ученые: аспиранты и магистранты. Большое число приглашенных исследователей было предопределено широкими научными контактами и творческими взаимосвязями сотрудников кафедры зарубежной литературы и научно-исследовательской лаборатории ННГУ им. Н.И. Лобачевского с учёными ведущих вузов России: Института мировой литературы РАН им. М. Горького, Санкт-Петербургского государственного университета, Ивановского госуниверситета, Башкирского государственного университета, Воронежского госуниверситета, Московского государственного университета, Московского городского педагогического университета, Московского областного университета, Московского государственного лингвистического университета, Петрозаводского госуниверситета, Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Самарского государственного социально-педагогического университета, Уральского федерального университета, Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, Института нефилологии и междисциплинарных исследований Естественно-гуманитарного университета (Седльце, Польша) и др. Материалы коллективного труда представлены в пяти главах, первые из которых посвящены рассмотрению античных кодов в западноевропейской и русской словесности и культуре. Они закономерно открывают книгу, поскольку античная культура – эта тот фундамент, на котором построена вся европейская цивилизация. Исследования, представленные в главах «Роль древних языков в духовном развитии современных гуманитариев» и «Античные коды как объект комплексного междисциплинарного исследования», связаны с сопоставительным когнитивно-ориентированным анализом основных кодов античной, европейской и русской духовной культуры, исследованием единиц греческого и латинского языков как элементов соответствующих языковых картин мира, а также как средств объективации концептов различных концептосфер. Пред-

ставленные разделы глав отражают основные тенденции изучения структурно-семантических и функциональных характеристик терминологических номинаций концептов, входящих в юридическую, медицинскую, фармакологическую концептосферы. Прикладной аспект данного направления связан с презентацией инновационных методик обучения латинскому и древнегреческому языкам в рамках определенной профессиональной подготовки. Когнитивизм предлагает различные стратегии анализа текста, используя при этом (в отличие от литературоцентристского и лингвоцентристского) комплексный подход в изучении словесности. В разделах глав также даётся когнитивно-дискурсивный диахронический анализ рецепции античных кодов национальной ментальностью (английской, ирландской, немецкой, шведской, французской и др.) в Новое и Новейшее время на материале памятников европейской словесности XIX-XXI вв. Представленные в монографии результаты исследований дают новые возможности применения принципов анализа рецептивной эстетики, что расширяет границы процесса межкультурной коммуникации в аспекте восприятия своеобразия античной ментальности европейским литературным сознанием. Перспективность подобного подхода связана с насущной необходимостью разработки методологии и методики комплексного когнитивно-ориентированного исследования национальных концептосфер по данным национальных мифологий, литературы и культуры, в диалектике их стабильности и изменчивости, в аспекте сопоставительного изучения, прежде всего, с базовыми для европейской ментальности античными кодами. В год столетия Революции 1917 г. в России материал последующих трёх глав определяется глобальной темой «Феномен революции в мировом литературном сознании». В главе «Феномен революции в мировом литературном сознании: мифы и реальность» рассматривается многообразие революционных идеологических моделей и особенностей их трактовок зарубежным литературным сознанием. В частности, прослежена определенная динамика в восприятии английскими романтиками глобального катаклизма исторической эпохи. Формированию национальных рецептивных континуумов революционного феномена был посвящен целый ряд выступлений. В частности анализируется тема Крестьянской войны и сама специфика феномена революционного сознания в Германии, изображение революционной действительности в драматургии немецкого экспрессионизма, тема философского осмысления истории в драматургии Хайнера Мюллера, рассмотрено своеобразие воплощения революционного кода в драматургии Ирландии. Один из разделов главы посвящен

особенностям зарубежных трактовок утопических смыслов русской революции, в частности двум её обликам в романе известного современного польского писателя Яцека Дукая «Ксаврас Выжрын». Два раздела главы посвящены осмыслению революционной, по сути, эпохи объединения и падения Берлинской стены, в частности анализируется животрепещущая проблема пересмотра нравственных ценностей и итогов Второй мировой войны в современном немецком киноискусстве эпохи объединения.

В главе «Революционный дискурс в мировом культурно-историческом и художественном пространстве» речь идёт о противоречивости революционного дискурса в произведениях западноевропейской словесности. В контексте революционных идей первой трети XX века рассмотрено творчество английского писателя Д.Г. Лоуренса, а также художественное воплощение «тотальной жестокости» эпохи в романе современного английского писателя Д. Мика «Декрет о народной любви» (2005), созданного на основе исторических материалов гражданской войны в России. В материалах этой главы анализируется «поэзия в эпоху социальных потрясений» на материале книги Д. Фаулза «Аристос» и его сборника стихов «Избранное», политические взгляды драматурга Зудермана, на примере новеллистики Э. Норткопа убедительно показана связь готики и революции. Художественное отражение революционных событий истории Индии XX века рассмотрено на примере романов Салмана Рушди «Дети полуночи», «Клоун Шалимар» и др., где анализируется двойственная реализация западного (английского) и восточного (индийского) кодов через призму сознания человека, пребывающего на границе двух культур.

В главе «Осмысление динамики интерпретации европейской литературой революционных контекстов» представлены материалы круглого стола, организованного научно-исследовательской лабораторией «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI веков», отделом теории и отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М.Горького РАН в рамках проекта «Русская литература – революция – Россия в зарубежном воображении XX века». Большая часть разделов посвящена осмыслению особенностей зарубежного восприятия и понимания мира революционной России в контексте процессов зарубежной рецепции русской литературы. Последняя треть XIX века и, особенно, рубеж XIX–XX вв. рассматриваются как период интенсивного развития русско-зару-

бежного рецептивного континуума. Именно на рубеже XIX–XX веков оформляются специфические традиции системного чтения и системной интерпретации текстов русской классики; прорисовываются разнообразные ракурсы и перспективы сравнения и сопоставления русских текстов с текстами отдельных национальных литератур (культур); структурируется система художественно-мировоззренческих аксиологических констант восприятия русской словесности. Развитие и трансформация русско-зарубежной рецептивно-интерпретационной традиции в XX в. и на рубеже XX–XXI вв. соотносится с общими кардинальными изменениями социально-политической, общекультурной парадигмы; с революционными катаклизмами, с изломами художественного и общественного сознания. Процесс рецепции и интерпретации русской литературы в зарубежной культуре связан с наделением русских художественных текстов (фигур русских писателей) особой символической ценностью: тексты русской литературы воспринимаются не только в чисто художественной перспективе (в перспективе эстетической ценности в современном понимании), но и в перспективах жизненно-дидактических, деятельностно-этических, мессианских, пророческих и т.д. Для исследования динамики вхождения русской литературы в транснациональный культурный процесс принципиально важным представляется акцент на аксиологических аспектах: на особенностях инокультурного понимания и восприятия духовно-нравственных основ русских текстов, учительного, утопического, революционного пафоса и этоса русской литературы. С другой стороны, исследование путей и механизмов зарубежной рецепции и интерпретации отечественной словесности подразумевает анализ имагологических аспектов: понимание русской литературы в инокультурных контекстах опосредуется общими динамиками изобретения «другого», соотносится с диалектикой идентификационных и самоидентификационных процессов в их региональной и национальной конкретике. Зарубежная рецепция русской словесности, динамика осмысления фигур «русских писателей», «русских авторов» и «русских героев» опосредованно и непосредственно обуславливает динамику концептуализации России, зарубежное понимание российской (национальной, историко-культурной) идентичности, репрезентацию России. В центре внимания также были взаимодействие зарубежной рецепции русской литературы и рецепция идей русского анархизма, марксизма и т. д. (труды П.А. Кропоткина, М.А. Бакунина, Г.В. Плеханова, А.В. Луна-

чарского, Л.Д. Троцкого). В процессе рецепции русской словесности оформляется, осмысляется и переосмысливается идея уникального тождества смыслов «русскости», сущности России и создаваемой в России литературы.

В этой главе представлен анализ романа Владимира Зазубрина «Щепка». Отмечается, что писатель воспринимает революцию как механизм, как машину, и такое восприятие определило художественные особенности произведения: преобладание сенсорных метафор, ориентация на зрительное восприятие. В разделе, посвященном романному творчеству М. Швердина, ярко освещались вопросы соотношения художественных и политико-идеологических смыслов восточного восприятия русской революции. М.И. Швердин - писатель, стоявший у истоков создания узбекской советской литературы, главной темой произведений которого стало установление советской власти на Востоке страны и формирование нового уклада жизни, новой системы ценностей. В этой главе представлено осмысление русской революции в немецком литературном сознании через призму личности и творчества В.В. Маяковского. Особое место в этом разделе занимают примеры прижизненной и современной рецепции личности и творчества Маяковского в Германии в контексте революционной проблематики произведений русского поэта. В главе раскрывается также историческая основа произведения Л. Юзефовича «Зимняя дорога» и сопоставлены судьбы генерала Пепеляева и анархиста Строда, анализируется мифологизация русской революции и гражданской войны в историческом детективе «Контрибуция» (1987) Л. Юзефовича и одноимённой экранизации (2016) С. Снежкина, рассмотрены революционные контексты в произведениях Юрия Олеши, образ игрушечного мира в детской литературе 1920-х годов как отражение реальности революции и гражданской войны. Основанием для рассмотрения «Холстомера» Л. Толстого, «Путешествия Гулливера...» (4-я часть) Дж. Свифта, «Скотного двора» Дж. Оруэлла, «Скотского бунта» Н. Костомарова и «Бунта» В. Реймонта в едином контексте стало изображение писателями общества людей с точки зрения животного, а антропоморфного взгляда на общество. Один из разделов главы посвящен Нижегородским частушкам о Ленине в записях 20-30-х гг. XX века, где доказывается, что сохраняя традиционную форму, народ сумел выразить свое отношение к новой власти и ее вождям. В целом по материалам последних трёх глав монографии можно констатировать, что изменяющаяся роль России в мировом социокультурном пространстве определила актуальность исследования взаимодействия западноевро-

пейской и русской культур, отраженного в произведениях художественной литературы. Осмысление динамики и трансформаций ценностных смыслов русской литературы, динамики и ракурсов её зарубежной интерпретации в революционных контекстах, осуществленное в представленном коллективном труде – яркое тому подтверждение.

Ответственный редактор доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой зарубежной литературы Национального исследовательского  
Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

*Т.А.Шарытина*

Старший научный сотрудник отдела теории литературы  
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, кандидат  
филологических наук

*М.Ф. Надъярных*

## ГЛАВА 1

# РОЛЬ ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ В ДУХОВНОМ РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННЫХ ГУМАНИТАРИЕВ

---

### 1.1. О ТЕРМИНЕ «РИТОРИКА»

© М.Н. Славятинская

Рассматривается понимание термина «риторика» в античности и современности. Целью риторики является утверждение в логической правильности суждений автора. Разработка собственно языковых средств, способствующих указанной цели, есть вторичная задача риторики, хотя именно эстетическое оформление речи долгое время считалось основной ее задачей. Она потребовала тщательной разработки всех особенностей речевой деятельности. Особая сила убеждения всегда должна была присутствовать в обращении к божественным силам, поэтому риторика оказалась востребованной с принятием христианства – в проповедях и письменных риторических сочинениях деятелей церкви. С 50-х годов XX века возникла т.н. «новая риторика» в связи с развитием средств массовой коммуникации и информации, в связи с развитием многообразных политических и экономических отношений.

*Ключевые слова:* речевая деятельность, риторика, диалектика, логика, убеждение, проповедь, «новая» риторика.

Напомним об исторической последовательности в развитии древнегреческой прозы, включая ораторскую речь. Со второй половины V века до н.э. в Афинах появился новый тип деятелей культуры, которые создали новый тип образования. Эти деятели, названные позже «софистами» (от греч. σοφός – «мудрый») подходили к языку и ораторской деятельности как к орудию, с помощью которого можно многого добиться в жизни. С них начинается систематическое изучение языка и его воздействия на людей. Первым среди этих деятелей стал оратор и ритор Горгий (485-380 гг. до н.э.) из сицилийского города Леонтины, прибывший в Афины в 427 г. в качестве посланника родного города. С Горгия начинается разработка различных приемов ораторской речи. Знаменитыми софистами были Протагор (480-410??) из г. Абдер во Фракии; а также Продик с о. Кеос. Этими учителями, странствующими из города в город, молодым людям преподавались элементы различных наук, уче-

ния натурфилософов, излагались и объяснялись поэтические творения, правила только что появившейся грамматики и др. Но центром этого преподавания являлась подготовка к практической и общественной жизни. В отличие от более ранних греческих мыслителей эти странствующие философы, занимались не столько исследовательской, сколько просветительской и преподавательской деятельностью, а центром их интереса являлись не точные, а общественные науки.

Софисты помогали своим ученикам (в первую очередь тем, кто хотел заняться публичной деятельностью) изменить свою речь, свое поведение. Софисты сделали ораторскую речь главным предметом своего изучения и преподавания. Они учили слушателей, как держаться на трибуне, как излагать свои мысли кратко и доходчиво, как давать отдых слушателям. Кстати, в это же время появились и так называемые логографы, которые писали (а часто и репетировали) речи для людей, обращавшихся в суды. Используя язык, софисты создавали другого человека, но, конечно, далеко не всегда положительного и честного. Эту сторону их «работы» подметил Аристофан, изобразивший Сократа в виде подобного «учителя» в комедии «Облака». Сократ изображен в комедии софистом – преподавателем ложной мудрости и умения обманывать в спорах. Старый Стрепсиад, связанный с деревней, но живущий в городе, хочет путем всяких ухищрений доказать кредиторам, что не обязан выплачивать им долги. Он отправляется в школу Сократа, но ничему обучиться не может. Тогда он направляет туда же своего сына Фидиппида, который легко усваивает все учение софистов, так что Стрепсиад легко разделяется с кредиторами. Но во время пира Фидиппид, используя аргументы софистов, бьет отца и заявляет, что готов побить и мать. Раздраженный Стрепсиад сжигает школу Сократа.

О деятельности софистов (и положительной, и отрицательной), конечно же, знал Аристотель. Возможно, что это обстоятельство и побудило его создать и «Риторику», и «Поэтику». Аристотель (384-322) начинает свой трактат сразу со слова «риторика» и с объяснения его смысла: « Ἡ ῥητορικὴ ἐστὶν ἀντίστροφος τῇ διαλεκτικῇ: ἀμφότεραι γὰρ περὶ τοιούτων τινῶν εἰσὶν ἃ κοινὰ τρόπον τινὰ ἀπάντων ἐστὶ γινώριζεν καὶ οὐδεμιᾶς ἐπιστήμης ἀφορισμένης: διὸ καὶ πάντες τρόπον τινὰ μετέχουσιν ἀμφοῖν: πάντες γὰρ μέχρι τινὸς καὶ ἐξετάζειν καὶ ὑπέχειν λόγον καὶ ἀπολογεῖσθαι καὶ κατηγορεῖν ἐχειροῦσιν. [2] τῶν μὲν οὖν πολλῶν οἱ μὲν εἰκῆ ταῦτα δρῶσιν, οἱ δὲ διὰ συνήθειαν ἀπὸ ἕξεως: ἐπεὶ δ' ἀμφοτέρως ἐνδέχεται, δῆλον ὅτι εἴη ἂν αὐτὰ καὶ ὁδῶ ποιεῖν: δι' ὃ γὰρ ἐπιτυγχάνουσιν οἱ τε διὰ συνήθειαν καὶ οἱ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου τὴν αἰτίαν θεωρεῖν ἐνδέχεται, τὸ

δὲ τοιοῦτον ἤδη πάντες ἂν ὁμολογήσαιεν τέχνης ἔργον εἶναι» [1, р. 6]. / «Риторика – искусство, соответствующее диалектике, так как обе они касаются таких предметов, знакомство с которыми может некоторым образом считаться общим достоянием всех и каждого и которые не относятся к области какой-либо отдельной науки. Вследствие этого все люди некоторым образом причастны обоим искусствам, так как всем в известной мере приходится как разбирать, так и поддерживать какое-нибудь мнение, как оправдываться, так и обвинять. В этих случаях одни поступают случайно, другие действуют согласно со своими способностями, развитыми привычкою. Так как возможны оба эти пути, то, очевидно, можно возвести их в систему, поскольку цели достигают и те люди, которые руководятся привычкой, и те, которые действуют случайно, и подобное исследование есть дело искусства» (перевод Н.Платоновой) [2, с. 15]. «Риторика соответствует диалектике, обе они касаются вещей всеобщих в том смысле, что с ними может ознакомиться каждый, и которые притом не являются предметом какой-либо определенной науки. Действительно, все люди известным образом причастны обоим этим искусствам, так как всем в той или иной степени приходится разбирать или поддерживать ту или иную речь, оправдываться или обвинять. Одни действуют в этих случаях наудачу, другие – опираясь на навык, приобретенный с опытом. Раз существуют оба подхода, ясно, что можно разработать для них метод, ведь можно установить причину успеха и тех, кто имеет навык, и тех, кто говорит произвольно, причем уже общепризнанно, что это задача особого искусства» (перевод О.П.Цыбенко). [3, с. 3].

Сразу обращает на себя внимание отсутствие слова «искусство», которое так часто употребляется при характеристике ораторской речи в переводах «Риторики» на русский язык.

Для того, чтобы вникнуть в смысл термина «риторика» / из греч. ῥητορικὴ (τέχνη)/, который в «Словаре античности» переводится как «красноречие», следует, видимо, обратиться к этимологии обоих слов: ῥητορικὴ и τέχνη (опускаемое при субстантивации прилагательного).

1. Этимологическое значение корня \*leks и слова τέχνη П. Шантрен интерпретирует как «уметь что-то делать, быть опытным в каком-то ремесле» («savoir-faire dans un métier, technique, art»)… «Le mot τέχνη exprime originellement la notion de «construire, fabriquer»; il est donc certainement issu de la racine \*leks-. «Слово τέχνη вообще имеет смысл «создавать», происходит оно из корня \*leks» [4, р. 1112].

2. Этимологическое значение корня \*ῥη- (\*rhē-):

Древнегреческий корень \*ῥη- (\*rhē-) сохраняется в словах:  
 ῥῆμα, ατος, τό – слово, речь; глагол;  
 ἐπίρρημα, ατος, τό – заключительная речь, послесловие, наречие;  
 ῥῆσις, εως – выражение, изречение;  
 ῥητορικός, ἡ, ὄν – риторический, ораторский, обладающий ораторским дарованием;  
 ῥητορική ἡ (τέχνη) – риторическое или ораторское искусство;  
 ῥητορεία, ας, ἡ - ораторское искусство, искусно построенная речь;  
 ῥητορεύω – быть оратором; произносить речь перед народом;  
 ῥητός, ἡ, ὄν – указанный, оговоренный, могущий быть сказанным;  
 ῥητόν, οῦ, τό – договоренность, условие, высказывание; подлинное слово (ср.: реторика – укр. «реторика» через польск. *retoryka* из лат. *retorica* (*ars*)). Риторика – др.-русск., старослав.).

Этимологические словари древнегреческого языка (например, [4, 5]) отсылают читателя к истории архаического глагола εἶρω «говорю». Предлагаемая реконструкция исходного корня: \*werə1-/ wrē-, имевшего значения «формулировать, говорить формулами, объявлять, декларировать». Это значение отмечается и в других словарях. См., например, в словаре М. Фасмера, который фиксирует упомянутое значение, а также значение «кричать, реветь» как отражение особенностей устной речи: «лтш. *gèkt* «реветь, громко кричать, выть», *gëkuõt* «болтать, беседовать», др.-инд. *gacāyatī* «приводит в порядок, изготавливает, образует, готовит», *gacānam* ср.р., *gacānā* ж. «упорядочение, расположение, устройство», гот. *gahnjan* «рассчитывать», *garēhsns* «определение, постановление», *gagin* ср.р. «совет, решение», тохар А *rake*, В *reki* «речь, слово», лат. *raccō*, -*āre* «рычать как тигр».

Итак, можно предположить, что начальным значением словосочетания ῥητορική τέχνη было «уметь четко (возможно, «громко») формулировать свою мысль». По всей видимости, именно этот смысл и был основным в трактате Аристотеля «Риторика», и именно он был востребован в Новое время при употреблении слова «риторика», именно он лег в основу значения «убеждать», которое считается сейчас основным направлением риторической деятельности.

Термин «риторика» обозначает «убеждающий» (логически и эстетически) тип целенаправленной речевой деятельности. «Риторика – это наука о способах убеждения, разнообразных формах преимущественно языкового воздействия на аудиторию, оказываемого с учетом особенностей последней и в целях получения желаемого эффекта. Воздействие может осуществляться как в устной, так и в письменной форме с помо-

шью аргументов, доказательств, демонстрации вероятностей и других приемов с целью порождения при помощи используемых языковых и неязыковых средств определенных эмоций и ощущений, способных в свою очередь привести к направляемому формированию новых либо модификации изначальных стереотипов восприятия и поведения» [6, с. 10].

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### *Возвращение риторики как общезначимой науки об искусно построенной логически и эстетически убеждающей речи.*

В этом приложении хотелось бы показать, что в наше время риторика существует в различных видах.

1. На протяжении тысячелетий люди обращались с молитвами к богам с просьбой о помощи или со словами благодарности:

...и старец трепещет и, слову царя покоряся,  
Идет, безмолвный, по берегу немолчношумящей пучины.  
Там, от судов удалившись, старец взмолился печальный  
Фебу царю, лепокудря Леты могущему сыну:  
«Бог сребролукий, внемли мне: о ты, что, хранящий, обходишь  
Хрису, священную Киллу и мощно царишь в Тенедосе,  
Сминфей! Если когда я храм твой священный украсил,  
Если когда пред тобой возжигал я тучные бедра  
Коз и тельцов, – услышь и исполни одно мне желанье:  
Слезы мои отомсти аргивянам стрелами твоими!»  
(Гомер. Илиада. 1, 33-42)

С распространением христианства, с появлением множества храмов и церквей, с оформлением богослужения, в котором обязательны молитвы и проповеди церковных деятелей, риторика стала обязательной частью церковного служения и церковного образования. Подтверждение этому – недавно вышедшая книга «Риторика патриарха» (М., 2017), содержащая следующие главы:

- I – Патриарх Кирилл – ритор, словесник, стилист.
- II – Жанры публичных выступлений патриарха.
- III – Фигуры мысли в текстах Патриарха Кирилла о русском мире.
- IV – Патриарх Кирилл: образ ратора – анализ публичных речей.

2. «Истории идей, как и истории государств знакомы взлеты и падения, периоды упадка и расцвета. Тот, кто еще десять лет назад осмелил-

ся бы утверждать, что риторика снова займет важное место среди гуманитарных дисциплин, стал бы лишь объектом насмешек. К тому времени были практически забыты слова Поля Валери о «главенствующей роли», которую играют в поэзии «риторические факторы». Лишь весьма относительный интерес вызывало тогда и блестящее эссе о «фигурах» Жана Полана, литератора, отличающегося тонким и изысканным вкусом. Самые прозорливые читатели, конечно же, догадывались, что за этим давно забытым термином скрывалась «та из античных отраслей знания, которая в наибольшей степени достойна была именоваться наукой» (П.Гиро). Однако даже эти читатели, по-видимому, не очень-то уповали на возможность воскрешения риторики. И действительно, риторика, по крайней мере во Франции, прекратила свое существование в качестве теоретической отрасли знания. Известно, что еще долго предпринимались попытки спасти умирающую, против которой с наибольшим ожесточением выступали как раз те, кто, казалось, был наиболее заинтересован в ее защите: писатели, грамматисты и философы.

Однако в настоящее время риторика является не только наукой с большим будущим, но и модной наукой, находящейся на стыке структурализма, новой критики и семиотики. В 1964 году Ролан Барт вскользь упоминает о том, что «риторику следует переосмыслить в терминах структурализма» и добавляет, что «в этом направлении сейчас ведется работа». У истоков современного возрождения риторики во Франции ощутило бесспорное влияние Р.Якобсона, и в частности его книги «Очерки по общему языкознанию» (1963), в которую вошло основополагающее исследование о метафоре и метонимии» [6, с.27–28].

3. В книге Дейдры Макклоски читаем: «Если перевести на обычный язык то, как экономисты разговаривают между собой, их речь окажется вполне в состоянии понять поэты, журналисты, бизнесмены и прочие мыслящие люди – пусть и неэкономисты. Как за любым серьезным разговором – будь то беседа между модельерами или бейсбольными фанатами, – следить за ним сложно, пока не привыкнешь. Культура диалога придает словам скрытый смысл. Однако люди, Ведущие незнакомый диалог, не попали сюда из другой вселенной. За всем этим (любимая фраза экономистов) обнаруживается сходство коммуникативных привычек. Экономисты используют математические модели, статистические тесты и рыночную аргументацию. Литературно ориентированному слушателю все это кажется чуждым, но если присмотреться, не такое уж это все и чуждое. Можно рассматривать эти элементы как тропы – метафору, аналогию и обращение к авторитету. Фигуры речи – не просто

ее украшения. Они думают за нас. Как утверждает Хайдеггер: *Die Sprache spricht, nicht der Mensch* («Говорит язык, а не человек»). Тот, кто думает о рынке как о «невидимой руке», организацию труда рассматривает как «производственную функцию», а ее коэффициенты считает «значимыми», как это делает экономист, налагает на язык большую ответственность. Похоже, есть смысл присмотреться к этому языку непредвзято. [...].

Внимание к тем, кто тебя слушает, и называется «риторикой». В дальнейшем будет активно использоваться это слово. Именно риторикой пользуются, когда хотят предупредить о пожаре в театре или пробудить в избирателях ксенофобию. Подобное горлопанство подразумевает риторикой в том смысле, в каком это слово употребляется в газетах, когда речь идет о «горячей риторике» президента на пресс-конференции или «банальной риторике», которой не гнушаются наши противники. С тех пор как был зажжен огонь греческой цивилизации, это слово использовалось и в более широком положительном смысле: как название науки о том, как достичь целей посредством языка: возбудить толпу, призвать к расправе над преступником, а еще убедить читателей в том, что герои романа – живые люди, или заставить ученых согласиться с более качественной аргументацией и отвергнуть негодную. Газетное определение подразумевает «малую риторикой», я же говорю о «большой риторике».

В книге «Современная догма и риторика согласия» Уэйн Бут дает немало полезных дефиниций. Риторика – это «искусство исследования того, какими, по представлениям людей, должны быть их взгляды, а не доказательство истины в соответствии с абстрактными методами»; это и «искусство находить веские основания, отыскивать то, что гарантирует согласие, ведь всякого разумного человека нужно убедить»; это «тщательное взвешивание более-менее веских оснований для более-менее вероятных или убедительных выводов – не слишком безоговорочное, но более удачное чем то, к чему мы пришли бы случайно или под воздействием бездумных импульсов»; это «искусство находить допустимые убеждения и совершенствовать их в совместном дискурсе»; цель ее должна состоять не в том, чтобы «убедить кого-то принять заранее данное суждение, но, скорее, вовлечь в совместное исследование».

Вопрос в том, является ли речь ученого риторической – ведь ей обычно хочется видеть себя свободной от риторики, объявляющей «результаты» или делающей «выводы». Делает ли он попытку убедить? Думаю, да. Как я заметила, язык не относится к индивидуальным дос-

тижениям. Исследователь не говорит в пустоту или сам с собой. Он обращается к хору голосов. Он жаждет внимания, похвалы, публикации, подражания, почтения, любви. Это все цели. Инструменты языка служат средствами к их достижению.

Риторика – это соизмерение средств и целей в речи, если поиграть с определением ее в экономической теории, где понятие риторики было сужено и обесценено. Риторика – это экономика языка, наука о том, как перераспределить скудные средства для удовлетворения неутолимого желания людей быть услышанными» [7, с. 1–3].

#### *Список литературы*

1. *Ars Rhetorica*. Aristotle. W. D. Ross. Oxford. Clarendon Press, 1959. 220 p.
2. Античные риторики. М.: МГУ, 1978. 352 с.
3. Аристотель. Риторика. Поэтика. М., Лабиринт, 2000. 224 с.
4. Chantraine P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, 1976. 1387 p.
5. *Griechisches etymologisches Wörterbuch von Hjalmar Frisk*. Heidelberg, 1960. 2428 S.
6. Общая риторика. Пер с франц. М., 1986. 392 с.
7. Макклоски Д. Риторика экономической науки. Пер. с англ. М.–СПб., 2015. 328 с.

### **ON THE TERM «RHETORIC»**

*M.N. Slaviatinskaya*

The article is devoted to the determination of the meaning of the term "rhetoric" which is reflected in the speeches of orators, as well as in rhetorical writings in antiquity and in modern time. The aim of rhetoric is to affirm the logical correctness of the author's judgments.

The development of linguistic means that contribute to this aim is a secondary task of rhetoric, although it was the aesthetic design of speech which was considered its main task for a long time. It required careful elaboration of all features of speech activity. The special power of persuasion must always have been present in the appeal to the divine forces therefore rhetoric was in demand after the adoption of Christianity - in sermons and written rhetorical writings of churchmen.

Since the 50-ies of the twentieth century, due to the development of mass media and information technologies, as well as in connection with the development of diverse political and economic relations a so-called "new rhetoric" came into being.

*Keywords:* speech activity, rhetoric, dialectics, logic, persuasion, sermon, "new rhetoric".

## 1.2. ЖАНРЫ МАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ ПО МАТЕРИАЛАМ НАДПИСЕЙ ЮЖНОЙ МАЛОЙ АЗИИ (II–III вв. н.э.)

© *Е.В. Приходько*

Изучение древнегреческого языка и литературы базируется на столь большом количестве произведений греческих авторов, что преподаватели не ощущают необходимости привлекать для своих занятий новый, еще только исследуемый материал. Но знакомство с таким материалом способно предоставить студентам возможность соприкоснуться с реалиями античной жизни. В подтверждение этой мысли автор рассматривает два жанра греческой мантической поэзии, о которых нет свидетельств в литературе и которые отражены только в надписях Памфилии, Ликии, Писидии, Кибиратиды, Фригии и Кипра – алфавитные оракулы и оракулы по пяти астрагалам. Автор рассказывает, при каких обстоятельствах и где были найдены эти надписи, каким образом древние люди получали при помощи этих надписей совет божества, какими характерными особенностями отличается каждый из этих жанров.

*Ключевые слова:* алфавитный оракул, оракул по жребиям, астрагалы, древняя надпись, Ликия, Писидия, жанры древнегреческой литературы.

Изучение древнегреческого языка и литературы традиционно базируется на таком богатом наследии античных авторов, что возникает скорее ощущение невозможности охватить все имеющееся разнообразие источников, нежели стремление привлечь к преподаванию новый и еще только вводимый в научный обиход материал. Но именно знакомство с таким материалом способно вызвать живой интерес студентов и дает им дополнительную возможность соприкоснуться с реалиями античной жизни. Кроме того, как ни странно это прозвучит, даже очень хорошее знание произведений древнегреческой литературы не позволяет составить представление о всех литературных жанрах, существовавших в то время. Отдельные жанры можно встретить исключительно при работе с надписями, в результате чего они до сих пор остаются в ведении эпиграфистов, а литературоведы подчас даже не догадываются об их существовании. Поэтому очень важно показать студентам, что на современном уровне развития науки нельзя замыкаться в узких рамках какого-то одного направления, например, литературоведения, а наоборот, необходимо привлекать к своему исследованию материал, представляемый другими дисциплинами античного цикла, например, эпиграфикой или нумизматикой.

В подтверждение этой мысли давайте рассмотрим два жанра мантической поэзии, информации о которых нет в произведениях античных авторов, а сами стихи-прорицания сохранились лишь в надписях, вырезанных на скалах, стенах или больших колоннах. Первый тип надписей условно называют алфавитными оракулами. Алфавитный оракул представляет собой сборник предсказаний, состоящий из 24 стихов. Расположены эти стихи по алфавитному принципу, то есть каждое изречение начинается с последующей буквы греческого алфавита: от альфы и до омеги, и поэтому получается всего 24 стиха. Каждый стих – это отдельное законченное прорицание, призванное дать вопрошающему совет о правильном поведении в той или иной ситуации, сориентировать его в принятии важного решения. Иными словами, алфавитный оракул не занимается предсказанием будущего, не рисует картины грядущих событий, он объясняет, что следует предпринять для того, чтобы будущее больше соответствовало надеждам и мечтам того, кто обратился за божественной помощью [1].

В настоящее время известно двенадцать надписей с алфавитными оракулами. Все они датируются II–III вв. н.э. и, за исключением надписи из города Сол на Кипре, были найдены в Памфилии, Ликии, Писидии, Кибиратиде и Фригии, то есть в соседних областях Малой Азии. Степень сохранности этих надписей очень разная: надписи из Олимпа (№ 1), Адад (у деревни Сыгырлык), Эноанд, Кибиры (у деревни Анбарджык), Тимбриад (из святилища Богини Матери и Эвримедонта) и Гиераполя (№ 1) дошли до нас полностью, хотя некоторые их строки сильно выветрились, надписи из Аспенда, Сол, неизвестного города возле современного городка Коджааллер, Олимпа (№ 2) и Гиераполя (№ 2) утратили часть своих стихов, а от надписи из Сиды вообще остался лишь маленький обломок с четырьмя словами. Стихи обоих оракулов из Гиераполя были написаны гекзаметром, в то время как прорицания всех остальных оракулов демонстрируют нам ямбический триметр [2, S. 223–279].

Первая надпись с алфавитным оракулом была скопирована в 1812 г. английским архитектором Чарльзом Робертом Кокереллом в городе Олимпе [3, p. 170], расположенном на восточном побережье Ликии. Руины Олимпа лежат по обоим берегам реки Кавшык Чайы, и если пройти вдоль реки от берега моря до автомобильной стоянки и официального входа в город, то на противоположном берегу реки можно увидеть высокий холм с многочисленными гробницами. Самая большая гробница на вершине холма была построена Аврелием Пигретом, о чем сообщает длинная надпись, начало которой вырезано внутри *tabula ansata* над входом в погребальную

камеру и на стене справа от нее, а остальная часть размещена на боковой и лицевой стороне правой пилястры – одной из двух сильно выступающих вперед прямоугольных пиластр, обрамляющих вход в погребальную камеру и служащих опорой для арки свода. Аврелий Пигрет воздвиг эту гробницу для себя, своей жены Аврелии Феодоты, своих сыновей Аврелиев Энтима, Никострата и Гефестия, их будущих жен, детей и остальных потомков (ТАМ II, 3, 947 I–IV).

На левой пилястре, начиная прямо с абак и капители, резчик расположил, судя по всему, по желанию хозяина гробницы надпись с алфавитным оракулом, при этом, стараясь начинать каждый стих строго с новой строки, он был вынужден несколько раз завернуть последние слова или даже буквы не уместившегося на лицевой стороне стиха на боковую сторону пилястры. Этот алфавитный оракул мог дать обратившемуся к нему за помощью один из следующих советов:

- |    |   |  |
|----|---|--|
|    | А | Все замыслы свершишь успешно, – молвит бог.    |
|    | В | Пифиец с Тюхе будут помогать тебе.             |
|    | Г | Земля воздаст тебе отборный плод за труд.      |
|    | Δ | Лихая сила пред законами слаба.                |
| 5  | Ε | Посев законных браков жаждешь видеть ты.       |
|    | Z | Беги от бури злой, чтоб вред не претерпеть.    |
|    | Н | Тебя, сияя, солнце зрит, что видит всё.        |
|    | Θ | В дороге этой боги защитят тебя.               |
|    | Ι | Труды до пота ждуг, но одолеешь всё.           |
| 10 | Κ | С волнами биться трудно, подожди чуть-чуть.    |
|    | Λ | Явившись, слово всё вещает благостно.          |
|    | Μ | Судьба терпеть, но будет поворот благой.       |
|    | Ν | Победоносный дар венчает вещий стих.           |
|    | Ξ | С сухих ветвей не суждено собрать плоды.       |
| 15 | Ο | Несеявший не может пожинать плоды.             |
|    | Π | Пройдя немало битв, получишь ты венок.         |
|    | Ρ | Управишь легче, подождав еще чуть-чуть.        |
|    | Σ | Вещает ясно Феб: о дружбе, подожди.            |
|    | Τ | От обступивших бед свободу обретешь.           |
| 20 | Υ | Благое обещанье в этом деле есть.              |
|    | Φ | Бездумно сделав, после упрекнешь богов.        |
|    | Χ | Златым оракул явишь, друг, познав успех.       |
|    | Ψ | Сей жребий справедливый от богов тебе.         |
|    | Ω | Незрелый плод коль соберешь, в том пользы нет. |

Однако, когда Кокерелл копировал эту надпись, он едва ли догадывался о том, с каким направлением мантического искусства ему пришлось столкнуться. Сделанную им копию опубликовал в 1820 г. Роберт Уолпол, назвав ее в силу какой-то ошибки надписью из Финике [4, р. 539–541]. В дальнейшем эту надпись копировали многие путешественники и исследователи – нам известно в общей сложности о ее четырех независимых копиях и тринадцати изданиях [5], – но на определение жанровой принадлежности этого необычного акростиха, как нередко называли эту надпись, ушло не одно десятилетие. По метрике и дидактическому характеру многих стихов акростих из Олимпа сравнивали со сборниками одностишных сентенций, но однозначно связать его с этим жанром не позволяла большая концентрация мантической лексики, не свойственная одностишным сентенциям. Ситуация осложнялась еще и тем, что надпись из Олимпа оказалась единственной в своем роде и другого материала для сравнения просто не было.

В 1841 г. в путешествие по Малой Азии отправился преподаватель Королевской гимназии Фридриха Вильгельма в Познани Юлиус Август Шёнборн, который 13 ноября скопировал в Писидии недалеко от деревни Сыгырлык (ныне Йешилйурт) еще одну подобную надпись [6, S. 497]. Эта надпись была вырезана на скале возле дороги, соединявшей в древности лежащий восточнее город Адады, с дорогой с юга из Памфилии к озеру Лимны (ныне озеро Эйирдир). На специальном выровненном участке скалы еще и сейчас можно увидеть две прямоугольные стелы с крышами-фронтами. На маленькой левой стеле резчик изобразил дверь, а на фронтоне большой правой стелы – круглый щит с двумя трискелами по бокам внизу. Надпись с алфавитным оракулом заняла все пространство большой стелы. Правда, в XX в. стараниями некоего кладоискателя почти две трети надписи были уничтожены взрывом динамитных шашек, вставленных в просверленные в скале отверстия, но Шёнборну удалось увидеть эту надпись еще невредимой в ее полном объеме.

Тексты алфавитных оракулов, хотя частично и восходят явно к одному прототипу, полностью не совпадают, и у надписи из Сыгырлыка лишь девять стихов всецело или с незначительными отклонениями повторяли соответствующие стихи надписи из Олимпа. Шёнборн передал сделанные им копии Августу Бёку, и надпись из Сыгырлыка была опубликована в третьем томе *Corpus Inscriptionum Graecarum* (4379.о), где также была уже к тому времени в пятый раз издана надпись из Олимпа (4310). Несмотря на недостаточно хорошее качество копии Шёнборна –

он оставил пропуски в ряде стихов и практически не смог разобрать прозаическое вступление, предварявшее в надписи из Сыгырлыка стихи оракула, – появившаяся возможность сопоставить тексты двух надписей дала повод для новых попыток объяснить жанр этих ускользающих от понимания акростихов.

Немецкий филолог Георг Кайбель обратил внимание на то, что алфавитный принцип расположения стихов обретает целесообразность лишь в том случае, если эти стихи предназначались для определенного использования, и алфавитная последовательность помогала легко найти нужное изречение. Исходя из этого, Кайбель пришел к выводу, что каждая из этих надписей представляла собой некое собрание прорицаний, к которому мог обратиться любой нуждавшийся в божественном совете человек – ведь для получения изречения вопрошавший должен был достать из урны камешек с указанной на нем буквой алфавита, а его рукой при выборе камешка руководило само божество [7, S. 196–197].

Правильность предположения Кайбеля была доказана уже через двенадцать лет, когда Джон Роберт Стерретт опубликовал новую копию надписи из Сыгырлыка, сделанную им 3 сентября 1885 г. [8, p. 311–314]. Благодаря этой копии стало возможным прочитать вступление к надписи, где сами ее создатели объясняли назначение вырезанных ими на скале стихов:

Владыка Аполлон и Гермес, предводительствуйте.

Антиох и Бианор [говорят]: Путник, присядь и  
вкуси от высокого мастерства прорицаний.

Мы ведь [получили] от предков “пророческое дарование, которое дал ему Феб Аполлон”.

В первой строке этого вступления звучит обращение к Аполлону и Гермесу, сразу определяющее покровителей следующего ниже текста и всего скального святилища в целом – ведь Аполлон всегда почитался богом-прорицателем и хранителем всего мантического искусства, а Гермес с ведома Аполлона (вспомним гомеровский гимн к Гермесу, где Аполлон, отказав брату, просившему открыть ему пророческое знание, отдал ему трех Фрий, живших у отрогов Парнаса (III 464–573)) был хозяином оракулов более низкого ранга – оракулов по жребиям, к которым в том числе принадлежали и алфавитные оракулы. Основателями этого скального святилища названы Антиох и Бианор, представители одного из знатных родов города Адады, на чьей земле и было устроено это святилище. Обращаясь к путнику, Антиох и Бианор призывают его остановиться и обратиться за советом к древней ведовской мудрости –

то есть задать вопрос и прочитать выпавший в ответ стих–изречение. Но, чтобы сразу уничтожить все возможные сомнения о происхождении вырезанных на скале прорицаний, они объясняют, что искусство прорицания они получили от предков, а значит, оно уже давно передается в их роду, и излагают это не своими словами, а привлекая цитату из «Илиады», где рассказывалось, что Калхант привел корабли ахейцев к берегам Илиона «с помощью пророческого дарования, которое дал ему Фев Аполлон» (I 72). Появление цитаты из Гомера в лаконичном вступлении надписи не могло быть ни случайностью, ни демонстрацией образованности, ни украшающим элементом. Оно завуалировано указывало на того героя, к которому Антиох и Бианор возводили свой род, тем более что эллины верили, что пророческое дарование передается по наследству. Заметим, что Калханта почитали основателем городов Перги и Сельги, южных соседей Адад, и поэтому нет ничего удивительного в том, что один из знатных ададских родов признавал его своим прародителем. Следуя утверждению Антиоха и Бианора, мы должны предположить, что сами они не были авторами собрания прорицаний, а лишь перенесли хранимый в их семье текст на поверхность скалы, взяв на себя, разумеется, все расходы по воплощению в жизнь этого недешевого проекта.

Каким образом при вопрошании бога с помощью алфавитного оракула происходил выбор нужной буквы? На этот вопрос однозначного ответа до сих пор нет. Кайбель и Стерретт предположили, что вопрошавший вытаскивал один из 24 камешков с буквами греческого алфавита, и что всей процедурой вопрошания должен был руководить некий жрец [7, S. 197; 8, p. 314]. Но какой жрец мог дежурить возле скалы у дороги или в преддверии гробницы? В крайнем случае, мешочек с камешками мог просто лежать рядом с надписью, и тогда кто-то должен был постоянно следить за полнотой комплекта.

Другой способ получения нужной буквы – правда, тоже весьма трудоемкий – предложил в 1912 г. Франц Хайнефеттер в монографии «Оракулы по жребиям и буквам в Греции и Малой Азии» [9] – до недавнего времени единственным обобщающем труде по этой теме. Хайнефеттер утверждал, что для выбора буквы использовались астрагалы. Астрагалы – это таранные кости из лодыжки парнокопытных животных (коз, овец, телят), которые постоянно были в употреблении и как детские игрушки, и как кости для игр и гаданий. Каждая сторона астрагала имеет свои индивидуальные очертания, и по форме он напоминает прямоугольный параллелепипед, две маленькие стороны которого закруглены. Поэтому в отличие от кубика, дающего при броске шесть вариан-

тов, астрагал может упасть вверх только одной из четырех продолговатых сторон. Каждая сторона астрагала имела свое название и соответствовала определенному числу. Широкие стороны назвались  $\pi\rho\alpha\nu\eta\varsigma$ , то есть «упавший лицом вниз» (бросок или астрагал), это было число 4, и  $\beta\lambda\upsilon\tau\omicron\varsigma$ , то есть «упавший на спину», число – 3, а узкие стороны –  $\kappa\phi\omicron\varsigma$ , то есть «косский», число – 6 и  $\chi\iota\omicron\varsigma$ , то есть «хиосский», число – 1. Выбросить числа 2 и 5 с помощью астрагалов было невозможно.

Итак, Хайнефеттер подсчитал, что, бросая пять астрагалов и суммируя результат, можно получить 24 числа, первым из которых будет 5, а последним – 30. Между ними из-за отсутствия у астрагалов сторон со значением 2 и 5 вынужденно будут исключены суммы 6 и 29. Тогда каждой букве греческого алфавита могла бы соответствовать одна единственная сумма броска из пяти астрагалов, то есть на букву А указывал бросок с суммой 30 (=6. 6. 6. 6), что по мнению Хайнефеттера было более вероятным, на В – 28, Г – 27, Д – 26 и так до  $\Omega$  – 5 [9, S. 33–39]. Конечно, положить возле надписи с алфавитным оракулом с десяток астрагалов (даже с запасом) не составляло труда. Но каким же способным математиком должен был оказаться каждый вопрошавший, чтобы сначала подсчитать сумму броска, а затем определить, какой букве алфавита она соответствует. Кроме того, Хайнефеттер не учитывает, что при таком способе определения буквы прорицания шансы каждой буквы выпасть при броске оказались бы неравными, поскольку получить числа 5, 7, 8, 9, а также 26, 27, 28, 30 можно было только одной комбинацией астрагалов, на числа 10, 11, 12, 23, 24 и 25 указывали две комбинации, на числа 13, 14, 21 и 22 – три комбинации, а на числа с 15 до 20 – четыре комбинации. Иными словами, одна буква имела бы возможность выпасть в два–три–четыре раза чаще другой.

Третью и четвертую надпись с алфавитными оракулами обнаружили в 1895 г. во время своего второго путешествия по юго-западной Малой Азии Рудольф Хэбердей и Эрнст Калинка, и именно они ввели в научный обиход сам термин *Alphabetorakel* [10, S. 35–37]. Если от гробницы Аврелия Пигрета спуститься вниз с холма, обойти его и пройти несколько десятков метров вдоль реки, удаляясь от моря, то у отвесной скалы рядом с берегом реки можно увидеть одинокую гробницу. Эта гробница принадлежала Леону и Гермione, о чем сообщает надпись, вырезанная на полукруглой части стены над входом в погребальную камеру. При этом над всей стеной со входом был сделан очень широкий свод, опирающийся на две прямоугольные пилястры. Когда-то внутренняя сторона, как бы потолок этого свода была выложена каменными

плитами, половина которых сейчас утрачена. На сохранившейся крайней левой плите вырезана надпись с алфавитным оракулом, точнее пятнадцать стихов этого оракула: от каппы и до омеги, – причем очень сильно выветрившиеся. Начало было размещено на предыдущей плите, которая исчезла еще до приезда в Олимп австрийских ученых.

В Эноандах, городе, принадлежавшем в разное время то Кибиратиде, то Ликии, на западном склоне горы ниже театра среди густой растительности прячутся отдельные скальные гробницы, одна из которых принадлежала, видимо, жрецу Филетеру [2, S. 247]. С трех сторон от большого прямоугольного входа в гробницу были вырезаны надписи, сейчас очень сильно выветрившиеся. Справа, внутри высокой стелы обрел свое место еще один алфавитный оракул.

Таким образом, к началу XX в. были найдены и опубликованы четыре надписи с алфавитными оракулами, каждую из которых можно увидеть и в наши дни. XX в. добавил в это собрание еще восемь надписей, но не все они, подобно своим предшественницам, были обнаружены *in situ*, поскольку вырезанные не на скалах или гробницах, а на отдельных каменных блоках они могли за почти два тысячелетия неоднократно поменять свое местоположение. В Солах алфавитный оракул был выставлен на плите голубоватого мрамора, фрагменты которой нашел в 1937 г. перед целлой храма Афродиты Эрик Экман, решивший, правда, что обнаружил ямбический гимн в честь богини хозяйки святилища [11, S. 629]. В Гиераполе один алфавитный оракул был найден на территории храма Аполлона, в то время как мраморный блок со вторым оракулом оказался в мартирии святого Филиппа, куда он попал при вторичном использовании в качестве строительного материала. Еще один мраморный блок с алфавитным оракулом украшал святилище Богини Матери и Эвримедонта, располагавшееся в устье пещеры на земле города Тимбриады в Писидии. В другом писидийском городе – его название до сих пор не установлено – возле современного городка Коджаалилер блок серого известняка с алфавитным оракулом был найден среди руин некрополя. О первоначальном расположении надписей с оракулами в Аспенде и Сиде никакой информации у нас нет. Большинство отдельных каменных блоков с оракулами увидеть сейчас в месте их обнаружения нельзя, по-видимому, они были перевезены в запасники музеев.

Последний алфавитный оракул был обнаружен Томасом Корстеном в 1996 г. в окрестностях деревни Анбарджык во время научной экспедиции по землям Кибиратиды [12]. Этот оракул был размещен на маленькой отвесной скале перед входом в крошечную пещеру. Рядом с

ним неизвестный основатель этого скального святилища изобразил мужскую фигуру с посохом или жезлом в руке – вполне вероятно, Гермеса, а также сделал со стороны узкого крыла скалы некое «лицо» – круг с двумя сквозными отверстиями, напоминающими глаза, назначение которого пока остается загадкой [13].

Все известные на данный момент алфавитные оракулы были изданы вместе десять лет назад в монографии Йоганнеса Нолле [2, S. 223–279], который, делая основной акцент на каталогизации сохранившихся надписей, сравнивая их текст и даже реконструируя их прототип, литературным и языковым аспектам этого жанра смог уделить лишь самое общее внимание. И, действительно, одно лишь изучение предположительных источников, из которых алфавитные оракулы почерпнули свои образы и выражения, могло бы составить отдельное объемное исследование.

Приблизительно такая же ситуация складывается и вокруг оракулов по пяти астрагалам – другого жанра мантической поэзии, известного нам исключительно благодаря эпиграфическим памятникам. При этом, если каждый алфавитный оракул скромно предоставляет исследователю всего лишь двадцать четыре стиха, то у оракулов по пяти астрагалам счет стихов идет уже на сотни.

Оракулы по пяти астрагалам были распространены почти в тех же регионах Малой Азии, что и алфавитные оракулы – в Писидии, Памфилии, Кибиратиде и Фригии. Датируются они II–III вв. н.э. [2, S. 19–211].

Вопрошание божества путем бросания астрагалов происходило следующим образом. Человек, задумавший совершить какое-то дело, – будь то некая сделка, покупка, продажа или путешествие по торговым делам, – обращался к богу, скорее всего, к Гермесу, вещавшему с благословения и под руководством Аполлона, с вопросом о целесообразности намеченного предприятия. Для этого он приходил на рыночную или центральную площадь города, где стояла высокая, почти двухметровая прямоугольная колонна, нередко увенчанная скульптурой Гермеса, и перед лицом бога совершал бросок пяти астрагалов. Астрагалы бросались одновременно, поэтому последовательность выпавших чисел значения не имела. Получив посланный ему богом бросок, то есть комбинацию из пяти чисел, проситель искал «номер» своего броска среди перечня всех возможных бросков, описание которых плотно покрывало все четыре стороны колонны. Найдя «номер» выпавшей ему комбинации астрагалов, он читал вырезанный влед за ним на этой же колонне ответ бога, состоявший из трех гекзаметрических стихов.

Если вспомнить, что при броске астрагалов выпадали только числа 1, 3, 4 и 6, и не учитывать их последовательность в случае каждого отдельного броска, то, бросая пять астрагалов, мы можем получить 56 комбинаций. У каждой из этих комбинаций был свой бог-покровитель, которому и был посвящен данный бросок, причем некоторые боги отвечали даже за несколько бросков. Броски посвящались Зевсу Олимпийскому, Афине Арее, Мойрам, Орлу Зевса, Даймону Великому, Тюхе Защитнице, Нике благосклонной, Аскрепию, Афродите, Посейдону, Орам, Гераклу, Аресу, Зевсу Аммону, Аполлону Дельфийскому, Исиде Спасительнице, Гермесу Подателю прибыли и т.д.

Каждое прорицание занимало при размещении его на колонне пять строчек. Рассмотрим, как это выглядело, на примере семнадцатого изречения:

[αγγδδ] [ιε] Διὸς Σωτῆρος·  
 εἷς χεῖος, τρία [λεί]πτοντες δύο, τέσσαρα [δισ]σοί·  
 ἦν ἐπιβάλλη πρᾶξι, θαρρῶν ἴθι, πρᾶσσε·  
 ἐνχείρει· καλὰ μαντεῖα θεοὶ τάδ' ἔφηναν.  
 μήτ' ἐπὶ νοῦν· ἀ[λέο]υ· οὐθὲν γάρ σοι κ(vac.)ακ[ὸ]ν ἔστα[ι.]

13344                      15                      Зевса Спасителя  
 Падает первым хиосец, две тройки и пара четверок:  
 Смело ступай и исполни то дело, к какому стремишься.  
 Ну же, дерзай! Прорицанья прекрасные боги явили.  
 Коль не по замыслу что – отражай, ведь несчастья не будет.

В первой строке сначала указывались значения выпавших астрагалов – числа обозначались буквами греческого алфавита. Затем с небольшим пропуском стояла сумма броска – ведь подсчитав сумму броска, вопрошавший мог быстрее найти нужное ему прорицание, поскольку все они были расположены по принципу увеличения суммы броска от 5 и до 30, а разные броски с одинаковой суммой шли друг за другом в произвольной последовательности. Замыкало первую строку имя божества хозяина броска, которое ставилось в родительном падеже. Во второй строке уже словами и в гекзаметрах перечислялись выпавшие стороны астрагалов, а третью, четвертую и пятую строки занимали стихи самого прорицания.

Полный комплект оракула по пяти астрагалам насчитывал в итоге 280 стихов, что позволяет рассматривать подобные надписи среди са-

мых длинных эпитафических памятников. Однако нам известно, что существовали еще и оракулы по 7 астрагалам – сохранилось несколько фрагментов таких надписей [2, S. 211–221], – а они состояли из 120 изречений и, соответственно, 600 строчек.

Оракулы по пяти астрагалам вырезались преимущественно на высоких прямоугольных колоннах, а необходимость уместить полностью столь длинную надпись побуждала резчика использовать даже поверхности верхнего и нижнего профилей. Материалом для большинства колонн служил местный серый известняк, хотя известен и мраморный образец. Отдельные колонны еще в античное время были распилены при вторичном использовании, другие пошли на строительство турецких домов, в результате чего ученые имели возможность копировать лишь оставшиеся свободными части надписи прямо со стен построек. В общей сложности к настоящему моменту скопировано семнадцать надписей – от почти полных до небольших фрагментов, – но некоторые из этих памятников потом, уже после копирования, бесследно исчезли.

Первую надпись с оракулом по пяти астрагалам нашел английский священник и путешественник Френсис Арундел 19 ноября 1833 г. во дворе мечети в деревне Йарышлы, расположенной рядом с руинами древнего города Такины к юго-западу от Бурдура. Это был отпиленный кусок оракульной колонны. Стена, возле которой он стоял, закрывала подступы к двум его сторонам, и Арундел, не имевший тогда ни малейшего представления об оракулах по пяти астрагалам, скопировал надпись с двух свободных сторон, решив, что он встретил подборку «нравственных сентенций» [14, p. 115–116].

Второй камень с подобной надписью попытался скопировать в 1850 г. в Адалии (ныне Анталья) немецкий исследователь Африки Генрих Барт – одна из сторон горизонтально расположенной колонны была видна в стене одного из домов в центре города причем настолько высоко от земли, что копировать приходилось стоя на лестнице, в результате чего Барт, устав от подъемов и спусков, отказался от этой затеи и полностью надпись не скопировал [15, S. 250–251]. Новую копию этой надписи (то есть одной стороны колонны) сделал в 1874 г. Густав Хиршфельд [16, S. 715–716] – заметим, что дальнейшая судьба этой колонны неизвестна, – и именно благодаря его копии Кайбель смог определить жанровую принадлежность этой надписи и описал принцип вопрошания бога при помощи пяти астрагалов [7].

Оракульная колонна самой хорошей сохранности была найдена 10 сентября 1984 г. в писидийском городе Адады. В 1970 г. прямо через

руины Адад проложили автомобильную дорогу, соединившую шоссе Сютчюлер–Эйирдир с деревней Йеникёй, а выкопанные во время этих работ древние каменные блоки были просто отброшены в сторону. Именно среди них и обнаружили оракульную колонну приехавшие в Адады Нолле и Сенджер Шахин. Убедившись в том, что перед ним оракул по пяти астрагалам, Нолле сделал эстампаж этой надписи и затем опубликовал ее текст в своей монографии о малоазийских оракулах по жребиям [2, S. 60–67]. Сама же колонна оставалась в Ададах еще более двух десятилетий и лишь несколько лет назад была перевезена в археологический музей Ыспарты, где ее можно увидеть в центре лужайки с левой стороны от входа в музей. Видимо, многовековое пребывание в земле защитило надпись, вырезанную на этой колонне, от выветривания и других негативных воздействий, так что из 56 строф оказались уничтожены только три строфы, находившиеся на верхнем профиле. Но эту потерю никоим образом не следует считать невозполнимой, поскольку в нашем распоряжении есть другие надписи с оракулом по пяти астрагалам, у которых эти строфы сохранились полностью, а текст почти всех надписей восходит к одному прототипу. Поэтому, когда передо мной стал вопрос выбора надписи с оракулом для первого русского перевода, я приняла решение перевести именно надпись из Адад [17].

Судьба отдельных оракульных колонн показывает, насколько живым, современным нам является весь обсуждаемый материал. Часть колонны из Такин, например, продолжала оставаться во дворе мечети, но при ремонте крыльца из нее сделали опору для балки, и в 1884 г. Уильям Рамсей и сопровождавший его А. Смит смогли скопировать надпись со всех четырех его сторон [18, p. 260–263]. В 1971 г. в Бурдуре произошло очень сильное землетрясение, старая мечеть в Йарышлы рухнула, и местные жители растащили по домам хранившиеся там античные камни. Мраморный блок с оракулом забрал Муса Сиврикайя и поставил его во дворе своего дома, где в 1984 г. Нолле смог произвести повторный осмотр надписи [2, S. 47–49]. 17 июля 2014 г. Неджати Сиврикайя, сын Мусы Сиврикайя, любезно позволил мне увидеть этот камень, который по-прежнему стоит у него во дворе в качестве столика возле уличного крана. Но если Нолле имел возможность осмотреть все четыре стороны колонны, то теперь она намертво зацементирована возле глухой заборной стены, полностью закрывающей доступ к стороне С.

Однако история на этом не заканчивается. В 1948 г. Луи и Жанна Робер нашли и скопировали два фрагмента оракула по пяти астрагалам

в деревне Йарыкёй, лежащей в 8 км от Бурдура [18, р. 596]. Сами они эту копию так и не опубликовали, и впоследствии Робер предоставил ее Нолле, когда тот начал работать над сводом всех оракулов по жребиям. Правда, в силу каких-то обстоятельств в распоряжении Нолле оказался только один из скопированных фрагментов, который и был им опубликован как оракул из Йарыкёй [2, S. 59–60]. 8 июля 2012 г. среди нескольких античных камней, лежавших на лужайке у здания администрации этой деревни, я обнаружила тот мраморный блок, что был изучен Робером. Надпись у него, действительно, сохранилась только с двух сторон, но текст одной из них у Нолле издан не был. По нумерации строф легко было определить, что передо мной верхняя часть оракульной колонны, из которой, выдолбив со стороны спила достаточное углубление, сделали домашнюю ступку. Это могло произойти уже в первые века после утверждения в Малой Азии христианства, когда языческие боги и их прорицания перестали вызывать священный трепет, а распиленная мраморная колонна вполне могла быть использована для разных других хозяйственных целей, например, для создания ступки. Сейчас увидеть в Йарыкёй этот памятник уже нельзя – его увезли в запасники археологического музея Бурдура.

Однако мне не давал покоя вопрос, откуда в деревне Йарыкёй появился фрагмент оракульной колонны. Изготовление такой колонны было делом дорогостоящим, и стоять она могла лишь в городе, а не в маленьком поселении. В окрестностях же деревни Йарыкёй древних городов не было, а одним из самых ближайших городов были Такины. Но рядом с Такинами тоже был найден фрагмент оракульной колонны, причем тоже мраморной, что было большой редкостью. Тогда я сравнила по многим параметрам – размерам, размещению прорицаний по сторонам, принципу оформления каждой строфы, форме букв, использованию *folia distinguentia* и т.д. – часть колонны из Йарыкёй с частью колонны из Йарышлы и поняла, что обе они – одна верхняя, другая нижняя – принадлежали в античное время одной и той же колонне из города Такины [20].

Язык оракула по пяти астрагалам и содержание его прорицаний предоставляют интереснейшее поле для исследований, и даже общая характеристика возникающих тут направлений не укладывается в рамки обзорной статьи. Поэтому приведем в качестве примера лишь несколько наблюдений. Среди посылаемых богом советов одни повторяются часто, создавая определенные формульные выражения, свойственные именно этому литературному жанру. Так, неоднократно звучит увере-

ние в благополучном исходе задуманного предприятия: «Будет тебе по сердцу то дело, к которому ты стремишься» (2, 5), «Будет тебе по сердцу то решение, к которому ты стремишься» (7, 5), «И всё будет тебе по сердцу, о чем ты спрашиваешь» (52, 5), – или обещание вернуть домой путешественника: «Бог возвещает, что вернется назад и тот, кто находится среди чужого народа» (8, 5), «Находящегося на чужбине боги не-вредимым приведут домой» (9, 5), «Бог возвещает, что вернется назад и тот, кто находится в чужой земле» (20, 5), «Бог возвещает, что вернется назад и тот, кто странствует в чужой земле» (43, 5). В других советах используются эпические формулы, сложившиеся уже в поэмах Гомера, или их вариации: «улыбколюбивая Афродита» (φιλομμειδῆς Ἀφροδείτη, 14, 4), «ты обдумываешь в разуме» (φρεσὶν ὀρμαίνεις, 18, 3), «дух велит» (θυμὸς ἀνώγει, 39, 3), «криворогих быков» (βοῦς ἔλικας, 52, 4), «солнце погрузилось, и гибельная ночь наступила» (ἠέλιός τε δέδυκεν, ἐρέστηκεν δ' ὀλοή νύξ, 37, 3 – ср. у Гомера: δὴ τ' ἠέλιος καὶ κνέφας ἱερὸν ἔλθη – «[пока не] погрузилось солнце, и священная тьма [не] настала» (Il. I 475, XI 194, XI 209, XVII 455, Od. III 329, V 225, IX 168, IX 558, X 185, X 478, XII 31, XIX 426)). Можно встретить здесь и цитаты из более поздних источников. «И не сдвигай каждый камень, да не нашел бы ты скорпиона», – возвещает оракул (40, 4), включая в свой стих, правда, с добавлением отрицания известную поговорку, возникшую из изречения Дельфийского оракула. Некий фиванец Поликрат, страстно желая найти спрятанные Мардонием сокровища, о которых твердила молва, купил нужную землю и стал искать клад. Ничего не найдя, он решил обратиться к Дельфийскому оракулу, чтобы узнать, как он может найти эти богатства, и Аполлон повелел ему: «Сдвигай каждый камень» (Zen. V 63).

Изречения оракула по пяти астрагалам далеко не всегда положительно оценивают то предприятие, которое задумал вопрошающий. Неоднократно бог советует ему отложить дело и подождать или даже в самой категоричной форме запрещает воплощать задуманное. Но поскольку любое предписываемое действие направлено ко благу просителя, то даже самые, казалось бы, негативные изречения, угрожающие карой богов или приказывающие опасаться, звучат вполне жизнеутверждающе и всегда оставляют надежду на безоблачное будущее. Приведем несколько примеров таких прорицаний:

Дело, которым ты занят, не делай, ведь лучше не будет.  
Если труды изнурят, все окажется тяжким и тщетным.

Дальние страны ступай посмотреть, и беды не случится. (3)

Не торопись, ведь отправиться в путь – не ко благу, но выжди.  
Если в усердье пустом поспешишь, навредишь себе сильно.  
Жди, пока нужное время придет, и во всем преуспеешь. (10)

Это решенье твое не считаю я верным. Ты выжди.  
Выполнишь всё хорошо, будет случай потом, ну а ныне  
Ты успокойся, богам подчинись, пребывая в надежде. (31)

Бьешь ты копытом стрекало, от волн изнуряешься встречных,  
Рыбу в пучине ты ищешь – спешить перестань с этим делом.  
Пользы ведь нет для тебя беспокоить богов неуместно. (15)

Семя в пучину бросать и писать на волнах сочиненья –  
То и другое – усиле пустое и тщетное дело.  
Не досаждай же ты богу, коль смертен – тебе навредит он. (45)

Способы передачи божественного совета тоже оказываются разными. Одни изречения вразумляют просителя строгими конкретными наставлениями: «Нехорошо ни в путь отправиться, ни заняться покупками» (55, 5), «И от дороги, по которой идешь, тебе не будет никакой прибыли» (16, 5), «Всё для тебя достижимо и надежно, о чем ты меня вопрошаешь» (33, 3; 41, 3). В других тон божества становится непреклонным, и начинают звучать лаконичные жесткие приказания: «Смело иди!» (17, 3; 18, 3; 26, 4), «Повинуйся богам!» (31, 5), «Не бойся!» (33, 4), «Берегись!» (39, 5; 40, 5; 46, 4), «Не старайся впустую!» (21, 3). А третьи наполняются разными образами: «Словно собака не будь, что рожает слепое потомство» (21, 4; 32, 4), «Руку в пасть волку не суй, чтоб несчастья с тобой не случилось» (44, 3), «Огненно-рыжий большой обитает там лев. Опасайся!» (46, 4), «Груды у той, что рождает младенца, доселе сухие, снова набухли теперь, молоко изливая обильно» (19, 3–4). Привлечение образных выражений помогало лучше донести мысль прорицания до его адресата, а значит, для людей того времени каждый из этих образов имел определенное смысловое наполнение, вызывал свои представления и ассоциации, без понимания и, соответственно, изучения которых глубинный смысл этих прорицаний просто от нас ускользнет.

Таким образом, анализ языка оракулов по пяти астрагалам во всех его аспектах – это исследование, которое уже, несомненно, выходит за рамки эпиграфики и каталогизации всех сохранившихся надписей этого типа. Целью такого исследования должно стать определение места малоазийской мантической поэзии внутри всего литературного процесса античности, выявление ее источников и этапов формирования. Если бы мы спросили оракул по пяти астрагалам о целесообразности такого исследования, то получили бы один из следующих ответов:

Смело ступай по дороге, которую в мыслях наметил.  
Всё тебе бог благосклонно пошлет. Что желаешь, исполнишь.  
Зевс в поднебесье гремящий во всем покровителем будет. (18)

Друг, откровенье благое звучит, и, его ты обдумав,  
Сделаешь всё, что захочешь, и бог помогать тебе будет.  
Ты победишь, и плоды соберешь, и всего ты достигнешь. (36)

#### *Список литературы*

1. Приходько Е.В. Что такое «алфавитный оракул»? // *Lanterna nostra*. К юбилею профессора Ии Леонидовны Маяк. СПб: Алетейя, 2014. С. 91–101.
2. Nollé Jo. *Kleinasiatische Losorakel. Astragal- und Alphabetchresmologien der hochkaiserzeitlichen Orakelrenaissance*. München: Verlag C.H. Beck, 2007.
3. Cockerell S.P. *Travels in Southern Europe and the Levant, 1810–1817. The Journal of C.R. Cockerell, R.A.* / Edited by his son S.P. Cockerell. London–New York–Bombay, 1903.
4. Walpole R. *Travels in Various Countries of the East; Being a Continuation of Memoirs Relating to European and Asiatic Turkey*. London, 1820.
5. Приходько Е.В. Алфавитный оракул из Олимпа: очерк истории изучения // *Труды кафедры древних языков*. Вып. III / Отв. редактор А.В. Подосинов. // *Труды исторического факультета МГУ*. Вып. 53. Серия III. *Instrumenta studiorum*: 24. М.: Индрик, 2012. С. 12–75.
6. Ritter C. *Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder allgemeine vergleichende Geographie*. Teil 19: Klein–Asien. Bd. II. Berlin, 1859.
7. Kaibel G. Ein Würfelorakel // *Hermes*. Bd. 10. 1876. S. 193–202.
8. Sterrett J. R. S. *The Wolfe Expedition to Asia Minor / Papers of the American School of Classical Studies at Athens*. Vol. III. Boston, 1888.
9. Heinevetter Fr. *Würfel- und Buchstabenorakel in Griechenland und Kleinasien*. Breslau, 1912.
10. Heberdey R., Kalinka E. *Bericht über zwei Reisen im südwestlichen Kleinasien, ausgeführt im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften // Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch–Historische Classe*. Bd. 45. Wien, 1897.

11. Ekman E. Appendix 3: Greek Inscriptions // The Swedish Cyprus Expedition. Vol. III. Stockholm, 1937. P. 621–632.
12. Corsten Th. Ein neues Buchstabenorakel aus Kibyra // Epigraphica Anatolica. 28. 1997. S. 41–49.
13. Приходько Е.В. Скальное святилище с алфавитным оракулом на земле Кибирь // Аристей. XII. 2015. С. 218–279.
14. Arundell F.V.J. Discoveries in Asia Minor, including a description of the ruins of several ancient cities and especially Antioch of Pisidia. Vol. II. London, 1834.
15. Bart H. Auf Reisen durch Küstenlandschaften des Mittelmeeres gesammelte Inschriften // Rheinisches Museum für Philologie. VII. 1850. S. 246–270.
16. Hirschfeld G. Vorläufiger Bericht über eine Reise im südwestlichen Kleinasien // Monatsbericht der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. November 1874. Berlin, 1875. S. 710–726.
17. Приходько Е.В. Оракул по пяти астрагалам из города Адады в Писидии // Труды кафедры древних языков. Вып. IV / Отв. редактор А.В. Подосинов. // Труды исторического факультета МГУ. Вып. 83. Серия III. Instrumenta studiorum: 27. М.: Индрик, 2016. С. 72–166.
18. Smith A.H. Notes on a Tour in Asia Minor // JHS. VIII. 1887. P. 216–267.
19. Robert L. Hellenica. Recueil d'Épigraphie de Numismatique et d'Antiquités Grecques. Vol. XI–XII. Paris, 1960.
20. Приходько Е.В. Новый поворот в судьбе оракула по астрагалам из деревни Йарыкёй // Аристей. IX. 2014. С. 58–95.

## **GENRES OF MANTIC POETRY ACCORDING TO THE INSCRIPTIONS OF SOUTHERN ASIA MINOR (II–III AD)**

*E.V. Prikhodko*

The study of ancient Greek language and literature is based on so many works of Greek writers that teachers do not feel the need to study recently discovered material. But the knowledge of this material can give students an opportunity to come into contact with the realities of ancient life. In order to confirm this idea, the author considers two genres of Greek mantic poetry which are not mentioned in literature and are presented only in the inscriptions of Pamphilia, Lycia, Pisidia, Kybiratis, Phrighia and Cyprus – alphabetical oracles and dice oracles. The author tells how and where these inscriptions were discovered, how the ancient people used these inscriptions to ask the god for advice, and what are the characteristics of each of these genres.

*Keywords:* alphabetical oracle, dice oracle, astragaloi, ancient inscription, Lycia, Pisidia, genres of ancient Greek literature.

### **1.3. СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ГНЁЗДА С ВЕРШИНОЙ 'ИМЯ' В КЛАССИЧЕСКИХ ЯЗЫКАХ**

Цель работы – моделирование концепта имя в классических языках по данным словообразования. Проведен сопоставительный анализ структуры и семантического объема гнезд *nomēn* и  $\square \bullet \blacksquare \square \circ \infty \infty$ . В древнегреческой языковой картине мира концепт имя имеет атрибутивно-ментальную доминанту, что проявляется в большом количестве и деривационной активности прилагательных, лексем с абстрактным и терминологическим значением, в ведущей роли сложения как способа словообразования, значимости модификационных и транспозиционных производных. В латинском языке концепт имеет денотативно-социальную доминанту: преобладают производные существительные конкретных значений, преимущественно приставочного способа образования, развитие переносных значений идет в сторону детализации денотативной сферы за счет обозначения социально значимых объектов и действий.

Ключевые слова: словообразовательное гнездо, древнегреческий язык, латинский язык, концепт, сопоставительное словообразование

Одним из актуальных направлений современной дериватологии является изучение комплексных единиц, в особенности самой крупной из них – словообразовательного гнезда. Несмотря на давние традиции разностороннего исследования словообразовательных гнезд, эти единицы довольно редко становятся объектом сопоставительного анализа. Впервые данная проблема выделяется как актуальная в монографии В.Г. Фатхудиновой [1]. Особенно подчеркивается значимость сопоставительного исследования гнезд в условиях когнитивно-дискурсивной парадигмы языкознания: «Словообразовательное гнездо является не только комплексной (классификационной) единицей словообразования, но и единицей языкового сознания, отражающей коммуникативные и номинационные потребности общества» [1, с. 158]. Что касается классических языков, то в настоящее время попытки построения в них словообразовательных гнезд отсутствуют. Словарь Г.В. Петровой [2], представляет гнезда как лексические, не упорядочивая совокупность дериватов в соответствии с отношениями взаимной производности. Для древнегреческого языка нет даже такого словаря. В сложившейся ситуации мы считаем важной и необходимой работу по построению словообразовательных гнезд классических языков и по их сопоставлению. Объектом нашего анализа стала одна из несомненных универсалий – имя, т.е. гнезда *nomēn* и  $\square \bullet \blacksquare \square \circ \infty \infty$ . Древнегреческое гнездо было подробно охарактеризовано нами в статье [3], в настоящем сообщении мы сосредоточим внимание на сопоставлении его с латинским. Построение гнезд

производилось с опорой на словари [4–7], по ним же приводятся и формулировки значений.

Рассмотрим семантический объем вершинного слова. Общими для обоих языков являются прямое значение ‘имя, название’ и несколько переносных: ‘слава’, ‘предлог’ (в греческом ‘отговорка’, в латинском ‘повод, формальное основание’) и ‘пустое слово, видимость, одно лишь имя’. Сходство проявляется и в развитии терминологических значений: ‘слово’, ‘термин’ (лат., др.-гр.), ‘имя существительное’ (лат.), ‘имя нарицательное, имя собственное’ (др.-гр.). Помимо перечисленных, в греческом языке возникает обобщенное значение ‘выражение, речь’, производное от значения ‘слово’. В латинском языке наблюдается развитие ряда конкретных значений, связанных метонимически с прямым: ‘родовое имя’, ‘звание, титул’, ‘человек, лицо’, ‘долговая расписка’. Значение ‘родовое имя’ получает дальнейшее развитие: ‘род’, ‘народ, нация’ → ‘страна’. Значение ‘долговая расписка’ порождает значение ‘должник’. Как видим, в латинской языковой картине мира слово *nomen* расширяет свою денотативную сферу за счет активного использования в обозначении социальных отношений.

Обратимся к парадигмам 1-й ступени словообразования. Не может не привлечь внимания разница в наполнении их частеречных блоков. В древнегреческом языке среди производных 1-й ступени 10 существительных, 23 прилагательных, 5 глаголов и одно наречие, в латинском же преобладают существительные, которых 9, в то время как прилагательных только 4, глаголов 2. Сравним соответствующие блоки.

Субстантивный блок в латинской парадигме представлен именами конкретных значений, преимущественно приставочного способа образования, семантика которых формируется значением префикса: общеупотребительными *agnomen*, *cognomen*, *denomen*, *praenomen*, *genomen*, *supergenomen*, обозначающими разновидности именований, и термином *propomen* ‘местоимение’. Семантика общеупотребительных лексем опирается на прямое значение вершинного слова и детализирует его. Исключения составляют *cognomen*, которое в одном из 4-х своих значений (‘имя, название’) синонимично производящему, и *praenomen*, унаследовавшее также переносное значение ‘звание, титул’. Одно существительное образовано приставочно-суффиксальным способом – *ignominia* ‘лишение доброго имени, позор’; оно опирается на переносное значение производящего ‘слава’. Характерной чертой субстантивов 1-й ступени является их словообразовательная активность и формирование собственных словообразовательных парадигм, содержащих глаголы 1-го



склонения с исследуемым корнем в предфлексийной позиции, т.е. префиксальные, сложные. Семантика этих прилагательных определяется значением инициального компонента и опирается на разные значения вершинного слова. Большинство связано с прямым значением 'имя, название':  $\text{Э} \text{е} \text{р} \text{■} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'безымянный, неименуемый',  $\text{У} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  и  $\text{Э} \text{Э} \text{Э} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'тот, чье имя внушает отвращение',  $\text{М} \text{е} \text{р} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  и  $\text{□} \text{□} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'данный в качестве имени; дающий имя; прозванный',  $\text{■} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗}$  'неизвестный; незнающий'  $\text{⊗} \text{□} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'служащий прозвищем',  $\text{□} \text{□} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  и  $\text{□} \text{□} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'служащий прозвищем; производный',  $\text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'соименный, одноименный',  $\text{М} \text{⊙} \text{◆} \text{М} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'с разными названиями',  $\text{Э} \text{Э} \text{●} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'с прекрасным именем',  $\text{□} \text{⊙} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'имеющий то же имя; того же рода',  $\text{□} \text{□} \text{●} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'известный под несколькими именами',  $\text{⊠} \text{М} \text{◆} \text{У} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'ложноименуемый'. Характер семантической связи компонентов различен: «имя по его свойству»  $\text{⊠} \text{□} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{□} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{⊠} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{⊠} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  «носителю имени»  $\text{⊠} \text{У} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{Э} \text{Э} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{М} \text{⊙} \text{◆} \text{М} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{Э} \text{Э} \text{●} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{□} \text{⊙} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{□} \text{●} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗} \text{⊠} \text{М} \text{◆} \text{У} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  «называющий». Возможно совмещение активного и пассивного значений в семантике одной леммы  $\text{⊠} \text{М} \text{е} \text{р} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$   $\text{⊗}$  'данный в качестве имени; дающий имя; прозванный',  $\text{Э} \text{е} \text{р} \text{■} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'безымянный, неименуемый',  $\text{■} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'неизвестный; незнающий'). С переносными значениями связаны:  $\text{Э} \text{е} \text{р} \text{■} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'неизреченный' и 'бесславный',  $\text{М} \text{◆} \text{е} \text{р} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'приятно звучащий',  $\text{■} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'бесславный',  $\text{М} \text{◆} \text{е} \text{р} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'имеющий славное имя, славный'. Собственные переносные значения, не связанные со значениями производящего, развивают  $\text{М} \text{◆} \text{е} \text{р} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'левый; зловещий' и  $\text{У} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{□} \text{✕}$  'роковой, зловещий; злополучный, несчастный'.

Прилагательные с корнем 'имя' в конечной позиции формируют собственные словообразовательные парадигмы. Наиболее регулярными образованиями являются здесь глаголы на -□□ с транспозиционным значением обладания признаком ( $\text{□} \text{⊙} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{М} \text{◆} \text{◆} \text{◆}$ ,  $\text{□} \text{□} \text{●} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{М} \text{◆} \text{◆} \text{◆}$   $\text{М} \text{⊙} \text{◆} \text{М} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{М} \text{◆} \text{◆} \text{◆}$ ,  $\text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{М} \text{◆} \text{◆} \text{◆}$   $\text{□} \text{□} \text{□} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{М} \text{◆} \text{◆} \text{◆}$   $\text{У} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{◆} \text{○} \text{М} \text{◆} \text{◆} \text{◆}$   $\text{⊙} \text{⊗}$ )



обширнее и насчитывает 31 производное, тогда как латинское – только 18.

Субстантивные блоки данных подгнезд имеют примерно одинаковую структуру и включают *nomina agentis* (*nominator, oris m* и □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕), *nomina actionis* (*nominatio, onis f* и □*et*■□○*et*◆*et*✕*et*♣) и *nomina acti* (*nominatus, us m* ‘наименование, название, имя’ и □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ ‘список имен’). Греческое *nomēn actionis* порождает приставочные производные с терминологическими значениями □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕*et*♣ и *et*■◆*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕; от последнего произведены прилагательное *et*■◆*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ и глагол *et*■◆*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕. Специфику латинских субстантивов составляет сохранение не только прямого, но и переносных значений производящего: *nominatio, onis f* ‘называние; выдвижение кандидатуры’, *nominator, oris m* ‘именующий; избирающий, назначающий’.

Адъективные блоки в каждом языке состоят всего из двух дериватов, но представляют интерес в плане распределения элементов семантики производящего между производными. В греческом языке прилагательное □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ ‘искусный в обозначениях; номенклатурный’ опирается на прямое значение производящего, а прилагательное □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ ‘(легко) выразимый; славный, знаменитый’ – на переносные, унаследованные от переносных значений непроизводного существительного. Кроме того, имеется морфологический дериват *et*■◆*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ ‘невыразимый’. Прилагательное □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ морфологических дериватов не имеет, но родовые формы его субстантивируются и развивают терминологические значения: □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ ◆*et*♣*et*♣*et*✕ ‘искусство давать имена’, □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ □*et*◆*et*♣*et*✕ ‘именительный падеж’, □*et*■□○*et*◆*et*♣*et*✕ ♣*et*♣*et*✕ ‘предметный словарь’. В латинском языке на прямое значение глагола опираются прилагательные *nominatus, a, um* в значении ‘так называемый’ и *nominativus (casus)* ‘именительный (падеж)’. Несмотря на то, что значение ‘выражение’ в латинском гнезде не фиксируется на предыдущих ступенях деривации, имеется пара *nominabilis, e* → *innominabilis, e*. Таким образом, адъективный блок в греческом подгнезде формально и семантически несколько разнообразнее, чем в латинском.

Наибольшие различия между греческим и латинским языками наблюдаются в устройстве глагольных блоков словообразовательных подгнезд ‘именовать’. Латинский язык дает фрекентатив *nominare* и один

префиксальный дериват с модификационным типом значения, денотативно эквивалентный производящему, – supernominare. Имеется также композит *puncsurage* (*pomen* + *surage*), который, помимо прямого значения ‘нарекать’, вытекающего из внутренней формы, развивает ряд переносных, расширяющих денотативную сферу лексемы в сторону обозначения социальных действий: ‘провозглашать’, ‘назначать наследником’, ‘посвящать’. В древнегреческом языке дериватов с модификационным значением

больше:

по значению ‘именовать’,  
 по значению ‘выражать, излагать’,  
 по значению ‘прославиться’,  
 по значению ‘перечислять’. Имеется несколько дериватов с мутационными значениями, формируемыми семантикой префикса: ‘производить, заимствовать’,  
 ‘называть другим именем, переименовывать’,  
 ‘переименовывать’,  
 ‘обещать в жены’. Перечисленные глаголы могут давать производные следующих ступеней. Сложных глаголов два: и . Каждый из них образует *nomen agentis* и *nomen actionis*, конкретизирующееся в *nomen acti*: и ‘создатель имен’, ‘словотворчество’, ‘номиналии’, ‘словотворчество; звукоподражание’.

Обобщим полученные данные. Древнегреческое словообразовательное гнездо с вершиной ‘имя’ мощнее латинского (115 и 46 членов). Структурная специфика заключается в доминировании разных блоков словообразовательной парадигмы 1-й ступени: субстантивного в латинском языке и адъективного в древнегреческом. Доминирование проявляется в количественном составе и словообразовательной активности соответствующей лексики. Так, в латинском языке на 1-й ступени словообразования 64% существительных, они порождают 48% производных 2-й ступени. В древнегреческом языке на 1-й ступени 59% составляют прилагательные, порождающие 53% дериватов 2-й ступени. Отдельно должен быть упомянут глагол ‘именовать’ как словообразовательно наиболее активная лексема в обоих языках. В отношении спосо-

бов словообразования сравниваемые гнезда обнаруживают как сходства, так и различия. В образовании производных 1-й ступени в латинском языке задействована преимущественно префиксация, тогда как в древнегреческом – сложение и сложение в сочетании с суффиксацией, несколько менее – приставочно-суффиксальный способ. На последующих ступенях в обоих языках преобладает суффиксация (в древнегреческом, к тому же, активно образуются префиксальные глаголы). Можно полагать, что и относительная активность способов словообразования, и структурное доминирование того или иного блока в парадигме 1-й ступени, равно как и особенности семантического развития однокоренной лексики выступают отражением единой тенденции в трактовке концепта имя, специфичной для каждого языка. В латинской языковой картине мира имя, прежде всего, денотат, имеющий самостоятельное существование, в древнегреческой – атрибут своего носителя. Поэтому среди производной лексики в латинском гнезде преобладают существительные, в греческом – прилагательные. Наиболее активным способом первичного словообразования в латинском выступает префиксация, создающая лексемы с почти не идиоматичным прямым значением, детализирующие денотативную сферу исходного понятия. В древнегреческом более активно сложение, при котором имя и его носитель получают качественную характеристику. Следует отметить и наличие многочисленных типов словообразовательного значения, также не преобладающих денотативной сферы. Обозначенная тенденция реализуется и в семантическом словообразовании. Семантический объем древнегреческого гнезда постоянен, многочисленные переносные значения ('слава', 'выражение'), развившиеся у непроизводного имени, повторяются в его морфологических дериватах. Наличие существенного пласта абстрактной и терминологической лексики придает древнегреческому гнезду преимущественно ментальный характер. В латинском языке производные лексемы способны развивать собственные переносные значения, отличные от значений производящего. При этом расширение семантического объема происходит всегда в сторону обозначения социально значимых денотатов и действий ('доносить', 'выдвигать в кандидаты', 'титул', 'должник', 'нация' и т.п.). Таким образом, данные словообразования позволяют заключить, что в древнегреческой языковой картине мира концепт имя имеет атрибутивно-ментальную доминанту, в латинском – денотативно-социальную.

#### *Список литературы*

1. Фатхутдинова В.Г. Комплексные единицы словообразования в русском и татарском языках. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2005. 250 с.
2. Петрова Г.В. Латинско-русский словообразовательный словарь. М.: Оникс; Мир и образование, 2008. 704 с.
3. Данилина Н.И. Словообразовательное гнездо с вершиной ☉☰☱☲☳☴ // Россия и Греция: диалоги культур [в 3 ч.]. Ч.1. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2016. С. 71–82.
4. Древнегреческо-русский словарь / Сост. И.Х. Дворецкий. В 2-х т. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. 1904 с.
5. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1976. 1096 с.
6. Frisk H. Griechisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg: Karl Winter; Universitätsverlag, 1960. 2428 S.
7. Walde A., Hofmann J.B. Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1938. 2045 p.

## WORD FAMILY "NAME" IN CLASSICAL LANGUAGES

*N.I. Danilina*

The purpose of the work is the modeling of the concept name in classical languages according to word formation. A comparative analysis of the structure and semantic volume of the nomen and ☉☰☱☲☳☴ word family is carried out. In the ancient Greek language picture of the world the concept name has an attribute-mental dominant, which is manifested in a large number and derivational activity of adjectives, lexemes with abstract and terminological meaning, in the leading role of composition as a way of word formation, the significance of modification and transposition derivatives. In Latin the concept has a denotative social dominance: the nouns of specific meanings predominate, predominantly the prefix way of education, the development of figurative meanings goes towards the detailing of the denotative sphere through the designation of socially significant objects and actions.

*Keywords:* concept, word-building socket, ancient Greek language, Latin language, comparative word formation.

### 1.4. ТИПОЛОГИЯ КОНЕЧНЫХ ТЕРМИНОЭЛЕМЕНТОВ ГРЕКО-ЛАТИНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В СОСТАВЕ КЛИНИЧЕСКИХ КОМПОЗИТНЫХ ТЕРМИНОВ

© *М.И. Носачёва*

В разделе рассмотрены конечные терминологические элементы (ТЭ) греко-латинского происхождения в составе клинических композитных терминов. Целью исследования является типология конечных ТЭ. Используемые методы: описательно-аналитический, метод лексикографической интерпретации, количественная ме-

тодика. Конечные ТЭ греко-латинского происхождения, не употребляющиеся в качестве самостоятельных терминов,—основной тип опорных компонентов в составе клинических композитных терминов. Анализ материала выявил 2 типа ТЭ: сложные (комплекс морфем с единым значением, определяемым как значением корневой морфемы, так и значением суффиксально-флексионного комплекса) и псевдосложные (комплекс морфем с единым значением, определяемым только значением корневой морфемы). Для определения типа конечного ТЭ предлагается алгоритм, учитывающий наличие/отсутствие однокоренных конечных начальных (срединных) терминоэлементов, имеющиеся различия в значении между однокоренными терминоэлементами, наличие семантического сдвига по сравнению с исходным словом греческого и латинского языков. При отнесении ТЭ к сложным или псевдосложным учитывается также полисемия и омонимия ТЭ. В результате анализа 1039 субстантивных композитных терминов выявлено 39 сложных и 75 псевдосложных ТЭ, являющихся конечными компонентами в 229 и 192 клинических терминах соответственно, на основе чего делается вывод о большей серийности сложных ТЭ, что соотносится с фразеологичностью значения терминов как языковых единиц, обозначающих понятия специальной области знаний.

*Ключевые слова:* клинические композитные термины, конечные терминоэлементы греко-латинского происхождения, сложные и псевдосложные терминоэлементы.

Конечные терминоэлементы греко-латинского происхождения, не употребляющиеся в качестве самостоятельных терминов, являются одной из основных разновидностей опорных компонентов субстантивных композитных клинических терминов. В ходе исследования конечных ТЭ из [1] осуществлены 2 выборки клинических терминов общим объёмом 5510 единиц. Всего выявлено 1039 субстантивных композитных терминов. ТЭ, представляющие собой комплекс морфем с единым значением, функционируют в качестве опорных компонентов в 421 термине (40,5% от общего количества терминов выборок). Анализ данных терминоэлементов позволяет выявить их неоднородность.

Сравним финальные компоненты -тонус/-тония и -метр/-метрия. Финали -тонус/-тония восходят к греческому *tonos*, одним из значений которого является 'напряжение' (значения греческих существительных приводятся по [2]). В клинической терминологии корневой ТЭ *тоно-* имеет значение 'относящийся к напряжению, тону, давлению', например *тонометр*, *тоноскопия*. Значение конечных компонентов -тонус и -тония тождественны как корневому компоненту *тоно-*, употребляемому в начальной позиции, так и друг другу (синонимичные термины *гипотонус* и *гипотония* различаются только вариантами опорного компонента), при этом -тонус может использоваться в качестве само-

стоятельного термина в значении 'длительно поддерживаемый уровень активности организма в целом, его отдельных систем и органов': тонус, мышечный тонус, артериальный тонус. Корневой ТЭ в финальных компонентах -метр/-метрия также тождественен значению ТЭ метро-, восходящему к греческому *metreo* 'мерить, измерять', в инициальной позиции, однако значения опорных компонентов различны: -метр 'прибор для измерения', -метрия 'измерение как метод исследования'. Как можно увидеть, отношения в парах опорных компонентов -тонус/-тония и -метр/-метрия не равнозначны, хотя в обоих случаях значение корневого ТЭ в любой позиции одинаково.

Вместе с тем, значение некоторых ТЭ напрямую зависит от занимаемой ими позиции в составе композитного термина. Так, при рассмотрении финальных компонентов -лог/-логия (стоматолог, ларинголог, дерматология, офтальмология) в сравнении с корневым ТЭ лого- в начальной позиции (логоневроз, логопатия, логорея) обнаруживается нетождественность значений корневого ТЭ. Восходя к греческому *logos*, в составе инициального компонента ТЭ лого- имеет значение 'слово, речь, рассуждение', в то время как финаль -лог означает 'специалист в той или иной области', а -логия – 'учение, наука, область знания'.

Таким образом, опорные ТЭ неоднородны, среди них целесообразно выделять:

а) собственно сложные ТЭ – ТЭ, являющиеся комплексом морфем с единым значением, зависящем не только от корневого ТЭ, но и суффиксально-флексионного комплекса: -графия и -граф, -скопия и -скоп. В качестве опорных компонентов сложные ТЭ выступают в 229 субстантивных композитных терминах выборов;

б) псевдосложные ТЭ – ТЭ как комплекс морфем с единым значением, формируемым, в отличие от сложных ТЭ, только значением корневого ТЭ, комплекс суффиксально-флексионных морфем, входящий в состав псевдосложного ТЭ, выполняет только грамматическую функцию. Так, нулевая флексия, входящая в псевдосложные ТЭ -клонус, -тонус, -блефарон, относит термины с данными финалями к существительным мужского рода 2 склонения, а суффиксально-флексионный комплекс и[j]+а оформляет принадлежность терминов, оканчивающихся на -кардия, -гастрия, к существительным женского рода 1 склонения. Псевдосложные ТЭ являются конечными компонентами 192 терминов выборов.

Для отнесения конечного ТЭ к сложным или псевдосложным целесообразно использовать следующий алгоритм. Во-первых, осуществляется деление ТЭ на группы в зависимости от наличия / отсутствия однокоренных конечных ТЭ: 1) единственный вариант конечного ТЭ, 2) наличие нескольких однокоренных конечных ТЭ, различающихся суффиксально-флексийным комплексом.

Далее осуществляется деление каждой из групп на подгруппы на основе наличия / отсутствия однокоренного начального (срединного) ТЭ. При его наличии сравниваются значения конечных и начальных (срединных) ТЭ. Если значение единственного конечного ТЭ отличается от значения простого корневого ТЭ в начальной или срединной позиции (и соответствующего исходного слова в греческом или латинском языках), то данный конечный ТЭ является сложным, например значение конечного ТЭ -урия 'содержание каких-либо веществ в моче' (меланурия, мелитурия) отличается от значения простого ТЭ ур- в начальной позиции 'относящийся к моче', аналогично соотносятся ТЭ -холия 'содержание каких-либо веществ в желчи' (альбуминохолия) и холе-'относящийся к желчи'.

При наличии нескольких однокоренных опорных компонентов возможны различия в значениях как между конечными ТЭ, так и по отношению к начальному ТЭ. Могут быть выделены следующие варианты:

а) различаются значения как однокоренных конечных ТЭ, так и конечных и начальных ТЭ: ТЭ -грамма 'снимок, кривая' (актограмма, апексограмма, мастикациограмма, мегакариоцитограмма, миелограмма), -граф 'прибор для графической регистрации' (азотограф, актинограф, метаболограф, миограф) и -графия 'метод рентгенологического исследования, графическая регистрация' (амниография, ангиография, макроаутордиография, мастография, медуллография) имеют различное значение, отличающееся и от значения граф- в начальной позиции от греческого *grapho*- 'записывать, писать' (графомания, графоспазм). Значения ТЭ -скоп 'инструмент, прибор для исследования' (аномалоскоп, артроскоп, медиастиноскоп, мнемоскоп) и -скопия 'инструментальное эндоскопическое исследование' (абдоминоскопия, ангиоскопия, макроскопия, мезофарингоскопия) также различны и отличаются от значения скопо- в начальной позиции 'рассматривать, смотреть, выглядеть' (от греческого *skopeo* 'смотреть') (скопофилия, скопофобия);

б) значения однокоренных конечных ТЭ различаются, но соотносятся со значением начального (срединного) ТЭ. Такое соотношение между значениями ТЭ имеется в парах -метр, -метрия (рассмотрены выше) -

фон, -фония. Так, значения однокоренных ТЭ -фон 'устройство, аппарат, передающий / фиксирующий звуковые колебания' (аутифон) и -фония 'звук, голос; восприятие звука, голоса' (амфорофония, аутофония, макрофония) различны, но значение корневого ТЭ в составе данных опорных компонентов тождественно значению корневого ТЭ фон- в инициальной позиции 'относящийся к звуку, голосу' (фонендоскоп).

в) значения однокоренных конечных ТЭ различаются, при этом значение одного из компонентов отличается от значения начального ТЭ, а значение другого соотносимо со значением корневого ТЭ в начальной позиции. К этой разновидности относятся конечные ТЭ -емия 'содержание или повышение содержания каких-либо веществ в крови' (ацетонемия, меланемия) и -ема 'кровь' (гифема), соотносящиеся с начальным компонентом гем-, гемат- 'относящийся к крови' (макрогематурия).

Все ТЭ, относящиеся к одному из указанных вариантов, являются сложными.

В случае тождества значений единственного конечного ТЭ и соответствующего инициального компонента, а также исходного слова в языке-источнике конечный ТЭ является псевдосложным ТЭ. Например, значение опорного компонента -энкефалия/-энцефалия 'головной мозг' (макроэнцефалия) тождественно значению корневого ТЭ в начальной и срединной позиции энкефал- (энцефал-) 'относящийся к головному мозгу' от греч. *enkephalos* 'головной мозг' (энцефаластения, мезэнцефалотомия), значение конечного ТЭ -гастрия 'желудок' (ацефалогастрия, микрогастрия) не отличается от значения начального ТЭ 'относящийся к желудку' от греч. *gaster* 'желудок' (гастротомия). Таким же образом соотносятся финальные псевдосложные ТЭ -мастия, -хейрия, -хейлия, -дактилия, -глоссия и другие с корневыми ТЭ в начальной позиции и их греческими соответствиями.

Псевдосложными являются и однокоренные конечные ТЭ, различающиеся суффиксально-флексионным комплексом, тождественные по значению друг другу и начальному компоненту, например, описанные выше -тонус и -тония. Подобным образом соотносятся однокоренные псевдосложные ТЭ -клонус и -клония, восходящие к греческому *klonos* 'беспорядочное движение' (миоклония и термин миоклонус в терминологическом словосочетании миоклонус глазной). Как и ТЭ -тонус, опорный компонент -клонус употребляется в качестве самостоятельного термина (в значении 'крайняя степень повышения сухожильных рефлексов, проявляющаяся серией быстрых ритмичных сокращений мыш-

цы или группы мышц...'). К данному типу ТЭ относятся также -трикс (монилетрикс) и -трихия (аденотрихия) 'относящийся к волосам', -кранион (опистокранион) и -кrania (акрокrania) 'относящийся к черепу', блефарон- от греческого blepharon 'веко' - (анкилоблефарон, микроблефарон) и -блефария (встречается только в 1 некомпозитном термине аблефария).

Все рассмотренные примеры касаются конечных ТЭ, имеющих однокоренные инициальные ТЭ. При отсутствии однокоренного начального компонента следует учитывать наличие семантического сдвига конечного ТЭ по сравнению со значением исходного слова в греческом или латинском языках. При различиях в значении ТЭ считается сложным, например конечный ТЭ -дез 'хирургическая операция фиксации органа' (артродез) от греческого desis 'связывание', -пения 'недостаток форменных элементов крови' (моноцитопения) по сравнению со значением греческого penia 'бедность, недостаток'. При тождественности значений конечный ТЭ признаётся псевдосложным: -целе 'грыжа, полость, киста' (мукоцеле, менингоградикулоцеле) от греческого kele 'опухоль или вздутие, преимущественно грыжа'.

При наличии нескольких однокоренных ТЭ, употребляющихся только в финальной позиции, релевантно различие в их значениях: если значения однокоренных конечных ТЭ различаются, они являются сложными ТЭ: -триб 'инструмент для раздавливания, раздробления (анатомических образований)' (ангиотриб) и -трипсия 'хирургическая операция раздавливания, раздробления' (ангиотрипсия), -том 'инструмент для проведения хирургической операции рассечения, вскрытия' (адентом) и -томия 'хирургическая операция: рассечение, вскрытие' (артротомия).

К сложным или псевдосложным ТЭ условно могут быть отнесены и уникальные компоненты, не характеризующиеся, в отличие от ТЭ, регулярностью употребления в составе терминов в одном значении; они выделяются в терминах в качестве ТЭ на основе их греко-латинского происхождения и выражаемого терминологического значения. К сложным ТЭ примыкают уникальные компоненты -кsezис (от греческого xesis 'скобление, соскабливание' в термине артрокsezис), -синнойя (от греческого sunnoia 'размышление' в термине аутоcиннойя) и компонент -клав (от латинского clavis 'ключ'), встречающийся в 2 терминах (автоклав и автоклавируванный).

Определение разновидности финального компонента композитного термина осложняется случаями полисемии и омонимии ТЭ.

Рассмотрим опорный компонент -стомия, выступающий в терминах в 2 значениях 1) 'рот' (макростомия) и 2) 'отверстие' (колостомия, ангиостомия) и другие. В первом случае финаль -стомия может рассматриваться как псевдосложный ТЭ, так как значение корневого ТЭ стом- не отличается от его значения в начальных компонентах стоматолог, стоматоскопия и при употреблении в роли опорного компонента оформляется суффиксально-флексионным комплексом, задающим грамматическую характеристику термина. В терминах колостомия, абдоминоперикардиостомия корневого ТЭ стом- в опорных компонентах -стомия 'формирование свища, анастомоза' и -стома 'созданный хирургически наружный свищ полого органа' восходит к значению 'отверстие'. Значение двух опорных компонентов различается, и финаль -стомия и -стома относятся к сложным ТЭ.

Аналогичные отношения наблюдаются между значениями опорного компонента -лиз/ -лизис, восходящего к следующим значениям греческого lysis: 1) 'разложение, распад', 2) 'развязывание, освобождение'. В первом значении корневого ТЭ лиз- означает 'относящийся к растворению, разложению, распаду вещества' и употребляется как самостоятельный термин (лизис), как начальный корневого ТЭ (лизосома) и в составе опорного компонента (остеолиз, лейколиз), в связи с чем опорный компонент с данным значением относится к псевдосложным ТЭ. В некоторых терминах с опорным компонентом -лиз/-лизис корневого ТЭ в его составе восходит к греческому 'развязывание, освобождение', финаль обозначает хирургическую операцию, 'освобождение от сращения с соседними тканями' (менингомиелолиз, менинголизис, артролиз) и является сложным ТЭ.

Полисемичными могут считаться и ТЭ, восходящие к одному и тому же значению греческого или латинского слова, но различающиеся наличием или отсутствием семантического сдвига. Так, рассмотренный выше компонент -графия имеет кроме проанализированного значения значение 'относящийся к письму' (мегалогграфия, макрография, микрография) и может квалифицироваться как псевдосложный ТЭ. Напротив, финаль -патия, являющаяся в большинстве терминов псевдосложным ТЭ, в терминах аллопатия и гомеопатия означает 'принцип лечения, система лечения', имеющий сдвиг в значении по сравнению со значением корневого ТЭ и соответствующего греческого слова позволяет отнести данный компонент к сложным ТЭ.

В случае омонимии совпадают звучание и написание опорных компонентов, восходящих к разным словам языка-источника. В качестве

примера можно привести финальные компоненты -гения от греческого *genea* 'зарождение, порождение' (лизогения, экзогения) и -гения от греческого *genus, genyos* 'челюсть, нижняя челюсть' (макрогения, описто-гения, ортогения); -педия от греческого *paideia* 'воспитание, обучение' (ортопедия, фонопедия), -педия от греческого *pais, paidos* 'ребёнок' (милопедия) и -педия от лат. *pes, pedis* 'нога' (бипедия).

Следует отметить, что между количеством выделяемых сложных и псевдосложных ТЭ и количеством терминов, в которых они являются конечными компонентами, наблюдается обратно пропорциональная зависимость. На материале выборок выделено 39 сложных и 75 псевдосложных ТЭ, т.е. количество псевдосложных ТЭ, большинство из которых обозначает анатомические образования (-дактилия, -гастрия, -метра, -корнеа и другие) превышает количество сложных ТЭ в 1,9 раза. Однако количество терминов со сложными ТЭ (229 единиц) в 1,2 раза больше количества терминов с псевдосложными ТЭ. Таким образом, сложные ТЭ характеризуются большей серийностью по сравнению с псевдосложными ТЭ, а фразеологичность их значения, обусловленная семантическим сдвигом и/или присоединяемым суффиксально-флексионным комплексом, полностью соответствует природе термина как единицы, обозначающей специальные понятия определённой области знаний, значение которой не складывается из значений составляющих компонентов, а определяется относительно всей терминосистемы.

#### *Список литературы*

1. Энциклопедический словарь медицинских терминов: в 3-х т./ гл. ред. Б.В. Петровский. М.: Советская энциклопедия, 1982–1984. Т.1 – 500 с.; Т. 2 – 500 с.; Т. 3 – 591 с.
2. Древнегреческо-русский словарь: в 2-х т. /Сост. И.Х. Дворецкий; под ред. С.И. Соболевского. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. – Т.1 – 1043 с.; Т.2 – 870 с.

### **TIPOLOGY OF THE FINAL GREEK-LATIN TERMINOELEMENTS IN THE CLINICAL COMPOUND TERMS**

*M.I. Nosacheva*

The article is devoted to the final Greek-Latin terminoelements in the clinical compound terms. The purpose is to create a typology of the Greek and Latin final terminoelements. Methods: descriptive analytical method, method of the lexicographic interpretation, quantitative methods. The final Greek-Latin terminoelements, which are not used as independent terms, are one of the main groups of the final components

in the clinical compound terms. The data analyses makes it possible to identify 2 types of the final terminoelements: complex (morpheme complex with an united meaning depending on the meaning both of the root morpheme and the suffix and the inflexion) and pseudocomplex (morpheme complex with an united meaning depending only on the meaning of the root) terminoelements. In the article is offered an algorithm for the identification of the types of the final terminoelements. Also the polysemy and homonymy of the terminoelements must be considered by the identification of the types of the components. On consideration of the data (1039 substantive compound clinical terms) there were identified 39 complex (in 229 terms) and 75 pseudocomplex (in 192 terms) terminoelements. The analysis shows the most high seriality of the complex terminoelements, what can be correlated with the idiomaticity of the terms as language units that designate the terminological concepts.

*Keywords:* clinical compound terms, final Greek-Latin terminoelements, complex and pseudocomplex terminoelements.

## **1.5. ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ КУРСА ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА В МЕДИЦИНСКОМ ВУЗЕ**

**© С. Р. Савенкова, Л. В. Широкова**

Раздел посвящен проблеме гуманизации и гуманитаризации медицинского образования и роли курса латинского языка и основ медицинской терминологии в этом процессе. Рассматривается терминологическая направленность латинского языка, его пропедевтическая функция, роль в проблеме межпредметной интеграции. Курс латинского языка является неотъемлемой частью гуманитарного цикла. Уделяется внимание влиянию изучения латыни на развитие речевой культуры, расширение лингвистического и исторического кругозора студентов, стимулирование познавательной деятельности, раскрытие творческого потенциала. Делается вывод о том, что преподавание латинского языка в системе высшего медицинского образования способствует формированию не только профессиональных, но и общекультурных компетенций.

*Ключевые слова:* латинский язык, гуманизация, гуманитаризация, высшее медицинское образование, терминология, межпредметные связи, компетенции, кругозор.

Преподавание латинского языка в медицинском вузе преследует сугубо профессиональную цель – подготовить терминологически грамотного врача. Овладение языком профессии в принципе требует определенной подготовки, образования. А язык медицины особенный: его основу составляют два классических языка античности – древнегреческий и латинский. Знание студентами медицинской терминологии на латин-

ском языке является необходимой профессиональной компетенцией. Овладеть основами медицинской терминологии на латинском языке означает приобрести определенные знания и умения, необходимые для осознанного понимания структуры латинской и русской терминологии, принципов ее построения, грамотного, квалифицированного применения терминов греко-латинского происхождения. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что в медицинском вузе латинский язык имеет в первую очередь терминологический характер.

И все же медицинская терминология – это не только профессиональные наименования на латинском языке. Латинский язык в медицинском вузе является частью гуманитарного цикла и, наверное, как никакой другой предмет способствует развитию и укреплению межпредметных связей. Наряду с изучением латинской грамматики и лексики студенты-медики усваивают и довольно большое количество терминов и терминологических элементов греческого происхождения.

Являясь языками научной терминологии, латинский и древнегреческий языки обеспечивают базовую подготовку студентов к восприятию понятийного аппарата клинических дисциплин, а также делают понятнее терминологию не только естественных наук, таких как физика, химия, биология, гистология и др., но и дисциплин гуманитарного цикла – истории, философии, культурологии. Таким образом, мы можем с уверенностью говорить о пропедевтической функции латинского языка.

Изучение медицинских терминов с корнями латинского и греческого происхождения позволяет студентам по-другому взглянуть и на обычные, с детства знакомые слова, которые они используют ежедневно, а также глубже понять смысл и значение политической, юридической и экономической лексики, наполняющей нашу жизнь. На занятиях целесообразно обращать внимание на использование дериватов (производных слов) в русском и европейских языках. Все это обеспечивает накопление студентами общегуманитарных знаний, без которых не может обойтись ни один специалист.

Курс «Латинский язык и основы терминологии» играет важнейшую роль в гуманизации и гуманитаризации медицинского образования, обеспечивает не только подготовку грамотного специалиста-медика и развитие профессиональных навыков и умений, но и формирование у него общекультурных компетенций.

Велика роль изучения медицинской латыни и в развитии профессиональной речевой культуры студентов, в обогащении их словарного запаса и в формировании способности ясно излагать свои мысли на родном языке.

Так, при изучении цикла клинической терминологии одним из важнейших навыков, которым должны овладеть студенты, является способность дать дефиницию клинического термина. Необходимо отметить, что значение термина как целого отнюдь не является суммой значений, составляющих его терминологические элементы. Например, понятие «кардиология» (cardio- – ‘сердце’, -logia – ‘наука’) характеризуется не как ‘наука о сердце’, а как ‘учение о сердечно-сосудистой системе, ее заболеваниях и методах их лечения’. Таким образом, от знаний значения отдельных терминологических элементов через умение формулировать значение терминов можно достичь навыка их осознанного и профессионального употребления.

Освоение курса латинского языка позволяет развивать еще одну важную компетенцию – коммуникативную. Понятие «коммуникативная компетенция» означает некоторую систему требований к человеку, связанных с процессом общения: грамотная речь, знание ораторских приемов, умение проявить индивидуальный подход к собеседнику и т.д. [1]. В профессиональном общении с коллегами врач может использовать научную терминологию, основанную на греческих и латинских корнях, но при этом должен понимать значение используемых понятий. Ведь в разговоре с пациентом иногда необходимо доступно и грамотно объяснить непонятный ему медицинский термин.

Важно, чтобы речь врача была не только профессионально грамотной, но и доступной, живой и эмоциональной. Сделать ее таковой призваны помочь, в частности, специальные выражения, такие как ‘in vitro’, ‘prognosis optima’, ‘cor in situ’, ‘exitus letalis’ и др., латинские афоризмы и крылатые выражения, изучению которых также уделяется большое внимание на занятиях по латинскому языку.

Афоризмы – важнейший стилистический способ мудрой, точной и понятной передачи мысли. Им свойственен глубокий гуманизм, тонкая наблюдательность, точная оценка реальной действительности. «Афоризмы характеризуются малым объемом, предельным единством, смысловой завершенностью, коммуникативной целесообразностью. Выражения используются к месту по воспоминаниям, они являются откликом на различные события, позволяют выразить отношение к действительности». [2, с. 166].

Афоризмы и крылатые выражения встречаются как в художественной литературе, так и в виде цитат и аббревиатур в различных научных трудах и учебниках. Отсутствие ошибок в их произношении, понимание смысла и уместность употребления характеризует врача как человека разносторонне развитого и обладающего живостью ума. Изучение афо-

ризмов на занятиях по латинскому языку сопровождается экскурсами в историю античного мира, обращением к личностям древних врачей, мыслителей, ученых, что, безусловно, расширяет кругозор и повышает общекультурный уровень студентов.

Обращение к культурологическим и историческим аспектам изучения латыни вызывает интерес у студентов, создает дополнительную мотивацию к изучению предмета. Развитию творческого потенциала студентов Ниж-ГМА, стимулированию их познавательной активности, расширению профессионального и общего кругозора способствуют проведение конкурса рефератов, Олимпиады по латинскому языку и участие студентов с докладами на различных конференциях, таких как Далевские и Королёвские чтения. Подготовка к этим мероприятиям требует изучения большого количества дополнительной литературы, обращения к интернет-источникам, консультаций с преподавателями различных дисциплин. Тематика рефератов и докладов обширна и включает в себя темы, посвященные истории и развитию латинского и древнегреческого языка, этапам становления медицинской терминологии, роли античных языков в современном мире, жизни и деятельности выдающихся ученых-медиков и др. Олимпиадные задания призваны не только определить уровень знаний по предмету, но и раскрыть способность участников мыслить неординарно, творчески, активизировать их познавательную деятельность.

Изучение латинского языка способствует не только становлению терминологического базиса у медиков и фармацевтов, обогащению их словарного запаса и развитию коммуникативной культуры будущих специалистов, но и развивает способность анализировать и соотносить понятия и термины из различных областей знаний, формирует клиническое мышление.

Не подлежит сомнению роль латыни в успешном освоении иностранных языков. Знание грамматики и лексики латинского языка, безусловно, помогает в изучении не только языков романской группы (испанского, итальянского, французского), но и более распространенных в отечественных школах и вузах языках германской группы – английского и немецкого. Это обусловлено тем, что доля латинизмов в них довольно высока. Например, количество латинско-французских заимствований в английском языке достигает 55 %. [3, с. 899] И, несмотря на то, что произношение тех или иных терминов различно, их написание и значение зачастую очень похоже, а иногда и абсолютно одинаково. Данный факт позволяет студентам, преуспевающим в изучении латыни,

с легкостью справляться с усвоением медицинской (и не только) лексики в современных иностранных языках.

В настоящее время предметом активного обсуждения стала идея гуманизации медицинского образования. Это многогранный процесс, включающий изменение целей образования, его содержания, условий образовательной деятельности, ценностных отношений участников образовательного процесса. В то же время нельзя забывать и о гуманитаризации образования, которая подразумевает увеличение количества изучаемых гуманитарных дисциплин, увеличение времени на их изучение, разработку новых программ по гуманитарным предметам, выявление гуманитарных аспектов в предметах, раскрывающих основы естественных и технических наук. «Гуманитаризация высшего медицинского образования ставит своей целью формирование нравственно и духовно развитого человека – будущего специалиста, ...готового и способного гармонично сочетать образованность, профессионализм, духовность, нравственную воспитанность – это процесс, направленный на усвоение личностью гуманитарного знания, гуманитарной культуры, гуманитарного потенциала медицины» [4].

Нельзя ограничивать обучение будущих медиков получением только комплекса профессиональных знаний и умений. Во все времена врачи представляли лучшую, наиболее образованную часть общества. Они являлись носителями высших нравственных и духовных ценностей, гуманитарной культуры и традиций. Гуманитарное образование может открыть человеку то, что придает жизни ценность, поэтому оно должно быть обязательным для врачей и провизоров, и курс латинского языка по праву занимает в нем важнейшее место.

#### *Список литературы*

1. Никитина Т. Коммуникативная компетенция и ее формирование. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://www.syl.ru/article/171385/new\\_kommunikativnaya-kompetentsiya-i-ee-formirovanie](https://www.syl.ru/article/171385/new_kommunikativnaya-kompetentsiya-i-ee-formirovanie) (дата обращения 16.10.2016)
2. Кочарян А. Р. Латинский язык и античная культура в парадигме компетентностного подхода образования // Современная филология: материалы Междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). Уфа: Лето, 2011. 272 с.
3. Бородина М. А., Горбунова В. С. Латинский язык в современном мире. М.: Молодой ученый. 2015. №12. 1165 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/92/> (дата обращения 18.03.2017)
4. Шаповал Г. Н. Гуманитарный аспект медицинского образования как неотъемлемая составная обучения иностранных студентов-медиков // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история: сб. ст. по матер. XXXIII междунар. науч.-практ. конф. № 1(33). Новосибирск: Си-

## **HUMANITARIAN SIGNIFICANCE OF LATIN LANGUAGE COURSE IN MEDICAL HIGH SCHOOL EDUCATION**

*S. R. Savenkova, L. V. Shirokova*

The article is devoted to the problems of humanization of medical education and the role of Latin language and basis of medical terminology in this process. Terminological direction of Latin language, its propaedeutic function, the role in interdisciplinary integration are considered. The course of Latin language is an integral part of humanitarian cycle. Attention is given to the influence of studying Latin on the development of the speech culture, on widening of linguistic and historical horizons of students, stimulating their cognitive and creative activity. The conclusion is drawn that teaching of Latin language in high medical education system promotes not only professional formation but also general cultural competences.

*Keywords:* Latin language, humanization, high medical education, terminology, interdisciplinary links, competences, horizon, outlook

### **1.6. ИНТЕРАКТИВНЫЕ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ ДРЕВНИМ ЯЗЫКАМ И ВНЕАУДИТОРНАЯ РАБОТА**

© *А.В. Верещagina*

В данном исследовании анализируются интерактивные формы обучения древним языкам и виды внеаудиторной работы. Цель работы – обозначить и систематизировать возможные и необходимые виды интерактивных форм обучения, а также виды и методы внеаудиторной работы в применении к обучению древним языкам – древнегреческому и латинскому. Среди используемых приемов следует назвать системный подход, сравнительный анализ, а также приемы лингвопсихологии, лингводидактики и интегративно-психологического тренинга. В ходе разбора удалось выявить и проанализировать особенности интерактивных форм обучения. Были рассмотрены такие виды внеаудиторной работы, как «викторина-поиск» или «вечер античной культуры», а также «метод проектов». Кроме того, затрагивается проблема привлечения в учебный процесс так называемой «живой латыни». На основе проведенного исследования можно сделать вывод, что для того, чтобы достигнуть максимальной эффективности от аудиторной и внеаудиторной работы, необходимо привлечение интерактивных форм обучения, а также сочетание различных форм и видов занятий, т.е. важно их многообразие и нетривиальность.

*Ключевые слова:* интерактивные формы обучения; внеаудиторная работа; кружок латинского языка; викторина-поиск; метод проектов; «живая латынь».

В настоящее время интерактивные методы обучения активно вводятся в учебный процесс и являются его обязательным элементом, определяется минимальное количество часов, которые выделяются из всего количества учебных часов именно на интерактивные формы обучения как определённое инновационное средство.

Сами интерактивные методы определяются как «способы целенаправленного усиленного межсубъектного взаимодействия педагога и учащихся по созданию оптимальных условий своего развития» [1, с. 5]. Так как это процесс, при котором происходит интенсивная межсубъектная коммуникация обучающего и обучаемого, то задача преподавателя – правильным образом организовать самостоятельную познавательную деятельность ученика, чтобы стимулировать его к самостоятельным и независимым решениям.

Выделяются определённые интерактивные признаки, такие как «полилог», «диалог», «мыследеятельность», «смыслотворчество», «свобода выбора», «ситуация успеха», «позитивность, оптимистичность оценивания», «рефлексия» [1, с. 7–9].

Среди методов выделяются: «методы создания благоприятной атмосферы, организации коммуникации», «методы организации обмена деятельностью», «методы организации смысловотворчества», «методы организации рефлексивной деятельности», «интегративные методы (интерактивные игры)» [1, с. 10].

Нами предпринимаются попытки совместить интерактивные формы обучения и в особенности интегративные методы с внеаудиторной работой и, как кажется, это может быть вполне эффективно.

Следует отметить, что, безусловно, большое значение должно уделяться культурной и воспитательной составляющей обучения будущего специалиста-переводчика, так как он, помимо своих основных профессиональных знаний, несомненно, обязан иметь широкий общекультурный кругозор. Во многих вузах смещается акцент с узкоспециальных задач в социо-гуманитарную направленность [2; 3]. В связи с этим ставятся и решаются воспитательные задачи. В итоге они должны стимулировать развитие творческой индивидуальности [4; 5].

По выше упомянутой причине целесообразно проводить как аудиторную, так и внеаудиторную работу по латинскому языку и античной культуре и искусству уже не в рамках основных часов предмета «Древние языки и культуры», а в рамках кружка латинского языка и античной

культуры, являющегося центром внеаудиторной работы в вузе [5]. Функционирование его в течение нескольких лет позволяет сделать вывод о том, что внеаудиторная работа в кружке помогла привить любовь и больший интерес к латинскому языку и античной культуре, а также осознать важность его изучения для будущей профессии.

Работа в кружке призвана актуализировать самостоятельную работу обучающегося с целью приобретения новых знаний под руководством преподавателя.

В силу нехватки учебных часов, отводимых на латинский язык, несомненно, полезной оказывается индивидуальная работа учащихся над такими культурологическими вопросами, как античная философия, архитектура, скульптура, вазопись, быт, медицина, педагогика, государственное устройство, военное дело и т.д.

Привлекаются также литературоведческие проблемы, т.е. исследуются и анализируются как биографии и произведения отдельных авторов (Цезарь, Цицерон, Вергилий, Гораций, Лукреций, Овидий, Катулл и др.), так и функционирование и эволюция различных жанров (эпос, лирика, драма, роман, исторический жанр, философский трактат, ораторское искусство) и их особенности у различных авторов.

Результатом такой работы становится доклад, а также приветствуется подготовка в дополнение к нему презентации [6]. Основные тезисы доклада, сформулированные докладчиком, обязательно должны быть обсуждены группой и добавлены в актив их знаний.

Проведение конкурса подобных выступлений, организуемых также в интерактивной форме, например, в форме круглого стола или конференции, как нам кажется, также в достаточной мере стимулирует учащихся.

Положительными сторонами подобных форм работы при изучении латинского языка, которые иногда называются «методом проектов», является то, что они позволяют выработать следующие умения, необходимые для дальнейшей научной работы: «использовать теоретические знания из различных областей», «самостоятельно находить информацию», «находить несколько вариантов решения проблемы», «выдвигать гипотезы», «находить и исправлять ошибки в работе других участников», «планировать деятельность, время, ресурсы», «вступать в диалог», «отстаивать свою точку зрения», «пользоваться средствами наглядности при выступлении», «отвечать на незапланированные вопросы», «уверенно держаться во время выступления», «навыки анализа собственной деятельности», «навыки монологической речи» [7, с. 289].

При отсутствии возможности проведения подобных мероприятий представляется необходимым осуществление конкурса рефератов, с тем, чтобы выявить неординарные и талантливые работы. Причем очень важным является общее подведение итогов с подробным анализом проведённой учащимися работы.

Дополнением к основной программе по древним языкам является и знакомство с фильмами, связанными с античной тематикой, которых в настоящее время достаточно много. Это могут быть, например, фильмы, посвященные циклам мифов, историческим событиям, великим знаменитым людям античности, архитектуре и вообще культуре Греции, Рима и бывших греческих и римских колоний. Очень важен не только их просмотр, который в основном может осуществляться в рамках внеаудиторной работы, но и совместное обсуждение как просмотренного материала, так и того, что может быть интересно в дальнейшем. Функция преподавателя заключается в должном направлении учащихся, исходя из их собственных интересов.

Следующим важным мероприятием интерактивного и внеаудиторного характера являются по возможности занятия по античной культуре на базе музея. В Москве это может быть ГМИИ им. А.С. Пушкина, в котором, как известно, есть греческие и римские залы. Интересно и увлекательно могут происходить занятия не только в виде лекций, но и в форме «викторины-поиска», которая требует обязательной предварительной подготовки.

Работа в музее состоит из нескольких этапов. Учащиеся делятся на команды, им предлагается список вопросов, которые подбираются таким образом, что призваны выработать внимательность к отдельным экспонатам музея, а также заставить учащихся думать, обобщать и формулировать тенденции и законы античного искусства. Предлагаемые вопросы касаются, например, дорического и ионического стиля в скульптуре и архитектуре, типов античных сосудов, особенностей геометрического стиля, крито-микенского, архаического, классического и эллинистического, а также римского искусства.

После просмотра экспонатов музея возможна также работа учащихся с соответствующей литературой по античному искусству и ресурсами интернета. Следующим этапом является подготовка группой отчета о посещении музея в креативной форме. Это могут быть рефераты, стенгазеты, презентации и т.д. Очень важна коллективность в работе, участие максимального количества учащихся, по возможности всей группы.

Заключительным же и немало важным этапом является подведение итогов, обсуждение, анализ ошибок, выявляются победители, т.е. ко-

манды, максимально правильно ответившие на предлагаемые вопросы и наиболее интересно представившие свои достижения по самостоятельному освоению особенностей античного искусства.

Следующим важным мероприятием в интерактивной форме является вечер, посвященный античной культуре, который в рамках лингвопсихологического подхода может рассматриваться как вариант «интегративного лингво-психологического тренинга» [8]. Так как приветствуется использование в готовящихся постановках латинского языка (пословиц, поговорок, песен, в том числе переведенных на латинский язык русских песен, а также произведений античных поэтов и писателей), то данный вид занятий можно рассматривать как «психотерапию» в обучении.

Хочется также отметить важность использования в таких постановках именно «живой латыни», которая позволяет оживить и сделать данное мероприятие именно языковым и более увлекательным. Хотя в нашей стране среди преподавателей древних языков отношение к такому явлению, пришедшему к нам из Европы, является неоднозначным, именно в подобных мероприятиях ориентация на «живую латынь» просто необходима.

В этом смысле, с одной стороны, можно согласиться с приверженцами (Каган Ю.М., Солопов А.И, Белов А.М., Следников А.Г. и др.) [9; 10] «живой латыни». Она (*Latinitas viva* или *lingua Latina viva*) настоящее время в Европе используется в различных ситуациях: как при подготовке периодических издания, трансляции радиовыпусков новостей, оформлении сайтов и форумов приверженцев этого движения, так и при подготовке лекций на латинском языке. Причем данный материал предоставляет нам материал разговорного латинского языка, который мы не можем почерпнуть из произведений наших римских классиков, как Цезарь, Вергилий, Гораций, Овидий и др. Только Цицерон в своих письмах, Плавт, Теренций, Сенека и Петроний предоставляют нам незначительный материал разговорного латинского языка.

С другой стороны, противники данной коммуникативной методики (Кацман Н.Л. и др.) [11] по-своему правы, так как в силу нехватки аудиторных часов в полной мере ее использование просто невозможно.

Кроме того, подобное мероприятие важно и с воспитательной точки зрения, так как предусматривает совместную подготовку сначала сценария обычно на базе какого-либо античного мифа или произведения античного автора, которая помимо всего прочего сплачивает коллектив и позволяет, дает возможность проявить себя каждого в отдельности.

Причем приветствуется творческий подход, собственный взгляд или интерпретация выбранного мифа или античного произведения. По итогам проведенного вечера также голосованием выбираются наиболее удачные постановки или номера. Несомненно, это мероприятие становится важным и значимым событием студенческой жизни.

Помимо работы над любительскими постановками, несомненно, важным представляется знакомство с профессиональным театром. Это тем более важно, что античные сюжеты являются основой как многих балетных, так и оперных постановок, а также – симфонических произведений.

Согласно исследованию Н.М. Йовы, среди сюжетов различных оперных постановок она выделяет около 100 античных мифов [12, с. 59–67] и перечисляет следующих персонажей, героев: Алкесту или Алцесту, Амфиона, Антигону, Андромеду, Ариадну, Беллерофонта, Галатею, Дафну, Дидону, Ифигению, Медею, Орфея, Пенелопу, Персея, Персефону, Пигмалиона, Прометея, Одиссея, Федру, Эвридику, Эдипа и Электру. Кроме того, среди действующих лиц оперы – атланты, гиганты, горгоны, эринии, нимфы, nereиды, фавны, сирены и музы.

Статистически самым частым в оперных постановках мифом она называет миф об Орфее и Эвридике и миф о Медее. Известно, что в 1474 в Мантуе одной из первых оперных постановок под пастораль была именно «Орфей» Полициана, друга Лоренцо Медичи на музыку Джерми, а также в 1486 году «Дафна» на музыку Пьетро ди Виола. Вообще эпоха Возрождения вновь во всех смыслах подразумевает обращение к античности, в том числе и опера вообще во всех смыслах становится наследием античной мифологии и берёт начало в Италии.

Так как античная мифология или произведения по её мотивам – основа многих театральных спектаклей, то, несомненно, очень важным является знакомство с этой важной культурной составляющей в рамках внеаудиторной работы. Тем более, что в настоящее время в частности в Москве много подобных постановок, например, оперные постановки «Медея» и «Орфей и Эвридика», балет «Восковые крылья» в Музыкальном театре К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко и многие другие постановки. Следовательно, очень полезно и необходимо одновременно приобщать учащихся к театру и знакомить с античностью.

Еще одна задача внеаудиторной работы – это мотивация к образованию через призму мотивации к чтению. Всем известна проблема падения интереса к чтению. Поэтому проблеме воспитания культуры чтения

и формированию устойчивой мотивации к чтению следует уделять особое значение, так как они являются основополагающими при приобщении к чтению. Конечно, конкретно античная литература и литература на античную тематику – является сферой наших приоритетов. Однако выработка самостоятельной мотивации к чтению различной тематики необходима в современной ситуации для дальнейшего образования и особенно самообразования.

Условиями успешной научной деятельности современного ученого является владение всеми необходимыми механизмами работы с огромным массивом различной литературы и вообще печатной продукции, а именно умением выделить и обозначить для себя главное, сформулировать, выработать и обосновать собственное мнение и концепцию на исследуемые проблемы. Кроме того, важным является продвижение и защита своей концепции среди широкой аудитории. Именно эти компетенции являются залогом успешной и продуктивной научной деятельности.

В качестве итога выше сказанного следует отметить, что для того, чтобы достигнуть максимальной эффективности от аудиторной и внеаудиторной работы, необходимо, в том числе привлечение интерактивных форм обучения, а также сочетание различных форм и видов занятий, т.е. важно их многообразие и нетривиальность.

#### *Список литературы*

1. Кашлев С.С. Интерактивные методы обучения: учеб.-метод. пособие. Минск: ТетраСистемс, 2011. 224 с.
2. Древние языки в системе университетского образования: их исследование и преподавание: Междунар. конф. (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова. 26 – 28 января 2000 г.): Тез. докл. М.: Диалог-МГУ, 2000. 320 с.
3. Интеллектуальное образование и греко-латинская словесность в России (1995 – 2010 годы). М.: Лабиринт, 2010. 200 с.
4. Бунина А.Г. СНО лингвистических кафедр неязыкового вуза – одна из составляющих филологического образования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. №4. Часть 2. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. С. 268–270.
5. Олехнович О.Г. Формирование личности будущего врача в условиях внеаудиторной работы (из опыта работы кружка латинского языка) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. №4. Часть 2. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. С. 313–315.
6. Павлюченок М.Б., Гаврилюк Л.Ю. Использование инновационных технологий в процессе обучения медицинской латыни // Вестник Нижегородского

университета им. Н.И. Лобачевского. №4. Часть 2. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. С. 316–320.

7. Бобрышева И.А. Использование метода проектов при изучении латинского языка // Язык как система и деятельность – 4. Материалы Международной научной конференции. Ростов-на-Дону: Изд-во Foundation, 2013. С. 287–289.

8. Румянцева И.М. Психология речи и лингвопедагогическая психология. М.: ПЭР СЭ; Логос, 2004. 319 с.

9. Каган Ю.М. Латинский язык. Основной курс для самостоятельного изучения. М.: Канон+, 2000. 400 с.

10. Следников А.Г. «Живая латынь»: учебное пособие = *Alexii Vestigiarii libellus de lingua Latina viva* / А.Г. Следников; Международная академия бизнеса и новых технологий (МУБиНТ). Ярославль, 2013. 110 с.

11. Кацман Н.Л. Методика преподавания латинского языка. М., 2003. 256 с.

12. Йова Н.М. Античные сюжеты в опере // EXPERIMENTA LUCIFERA: Материалы VI Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла. Н. Новгород: Изд. Ю.А. Николаев, 2009. С. 59–67.

## **INTERACTIVE FORMS OF LEARNING ANCIENT LANGUAGES AND FORMS OF EXTRACURRICULAR WORK**

*A.V. Vereschagina*

This study analyzes the interactive forms of learning ancient languages and forms of extracurricular work. Purpose - to identify and classify possible and necessary types of interactive forms of education, as well as the types and methods of extracurricular work in the application of learning ancient languages - Greek and Latin. Among the techniques used to be called a systematic approach, comparative analysis, as well as techniques of psychology of language, linguistics and integrative psychological training. During the analysis was able to identify and analyze the characteristics of interactive forms of education, covered such kinds of extracurricular work as “quiz-search” or “evening of ancient culture” and “project method”. In addition, address the issue of involvement in the educational process of the so-called “living Latin”. On the basis of the study it can be concluded that in order to achieve maximum efficiency of the classroom and extracurricular work is necessary to use interactive forms of education, as well as a combination of different forms and types of activities, i.e. their diversity is important and non-trivial.

*Keywords:* interactive forms of education; extra-curricular work; circle of the Latin language; quiz-search; project method; “living Latin”.

### **1.7. РАЗРАБОТКА СТРУКТУРЫ И СОДЕРЖАНИЯ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ДЛЯ ВКЛЮЧЕНИЯ**

## **В РАБОЧУЮ ПРОГРАММУ КУРСА «ЛАТИНСКИЙ ЯЗЫК И ОСНОВЫ ТЕРМИНОЛОГИИ»**

© *В.Ф. Новодранова*

Цель работы – разработать структуру и содержание терминологической компетенции, которая является важной составляющей рабочей программы курса «Латинский язык и основы терминологии». В разделе кратко рассматривается история становления понятия «компетентность», определения этого понятия, а также наиболее существенные признаки. Методика формирования терминологической компетенции при обучении латинскому языку и основам терминологии базируется на выявлении стадий ее становления, а также на уровне терминологической грамотности будущих специалистов-врачей. Овладение терминологической компетенцией осуществляется с помощью методики междисциплинарной интеграции с медико-биологическими и клиническими дисциплинами.

*Ключевые слова:* компетентностный подход, компетентность, компетенция, терминологической компетенция, междисциплинарной интеграция, латинский язык, терминология.

Современное образование основано на междисциплинарном, межуровневом и компетентностном подходах в обучении. Результаты интегрированного обучения определяются по уровню сформированности любой из компетенций, в том числе и терминологической.

Актуальность исследования определяется не только значимостью владения специалистами-медиками терминологической компетенции, но и неразработанностью теоретических и методических основ профессиональной грамотности и терминологической компетенции как готовности к последующему обучению и развитию профессиональной направленности обучения.

Несколько слов об истории становления понятия «компетентность».

Компетентностный подход в образовании начинается в рамках теории языка с конца 60-х годов XX века. В 1965 г., Н. Хомский впервые использует понятие «компетенция» в своих работах по трансформационной грамматике. Он дифференцирует понятия «компетенция» как знание своего языка говорящим и слушающим и «употребление» как использование языка в различных ситуациях общения, что связано с противопоставлением языка и речи, идущим от Ф. де Соссюра. Тогда же Н. Хомским было введено понятие компетентности как система интеллектуальных способностей, которая взаимодействует с другими факторами и определяет виды поведения.

Известный в России лингвист и специалист по методике преподавания И.А. Зимняя считает, что компетентный подход в образовании основан на понятии «компетентность», а не «компетенция», включающем личные качества обучаемого.

Большинство исследователей связывают понятие компетентности человека с определенной областью его деятельности. Классификация компетентностей всегда соответствует классификации деятельностей и определяется объектом, на который направлена деятельность, а также определяется профессиональным характером деятельности. Понятие деятельности является принципиальным не только для компетентности, но и для уровня ее сформированности, определяющего эффективность протекания деятельности.

Многие исследователи определяют компетентность как «способность» к решению задач в определенной области деятельности. Однако способность определяется психологами как индивидуально-психологические особенности личности, обеспечивающие легкость и быстроту приобретения знаний, умений и навыков. Легко понять различие категорий «способность» и «компетентность» в рамках понятия обучаемость: способность – это обучаемость, а компетентность – это обученность. Способности – это задатки и потенциальные возможности человека, от которых зависят скорость, качество и уровень сформированности «компетенции». А конкретные характеристики поведения человека, формы его активности и сформированность соответствующих навыков и умений определяют понятие «компетентности».

Процесс повышения уровня обученности происходит за счет наращивания усвоенных знаний, умений и навыков, дидактической основой определения степени обученности является оценка качества усвоения знаний, умений и навыков, которые являются необходимым условием и ресурсом для формирования компетентности. Знания, умения и навыки – это важная составляющая компетентности, оценка уровня и сформированности связана со становлением профессионального роста специалиста с наращиванием компетентности. Важным для реализации компетентности является наличие способности применять эти знания, умения и навыки.

Исследователи выделяют в компетентности социально-личностный компонент. Речь идет о таких качествах личности как обучаемость, самоконтроль, потребность в актуализации личного потенциала, толерантность, гуманность, общая культура и др.

Итак, наиболее существенными признаками компетентности являются

деятельный характер

динамичность

уровень сформированности

ориентация на будущее, связанная с мотивацией на непрерывную деятельность по самообразованию.

Таким образом, на сегодня в психолого-педагогической науке компетентность определяется как интегральное свойство личности, характеризующее ее способность реализовать свой потенциал (знания, умения, навыки, опыт, социально-личностные качества) для успешного осуществления определенной деятельности.

В медицине как конкретной области знания и деятельности «профессионально-терминологическая компетентность определяется как профессионально-значимое качество специалиста, способного успешно решать задачи в области теоретической и практической медицины на основе комплекса профессионально-терминологических знаний как базы системного медицинского знания через осмысление метаязыковой функции латинского языка и его статуса в медицине» [1, с. 52].

Чтобы определить содержание терминологической компетенции в работе выявляется реестр умений как объектов обучения. Теоретический анализ состава компетенций позволил выделить группу общенаучных (общегуманитарных) умений и предметно-специализированных (дисциплинарных) умений.

Общенаучные умения:

– когнитивные умения (способствуют овладению общепрофессиональными, дисциплинарными, междисциплинарными и межкультурными знаниями с ориентацией на их приращение);

– информационные умения (способствуют овладению навыками получения терминологической информации через анализ ее источников);

– аналитические умения (способствуют овладению приемами логического мышления через лингвистический и сопоставительный анализ трех разделов медицинской терминологии: анатомической, клинической и фармацевтической);

– прогностические умения (развивают способность прогнозировать на начальном этапе обучения свою профессиональную деятельность, умение оценивать ее результаты);

– культурологический компонент умений, расширяющий профессиональный и культурный кругозор специалиста;

– личностный компонент, развивающий готовность оказывать помощь, проявлять милосердие, гуманизм и другие значимые качества личности врача.

Чтобы определить уровень сформированности терминологической компетенции нами разработана методика ее формирования на примере обучения латинскому языку и основам терминологии, так как именно эта дисциплина отражает терминологическую суть профессиональной компетенции. К содержательным параметрам терминологической компетенции относится комплекс системных знаний латинского языка: его фонетики, той части грамматики, которая используется в терминологии, умения лингвистического анализа терминологии, умения в области морфемного членения и терминологического словообразования, умения построения и наименования диагнозов, способов формирования наименований лекарственных средств и оформления рецептов.

Латинский язык является базовой пропедевтической дисциплиной на первом курсе, вводящей студентов в медицинскую профессию, формирующей профессиональный язык врача, совершенствующей терминологическую грамотность, развивающей общезыковую и терминологическую компетенцию будущего выпускника медицинского вуза.

Наряду с общекультурными и профессиональными компетенциями именно в курсе латинского языка развивается специализированная, дисциплинарная терминологическая компетенция, формирующая терминологическую грамотность будущего врача. Нами определены стадии ее становления:

– сформированность знаний и умений образования грамматических и словообразовательных моделей, характерных для медицинской терминологии;

– сформированность в сознании специалиста-медика способности к клиническому мышлению, умения правильного оформления диагноза;

– сформированность грамотного перевода и написания рецепта, выделения частотных отрезков в названиях лекарственных средств; перевода и написания названий химических соединений и лекарственных форм, содержащих растения;

– сформированность способности к восприятию и использованию новых профессиональных терминов в условиях быстро развивающейся медицинской науки.

Интегрирование всех видов умений дает возможность студентам достичь терминологической грамотности как порогового уровня формирования профессионально-терминологической компетенции.

Овладение терминологической компетенцией осуществляется с помощью методики междисциплинарной интеграции с медико-биологическими и клиническими дисциплинами. Например, чтобы разработать структурно и содержательно учебник латинского языка для элективного курса студентов-стоматологов, преподаватели кафедры латинского языка МГМСУ изучают концептуальное содержание, отраженное в терминологии таких дисциплин, как «Терапевтическая стоматология», «Хирургическая стоматология», «Ортопедическая стоматология», «Ортодонтия», «Пропедевтическая стоматология» и др., формируют концептосферу данной области стоматологии и ее отдельных фрагментов (подсистем) и определяют место термина в системе этой области знания, его концептуальные и языковые характеристики.

Таким образом, специфика терминологической компетенции отражается:

1) в усвоении будущими специалистами знаний терминологии конкретных разделов ведущих терминосистем: терминологии морфологических дисциплин – анатомии и гистологии; терминологии комплекса патологической анатомии и физиологии, терминологии клинических дисциплин; фармакологии с номенклатурой лекарственных средств и рецептуры. Структура курса латинского языка и основ терминологии построена с соблюдением принципа системно-терминологического обучения, оправдавшего себя и доказавшего свою эффективность;

2) специфика дисциплинарной терминологической компетенции проявляется в сформированности умений образования грамматических и словообразовательных моделей терминов; правильного оформления и перевода диагнозов; грамотного оформления латинской части рецепта и др.

Методика формирования терминологической компетенции при обучении латинскому языку и основам терминологии базируется на выявлении стадий ее становления, а также на уровне терминологической грамотности будущих специалистов-врачей.

Курс латинского языка обеспечивает обучение основам медицинской терминологии. Дальнейшее углубление и расширение терминологических знаний студентов должно осуществляться по разработанной методике на следующих курсах специальными кафедрами.

Состояние этого вопроса требует разработки мероприятий по привлечению медицинской общественности к обсуждению проблемы формирования терминологической компетенции и ее главного результативного компонента – терминологической грамотности. Нами предлагают-

ся: выступления преподавателей латинского языка на заседаниях Центрального Методического совета вуза; организация Круглого стола совместно с университетской газетой и преподавателями медико-биологических и клинических дисциплин; проведение на регулярной основе мастер-классов по терминологической грамотности в рамках профессиональной направленности вуза; организация междуниверситетского мастер-класса для студентов, посвященного терминологической грамотности. В рамках мастер-класса проводить интерактивные задания, работу в группах с раздаточным материалом и т.п.

Также следует включить в новый образовательный стандарт дисциплину «Латинский язык и основы терминологии» с программой формирования терминологической компетенции и ввести в Рабочую программу медико-биологических и клинических кафедр раздел «Терминология дисциплины» с составлением учебных терминологических словарей по изучаемой области знания. Поставить вопрос об ответственности авторов и редакторов учебных пособий и словарей по медицинской терминологии за терминологическую грамотность выпускаемых материалов.

В издательствах медицинской литературы желательно иметь штатного или внештатного консультанта по греко-латинской терминологии с дипломом специалиста по латинскому и греческому языкам, умеющих сверять этимологию терминов по словарям.

#### *Список литературы*

Гладилина Т.А. Сущностные характеристики компетенций в контексте проблемы формирования основ терминологического языка медицинской профессии студентов-билингвов. // Вестник МГОУ. Серия «Педагогика». №2, 2012. С. 72–78.

Байденко В.И. Компетентностный подход к проектированию государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования (методологические и методические вопросы). Метод. пособие. М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2005. 114 с.

Гладилина Т.А.. Формирование профессионально-коммуникативной компетентности студентов-иностранцев в процессе изучения латинской медицинской терминологии. Курск: КГМУ, 2014. 236 с.

Маркова Н.И. Латинский язык как дисциплина, обеспечивающая междисциплинарную интеграцию. // Язык медицины: международный межвузовский сборник научных трудов в честь юбилея В.Ф. Новодрановой. Самара: изд-во КRYPTEN-Волга, 2015. С. 243–247.

Новодранова В.Ф. Когнитивные основания организации терминосистемы. Сборник материалов Всероссийской учебно-научно-методической конференции заведующих кафедрами и курсами латинского языка и основ терминологии

«Научные и методические проблемы медицинской и фармацевтической терминологии». Курск: КГМУ, 2006. 232 с.

Новодранова В.Ф. Терминология и профессиональная культура. // Сборник «Филология и культура». Материалы V международной научной конференции. Тамбов, 2005. С. 43–44.

**THE DEVELOPMENT OF THE STRUCTURE AND THE CONTENT  
OF TERMINOLOGICAL COMPETENCE FOR THE WORKING PROGRAM  
OF THE “LATIN AND BASES OF TERMINOLOGY” COURSE**

*V.F. Novodranova*

The purpose of this article is to develop the structure and the content of terminological competence, which is an important component of the working program of the "Latin and Bases of Terminology" course. In the section the history of formation of the concept "competence", definition of this concept and also its most essential signs are briefly considered. The formation technique of terminological competence when training in Latin and bases of terminology is based on identification of its formation stages and also at the level of terminological literacy of future doctors. Acquiring the terminological competence is carried out by the means of cross-disciplinary integration with medicobiological and clinical disciplines technique.

*Keywords:* competence-based approach, competence, competency, terminological competence, cross-disciplinary integration, Latin, terminology.

## **1.8. РАССМОТРЕНИЕ ТЕРМИНА «ПЕЧЕНЬ» В КАЧЕСТВЕ СКВОЗНОЙ ТЕМЫ В КУРСЕ «ЛАТИНСКИЙ ЯЗЫК И ОСНОВЫ МЕДИЦИНСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ»**

© *Е.В. Рюмина, С.Р. Савенкова*

В разделе рассматривается применение методики ‘сквозных тем’ в преподавании латинского языка и медицинской терминологии. Анализируется реализация в рамках данной методики основных образовательных задач: закрепление теоретических знаний, формирование основных профессиональных умений, развитие клинического мышления, способности к анализу и обобщению, реализация творческого потенциала, совершенствование потребности в саморазвитии. В качестве примера приводятся задания по теме ‘печень’ с лингвистическими, историческими и культурологическими комментариями. Авторы приходят к выводу, что использование данной методики способствует формированию целостного восприятия предмета, преодолению фрагментарности знаний, ликвидации разобщенности между отдельными терминологическими циклами.

*Ключевые слова:* сквозная тема, латинский язык, печень, анатомическая, клиническая, фармацевтическая терминология, задания, межпредметные связи, комментарии.

Сквозная тема – понятие, широко употребляемое в различных сферах человеческой деятельности: в науке, журналистике, литературоведении, искусствоведении, педагогике. Термин имеет множество толкований, применяется как в широком, так и в узком смысле. В педагогике это «динамичный предмет образовательного процесса, позволяющий за определенное время раскрыть некое содержание» [1].

Применение практики «сквозных тем» при изучении медицинской терминологии позволяет обобщить ранее полученные знания и умения, расширить межпредметные связи, реализовать пропедевтическую функцию курса латинского языка.

В процессе изучения сквозной темы решаются следующие образовательные задачи:

- углубление и закрепление теоретических знаний студентов;
- формирование и закрепление основных профессиональных умений и навыков в соответствии с требованиями стандартов высшего медицинского образования и квалификационной характеристики специалиста;
- развитие у будущих врачей клинического мышления;

- обучение методам анализа медицинской терминологии и применения его в профессиональной деятельности;
- реализация творческого потенциала, формирование исследовательского подхода к профессиональной деятельности;
- развитие потребности в самообразовании и постоянном самоусовершенствовании.

Сквозная тема позволяет выстроить логическую цепочку между отдельными циклами латинского языка (анатомическим, клиническим и фармацевтическим), сформировать единое терминологическое пространство.

В качестве примера нами был выбран термин «печень», поскольку данное понятие и связанные с ним термины встречаются во всех разделах терминологии.

Изучение темы целесообразно начать с общей информации, определения, уже известного студентам:

«Печень (hepar, atis, n – PNA, BNA, JNA) – орган пищеварительной системы, расположенный в брюшной полости под диафрагмой, в правой подреберной, собственно надчревной и частично в левой подреберной областях; выполняет функции обезвреживания токсических веществ, желчеобразования, участвует в различных видах обмена веществ» [2].

«Печень – крупная железа у животных и человека; участвует в процессах пищеварения, обмена веществ, кровообращения; обеспечивает постоянство внутренней среды организма. У позвоночных животных и человека клетки печени синтезируют желчь. В печени происходит синтез и расщепление белков, липидов, углеводов (регулирует уровень сахара в крови), витаминов (образуется и накапливается витамин А) и других веществ. Из «обменного фонда» печени организм получает многие необходимые вещества. Печень выполняет защитную функцию, предохраняя организм от действия токсических веществ. Через печень протекает в 1 минуту около 1,5 литров крови; в сосудах печени может находиться до 20% объема всей циркулирующей крови» [3].

В анатомическом разделе терминологии в качестве вводного используется текст ‘Hepar’, который студенты переводят с помощью словаря.

Hepar.

Hepar est maxima corporis humani glandula, quae bilis secretioni inversit. Dividitur hepar in duos lobos impares: lobum dextrum maiorem et lobum sinistrem minorem. In hepate tres facies distinguimus: faciem superiorem, quae convexa, faciem inferiorem, quae concava est, faciem posteriorem.

Omnis fere superficies hepatis peritoneo tegitur praeter superficiem posteriorem, diaphragmati adhaerentem. Usus hepatis est, ut fel secretat.

Далее предлагаются задания, связанные с текстом, а также исторические, лингвистические и культурологические комментарии:

Напишите словарную форму существительного «печень», определите склонение, объясните признак рода данного существительного.

Образуйте прилагательное «печеночный», сделайте морфологический разбор слова. Напишите его словарную форму, определите группу прилагательного.

Переведите на латинский язык термин «общий печеночный проток».

По образному выражению Леонардо да Винчи, желчь – это «...работница или служанка печени, которая вычищает все отбросы и излишки, оставшиеся от пищи, распределенной печенью по органам тела» [4, с. 375]. Найдите в тексте два слова со значением «желчь» (в первом и последнем предложениях текста).

Следует отметить различные сферы их употребления: 1) fel, fellis, n – желчь, содержащаяся в желчном пузыре; и 2) bilis, is, f – желчь, вытекающая из желчного пузыря. Исходя из этого, обращается внимание на термин ‘желчный пузырь’, который может обозначаться синонимичными словосочетаниями: vesica fellea = vesica biliaris.

Переведите на латинский язык термины: правая / левая доля печени.

Переведите термин: «ворота печени».

В качестве комментария можно отметить способ образования данного термина по аналогии с античным городским хозяйством: ‘porta’ – городские ворота. В древности еще Гиппократ, как утверждал Гален, отождествлял строение организма животного с хозяйством города [5, с. 167].

Следует различать по контексту наименования ‘ворота’ в анатомической терминологии. Если речь идет о воротах почки, селезенки, легкого, то употребляется существительное ‘hilus’, образованное по связи с физическими свойствами, а именно с величиной: ‘hilus’ – малость, безделица.

О венах, направленных к печени, у Галена читаем, что они «...подобны городским носильщикам, которые забирают очищенное в складе зерно и несут его в одну из общественных городских пекарен, где его испекут и переработают в полезный продукт. Точно так же вены отводят отработанную в желудке пищу в общее для всего животного место пищеварения, место, которое мы называем печенью» [5, с. 167].

В воротную вену вливается венозная кровь из всего пищеварительного тракта, она входит в печень, разветвляется в ней и образует капиллярную систему в печени.

Задание: переведите термин «воротная вена».

Печень имеет более высокую по сравнению с другими органами температуру (37,8-38,0°). А. Везалий писал: «Печень... представляет собой природное или питающее огниво, или, как говорил Платон, огниво души, страстно жаждущей любовной пищи и питья» [6, с. 40].

Вопрос: Как вы полагаете, с чем связано русское слово «печень» и почему?

Латинскому 'hepar' соответствуют немецкое 'Leber' и английское 'liver'. Каким словом русского языка, заимствованным из английского, означаются «употребляемые в пищу внутренности животных (печень, сердце, легкие и т. п.)»?

В клиническом разделе терминологии дается характеристика различных заболеваний печени, их симптомов и методов лечения. Студентам предлагается самостоятельно образовать ряд терминов, перевести многословные термины-словосочетания. Культурологические и исторические экскурсы позволяют проследить становление и развитие клинических терминов.

Задания:

От основы существительного «печень», используя терминологический элемент –logia, составьте термин со значением «наука, изучающая болезни печени и желчевыводящих путей», допишите его словарную форму.

Печень является жизненно важным органом. По выражению Леонардо да Винчи «...печень есть распределитель и раздатчик (жизни) жизненно необходимой пищи человеку» [4, с. 375]. Известно, что «удаление печени или полное выключение ее функций неминуемо ведет к смерти в течение короткого времени (нескольких дней)» [7, с. 47].

Применительно к печени в названиях операций используется термин «оперативное удаление доли печени». Составьте данный термин на латинском языке по схеме: основа существительного «доля» + терминологический элемент –ectomia («полное удаление органа или ткани»).

Используя основу прилагательного «печеночный», допишите термин со значением «оперативное вскрытие печеночного протока для удаления конкрементов»: ...-tomia.

От основы существительного «печень» с помощью суффикса –itis составьте термин со значением «воспаление печени», допишите его словарную форму.

«Гепатит – группа воспалительных заболеваний печени инфекционной (например, гепатит вирусный) или неинфекционной (например, при отравлениях) природы у человека и животных. Нарушения функции печени при остром гепатите часто сопровождается желтухой. Хронический гепатит может привести к развитию цирроза печени» [3].

Задание: переведите термины, встречающиеся в словарной статье: «вирусный гепатит», «острый гепатит», «хронический гепатит».

Желтуха – родовой термин – *icterus, i, m* – окрашивание в желтый цвет слизистых оболочек, склер и кожи, обусловленное отложением в них желчных пигментов. Желтуха, как правило, связана с поражением печени.

Задание: запишите на латинском языке следующие словосочетания:

- желтуха внепеченочная (не связана с поражением печени);
- желтуха беременных;
- желтуха новорожденных (син. желтуха физиологическая – наблюдается у большинства здоровых детей в первые дни жизни);
- желтуха медикаментозная;
- желтуха печеночная (обусловлена поражением гепатоцитов);
- желтуха токсическая (обусловлена токсическим действием какого-либо яда на паренхиму печени);
- желтуха эмоциональная (возникает при обострении латентной формы болезни печени (обычно вирусного гепатита), вызванном психической травмой);
- желтуха функциональная;
- желтуха ядерная (сопровождается прокрашиванием желчными пигментами базальных ядер больших полушарий и ядер ствола головного мозга).

Термин «цирроз» принадлежит Лаэннеку (R.Th. H. Laennec, 1781-1826 гг.). *Cirrhosis, is f* – цирроз (от греч. *kirrhos* – лимонно-желтый или янтарный цвет) печени – заболевание печени вследствие ее поражения при вирусном гепатите и других инфекционных заболеваниях, интоксикациях и др. Характеризуется разрастанием в печени соединительной ткани, заканчивается сморщиванием органа.

Задание: запишите на латинском языке: а) термины, обозначающие осложнения при циррозе: печеночная кома, гепаторенальный синдром, портальная гипертензия; б) термины, означающие виды цирроза: алиментарный цирроз печени, билиарный цирроз печени, токсический цирроз печени.

Запишите термины на латинском языке, вычлените терминологические элементы, объясните их значение: а) (жалобы больного) диспепсия, диспноэ, желтуха (при циррозе кожа становится лимонно-желтой); б) (синдромы болезни) диарея, анемия, эндокринопатия, холангит, перикардит, ринорагия, гингиворагия.

Образуйте и запишите на латинском языке термины с заданным значением (симптомы цирроза):

- уменьшение размеров органа или ткани (в данном случае – скелетной мускулатуры);
- нарушение качественного соотношения между фракциями белков крови;
- повышенное содержание белка в крови;
- размягчение костей;
- одновременное увеличение печени и селезенки.

Печень обладает большим потенциалом восстановления. Запишите на латинском языке термин со значением «возрождение, воспроизведение, восстановление, новое образование», используя соответствующую приставку.

Задания фармацевтического раздела позволяют рассмотреть различные термины со значением «печень», а также направлены на повторение ранее изученной терминологии. В то же время в них прослеживается связь с клиническим циклом.

Образуйте наименование лекарственного средства, впервые (в 1916 г.) выделенного из печени, откуда и произошло его название. Действуйте по схеме: форма Nom. sing. существительного 'печень', суффикс -in-, окончание -um. Запишите в словарной форме, определите склонение.

В качестве справки: «Гепарин – полисахарид, образованный остатками глюкуроновой кислоты и глюкозамина; содержится во внеклеточном веществе печени, легких, артериальных стенок. Компонент так называемой противостывающей системы крови. Применяется для лечения и профилактики тромбозов» [3].

Слову 'hepar' (греческого происхождения) соответствует существительное 'jesur, oris, n' (исконно латинского происхождения), употребляемое в названии витаминного препарата «тресковый рыбий жир». Допишите термин «тресковый рыбий жир» (буквально «масло печени трески») – *Oleum ... Aselli*.

Согласно представлениям древних печень являлась вместилищем чувственной любви. Известно выражение 'jesur alicujus ulserare' – «внушить кому-то пылкую любовь» (букв. «ранить печень»).

Уже Гиппократ в V в. до н. э. говорил о желтухе как о «царской болезни». Авл Корнелий Цельс (I в. до н. э.-I в. н. э.) в трактате «О медицине» писал: «Больного следует поместить в постели в убранной более тщательно комнате, развлекать забавами, шутками, играми, смешными выходками – всем тем, что веселит человека и благодаря чему, кажется, эта болезнь названа царской» [8].

В «Медицинской книге» Квинта Серена Самоника (III в. н. э.) так говорится о лечении «царской болезни»:

«Также болезнь существует, которая «царской» зовется,  
Ибо приятно ее ты излечишь в чертогах высоких.  
Тут помогает марена с медовой водой в сочетанье;  
Тертого дай чеснока, но вином увлажни подогретым;  
Шерсть в сочетанье с вином, если серой окуришь, поможет» [9].

Задание: переведите на латинский язык выделенные термины в Nom. sing. и Gen. sing.

Сквозные темы являются и средством интеграции основного и дополнительного образования, самообразования студента. Например, следующие задания требуют обращения к древнегреческой мифологии:

Допишите термин ‘сарут ...’, означающий «расширение подкожных вен передней брюшной стенки со змеевидным ветвлением вокруг пупка; наблюдается при портальной гипертензии». Поводом к сравнению послужило сходство со змеевидными жгутами волос одной из трех горгон, которой Персей отрубил голову и отдал Афине, прикрепившей ее на свой щит – эгиду.

О наказании какого мифологического персонажа идет речь в следующих строках из трагедии Эсхила?

«...А Зевсов пес крылатый –  
Орел его кровавый – будет жадно  
Терзать лохмотья тела твоего,  
Незванный гость на пире ежедневном, –  
И черную объеденную печень  
Он будет рвать...» [10, с. 339]

Следует отметить, что выполнение подобных заданий не только расширяет кругозор студентов, но и заставляет их мыслить нестандартно, творчески.

Таким образом, использование сквозных тем в преподавании латинского языка и медицинской терминологии позволяет сформировать у студентов целостное восприятие изучаемого предмета, преодолеть фрагментарность знаний, ликвидировать разобщенность отдельных

терминологических циклов. Применение данной методики развивает у студентов логическую память, умение сопоставлять, анализировать и обобщать материал.

*Список литературы*

1. Курдина Н. А. Место и роль сквозной темы в организации образовательного процесса. Методические рекомендации. 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bestreferat.ru/referat-397032.html> (дата обращения 16.03.2017)
2. Покровский В. И. Энциклопедический словарь медицинских терминов. М.: Медицина, 2005. 1592 с.
3. Новый Большой Энциклопедический Словарь. М.: БРЭ, 2006. 1456 с.
4. Леонардо да Винчи. Анатомия. Записи и рисунки. М.: Наука, 1965. 586 с.
5. Гален Клавдий. О назначении частей человеческого тела. М.: Медицина, 1971. 555 с.
6. Везалий Андрей. Эпитоме. Извлечение из своих книг о строении человеческого тела. М.: Медицина, 1974. 103 с.
7. Гильбо И. С. Знаете ли Вы себя? (научно-популярный очерк анатомии и физиологии человека). Ленинград: Медицина, 1973. 168 с.
8. Цельс А. К. О медицине. Кн. III, гл. 24. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://simposium.ru/ru/node/10658> (дата обращения 24.01.2017)
9. Самоник К. С. Медицинская книга (Целебные предписания). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://simposium.ru/ru/node/10510> (дата обращения 2.12.2016)
10. Эсхил. Трагедии. М.: Искусство, 1978. 366 с.

**CONSIDERATION OF TERM ‘LEVER’ AS A CROSS-CUTTING  
THEME IN THE COURSE OF LATIN LANGUAGE  
AND BASIS OF MEDIAL TERMINOLOGY**

*E.V. Ryumina, S.R. Savenkova*

The article is devoted to the application of ‘cross-cutting themes’ methodology in teaching of Latin language and medical terminology. Realization of the main educational problems in the context of this methodology is analyzed: consolidation of theoretical knowledge, formation of basic professional skills, extension clinical thinking, developing capacities to analysis and synthesis, realization of creativity, developing need of self-improvement. Tasks on the topic ‘Liver’ with linguistic, historical and culturological comments are given as examples. Authors conclude that the use of this methodology helps to form the holistic view of subject, to overcome fragmentariness of students’ knowledge, to eliminate terminological cycles disunity.

*Keywords:* cross-cutting themes, Latin language, liver, anatomical, clinical, pharmaceutical terminology, tasks, interdisciplinary communications, linguistic, hystorical, culturological comments.

## 1.9. ИЗ ИСТОРИИ ПРЕПОДАВАНИЯ МЕДИЦИНСКОЙ ЛАТЫНИ В ПЕРВОМ МЕДИЦИНСКОМ

© *Е.В. Каледина*

Описывается почти 90-летняя история возникновения кафедры латинского языка и методики преподавания медицинской латыни в Первом Санкт-Петербургском государственном медицинском университете имени академика Ивана Петровича Павлова, анализируются изменения методов обучения медицинской латыни, используемых на кафедре и делается вывод о том, что коренным образом изменилась концепция изучения дисциплины «Латинский язык»: от перевода латинских текстов медицинского содержания в 30-х годах до образования, конструирования и анализа анатомических, клинических и фармацевтических терминов на современном этапе.

*Ключевые слова:* медицинская латынь, метод, учебник, конструирование, анализ анатомических, клинических, фармацевтических терминов.

За 120 лет существования Первого Санкт-Петербургского медицинского университета имени академика Ивана Петровича Павлова статус и методика преподавания латинского языка, как и название вуза, неоднократно менялись. Он был открыт 14 (26) сентября 1897 года как женский медицинский институт (ЖМИ), а с 1918 года по 1924 год назывался Петроградским медицинским институтом, и в нем стали обучаться не только женщины, но и мужчины. Первым Ленинградским медицинским институтом его именовали с 1924 по 1936 год. В 1936 году вузу было присвоено имя лауреата Нобелевской премии, академика Ивана Петровича Павлова. В 1994 году институт преобразовали в университет, а в 2013 году в название вернулось слово первый, и вуз получил свое современное наименование – Первый Санкт-Петербургский государственный медицинский университет имени академика Ивана Петровича Павлова.

Вместе с развитием высшего медицинского образования и науки в стране формировалось содержание предмета и методика его преподавания. Учебная дисциплина «Латинский язык» прошла этапы создания, разработки и совершенствования.

На разных этапах развития высшего медицинского образования статус дисциплины «Латинский язык», методика, формы итогового контроля и количество аудиторных часов многократно менялись. Так, например, количество учебных часов, отводимых на предмет, постепенно сокращалось от 120 до 72, а формой итогового контроля был экзамен до

1976 года, дифференцированный зачет в 1977–1993 годах, зачет с 1994 года и снова экзамен.

Латинский язык в медицинских вузах не является дисциплиной, имеющей самостоятельное значение, и, следовательно, преподавание медицинской латыни преследует цель чисто практическую, служебную, которая состоит в том, чтобы студенты, в огромном большинстве своем, не изучавшие латинского языка в средней школе, могли бы в вузе сознательно понимать и применять латинские названия, умели бы написать рецепт, понимая, почему он пишется именно так, и разбирались бы в падежах и склонениях ингредиентов. Этими задачами определялся и состав словарного фонда, сообщаемого студентам. Роль латинского языка определялась программами (1953, 1958, 1962, 1970, 1977, 1985 et cetera), которые постоянно корректировались и обновлялись.

Рассмотрим основные этапы формирования, становления, организации обучения и совершенствования дисциплины «Латинский язык» в медицинском вузе. Успех этой работы во многом зависел от энтузиазма, энергии и творческих возможностей преподавателей кафедры, поэтому вспомним историю создания кафедры.

При образовании ЖМИ было предусмотрено, что слушательницы поступали в институт со знанием латинского языка, сдавая его на вступительных экзаменах [1]. После революции вступительные экзамены были отменены, и латинский язык был вычеркнут из программы средней школы. Студентов, изучающих медицину, это поставило в тяжелое положение, так как для врача неизменно было необходимо хотя бы элементарное знакомство с латинским языком, преподавание которого решено было ввести в институте с 1930 года. Тогда же была организована и объединенная кафедра латинского и иностранных языков, которая в таком виде просуществовала до 1933 года.

Организация и заведывание ею было поручено крупному ученому, увлеченному преподавателю, основоположнику российской тифлопсихологии Августу Адольфовичу Крогиусу (18.03.1871–29.06.1933), соединившему медицинское образование с философским. В 1898 году он закончил медицинский факультет Юрьевского (ныне Тартусского) университета и с 1902 года начал преподавательскую деятельность, читая лекции по психологии, психофизиологии и философии в разных учебных заведениях страны, а в 1909 году защитил диссертацию на степень доктора медицины по теме «Из душевного мира слепых» в Совете Военно-Медицинской Академии. Необходимо отметить, что в 30-е годы А.А. Крогиус успешно сдал испытания по методике преподавания не-

мецкого языка, кроме этого, свободно читал на английском и французском языках, прекрасно знал латинский язык, изучал «Методы исследования умственного утомления» и проводил «Экспериментальное исследование интеллектуальных функций студентов», «Психотехнические исследования в вузах».

Преподавание латинского языка представляло тогда особые трудности, так как школа выпускала полуграмотных людей, и тут заслуги Августа Адольфовича были очень велики. Совместно с членами кафедры (среди которых уже была Мария Ефимовна Сергеевко, она начала преподавать латинский язык в 1 ЛМИ в 1932 году) был выработан тот необходимый минимум, который впоследствии лег в основу учебного плана, отобран грамматический материал, и составлен словарь, который надлежало знать студенту-медику, установлен самый метод преподавания, при котором основным требованием была проверка каждого правила рядом примеров и деятельная работа самого слушателя.

После смерти А.А. Крогиуса (29.06.1933) заведывание кафедрой перешло к Якову Яковлевичу Гуревичу (1869–1942), который во времена Крогиуса был старшим преподавателем. Филолог по образованию, истинный любитель словесности, автор отличных этнографических рассказов, он написал учебник латинского языка для медицинских вузов – такой, словно он всю жизнь только и занимался анатомией и фармакологией.

В 30-е годы целью преподавания было научить студентов работать со словарем при переводе латинских текстов медицинского содержания, поэтому в первые десятилетия это было традиционное, апробированное веками, последовательное изложение грамматики по частям речи с упражнениями по переводу сначала фраз, а затем связанных текстов. Историческое решение принял Совет народных комиссаров СССР о подготовке медицинских кадров от 3 сентября 1934 года, подчеркнув необходимость усилить преподавание латинского языка и обеспечить своевременный выпуск учебников для медицинских высших учебных заведений, практикуя переиздание лучших русских и переводных учебников. Так, в 1938 году появился учебник для студентов медицинских и фармацевтических вузов под редакцией В.М. Боголепова, который был издан в январе 1937 на украинском языке, а русское издание представляло собой переработанный перевод украинского учебника с измененной хрестоматией, лексическим минимумом и краткими сведениями по древнегреческому языку. Он использовался на кафедре несколько десятилетий [2]. Профессио-

нальная направленность медицинской латыни определялась не только фрагментами из медицинских сочинений, но и подбором медицинской лексики и практических упражнений по переводу рецептов и медицинских терминов. В каждое занятие включены изречения, поговорки, отдельные устойчивые выражения. Латинская хрестоматия учебника содержала отрывки из “Pharmacopoea borussica”, “Amoenitates academicae” Карла Линнея, из книги Гарвея “Exercitationes anatomicae de motu cordis et sanguinis circulatione”, позднее (во 2-е издание) были добавлены отрывки из трудов М.В. Ломоносова, А.М. Шумлянского, Н.И. Пирогова, Х.И. Лодера, Гейстера, Пленка и Цельса [3].

Во время заведывания кафедрой Яков Яковлевич привлек ряд талантливейших преподавателей, окончивших историко-филологический факультет Высших женских Бестужевских курсов. Особого упоминания заслуживают Вера Михайловна Кремкова (1897–1942) и Татьяна Сергеевна Стахевич (19.07.1890, Иркутск–1942, Ленинград), ставшая после смерти Я.Я. Гуревича на его пост – заведующей кафедрой. Обе погибли от голода во время блокады.

Во время Великой Отечественной войны часть сотрудников была эвакуирована вместе с институтом, другая продолжала работать в Ленинграде в трудных условиях.

С осени 1942 г. по 1962 г. кафедру возглавляла Мария Ефимовна Сергеевко (9.12.1891–28.10.1987), ученый с мировым именем и всемирной известностью, выдающийся исследователь античной истории и филологии, тайная монахиня (инокиня Мария), умерла в Ленинграде и похоронена на кладбище Пюхтицкого монастыря. Одновременно профессор М.Е. Сергеевко выполняла работу и общественного директора библиотеки института. О тяжести жизни и работы в блокадном городе она рассказала в своих дневниках, отрывки из которых были опубликованы во время празднования 50-летия полного снятия блокады в газете «Невское время» от 27.01.1994.

Преподавателем, принятым на работу 25 ноября 1942 года, Марией Германовной Арлюк (1891–?) написан учебник латинского языка, приспособленный к нуждам медицинских вузов военного и послевоенного времени. Заботу о сотрудниках кафедры и о студентах, многие из которых остались без родителей, без крова, разделила наряду с М.Е. Сергеевко старший преподаватель Сусанна Александровна Рейнеке (1892–1980), ставшая в военные годы деканом курса. Она собрала и обработала надписи из *Corpus Inscriptionum Latinarum*, а кроме того, занималась

вопросом о лекарственных растениях древней Италии. Кафедрой были собраны отрывки медицинского содержания из античных авторов для латинской хрестоматии.

Курс латинского языка в 1 ЛМИ начинался с лекции по истории латинского языка, далее давалась фонетика: чтение алфавита, дифтонги, указание отличительных признаков слов с греческими корнями, правила ударения, объяснение долготы и краткости гласных звуков и постепенно переходили к изучению грамматики: 5 склонений имен существительных, имена прилагательные 1-3 склонений, глагол в неопределенной форме и формах действительного и страдательного залогов настоящего времени, повелительное наклонение и причастия страдательного и действительного залогов. При этом происходило накопление основного словарного фонда, главным образом, анатомических терминов, проводилась работа со словарем и давались навыки для переводов с родного языка на латинский и с латинского на родной язык.

К чтению и переводу связного текста приступали со второго семестра. Экзамен проводился по билетам, который состоял из перевода и разбора латинского связного текста медицинского содержания и русской фразы, которую студент обязан был перевести без словаря. Для перевода фразы с русского на латинский было необходимо усвоить словарный фонд.

Кафедра в то время выполняла огромную педагогическую (аудиторную) работу – 840 часов (это время без консультаций, исправления письменных работ и дополнительных занятий). Помимо преподавания, кафедра выполняла еще переводы (для других кафедр) отдельных отрывков с латинского или научных статей. По просьбе кафедры физиологии был сделан перевод диссертации Краузе «О кровеносных сосудах в черепной области», диссертации Якубовича «О слоне», а также проверялась латинская терминология диссертаций некоторых сотрудников института.

В 1962 году к заведыванию кафедрой приступает Наталия Сергеевна Белова (07.11.1917–1983) и начинается новый этап в преподавании медицинской латыни.

В 60-е–70-е годы была сформулирована более четко уникальная роль латинского языка, как языка международных номенклатур (анатомической, гистологической, зоологической *et cetera*) и языка, на основе которого создаются новые научные наименования и термины. Следовательно, в преподавании медицинской латыни делаются первые попытки усилить терминологическую составляющую дисциплины, вносятся из-

менения в структуру и содержание учебного материала. В эти годы на кафедре в учебном плане выделяется раздел «Введение в анатомическую терминологию», а в учебнике Лемпеля Н.М. (1966), используемом на кафедре, вводится раздел о строении анатомических терминов, греческие терминологические элементы и корни, появляются новые упражнения по анализу клинических терминов [4]. Помимо перевода латинского текста медицинского содержания в экзамен включаются терминологические вопросы на объяснение смысла терминов: *gerontologia*, *nephrolithiasis*, *meningitis spinalis*, *neurectomia*, *endocardium*; образование терминов, означающих воспаление век, гнойное истечение, опухоль из мышечной и соединительной ткани. Увеличение объема изучаемой лексики происходило за счет сокращения времени, отводимого на чтение авторов, и привело к снижению общегуманитарного содержания предмета.

В 80-е годы в высшем медицинском образовании в качестве приоритетной задачи выступает необходимость улучшения профессиональной подготовки, усиливается практическая направленность обучения по всем предметам, в том числе и по латинскому языку. В преподавании начинает использоваться одно из основных положений дидактики – принцип системности. Следовательно, меняется способ организации учебного материала – вместо прежних грамматических разделов курс делится на три подсистемы. Программа 1985 года рекомендует цикловой принцип построения курса, и вновь издаваемые учебники («Латинский язык и основы медицинской терминологии» под ред. М.Н. Чернявского, 1980, одним из рецензентов которого была кафедра латинского языка 1-го Ленинградского медицинского института) в большей или меньшей степени его придерживаются [5]. Сама дисциплина и учебники переименовываются в «Латинский язык и основы медицинской терминологии». Проводятся изменения в отборе учебного материала. Вводятся новые темы – структура и правила построения терминов в анатомической, клинической и фармацевтической терминологии. Увеличивается объем обязательной лексики до 900 вместо 700 лексических единиц в программе 1977 г. Сокращается грамматический материал. Разрабатываются новые методы обучения – перевод, анализ и конструирование терминов вместо перевода предложений, текстов и заданий по грамматике.

В 80-е – 90-е годы терминологическая направленность курса побеждает совершенно. Обучение основам медицинской терминологии называется главной задачей курса в Госстандарте и в программе. В этот период появляются профилированные для факультетов учебники, и на

кафедре проводится интеграция преподавания терминологии с клиническими и морфологическими кафедрами университета. Большая заслуга в выполнении этой работы принадлежит Нинель Григорьевне Рыбкиной, Галине Михайловне Марченко, Ксении Августовне Лайус, Татьяне Владимировне Шабуриной и всем сотрудникам кафедры. Ясно выраженная профессиональная направленность обучения повысила мотивацию работы студентов. С 1984 по 2014 год кафедрой руководила Ирина Константиновна Смирнова (род. в 1936).

С момента введения ФГОС начинается новый этап в преподавании дисциплины. ФГОСы последних поколений, к сожалению, переименовали нашу дисциплину в «Латинский язык» (исключили название «основы медицинской терминологии») и включили в «Гуманитарный, социальный и экономический цикл», следовательно, начинают разрабатываться новые методики реализации культурологического содержания дисциплины.

Несмотря на название, неточно отражающее содержание предмета, по сравнению с предыдущими стандартами была подчеркнута его значимость как одного из звеньев профессиональной подготовки.

Целью обучения на кафедре становится базисная терминологическая подготовка студентов к грамотному использованию научной терминологии в процессе обучения в вузе и в дальнейшем к компетентному владению профессиональным языком врача.

Включение нашего предмета в гуманитарный цикл дисциплин помимо профессиональных и общеобразовательных задач поставило перед нами новые задачи, которые реализуются, с одной стороны, путем включения в учебный материал крылатых выражений, пословиц и поговорок а, с другой стороны, проведением элективных курсов различной тематики.

#### *Список литературы*

1. Кафедра латинского языка // В кн.: 100 лет СПбГМУ имени академика И.П. Павлова. СПб.: Издательство СПбГМУ, «НПО «Мир и Семья–95», 1997. С. 165–167.
2. Боголепов В.М. Учебник латинского языка для студентов медицинских и фармацевтических вузов. Наркомздрав, Москва–Ленинград, 1938. 148 с.
3. Боголепов В.М. Латинский язык (учебник для медиков). Издание второе, исправленное и дополненное. М.: Медгиз, 1955. 334 с.
4. Лемпель Н.М. Латинский язык. М.: Издательство «Медицина», 1966. 252 с.
5. Чернявский М.Н. Латинский язык и основы медицинской терминологии. Минск, «Вышэйшая школа», 1980. 336 с.

## **BRIEF HISTORY OF TEACHING AND STUDYING THE MEDICAL LATIN IN PAVLOV FIRST SAINT-PETERSBURG STATE MEDICAL UNIVERSITY**

*E.V. Kaledina*

Brief history of teaching and studying the medical Latin is described in this article. The special attention is paid to the activity of the heads of the Latin department in Pavlov first Saint-Petersburg medical university. Methods of teaching and studying the medical Latin were different: from reading and grammar translation-interpretation of the Latin medical texts in the 30th years of the XX century to formation, combining and creation of anatomical, clinical and pharmaceutical terms nowadays.

*Keywords:* medical Latin, method, textbook, formation, creation of anatomical, clinical and pharmaceutical terms.

### **1.10. ОБ ОПЫТЕ ПРИМЕНЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОВЕДЕНИИ ИТОГОВОГО КОНТРОЛЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ДРЕВНИЕ ЯЗЫКИ И КУЛЬТУРЫ» (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ «ПЕРЕВОД И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ»)**

© *В.И. Кравченко, М.Ю. Семёнова*

Рассматривается система поддержки образовательного процесса «СКИФ», разработанная в Донском государственном техническом университете на основе открытого программного обеспечения Moodle, которая поддерживает различные форматы информационных ресурсов, позволяет включать в содержание учебных курсов все типы цифровой информации для дистанционного обучения. Приводится опыт проведения дистанционного итогового контроля по дисциплине «Древние языки и культуры», который состоит из двух этапов: первый этап письменный (по разделам грамматики латинского языка, грамматическому разбору предложений и фразеологии), второй этап – традиционный устный экзамен – чтение и перевод. Преподаватель может в реальном времени следить за процессом тестирования и проанализировать его результаты по каждому студенту и по каждому вопросу теста.

*Ключевые слова:* дистанционное обучение, автоматизированное тестирование, информационно-коммуникационные технологии, информационная среда, программное обеспечение с открытым исходным кодом, система управления обучением (LMS).

Современный учебный процесс уже невозможно представить без применения новейших достижений в области информационных и коммуникационных технологий. И если раньше компьютерные технологии использовались главным образом в преподавании предметов естественнонаучного и инженерно-технического цикла, то ныне пришла очередь и гуманитарных дисциплин особенно при дистанционном обучении.

Информационно-коммуникационные технологии позволяют наиболее полно удовлетворять информационные потребности студентов и преподавателей, а также накапливать и структурировать всё возрастающий объем профессиональных знаний. А в условиях расширения и углубления информационного пространства и смены парадигмы образования от традиционного обучения к личностно-ориентированному требуются уже новые педагогические и технические решения в области автоматизации процесса обучения. Одно из перспективных направлений развития интегрированных технологий дистанционного обучения связано с использованием open source software - программного обеспечения с открытым исходным кодом. Системы управления обучением LMS (Learning management system) представляют собой инструменты и среду, предназначенные для представления учебных курсов в глобальной и локальной сетях при интерактивном процессе обучения.

Донской государственный технический университет позиционирует себя проводником дистанционных технологий обучения, базирующихся как на собственных инструментальных средствах, так и на использовании современных модулей с открытым кодом. Актуальность широкого использования дистанционных технологий является очевидной для такого крупного вуза как ДГТУ, в котором обучается около 20 тысяч студентов, и имеющего сеть филиалов и колледжей в других городах юга России. Для решения назревших образовательных проблем в ДГТУ был организован Центр дистанционного обучения (ЦДО), которому в качестве важнейшей стратегической задачи было определено создание многофункциональной системы поддержки всех форм обучения на основе информационно-коммуникационных и дистанционных технологий. В ЦДО ДГТУ на основе открытой инструментальной среды Moodle и программного обеспечения, разработанного ранее, была создана интегрированная система «СКИФ» (Система комплексная, информационная, формирующая, <http://skif.donstu.ru>). Особенностью этой разработки является включение в общую информационную среду различных функциональных и информационных модулей для обеспечения полной поддержки электронного и сетевого обучения с использованием дистанционных технологий.

Подсистема дистанционного обучения ([moodle.dstu.edu.ru](http://moodle.dstu.edu.ru)) осуществляет автоматизацию образовательного процесса, настраивается на конкретные педагогические технологии университета и педагогический дизайн каждого преподавателя. Поддерживает различные форматы информационных ресурсов, позволяет включать в содержание учебных

курсов все типы цифровой информации и удовлетворяет стандартным требованиям к LMS:

- автоматизированное рабочее место преподавателя и обучающегося, доступное через Web-интерфейс как из внутренней сети ЦДО, так и из любой точки в Интернете;
- наличие единого входа в систему (т.е. за весь сеанс работы с системой логин и пароль пользователя вводятся только один раз);
- использование существующих современных стандартов для хранения образовательного контента;
- применение модульной архитектуры, позволяющей формировать внешний вид интерфейса из стандартных визуальных компонентов;
- обеспечение гибкого графика обучения без привязки к определенному географическому месту;
- реализация технологии группового обучения, когда задания могут выполняться совместно, а студенты общаться с преподавателем и друг с другом с помощью дискуссионных форумов и электронной почты;
- сдача контрольных заданий в электронном виде с последующим оцениванием преподавателем;
- наличие системы автоматизированного тестирования (тесты могут иметь ограничения по времени, количеству попыток и др.) [1, с. 576].

Система администрирования сайта обеспечивает полный доступ к хранящейся в базе данных информации и позволяет администраторам выполнять операции по управлению доступом пользователей, новостями, учебными курсами и планами. Следует отметить, что программа администрирования рассчитана на пользователей с различными категориями доступа (преподаватель, студент, гость, администратор, тьютор), при этом они смогут выполнять лишь те действия, которые определены их функциями.

Прежде для проверки результатов освоения дисциплины «Древние языки и культуры» мы использовали контрольные работы, проводимые в неделю рейтингового контроля 2 раза за семестр. Содержание контрольных работ по грамматике базируется на разработанных В.И. Кравченко вопросах (всего 98) и опубликованных в его книге «Универсальный справочник по грамматике латинского языка» [2, с. 342]. Контрольная работа в общем объеме 50 вопросов (25 и 25 вопросов каждая) выполнялась студентами до экзамена в письменной форме и проверялась

преподавателем традиционным способом. На экзамене в состав билета входили следующие задания:

Монологическое высказывание студента по одному из вопросов лекционного курса дисциплины «Древние языки и культуры»;

Чтение вслух и перевод текста на латинском языке объёмом 350-450 печатных знаков и грамматический разбор двух предложенных в билете предложений из текста на основе навыков разбора, приобретённых студентами на практических занятиях в семестре;

Перевод (с латинского на русский и наоборот) пяти из сотни заранее предложенных для заучивания крылатых выражений (пословиц, крылатых слов и т.п.);

Прочитать вслух (или наизусть) 2 куплета (1-й и 4-й) академического гимна Gaudeamus.

Естественно, такой объём экзаменационных заданий значительно удлинял время и подготовки студента и его ответа на экзамене, приводил к значительной переработке учебной нагрузки преподавателя-экзаменатора. Кроме того, данный способ проведения контроля создавал опасность возникновения субъективной оценки ответа студента со стороны преподавателя.

В результате было принято решение о преобразовании контрольно-экзаменационных материалов в формат, совместимый с Moodle. Для этого необходимо было адаптировать задания по типу структуры (множественный выбор, вложенные ответы, эссе, короткий ответ и пр.), объёму текстовой части, системе оценивания и уровню сложности (пропедевтический, базовый, продвинутый). Так, был сформирован банк 280 вопросов базового уровня сложности, разбитых на три категории: 1) контрольные вопросы, охватывающие все уровни языка (83 шт.); 2) грамматический разбор (30 шт.); 3) крылатые слова и выражения (167 шт.).

По своей структуре подавляющее число вопросов первой категории представляет собой множественный выбор. Это вопросы закрытого типа, т.е. они охватывают случаи, когда система может предложить студенту выбрать один или несколько ответов из числа предложенных вариантов.

Во второй категории предпочтение было отдано структуре «Вложенные ответы (Cloze)», поскольку объём тестового задания в этом разделе значительно возрастает, а разбить грамматический анализ одного предложения на несколько вопросов невозможно с технической точки зрения.

В третьей категории содержатся вопросы «Краткий ответ», когда студент должен самостоятельно напечатать ответ в специальное поле. В отличие от первых двух категорий здесь чрезвычайно важно не только владение материалом, но и орфографическая и пунктуационная грамотность студента, так как ошибка (опечатка) хотя бы в одном символе означает то, что система не сможет засчитать введенный ответ как правильный.

Таким образом, теперь итоговый контроль состоит из двух этапов.

Первый этап: компьютерное тестирование на портале «СКИФ» на зачетной неделе. Содержание тестирования составляют:

Часть 1: 25 вопросов по разделам грамматики латинского языка на 25 минут.

Часть 2: 5 крылатых выражений для перевода на 10 минут.

Часть 3: два предложения для грамматического разбора на 20 минут.

Общее количество вопросов теста на основании метода случайной выборки – 32, общее время выполнения – 60 минут.

Преподаватель может в реальном времени следить за процессом тестирования по каждому студенту и по каждому вопросу теста. И преподаватель, и студент могут отслеживать время выполнения конкретного задания, вводимые и изменяемые варианты ответа, а также правильный вариант ответа. Наконец, в отдельных случаях, преподаватель может оставить комментарий студенту или переопределить балл в ручном режиме, если ответ студента отсутствует в вариантах, заложенных в системе, но, тем не менее, его можно рассмотреть как полностью/частично правильный. Набранные баллы отображаются не только по всему тесту в целом, но и за каждый ответ, что позволяет преподавателю анализировать объективность и уровень сложности каждого тестового задания, включенного в контрольную работу, и (при необходимости) вносить коррективы.

Шкала оценок: неудовлетворительно (0–40%), удовлетворительно (41–60%), хорошо (61–80%), отлично (81–100%). Студенты, не прошедшие компьютерное тестирование, не допускаются ко второму этапу: устному ответу на экзамене.

При анализе проведенного тестирования предоставленные данные позволят преподавателю сделать вывод об уровне усвоения отдельных разделов грамматики или фразеологии, как отдельными студентами, так и студенческой группой в целом. После перехода к использованию информационно-коммуникационных технологий для контроля результатов освоения дисциплины «Древние языки и культуры» процесс проверки

знаний студентов значительно облегчился для преподавателя, к тому же сократился объём заданий, а значит и затраты времени на опрос непосредственно на экзамене.

Кроме того, внедрение подобной системы тестирования сопутствует реализации современного подхода к гибриднему обучению, цель которого состоит не столько в доминирующем контроле со стороны преподавателя, сколько в способности студента формировать на основе полученных знаний понимание сущности предмета, самостоятельно развивать умения и навыки и анализировать результаты своей деятельности, что является современным подходом к обучению студентов [3, с. 17].

Обучение с использованием компьютерных технологий обеспечивает хорошую мотивацию для современных студентов, которых привлекает общая виртуальная среда, поддерживаемая в ДГТУ с помощью системы «СКИФ». Внедрение системы «СКИФ» в учебный процесс позволяет строить индивидуальные траектории обучения для студентов, а также разрабатывать и применять систему кредитов в многоуровневом образовании, так как в открытой среде возможна разная скорость прохождения учебного курса, в зависимости от субъективных предпочтений и временных ресурсов обучаемых. В настоящее время система «СКИФ» внедрена во все формы обучения университете, в том числе и систему повышения квалификации преподавателей.

#### *Список литературы*

1. Захарова О.А. Система поддержки дистанционного обучения «СКИФ» на основе программного обеспечения MOODLE в ДГТУ // Социально-экономические и общественные науки. Вестник ДГТУ. 2011. Т. 11., №4(55). С. 574-578.
2. Кравченко В.И. Универсальный справочник по грамматике латинского языка. М.: Флинта; Наука, 2015. 356 с.
3. Dorrego E. Educación a distancia y evaluación del aprendizaje // Revista de Educación a Distancia. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.um.es/ead/red/M6> (дата обращения 3.02.2017).

### **ON THE USE OF INFORMATION AND COMMUNICATIONS TECHNOLOGIES IN THE FINAL CONTROL ON THE ASSIMILATION OF THE MATERIAL FROM «ANCIENT LANGUAGES AND CULTURES» (SPECIALITY «TRANSLATION STUDIES»)**

*V.I. Kravchenko, M.Yu. Semyonova*

The educational process support system “SKIF” is considered, which has developed at the Don State Technical University on the basis of the open source software Moodle, and which supports various information resources formats, makes it possible

for all types of digital information to include in the content of training courses when distance learning. The experience of conducting final remote control on the assimilation of the material from "Ancient languages and cultures" is given in the paper. It consists of two stages: the first stage is written (in sections: Latin grammar, grammatical analysis of sentences and phraseology), the second stage is a traditional oral examination – reading a Latin text and making the translation. A teacher can exercise real-time control on the testing process and analyze its results for each student and for each test question.

*Keywords:* distance learning (e-learning), automated testing, information and communications technologies, information environment, open source software, learning management system (LMS).

### **1.11. ДИСЦИПЛИНЫ АНТИЧНОГО ЦИКЛА В НОВОСИБИРСКОМ ЮРИДИЧЕСКОМ ИНСТИТУТЕ (ФИЛИАЛЕ) ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА**

*© Н.Г. Нечипуренко, Л.П. Чумакова*

В разделе анализируется состояние учебно- и научно-методической работы по дисциплинам античного цикла «Латинский язык и современная юридическая терминология», «Римское право», учебно- и научно-исследовательской работы студентов по дисциплинам античного цикла в Новосибирском юридическом институте (филиале) Томского государственного университета.

Предлагаются методические подходы, пути и средства к совершенствованию преподавания дисциплин античного цикла на факультетах и в вузах юридического профиля. Представлен опыт руководства учебно- и научно-исследовательской работой студентов в условиях полиязыкового образовательного пространства и современной учебной практики. Намечены пути повышения качества гуманитарного образования, в частности изучения дисциплин античного цикла в высшей юридической школе на различных ступенях образования.

*Ключевые слова:* дисциплины античного цикла, латинский язык, римское право, юридическая терминология

Современный специалист должен быть не только хорошо подготовленным к выполнению своих профессиональных обязанностей, но и обладать общей эрудицией, широкими знаниями в гуманитарной, в том числе филологической сфере, важной частью которой являются дисциплины античного цикла, вошедшие в практику обучения ещё в дореволюционной Сибири и не утратившие своей актуальности и в новейшие

времена. В Новониколаевске (Новосибирске), почти двадцать пять лет назад перешагнувшем за столетний юбилей, до 1917 года классическое образование получали гимназисты и гимназистки только трёх гимназий – двух женских и одной мужской.

Медицинский, педагогический и юридический вузы открылись в тридцатые годы прошлого века, 1962 – год рождения государственного университета. В быстро растущем городе, который сегодня часто называют столицей Сибири, появились преподаватели дисциплин античного цикла, в их числе сестра писателя М.А. Булгакова Варвара Афанасьевна и её супруг Леонид Сергеевич Карум, больше известный под фамилией Тальберг.

В Новосибирском юридическом институте (филиале) Томского государственного университета дисциплины античного цикла стали преподаваться только с конца прошлого века, когда в отечественной правовой жизни произошли кардинальные перемены и в правовое поле вошли новые редакции Конституции Российской Федерации (1996 г.), Гражданский кодекс Российской Федерации (1996 г.), Уголовный кодекс Российской Федерации (2002 г.).

Латинский язык и римское право, включённые в практику преподавания почти всех университетов России, стали важной составляющей качественного юридического образования. За короткое время ведущие учёные нашей страны, классики и романисты, подготовили фундаментальные издания источников римского права, латинско-русские и русско-латинские словари, учебники и учебные пособия, что заметно расширило сферу обстоятельного изучения сложнейших областей права [1–8]. Студенты юридических отделений получили возможность читать в оригинале древнейшие источники римского права – Законы XII таблиц, анализировать юридические тексты, написанные тончайшими знатоками права – великими римскими юристами Гаем, Модестином, Павлом, Папинианом, Ульпианом и другими.

Чтение в оригинале и лингвоюридическое комментирование источников права – одно из необходимых условий формирования глубокой юридической культуры и широкой правовой эрудиции будущих специалистов-правоведов.

Количество часов, отводимых в учебных планах и программах на изучение дисциплин античного цикла, позволяло качественно реализовывать инновационные стратегии, соединяя их с классическими традициями. Новая образовательная парадигма оставила за бортом многие методические подходы в сфере преподавания дисциплин гуманитарного

блока в юридических вузах: учебную работу с лексикой латинского языка и терминами римского права, лингвистический анализ аксиом права, чтение на языке оригинала и решение юридических казусов, основанных на классических источниках права etc.

Система образования в России в последнее столетие неоднократно реформировалась, в ней появились новые социально значимые ориентиры, при этом оказались востребованными не только квалифицированные специалисты и «квалифицированные потребители», но и люди с творческим подходом, по-настоящему творческие личности.

Одно из основных положений Федерального государственного образовательного стандарта третьего поколения (ФГОС-3) – компетентностный подход, формирование мультикомпетентности. Поликультурность и полилингвистичность, прочная филологическая основа во все времена ценились очень высоко, в XXI веке эти характеристики вошли в комплекс ведущих компетенций образованной личности.

Современное право – область мультилингвальной коммуникации. Качественно новый подход к обучению языкам в высшей школе обозначился введением в учебные планы филологических дисциплин «Английский язык в сфере юриспруденции», «Русский язык и культура деловой речи», «Основы судебного красноречия».

Вместе с тем, специалисты отмечают, что пока задача подготовки билингвальной и полилингвальной личности в российском образовательном пространстве решается не вполне успешно, констатируя при этом, что освоение других языков, как живых, так и мёртвых (в их числе латинского и древнерусского), оказывает большое влияние на расширение словарного запаса, обогащение понятийного аппарата, эстетических вкусов и способствует более глубокому, многогранному постижению окружающего мира [9, с. 73]. Новая двухуровневая система подготовки юристов в рамках Болонской декларации (Болонского процесса), по нашему мнению, требует системного подхода к преподаванию дисциплин античного цикла в юридических вузах.

В Новосибирском юридическом институте хорошо зарекомендовала себя программа включения студентов младших курсов в сферу терминологического поля базовых юридических дисциплин. С 2015 года под руководством доцента Н.Г. Нечипуренко, при участии студентов старших курсов и магистрантов кафедры уголовного права проводится ежегодная внутривузовская студенческая научная конференция «Терминология дисциплин антикриминального блока». В 2017 году темой конфе-

ренции стали актуальные проблемы противодействия коррупции в системе государственной службы.

Сокращение количества часов на изучение дисциплин античного цикла компенсируется элективными курсами, деятельностью студенческих кружков по латинскому языку и римскому праву, творческой деятельностью студентов. Результаты исследований обсуждались на внутривузовской студенческой научно-исследовательской конференции «Римское право и современная юридическая терминология», прошедшей в марте 2017 года под девизом *Ius est ars boni et aequi* – ‘Право есть искусство добра и справедливости’. Эти слова римского юриста Цельса вынесены в логотип институтской газеты «Новосибирский юристь». На страницах газеты в рубрике «Терминалии» публикуются лучшие студенческие работы, посвящённые истории терминов права.

Творческими коллективами студентов и преподавателей подготовлены серии терминологических словарей по различным областям права [10]. Классические традиции в классическом университете – кредо старейшего юридического вуза Новосибирска.

#### *Список литературы*

1. Гай. Институции. М.: Юристь, 1997. 368 с.
2. Дигесты Юстиниана: пер. с лат. / отв. ред. Л.Л. Кофанов. М.: Статут, 2002–2005. Т I–VII.
3. Дождев Д.В. Римское частное право. М.: ИНФРА М – НОРМА, 1997. 704 с.
4. Дыдынский Ф.М. Латинско-русский словарь к источникам римского права: по изданию 1896 г. М.: Спарк, 1998. 264 с.
5. Нисенбаум М.Е. «Via Latina ad ius» («Латинская дорога к праву»). М.: Юристь, 1996. 560с.
6. Подосинов А.В., Белов А.М. *Lingua Latina*. Русско-латинский словарь. М.: Флинта; Наука, 2000. 376 с.
7. Санфилиппо Ч. Курс римского частного права. М.: Издательство БЕК, 2002. 400 с.
8. Юлий Павел. Пять книг сентенций к сыну. Фрагменты Домиция Ульпиана / отв. ред. Л.Л. Кофанов, пер. с лат. Е.М. Штаерман. М.: Зерцало, 1998. 287 с.
9. Буланкина Н.Е., Иванова О.Л. Проектирование инновационного пространства гуманитарного образования в современной школе: учеб. пособие для пед. работников. Новосибирск: Изд-во НИПКиПРО, 2014. 150 с.
10. Латынь и право: учеб. пособие / авт.-сост. Л.П. Чумакова, Н.Г. Нечипуренко. Новосибирск: ООО «Альфа-Порте», 2017. 68 с.

## DISCIPLINES OF THE ANTIQUE CYCLE IN NOVOSIBIRSK LEGAL INSTITUTE (BRANCH) OF TOMSK STATE UNIVERSITY

*N.G. Nechipurenko, L.P. Chumakova*

The article analyzes the state of educational, scientific and methodological work of the disciplines of the antique cycle «Latin language and modern legal terminology», «Roman law», academic and research work of students in the disciplines of the antique cycle at the Novosibirsk legal institute (branch) of Tomsk State University.

Methodical approaches, ways and means for improving the teaching of the disciplines of the antique cycle at elective courses and in universities of a legal profile are proposed. The experience of managing the teaching and research work of students in the conditions of a multilingual educational space and modern teaching practice is presented. The ways of improving the quality of humanitarian education, in particular, studying the disciplines of the antique cycle in the higher law school at various levels of education, are outlined.

*Keywords:* the discipline of the antique cycle, the Latin language, Roman law, legal terminology.

### 1.12. О РЕАЛИЗАЦИИ ГУМАНИТАРНОГО АСПЕКТА В ПРЕПОДАВАНИИ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА В МЕДИЦИНСКОМ ВУЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ КЛАССИКОВ)

© *Г.Е. Малыгина, С.Р. Савенкова*

Раздел посвящен вопросам гуманизации преподавания латинской медицинской терминологии в профильных вузах. Затронута актуальная для профильных вузов проблема коммуникации, одним из путей решения которой может явиться изучение литературных шедевров русских писателей-врачей. В разделе анализируется терминология, использованная в произведениях русских классиков, с точки зрения её эволюции, степени влияния на улучшение процесса усвоения материала. Рассмотрены пути реализации полученных результатов в ходе учебного процесса.

*Ключевые слова:* медицинская терминология, латинский язык, гуманитарный аспект, литературные произведения, русские писатели, А.П. Чехов, М.А. Булгаков, преподавание в медицинском вузе.

Согласно Федеральным государственным стандартам высшего образования в рамках преподавания дисциплины «Латинский язык» должны быть сформированы следующие общекультурные компетенции: способность к абстрактному мышлению, анализу и синтезу, а также готов-

ность к саморазвитию, самореализации, самообразованию, использованию творческого потенциала. В то же время в настоящее время большое внимание уделяется проблеме гуманизации и гуманитаризации образования. Гуманитаризация высшего медицинского образования ставит своей целью формирование нравственно и духовно развитого человека – будущего специалиста, готового и способного гармонично сочетать образованность, профессионализм, духовность, нравственную воспитанность – это процесс, направленный на усвоение личностью гуманитарного знания, гуманитарной культуры, гуманитарного потенциала медицины [1].

Во все времена слово ‘врач’ было синонимом не только профессионала, но и всесторонне развитой, высокодуховной личности, призванной воплощать гуманистические идеалы. На наш взгляд использование в качестве иллюстративного материала к изучаемым темам произведений русских классиков помогает в решении задачи воспитания будущего врача, обладающего широким кругозором и нравственными ориентирами.

В качестве примера предлагаем рассмотреть произведения М.А. Булгакова и А.П. Чехова. В первую очередь стоит обратить внимание студентов на личности писателей, которые, будучи практикующими врачами, посвящали себя литературе. Они являются неоспоримым подтверждением того факта, что образование врача не ограничивается только комплексом медицинских знаний, и гуманитарный аспект занимает в нем не менее важное место нежели естественно-научная, профессиональная подготовка. Образ врача занимает ключевое место в творчестве Чехова и Булгакова. Во многом благодаря именно им, в русской литературе возник литературный архетип интеллигента-врача, врача-гуманиста и подвижника.

Произведения этих авторов содержат как гуманитарную, так и профессиональную информацию. Богатство и разнообразие медицинской лексики усиливает познавательную роль произведений А.П. Чехова и М.А. Булгакова. Это в свою очередь позволяет использовать их при изучении курса латинского языка в нескольких направлениях:

в качестве иллюстраций к изучаемым темам;

как средство для более глубокого сравнительного анализа терминов в их историческом развитии;

как дополнительный материал для написания реферативных исследований и подготовки к Олимпиаде по латинскому языку и медицинской терминологии.

В произведениях М.А. Булгакова «Тьма египетская» и «Звездная пыль» встречаются вполне узнаваемые с точки зрения современной номенклатуры лекарственных средств рецепты: «Я взял у нее из рук флакон, глянул на этикетку, и в глазах у меня позеленело. На этикетке было написано размашистым почерком Демьяна Лукича: «Tinct. Belladonn...» и т. д. «16 декабря 1917 года». Другими словами, вчера я выписал бабочке порядочную порцию белладонны, а сегодня, в день моего рождения, 17 декабря, бабочка приехала с сухим флаконом и с просьбой повторить» [2, с.113]. «И сбоку размашистым почерком, привычной рукой выписано: Rp. Ung. hydrarg.ciner. 3,0 D.t.d... Вот она – «черная» мазь. Опять. Опять пляшут в глазах бронхиты и катары и вдруг прерываются... вновь «Lues»...» [2, с.141].

Настойка красавки используется в современной медицине практически в такой же дозировке, что и у Булгакова: «Настойка красавки (белладонны) (Tinctura Belladonnae). Готовят из листьев красавки (1:10) на 40% спирте. Назначают по 5–10 капель на прием. Настойка красавки входит в состав «Капель Зеленина» и других комбинированных форм». [3] Для сравнения: « – Я тебе по сколько капель говорил? – задушенным голосом заговорил я. – Я тебе по пять капель... Что ж ты делаешь, бабочка? Ты ж... я ж...» [2, с.113]. Серая ртутная мазь долгое время применялась для лечения кожно-венерологических заболеваний, пока в 1986 году не был введен запрет на все препараты, содержащие ртуть, из-за их высокой токсичности и вредного влияния на организм человека.

В рассказе А.П. Чехова «Сельские эскулапы» упоминаются следующие фармацевтические наименования на латинском языке: «Кузьма Егоров садится и пишет рецепт. Rp. Liqueur Ferri 3 гр...» [4, т. 1, с. 148], «...Дайте ему olei ricini и ammonii caustici!» [4, т. 1, с. 150]. При анализе этих отрывков целесообразно предложить студентам исправить ошибки в оформлении наименований лекарственных средств с точки зрения современных правил и требований.

Так, например, в произведениях М.А. Булгакова приводятся некоторые рецепты конца XIX – начала XX вв., в которых наглядно демонстрируется «старый способ» выписывания некоторых препаратов. Этот способ прописи до недавних пор изучался на фармацевтических факультетах медицинских вузов. В рассказе М.А. Булгакова «Тьма египет-

ская» доктор Бомгардт выписывает рецепт при малярии: «На одном бланке я написал:

«Chinini mur. 0,5

D. T. dos. № 10

S. Мельнику Худову

по 1 порошку в полночь».

И поставил лихую подпись. А на другом бланке: «Пелагея Ивановна! Примите во вторую палату мельника. У него malaria. Хинин по одному порошку, как полагается, часа за четыре до припадка, значит, в полночь. Вот вам исключение! Интеллигентный мельник!» [2, с. 119]

«Chinini mur.» т.е. Chinini muriatici (хинина соляного) в современном рецепте не что иное, как Chinini hydrochloridum (гидрохлорид хинина). Однако, рецепты с сокращением XIX в. и сегодня выписываются в дерматологии, например, при лечении себореи. Примеров таких интересных прописей рецептов в произведениях Булгакова довольно много в «Записках юного врача», например, в рассказе «Полотенце с петухом»: «...буду выписывать полезные, но нетрудные рецепты. Ну, например, натри салицилицы 0,5 (салицилат натрия – прим. авт.) по одному порошку три раза в день» [2, с. 76]; в рассказе «Пропавший глаз»: «Я рассеянно ткнул ему стакан с раствором марганцевокислого калия (перманганат калия – прим. авт.) и велел – Полощи» [2, с.128]; в рассказе «Звездная сыпь»: «Реже попадался третичный (сифилис – прим. авт.). И тогда йодистый калий (йодид калия – прим авт.) размашисто занимал графу «лечение»» [2, с.141]. В последних двух случаях интересно описание солей, которое дает студентам наглядное представление о «старом способе» прописи.

Некоторые рецепты позволяют сравнить методы лечения в медицине начала века и современности. В рассказе А.П. Чехова «Случай из практики» находим: «Наш фабричный доктор давал ей кали-бромати (бромид калия – прим. авт.), – сказала гувернантка, – но ей от этого, я замечая, только хуже» [4, т. 8, с. 337]. Здесь снова встречается «старый способ» наименования соли. Бромид калия и по сей день выписывается при лечении бессонницы и неврозов, чем, собственно, и страдала героиня рассказа Чехова. Рассматривая подобные наименования, преподаватель дает представление о соответствии современного и «старого» способа прописи и предлагает перевести их на латинский язык.

У М.А. Булгакова в «Звездной сыпи» дано описание препарата для лечения сифилиса у детей: «Да, но позвольте, почему же ему выписан каломель с молочным сахаром, в маленькой дозе?!» [2, с.142]. Каломель

– хлорид ртути ранее использовался в медицине как противомикробное средство для наружного, а иногда и внутреннего употребления, но из-за высокой токсичности сейчас не употребляется. Рецепт приготовления этого препарата упоминается и в рассказе А.П. Чехова «В аптеке»: «*Calomeli grana duo, sacchari albi grana quinque, numero decem!*». Данное выражение с интересом переводят студенты фармацевтического факультета. Для них же предназначается и другой отрывок из этого произведения: «Перед ним замелькали сначала всевозможные «радиксы»: генциана, пимпинелла, торментилла, зедоария и проч. За радикасами замелькали тинктуры, oleum'ы, semen'ы, с названиями одно другого мудренее и допотопнее». [4, с. 156]. Здесь задание сложнее – перевести на латынь транслитерированные понятия, поставить их в нужную падежную форму.

Что касается клинической терминологии, то студентам-медикам несомненно интересно будет узнать, как в начале века назывались известные им теперь болезни. Туберкулёз – «Судя по мучительному, быющему кашлю, худобе и румянцу на щеках, у него начинается чахотка» [4, с. 31].

Инсульт – «Под вечер Андрей Ефимыч умер от апоплексического удара. Сначала он почувствовал потрясающий озноб и тошноту; что-то отвратительное, как казалось, проникая во все тело, даже в пальцы, потянуло от желудка к голове и залило глаза и уши. Позеленело в глазах. Андрей Ефимыч понял, что ему пришел конец...» [4, с. 73].

Гемикрания (от лат. «hemi-» - половина и «-crania» - относящийся к черепу; другими словами, «половина головы»): «Письмо нелепое, истерическое. Письмо, от которого у получающего может сделаться мигрень... И вот она налицо. Стягивает жилку на виске... Утром проснешься, стало быть, и от жилки ползет вверх на темя, скует полголовой и будешь к вечеру глотать пирамидон с кофеином. А каково в санях с пирамидоном?» [2, с.153].

Сифилис (в современной терминологии используется греческое название - syphilis – которое было введено веронским врачом Фракастро (Girolamo Fracastoro) в 1530 г., использовавшим миф о происхождении сифилиса. Согласно этому мифу, воспетому в поэме, пастух короля Алкитуса, по имени Syphilis, был наказан Аполлоном этой болезнью за то, что оказал королю не подобающую ему божескую честь): «В этих колоннах людей я искал его и находил часто. Мелькали надписи, шаблонные, скучные: «Bronchitis», «Laryngitis»... еще и еще... Но вот он! «Lues 3» [2, с.141] (в XIX в чаще использовался латинский термин, вве-

денный французским врачом Бетенкуром (Jaques de Bethencourt) в 1527 г. «lues venerea» – зараза венерическая – по способу заражения).

Вместе с этим авторы, будучи врачами, описывают симптоматику заболеваний, что способствует наилучшему усвоению как терминологии, так и врачебного дела, а также расширяет кругозор будущего врача.

Анализ устаревших клинических терминов и замена их современными является одним из заданий Олимпиады по латинскому языку, ежегодно проводимой на базе НижГМА.

Для участия в Далевских и Королевских чтениях студенты представляли доклады, посвященные рассмотрению медицинской лексики и использованию латинских афоризмов и специальных выражений в произведениях А.П. Чехова и М.А. Булгакова.

Анализ литературного наследия писателей-медиков имеет несомненную практическую ценность в реализации гуманитарного аспекта медицинского образования. Во-первых, способствует появлению стойких ассоциативных связей при изучении малопонятных для первокурсников терминов еще не изученных дисциплин (таких как фармакология и клиника). Во-вторых, формирует интерес к изучаемому врачебному делу. Студенты могут взглянуть на тексты, ранее ими прочитанные, с новой, профессиональной точки зрения, глубже понять и переосмыслить реалии, которые даны в произведениях. В-третьих, способствует формированию системного клинического мышления. «Формирование системного мышления у студентов является одним из основных принципов в обучении профессиональному языку и помогает избежать простого накапливания знаний» [5, с. 58]. При написании докладов и рефератов, а также при подготовке к участию в Олимпиаде большое внимание уделяется самостоятельной, внеаудиторной работе студентов, развивается их творческий потенциал и умение нестандартно мыслить. Все это, безусловно, повышает общекультурный уровень студентов, дает им возможность научиться ориентироваться в системе социальных и духовных ценностей.

#### *Список литературы:*

1. Шаповал Г.Н. Гуманитарный аспект медицинского образования как неотъемлемая составная обучения иностранных студентов-медиков // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история: сб. ст. по матер. XXXIII междунар. науч.-практ. конф. № 1(33). Новосибирск: СибАК, 2014. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sibac.info/conf/social/xxxiii/36587> (дата обращения 16.10.2016)

2. Булгаков М.А. Записки юного врача / Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1, М.: Худож. литература, 1989. 623 с.

3. Красавка обыкновенная: описание, состав, свойства, применение и действие растения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fitoterapevt.ru/ganglioblokiruyushie-kurarepodobnye-spazmoliticheskie-rasteniya/atropa-belladonna> (дата обращения 12.03.2017)

4. Чехов А.П. Собрание сочинений в 12-ти томах. Т.3. М.: Правда, 1985. 351 с.

5. Грищенко Е.В. Проблемы преподавания латинского языка в медицинском вузе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sibstrin.ru/news/miscelanneus/1016/> (дата обращения 21/02/2017)

### **ABOUT REALIZATION OF HUMANITARIAN ASPECT IN TEACHING OF LATIN LANGUAGE IN MEDICAL HIGH SCHOOL (ON THE MATERIAL OF RUSSIAN CLASSIC WRITERS' LITERARY WORKS)**

*G.E. Malygina, S.R. Savenkova*

The article is devoted to the humanitarian aspect of teaching Latin medical terminology at specialized universities. The arising problem of students' inability to communicate is conceptualized. The solution is found in studying literary works of Russian writers, who were involved into medical sphere. In the article the terminology used by Russian classical authors is analyzed in the context of its evolution and influence quantity on the enhancement of the material acquisition. The ways of implementing the achieved results as part of the academic process are considered.

*Keywords:* medical terminology, Latin language, humanitarian aspect, literary works, Russian writers, A. P. Chekhov, M. A. Bulgakov, teaching in a medical university.

### **1.13. К ВОПРОСУ ОБ ОПЫТЕ СОСТАВЛЕНИЯ СЛОВАРЕЙ ЛАТИНСКИХ И ГРЕЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ**

© *А.В. Верещагина*

В данном разделе речь пойдет о составлении словарей-справочников, посвященных античному наследию в европейских научных и культурных терминах. Данные словари-справочники адресованы в качестве учебно-методического пособия в первую очередь студентам факультетов иностранных языков и призваны дать им базовое представление о древнегреческом языке и латинском языке и их роли в становлении современной русскоязычной и европейской терминологии. Кроме того, материалы, собранные в них, могут быть использованы

всеми интересующимися при изучении лексикологии и истории европейских языков. При работе над словарями применялся системный подход, статистический, описательный, сравнительно-исторический метод, а также метод компонентного анализа. Достаточно полно исследована продуктивность древнегреческих и латинских лексем в русском языке, предпринята попытка выявить основные деривационные модели, связанные с античной традицией в русском языке. Кроме того, даются предпосылки для понимания деривационных моделей в западноевропейских языках.

*Ключевые слова:* древнегреческий язык; латинский язык; заимствование; словарь-справочник; учебно-методическое издание.

В данном разделе речь пойдет об изданиях автора 2015 года в издательстве «Филоматис»: «Греческие заимствования в русском языке (типология и пути заимствования): словарь-справочник» и «Латинские заимствования в русском языке (типология и пути заимствования): словарь-справочник», вышедшие небольшим тиражом.

При составлении данных учебных изданий были привлечены данные основных словарей русского языка [1–10], справочники по мифологии [11] и античной истории и культуре [12–15], древнегреческому языку [16] и исследования по антропонимике [17–19].

Следует отметить, что была произведена систематизация, статистический и компонентный анализ имеющихся данных с привлечением сравнительно-исторического метода, с тем, чтобы выявить основные деривационные модели, связанные с древнегреческим и латинским языком в русском языке. Кроме того, как нам кажется, материал, представленный в подготовленных учебных изданиях, дает возможность для понимания основных деривационных моделей, связанных с древнегреческим и латинским языками, и в западноевропейских языках.

При работе над греческой и латинской частью были использованы различные словари и учебные издания, однако, как нам кажется, нами был созданы отличные от других и достаточно компактные и удобные для учебного процесса словари-справочники. Данные словари имеют зеркальное строение, однако хотелось бы проанализировать каждое из этих изданий в отдельности.

Начнем с издания, посвященного древнегреческому языку. Естественно, что словарь-справочник, посвященный древнегреческому языку, является полезным дополнением учебника при изучении древнегреческого языка и греческих авторов.

Однако следует отметить полезность его применения и в курсе «Древние языки и культуры». Дело в том, что достаточно короткий курс

обучения древним языкам в большинстве вузов (примерно 72 часа) обуславливает уже с первых шагов очень серьезное отношение к латинской фразе и тексту и достаточно глубокое погружение в античность через латинский язык. Однако погружение только в латинский язык является не достаточным, так как греко-латинская словесность существовала и развивалась на протяжении веков в непрерывной связи. Помимо того, что древнегреческий язык и культура оказали влияние непосредственно на латинский язык и культуру римлян, следует отметить огромное влияние именно греческой составляющей на русский язык и культуру.

В качестве целей, стоящих перед курсом «Древние языки и культуры», можно назвать следующие [20–22]. Во-первых, необходимо показать, что древнегреческая словесная культура является фундаментом европейской культуры. Во-вторых, представляется важным выявить ценность древнегреческих языковых данных для общеиндоевропейских лингвистических исследований. В-третьих, следует исследовать историю славянских языков (а именно письменность, лексику и вообще словесную культуру), особенно русского, сквозь призму древнегреческого языка. Наконец, необходимо представить ценность древнегреческого для выработки четкого логического научного мышления.

Следует отметить, что можно выделить несколько типов присутствия греческого языка в русской словесности. Во-первых, явное присутствие, т.е. имеется в виду реальный греческий язык в его прецедентных формах. Во-вторых, опосредованное присутствие, т.е. греческие слова и явления получают отпечаток русского языка. В-третьих, виртуальное, когда мы видим его в виде вариативной возможности реализации отдельных элементов греческого языка. В-четвертых, латентное, когда греческая основа какого-либо языкового явления осознается, но материально не выражена. Наконец, рефлекторное, когда греческий язык стимулирует развитие русского языка и словесности.

Кроме того, следует отметить, что русско-греческие языковые отношения характеризуются следующими особенностями: длительность, или макрохронность (с I тыс. до н.э., когда реконструируют праславяно-эллинические контакты, – до настоящего времени); вариативность; многогранность (оказали влияние на все уровни русского языка); многовековая активность (контакты осуществлялись в поворотные моменты развития русской словесной культуры).

Получается, что наше желание сохранения своеобразия русской культуры в немалой степени должно выражаться в отношении к судьбе древнегреческого языка в русской системе образования. Исходя из це-

лей, перечисленных нами выше, было создано специализированное учебное пособие.

Словарь-справочник, составленный нами, адресован слушателям факультета иностранных языков и призван в рамках курса «Древние языки и культуры» дать представление о древнегреческом языке как об основе для формирования русской терминологической системы. Известно, что огромное количество терминов – из различных научных сфер – в русском языке, равно как и в других европейских языках, являются древнегреческими заимствованиями. Следовательно, сведения о греческой письменности и лексике необходимы для лингвиста и переводчика, желающего сделать процесс освоения терминологии более осознанным. Естественно, что не менее важно, эти сведения не просто позволяют будущему переводчику расширить профессиональный и культурный кругозор, но и ложатся в фундамент запаса его фоновых знаний. Ведь, как уже было отмечено, античная культура представляет собою одну из основ, на которых расцвела современная европейская цивилизация.

Учебное издание «Греческие заимствования в русском языке» состоит из нескольких разделов.

Первый раздел, имеющий сугубо справочный характер, во-первых, содержит краткую хронологию основных исторических и культурных событий Древней Греции. Выделяются крито-микенский, гомеровский, архаический, классический, ранний эллинизм, римско-эллинистический, который завершается падением Западной Римской империи, периоды с их основными датами.

В крито-микенском периоде различаются периоды «старых» и «новых» дворцов, захват ахейцами Крита, появление микенской цивилизации и древнейшей слоговой письменности А и Б, троянская война и проникновение дорийцев в Пелопоннес.

Гомеровский период получил свое название благодаря завершению «Илиады» и «Одиссеи», кроме того в этот период возникает буквенный алфавит и впервые проводятся олимпийские игры.

Архаический период характеризуется возникновением жанра лирики (Архилох, Сапфо и др.) и жанра трагедии, в политической жизни – сначала законодательством Драконта в Афинах, затем реформами Солона и тиранией Писистрата.

Классический период знаменуется греко-персидскими и пелопоннесскими войнами, тиранией тридцати и восстановлением демократии в Афинах, деятельностью «отца истории» Геродота и его последователей

Фукидида, Ксенофонта, деятельностью «отца трагедии» Эсхила и его преемников Софокла и Еврипида, расцветом красноречия (Лисий, Исократ), философии (Сократ, Платон), старо-аттической (Аристофан) и средней комедии (Антимах, Тимофей).

Ранний эллинизм примечателен сначала правлением Филиппа II в Македонии и его сына Александра Великого, основавшего город Александрию в Египте, ставшую новым культурным центром, войнами диадохов и, наконец, завоеванием Греции Римом. Кроме того, эта эпоха примечательна дальнейшим развитием красноречия (Демосфен), философии (Аристотель), новой аттической комедии (Менандр), эпического жанра (Аполлоний Родосский), исторического (Полибий), переводом Ветхого Завета на греческий язык и появлением новых жанров (например, эпиллий и идиллия), создателями которых являются Каллимах и Феокрит, а также зарождением филологической науки (Дионисий Фракиец).

Римско-эллинистический период характеризуется образованием провинций Ахайи, Фракии, Дакии, началом и распространением христианства, гонениями христиан, кризисом Римской империи, Миланским эдиктом о веротерпимости, Никейским собором, перенесением столицы империи в Константинополь, а затем разделением Римской империи на Западную и Восточную и, наконец, падением Западной Римской империи. Этот период представлен деятельностью историка Плутарха, оратора Диона Хрисостома, философов Эпиктета, Плотина и др., сатирика Лукиана, баснописца Бабрия и пр. Помимо этого, происходит канонизация книг Библии.

Кроме того, во-вторых, в этой части справочника содержится краткий свод значимых этапов освоения греческого наследия русской культурой. Среди них следует отметить основные переводы Библии (например, Геннадиевская, Острожская, Елизаветинская, Синодальный перевод) и основание важнейших учебных заведений, таких как Славяно-греко-латинская Академия, Могилевская Академия в Киеве, Московский государственный университет.

В этот же раздел, наконец, включён список наименований основных древнегреческих богов с необходимым комментарием об их происхождении и функциях. Причем выделяются основные этапы развития древнегреческой мифологии:

1) доолимпийский этап, к которому относятся такие хтонические боги, как например, Хаос, Гея, Понт, Эреб, Эрос, Уран, Титаны, Гиганты, Гекатонхейры, Киклопы, Ехидна, Химера и т.д.;

2) олимпийский этап, к которому относятся такие боги, как например, Зевс, Аид, Посейдон, Гера, Афина, Деметра, Аполлон, Афродита, Артемида, Дионис, Гермес и др.;

3) этап взаимовлияния греческой и соседних культур, к которому относятся боги иноземного происхождения, например, Адонис, Сабазий, Сарапис.

Второй раздел носит преимущественно технический характер; его задача – предоставить обучающемуся лингвистический инструментарий, необходимый для работы как с данным пособием, так и другими древнегреческими словарями. Раздел содержит сведения о греческой письменности и основных системах чтения – рейхлиновой и эразмовой; он также знакомит со словарными формами различных частей речи.

Следует отметить, что греческие слова заимствовались старославянским (или церковно-славянским) и русским языками как в рейхлиновой системе произношения (Афины, Вавилон, Василий, дьявол), так и в эразмовой – Гомер (хотя в XVIII веке нередко фигурировал Омир), библиотека (вместо первоначальной вивлиофике). Причем в западноевропейских языках, которые перенимали греческие слова через латинское посредство, закрепилось чтение по эразмову типу (ср. русск. Федор и Теодор, алфавит и ит. alfabeto).

Третий раздел, помимо задачи суммировать сведения справочного характера, ориентирован на развитие у обучающихся навыка анализа языковых фактов в их исторической взаимосвязи. Эта – основная – часть пособия включает словарь древнегреческих слов, послуживших основой для создания терминов различных наук в европейских языках, в том числе и в русском. К наиболее продуктивным древнегреческим лексемам дается по возможности полный список различных заимствований в русском языке.

Известно, что основные заимствования из греческого языка происходили как в византийский, так и в более поздний период, в частности в эпоху Возрождения.

К древним заимствованиям относятся термины науки и искусства (метод, гипотеза, идея), политические термины (анархия, гегемония, демократия, политика, монархия), слова церковно-религиозной сферы (ангел, архиерей, демон, евангелие, епископ, иерей, икона), бытовые наименования (уксус, термос, охра, грамота, тетрадь), наименования флоры и фауны (флокс, кипарис, хризантема, кит) и т.п.

Заемствования нового времени обычно не происходят непосредственно из греческого языка. С эпохи Возрождения корни греческого языка используются для образования новых научных терминов.

Греческие заимствования, ставшие терминами, охватывают практически все области науки и искусства:

названия наук: биология, география, грамматика, зоология, история, логика, математика, механика, физика, философия, филология и т.д.;

биология: симбиоз, метаболизм, микроскоп, герпетолог, бактерия, микология и т.д.;

медицина: педиатрия, хирургия, кардиология, клиника, блефаропластика, гепатит, аллергия, эпидемия, эпилепсия, энцефалограмма и т.д.;

физика: акустика, барометр, диод, дозиметр, динамика, кинематика и т.д.;

химия: атом, барий, бромид, дейтерий, диализ, изомер, фосфор, фтор, хлор и т.д.;

геология: геотектоника, хризолит, мезолит и т.д.;

астрономия: космос, космонавт, галактический, телескоп, астероид, эклиптика, атмосфера и т.д.;

психология: флегматик, меланхолик, холерик, истерия, психиатр и т.д.;

лингвистика: алфавит, дифтонг, диглоссия, морфология, орфография, орфоэпия, семантика, фонема, глоттохронология и т.д.;

литературоведение: амфибрахий, буколика, дактиль, драма, комедия, мифология, метонимия, эпиграмма, эпилог, эпитет, эпос и т.д.;

музыка: аэд, агогика, аристон, гармония, гептахорд, какофония, мелодия, симфония, филармония и т.д.;

архитектура: акрополь, акротерий, атланты, базилика, канон, метопа и пр.

Среди греческих заимствований есть такие словообразовательные элементы, которые можно рассматривать как универсальные, имеющие интернациональный характер, не требующие перевода на родной язык, например: авто-, -фил, -тека, -скоп.

Четвёртый раздел имеет лингвокультурологический характер и содержит сведения об этимологии антропонимов, пришедших в русский язык либо непосредственно из греческого языка, либо – через его посредство – из других языков. К ним относятся, такие имена как Александр, Алексей, Василий, Георгий, Анастасия, Екатерина, Ирина, Зинаида и др. На основе приведённых в разделе данных обучающиеся по-

лучают возможность в дальнейшем самостоятельно идентифицировать антропонимы-эллинизмы в других европейских языках.

Пятый раздел включает в себя учебные упражнения для закрепления и активизации полученных знаний по древнегреческим словообразовательным моделям в русском языке.

Таким образом, настоящий словарь-справочник «Греческие заимствования в русском языке», обращённый к различным аспектам значимости греческой античности для современной цивилизации, призван пригласить будущего переводчика к дальнейшему более широкому самостоятельному освоению громадного, богатого и по сей день не утратившего плодотворности греческого наследия.

Перейдем к словарю-справочнику, посвященному заимствованиям из латинского языка.

Достаточно короткий ознакомительный курс обучения древним языкам подразумевает знакомство, наряду с древнегреческим языком, в значительной степени с латинским языком и погружение в античность через латинский язык.

Соответственно в связи с этим перед курсом «Древние языки и культуры» стоят такие цели как [20 –23]:

- 1) показать, что древнеримская словесная культура является фундаментом европейской культуры;
- 2) выявить ценность латинских языковых данных для общеиндоевропейских лингвистических исследований;
- 3) исследовать историю славянских языков (а именно письменность, лексику и вообще словесную культуру), особенно русского, сквозь призму латинского языка;
- 4) представить ценность латинского для выработки четкого логического научного мышления.

Кроме того, необходимо отметить, что наше желание сохранения своеобразия русской культуры в немалой степени должно выражаться в отношении к судьбе латинского языка в русской системе образования.

Исходя из целей, перечисленных нами выше, в продолжение к греческой части была создана латинская часть специализированного учебного пособия.

Словарь-справочник, составленный нами, адресован слушателям факультета иностранных языков и призван в рамках курса «Древние языки и культуры» дать представление о латинском языке как об основе для формирования русской терминологической системы. Известно, что огромное количество терминов – из различных научных сфер –

в русском языке, равно как и в других европейских языках, являются латинскими заимствованиями. Следовательно, сведения о латинской письменности и лексике необходимы для лингвиста и переводчика, желающего сделать процесс освоения терминологии более осознанным. Естественно, что не менее важно, эти сведения не просто позволяют будущему переводчику расширить профессиональный и культурный кругозор, но и ложатся в фундамент запаса его фоновых знаний. Ведь, как уже было отмечено, античная культура представляет собою одну из основ, на которых расцвела современная европейская цивилизация.

Пособие состоит из нескольких разделов.

Первый раздел, имеющий сугубо справочный характер, во-первых, содержит краткую хронологию основных исторических и культурных событий Древнего Рима. Во-первых, выделяется, царский период римской истории (VIII – VI вв. до н.э.), который характеризуется появлением латинской письменности (VII в. до н.э.). Во-вторых, отмечается эпоха Римской республики (509 – 30 гг. до н.э.) и Римской империи (30 г. до н.э. – 476 г. н.э.), закончившаяся падением Западной Римской империи. Периоды представлены с их основными датами.

В этот же раздел, наконец, включён список наименований основных древнеримских богов с необходимым комментарием об их происхождении и функциях. Кроме богов древнеримского пантеона, даются также основные древнеримские или иного происхождения, но имеющие отношение к древнеримской мифологии герои, например, Эней, Дидона, Турн, Амулий и Нумитор, и религиозные термины, например, авгуры, августалы или салии.

Второй раздел носит преимущественно технический характер; его задача – предоставить обучающемуся лингвистический инструментарий, необходимый для работы как с данным пособием, так и другими латинскими словарями. Раздел содержит сведения о латинской письменности и основных системах чтения; он также знакомит со словарными формами различных частей речи латинского языка.

Следует отметить, что латинские слова заимствовались старославянским (или церковно-славянским) и русским языками в различных системах произношения. Однако чаще всего по средневековому типу произношения, например, Caesar Цезарь или Cicerone Цицерон, caesura цезура.

Третий раздел, помимо задачи суммировать сведения справочного характера, ориентирован на развитие у обучающихся навыка анализа

языковых фактов в их исторической взаимосвязи. Эта – основная – часть пособия включает словарь латинских слов, послуживших основой для создания терминов различных наук в европейских языках, в том числе и в русском. К наиболее продуктивным латинским лексемам дается по возможности полный список различных заимствований в русском языке.

Известно, что заимствования из латинского языка происходили в несколько этапов, т.е. в различные периоды российской истории [1]. Ещё в допетровскую эпоху в русском языке присутствовали слова латинского происхождения.

Однако в петровскую эпоху в русский язык пришло особенно много слов, которые относятся к различным сферам:

1) государственное устройство и законодательство (абсолютный, администратор, аккредитовать, апелляция, апробация, аттестация, губернаторство, депутат, декларация, империя, инспектор, инстанция, инкогнито, кандидат, коллега, комиссия, контракт, куратор, министр, нация, нотариальный, пакт, префект, провинция, ратификация, республика, регалии, ревизия, сенатор, трибунал, ультиматум);

2) военное дело (амуниция, армия, арсенал, артиллерия, батальный, генерал, дезертир, дивизион, диспозиция, интендант, командир, капитан, кампания, корпус, линия, парад, пост, триумф, фортификация, фронт);

3) морское дело (карта, курс, навигатор, навигация, пират, эскадра);

4) экономика и промышленность (баланс, кредит, акциз, касса, конфискация, ликвидация, миллион, монета, процент, облигация, аренда, депонирование, мануфактура, фабрика, план, фонтан, контракт, модуль);

5) наука и школа (аудитория, глобус, квадрат, лаборатория, обсерватория, профессор, таблица, термин, трактат, формула, экзамен, эксперимент);

6) медицина (госпиталь, медик, медикамент, медицина, микстура, провизор, тинктура, урина);

7) искусство (колонна, композиция, опера, тенор, терция, гравировать, галерея);

8) быт (аккуратный, аппетит, квартира, комод («удобный»), корреспонденция, люстра, станция, фамилия) и прочее.

Перечисленные латинские дериваты составляют приблизительно одну треть иностранных слов, вошедших в русский язык в эту важную и богатую на реформы петровскую эпоху. Известно, что произошли су-

ществленные изменения в жизни россиян, что и отразилось в характере латинских заимствований.

После 1725 года русским языком были приобретены лексемы, относящиеся к таким сферам, как:

1) государственное устройство (департамент, диктатура, инаугурация, конфедерация, миссия, федерализм, цензор, юрист, секуляризация);

2) военное и морское дело (ветеран, позиция, манёвры, ремонт);

3) промышленность и экономика (дебет, капитал, коммерсант, финансы, фирма, амортизация, акведук, вентилятор, консервы, пресс);

4) наука и школа:

а) общенаучные термины (компетенция, лаборант, манускрипт, норма, пунктуация, рецензент, экземпляр, эквивалент, меценат);

б) математика и физика (гравитация, квадратура, дециметр, линия, минус, модификация, нумерация, овал, сектор, фигура, сегмент, радиус, функция);

в) химия (экстракт, концентрат, сублимация);

г) медицинские науки (мускул, вена, ангина, дантист, ингредиент, консилиум (врачей), окулист, пациент, пульс);

д) филология (акцент, деривация, литература, предикат, пунктуация, пурист, солецизм);

е) философия и логика (аспект, дедукция, материализм, мораль, оптимизм, постулат, рефлексия, фатализм, эволюция);

ж) школа (лектор, бакалавр, студент, оппонент, каникулы, репетитор, диссертация);

5) искусство:

а) архитектура (орнамент, постамент, фронто́н, фундамент, портик, колоннада);

б) музыка (аккомпанемент, аккорд, дуэт, кантата, квартет, композитор, консерватория, соло, соната, сопрано, fuga);

в) театр (артист, антракт, бис, бенефис, декорация, дикция, интермедия, прелюдия, репертуар, репетиция, спектакль);

г) живопись и скульптура (колорит, контраст, миниатюра, палитра, пейзаж, скульптор, статуя);

б) быт (сервиз, моцион, урна, пари, фаворит) и т.д.

В связи с этим можно подвести итоги. Слов, отражающих преобразования в государственном управлении, в военном и морском деле и экономике с латинскими корнями в русском языке появилось не так много. С другой стороны, увеличилось количество слов, связанных с медициной, наукой и культурой, так как главнейшими событиями рус-

ской культуры 18 века были открытие Академии наук в ноябре 1725 года и МГУ в 1755 году, устав которого был написан на латинском языке, как и более 20 работ самого М.В. Ломоносова. Кроме того, открываются театры сначала в Ярославле, потом в Петербурге и Москве, появляются первые научные общества.

В 19 веке также отмечается значительное обогащение русского языка латинскими дериватами:

1) политическая и общественная жизнь (алиби, делегат, иммигрант, агитация, абсолютизм, интервенция, кандидатура, коллектив, конспирация, корпорация, легитимация, мандат, оккупация, оппозиция, протекторат, сепаратизм, социализм, экспроприация);

2) экономика и промышленность (бюджет, дебитор, дефицит, экспорт, эксплуатация, авиация, линолеум, резервуар, ирригация, велосипед, аппарат, турбина);

3) математика, физика, химия (вектор, дифференциал, диффузия, дистилляция, калория, конденсатор, молекула, нуль, спектр);

4) медицина (аборт, аппендикс, бациллы, вакцина, ветеринар, иммунитет, инфекция, рефлекс, пункция, сомнамбулизм);

5) филология (аллитерация, ассонанс, вокализм, инверсия, инкунабулы, инфикс, префикс, компиляция, сатира);

6) философия (абстракция, доктрина, иллюзия, имманентный, индукция, иррациональный, концепция, кредо, нигилизм, пессимизм, реализм, субстанция);

7) искусство (гемма, иллюстрация, импрессионизм, инкрустация, натюрморт, режиссёр, минор, октет).

Подводя итог, следует отметить, что усиление общения между странами способствовало увеличению пласта международной интернациональной терминологии, имеющей латинское происхождение, и продолжает стимулировать её увеличение в 20 и 21 веке.

Так, среди латинских заимствований есть такие словообразовательные элементы, которые можно рассматривать как универсальные, имеющие интернациональный характер, не требующие перевода на родной язык, например: контра-, интер-, транс-, супер-, вице-, ультра-.

Четвёртый раздел имеет лингвокультурологический характер и содержит сведения об этимологии антропонимов, пришедших в русский язык либо непосредственно из латинского языка, либо – через его посредство – из других языков. К ним относятся, такие имена, как Марк, Максим, Константин, Виктор, Виктория, Юлия, Валентина и др. На основе приведённых в разделе данных обучающиеся получают возмож-

ность в дальнейшем самостоятельно идентифицировать антропонимы-латинизмы в других европейских языках.

Пятый раздел включает в себя учебные упражнения для закрепления и активизации полученных знаний по латинским словообразовательным моделям в русском языке.

Таким образом, настоящий словарь-справочник, обращённый к различным аспектам значимости латинской античности для современной цивилизации, призван пригласить будущего переводчика к дальнейшему более широкому самостоятельному освоению громадного, богатого и по сей день не утратившего плодотворности латинского наследия.

#### *Список литературы*

1. Воронков А.И., Поняева Л.П., Попова Л.М. Латинское наследие в русском языке. Словарь-справочник. М.: Издательство «Флинта», Издательство «Наука», 2002. 432 с.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., 1863–1866, в современной орфографии.
3. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М.: Эксмо, 2008. 944 с.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. 709 с.
5. Наследие Эллады: Энциклопедический словарь / Сост. Ю.И. Сердери. Краснодар: Советская Кубань, 1993. 494 с.
6. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ИТИ Технологии, 2006. 944 с.
7. Словарь иностранных слов в русском языке / Под ред. И.В. Лехина и проф. Ф.Н. Петрова. М.: Юнвес, 1996. 832 с.
8. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1981–1984.
9. Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. М.: Ридерз Дайджест, 2004. 960 с.
10. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. Репринтное издание: М., 2000.
11. Агбунов М. Античные мифы и легенды. Мифологический словарь. М.: МИКИС, 1994. 368 с.
12. Античная литература. Литература, театр, искусство, философия, наука: Словарь-справочник / Под ред. В.Н. Ярхо. М.: Высшая школа, 1995. 383.
13. Ильинская Л.С. Античность. Краткий энциклопедический справочник / Под ред. Н.И. Немировского. М.: Изд-во «Лабиринт», 1999. 368.
14. История Древней Греции: Учеб. / Ю.В. Андреев, Г.А. Кошеленко, В.И. Кузищин, Л.П. Маринович; Под ред. В.И. Кузищина. М.: Высшая школа, 1996. 399 с.

15. История Древнего Рима: Учеб. для вузов по спец. «История» / В.И. Кузицин, И.Л. Маяк, И.А. Гвоздева и др.; Под ред. В.И. Кузицина. М.: Высшая школа, 2000. 383 с.
16. Славятинская М.Н. Учебник древнегреческого языка: Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М.: Филоматис, 2003. 620 с.
17. Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1966. 384 с.
18. Суперанская А.В. Имя – через века и страны / Отв. ред. Э.М. Мурзаев. М.: КомКнига, 2010. 192 с.
19. Сулова А.В., Суперанская А.В. О русских именах. Спб.: Азбука-классика, 2008. 304 с.
20. Древние языки в системе университетского образования: их исследование и преподавание: Междунар. конф. (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова. 26 – 28 января 2000 г.): Тез. докл. М.: Диалог-МГУ, 2000. 320 с.
21. Интеллектуальное образование и греко-латинская словесность в России (1995 – 2010 годы). М.: Лабиринт, 2010. 200 с.
22. Славятинская М.Н. Еще раз об общенаучной терминологии (современные акценты) / EXPERIMENTA LUCIFERA: Материалы VI Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла. Н. Новгород: Изд. Ю.А. Николаев, 2009. С. 4 – 17.
23. Кацман Н.Л. Методика преподавания латинского языка. М., 2003. 256 с.

## **TO THE QUESTION OF EXPERIENCE OF DRAWING UP DICTIONARIES OF LATIN AND GREEK LOANS IN RUSSIAN**

*A.V. Vereschagina*

This article will focus on the creation of the dictionaries references devoted to antique heritage in the European scientific and cultural terms. These dictionaries references are addressed as educational and methodical benefit first of all to students of faculties of foreign languages and designed to give them a basic idea of Ancient Greek language and Latin and their role in formation of modern Russian-speaking and European terminology. Besides, the materials collected in them can be used by all interested when studying a lexicology and history of the European languages. During the work on dictionaries system approach, a statistical, descriptive, comparative-historical method, and also a method of the component analysis was applied. Productivity of Ancient Greek and Latin lexemes in Russian is rather fully researched, an attempt to reveal the main derivational models connected with antique tradition in Russian is made. Besides, prerequisites for understanding of derivational models in the Western European languages are given.

*Keywords:* ancient Greek language; Latin; loan; dictionary reference; educational and methodical edition.

#### 1.14. ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ ФРАНЦУЗСКИХ БИБЛЕИЗМОВ, СОДЕРЖАЩИХ СОМАТИЧЕСКУЮ ЛЕКСИКУ

© *А.В. Верещагина*

В данном исследовании анализируются библеизмы, содержащие соматическую лексику, во французском языке. Цель – выявить события, связанные с теми или иными французскими библеизмами в тексте Священного Писания. Среди используемых приемов – сравнительно-исторический метод, системный подход, а также приемы лингвостилистического анализа. Исследована продуктивность и частотность этих библеизмов и более подробно на уровне библейского текста рассмотрены наиболее продуктивные из них. Предпринята попытка объяснить истоки различий в представленности библеизмов, содержащих соматическую лексику, во французском и русском языках. В качестве вывода можно отметить, что в очередной раз удалось проследить, что французский язык удивительным образом в достаточном полном объеме сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии.

*Ключевые слова:* Библия, библеизм, французский язык, древнегреческий язык, соматическая лексика, греко-латино-еврейский код Библии.

Библейские мотивы, персонажи и выражения являются особым пластом как французского языка, так и языков других христианских народов. Следует отметить, что в различных языках у библеизмов мы можем выявить свои особенности и своеобразное отражение греко-латино-еврейского национального кода Библии.

Рассмотрим эти особенности на материале словаря библеизмов французского языка [1]. Объектом нашего рассмотрения является соматическая лексика, к которой относятся: *poitrine* ‘грудь’, *tête* ‘голова’, *oreille* ‘ухо’, *chair* ‘плоть’, *cheveu* ‘волос’, *coeur* ‘сердце’, *nez* ‘нос’, *peau* ‘кожа’, *grunelle* ‘зрачок, зеница (ока)’, *yeux* ‘глаза’, *bras* и *main* ‘рука’, *face* ‘лицо’, *front* ‘лоб’, *sang* ‘кровь’, *langue* ‘язык’, *peau* ‘кожа’, *os* ‘кость’, *dent* ‘зуб’, *joue* ‘щека’, *visage* ‘лицо’, *doigt* ‘палец’, *côte* ‘ребро’. Более 20 лексических единиц относятся к этой группе.

Что касается продуктивности данных лексем, то следует отметить, что наиболее продуктивными лексемами (5 и более различных библеизмов) являются *chair* ‘плоть’, *bras* и *main* ‘рука’, *face* ‘лицо’. На них мы и остановимся более подробно.

1. Лексема *chair* ‘плоть’ послужила основой для образования следующих библеизмов.





Следует также отметить библейское выражение *être de chair et de sang* ‘быть живым, реально существующим – «из плоти и крови»’, которое также обозначает тленную человеческую природу. Например, в Евангелии от Матфея (16, 17):

То есть: «Тогда Иисус сказал ему в ответ: блажен ты, Симон, сын Ионин, потому что не плоть и кровь открыли тебе это, но Отец Мой, Сущий на небесах» [3, с. 23]. Наконец, *en chair et en os* употребляется во французском языке в значении ‘лично, собственной персоной’.

2. Лексема *face* ‘лицо, лик’ возникла от латинского слова *facies* ‘внешний облик, лицо’ часто употребляется в Вульгате в значении ‘присутствие Божие’ или ‘поверхность’.

Что касается библеизмов, образованных от лексемы *face* в значении ‘лицо, лик’, во-первых, следует отметить *la face de Dieu* ‘Лицо Божие’, которое и является Его присутствием среди Своего народа. От этого основного значения лексемы в том числе происходят следующие выражения.

Например, библеизм *Dieu a détourné sa face* ‘Господь отвернулся’, который означает трудный момент в жизни, утрату мощного покровительства. Также это выражения *voir Dieu en face* (*face à face*) или *parler à Dieu face à face*, которые связаны с представлением о том, что человек является нечистым и поэтому не может лицезреть Бога, оставаясь в живых, кроме Иакова. О встрече которого с Богом, мы читаем в частности в Бытии (32, 31):

То есть: «И нарек Иаков имя месту тому: Пенуэл; ибо, говорил он, я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя» [5, 45]. Вследствие этого данные выражения получили значение ‘иметь общение с обычно недоступным представителем «высших сфер»’. Кроме того, как связанное с вышесказанным можно отметить сочетание ‘*regarder qn, (dire qch) en face* ‘(действовать) прямо, смело, бесстрашно’.

Следующее выражение *tomber (la) face contre la terre* 'пасть ниц, на землю' также имеет истоки в Библии. Собственно 'пасть ниц, на землю' еще с тех времен означало уничтожение перед чем-то высшим. Например, во Второй Книге Царств (14, 33):

&ЭХ≡ МХер•м̃•□М■ ♀•ЭИ □□□≡Х ◆□≡■ ИЭ  
 •Х•М•❖•Э &ЭХ≡ Эер□м̃•❖•Ь•Ь•МХ•М■ Э◆ер◆•ЭИИ  
 &ЭХ≡ Мер&Э•❖•М•М■ ◆□≡■ ЭИМ••Э••О&ЭХ  
 ≡ МХер•м̃•□М■ □□□≡Х ◆□≡■ ИЭ•Х•М•❖•Э &  
 ЭХ≡ □□□•М&◆•❖•м̃•М■ Э◆ер◆•ЭИ &ЭХ≡ МЭ  
 □М•М■ Мер□Х≡ □□□•❖••□□ Э◆ер◆□◆И Мер□Х≡  
 ◆м̃≡■ Ым̃■ &Э◆Э≡ □□□•❖••□□◆□◆И ИЭ•  
 Х•М•❖•Х•ЭИИИИ [4, с. 594]. То есть: «И пошел Иоав к царю и

пересказал это. И позвал царь Авессолома; он пришел к царю и пал лицом своим на землю пред царем...» [5, с. 355]. В современном языке это выражение связано с благоговейным ужасом перед высшей силой и ощущением собственного ничтожества.

Наконец, выражение *se voiler (se cacher) la face* имеет значение 'прийти в ужас; испытывать отвращение; не желать видеть то, что склоняет ко греху' восходит к Библии, в которой прикрытие головы является знаком сокрытия различных переживаний. Например, в Исходе (34, 33) о Моисее говорится:

&ЭХ≡ Мер□МХ•м̃≡ &Э◆М•❖•□Э◆•М■ •Э••И■ □  
 □□≡Х Э◆ер◆□◆≡Х Мер□М•❖•□м̃&М■  
 Мер□Х≡ ◆□≡ □□□•❖••□□ Э◆ер◆□◆И &Э•❖•◆•О

ОЭ [4, с. 147]. То есть: «И когда Моисей перестал разговаривать с ними, то положил на лицо свое покрывало» [5, с. 107].

Во-вторых, во французском языке мы фиксируем некоторые библейские сочетания, связанные со значением лексемы *face* в качестве 'поверхности'. Так, во французском языке зафиксирован библеизм *la face de la terre* 'лицо земли, земная поверхность' (Бытие 4, 14) [4, с. 6]. Кроме того, во французском языке отмечены *changer la face de monde* 'изменить облик мира' и *la face des eaux* 'гладь вод'.

3. Рассмотрим библейские выражения во французском языке, связанные с лексемами *main* и *bras* 'рука'. Во-первых, хочется отметить выражение 'десница Божия' – *la droite (le bras, le main) de Dieu*. Дело в том, что правая рука Бога ассоциируется с его могуществом. С одной стороны, защищает, а с другой стороны, карает.

Также в Библии зафиксировано выражение *être assis à la droite de Dieu* 'сидеть одесную', что означает в современном французском языке





В качестве итога выше сказанного следует отметить, что французский язык удивительным образом сохранил тот национальный греко-латино-еврейский код Библии.

*Список литературы*

1. Жуковская Н.П. Библизмы французского языка. Заимствования, фразеологизмы, цитаты, персонажи, аллюзии. Опыт французско-русского комментированного словаря терминов и выражений, имеющих библейский источник. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2006. 384 с.
2. The Greek Testament. Former Editions edited by Kurt Aland etc. Fourth Revised Edition edited by Barbara Aland etc. in cooperation with the Institute for New Testament Textual Research, Münster/Westphalia. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2000. 920 S.
3. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. В русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское Библейское Общество, 2002. Ветхий Завет – 936 с.
4. Septuaginta. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera Robert Hanhart. Duo volumina in uno. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006. 1 – 1184 S.
5. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. В русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское Библейское Общество, 2002. Новый завет – 336 с.
6. Septuaginta. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera Robert Hanhart. Duo volumina in uno. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006. 2 – 942 S.

**ANCIENT SOURCES OF FRENCH BIBLICISMS  
CONTAINING SOMATIC LEXICON**

*A.V. Vereschagina*

In this research biblicisms, containing somatic lexicon in French, are analyzed. The goal is to identify the events associated with certain French biblical phrases of the Holy Scripture. Among the techniques used – comparative-historical method, system approach, as well as methods of stylistic analysis. Studied productivity and frequency of these biblicisms in more detail at the level of the biblical text are considered the most productive ones. An attempt has been made to explain the origins of the differences in the representation of biblicisms containing somatic lexicon in French and Russian. As a conclusion, it can be noted that once again it was possible to trace that the French language surprisingly fully preserved the national Greek-Latin-Jewish code of the Bible.

*Keywords:* Bible, biblicism, French, Greek, somatic lexicon, Greek-Latin-Jewish code.



## 1.15. ЛАТИНСКИЙ ЯЗЫК НА ФРАНЦУЗСКИХ ФАРМАЦЕВТИЧЕСКИХ ЭКСЛИБРИСАХ XVII–XX вв.

© М.Н. Лазарева

Целью раздела является изучение надписей на латинском языке в экслибрисах французских фармацевтов XVII–XX веков в контексте лингвокультурологии. Используя принципы лингвокультурологического анализа, автор рассматривает взаимосвязь профессиональной деятельности с процессом развития науки и духовной культуры во Франции, анализирует проблему исторической преемственности медицинских и фармацевтических знаний. На примере анализа начертанных на экслибрисах девизов и высказываний на латинском языке автор показывает, как в них отражаются профессия владельца книжного знака, его нравственные принципы, культурные интересы и научные пристрастия, показывает эволюцию отношения владельцев экслибрисов к окружающему миру в зависимости от социально-экономической и политической ситуации во Франции в различные периоды её развития.

*Ключевые слова:* латинский язык, французские фармацевтические экслибрисы, символы и девизы фармации.

Французская культура самобытна и уникальна, она представляет собой большую научную ценность для ученых-филологов, историков, культурологов. Одним из объектов лингвокультурологического анализа являются французские фармацевтические экслибрисы XVII–XX веков. Интерес к этой теме объясняется, прежде всего, тем, что данная сторона книжных знаков является недостаточно изученной с точки зрения использования латинского языка фармацевтами, для которых на протяжении веков он был и до сих пор остается важнейшим инструментом в сфере профессионального общения. Сведения, которые можно извлечь из изучения экслибрисов и в которых нашли отражение, как языковые особенности, так и профессиональные интересы их владельцев, можно считать важными фактами исторического и культурологического значения.

В основу работы положены принципы лингвокультурологического анализа, заключающиеся в «необходимости анализа объекта культуры, выраженного в языке, как единства языковой и внеязыковой сущности, как результат выхода за пределы реалемы, как погружение в нее как факта культуры» [1]. Изучение фармацевтических экслибрисов в лингвокультурологическом аспекте дает возможность рассмотреть взаимосвязь развития профессиональной деятельности с процессом развития науки и духовной культуры во Франции XVII–XX веков, проанализировать проблему исторической преемственности медицинских и фарма-

цветических знаний, выявить их взаимосвязь со средневековыми традициями и дальнейшим развитием общества и науки.

Материалом для исследования послужили статьи по истории фармации, опубликованные во французской периодической печати начала XX века и представленные на сайте французского Общества истории фармации [2].

Экслибрис, или книжный знак (от лат. *ex libris* из книг) – это небольшая художественно оформленная этикетка, особая композиция, которая либо текстом, либо символистическим изображением без текста, либо совместно текстом и изображением указывает на принадлежность книги определенному лицу или библиотеке. В наше время экслибрис рассматривают как своеобразный жанр книжной графики, а искусство книжного знака – как один из видов изобразительного искусства. Вместе с тем, на протяжении многих веков главной функцией экслибриса была не художественная, а утилитарная, или прагматическая – сообщить информацию о владельце книги. И реализация этой функции осуществлялась с помощью текста. Именно текст определял принадлежность книги, а изображение выполняло вспомогательную роль. С помощью образов декоративно-тематических композиций сообщалась дополнительная информация о владельце книжного знака, подчеркивалась его профессиональная принадлежность, раскрывался его внутренний мир.

Описываемые в статье экслибрисы являются памятниками своего времени, и их изучение позволяет выяснить место фармацевтов – владельцев частных библиотек в истории и культуре Франции исследуемого периода.

Искусство экслибриса в той форме, которая нам известна, появилось еще в Средние века, но расцвет его связан во многом с появлением в XVI веке в Германии книгопечатания. Автором одного из первых экслибрисов был великий немецкий живописец и график А. Дюрер, создавшим в начале XVI века герб, в котором использовал свою монограмму – большую букву А и вписанную в неё D. Во Франции в XVI веке немногочисленными обладателями этого редкого и дорогостоящего предмета были крупные феодалы, царственные особы или богатые купцы, которые часто использовали свои инициалы, личный герб или украшение гербового щита, отображающее семейный лозунг на родном или латинском языке. Такие знаки были подчинены геральдическому своду правил и, как правило, не отражали ни профессиональную принадлежность владельца, ни его пристрастия или внутренний мир.

XVII век – эпоха, имеющая поворотное значение во всех областях духовной жизни Франции. Светские элементы культуры, опиравшиеся на научные достижения Ренессанса, сочетаются с элементами религиозного происхождения и оказывают значительное влияние на интеллектуальную элиту. Богословие господствует в университетах и сохраняет своё идейное влияние на все сферы жизни общества, включая медицинское и фармацевтическое образование.

В этот период на экслибрисах стали появляться рисунки и/или изречения, лаконично и образно говорящие о профессии или интересах владельца библиотеки. Одним из наиболее ярких экслибрисов XVII века является экслибрис аптекаря М.-Ф. Geoffroy (М.-Ф. Жоффруа), в котором можно найти все классические составляющие экслибриса: девиз на латинском языке «*Turris fortissima Deu*» (Самая мощная башня – Господь), в центре – остроумная аллегория, намекающая на профессию владельца и его профессиональные обязанности. По обеим сторонам композиции находятся два маленьких ангела, один из которых изображает Фармацию: он держит в руке бич с весами, демонстрируя, таким образом, принадлежность к цеху аптекарей, девиз которых гласил: «*Lances et pondera servant*» (Они хранят ланцеты и веса)<sup>1</sup>. Другой ангел, сидя на ковре из цветов в окружении научных книг, представляет Медицину. В левой руке он держит жезл Эскулапа, а указательным пальцем правой руки делает знак своему коллеге-аптекарю. Надпись под рисунком сообщает, что данный экслибрис принадлежит М.-Ф. Жоффруа, многолетнему префекту, эдилу и консулу парижских аптекарей: *Matthaeus Franciscus Geoffroy Pharmacopositorum Parisiensium antiquor Praefectus, Aedilis et Consul*.

Во Франции XVIII века происходит дальнейшее развитие ренессансных традиций в борьбе с традициями схоластическими и наступает эпоха Просвещения, развиваются естественнонаучные знания, опытные науки. Появляется целый ряд фармацевтических экслибрисов, среди которых можно выделить книжный знак аптекаря и профессора ботаники R. Willemet (Р. Вийеме), выполненного в форме овального медальона, в центре которого – слова «*Vigilate timentes*» (Бодрствуйте в страхе)<sup>2</sup> с расположенной под ними змеей. Вокруг медальона на постаменте представлены многочисленные профессиональные атрибуты (аптекарская посуда, склянки с лекарствами, ступка с пестиком и т.п.), растения, чернильница и книги, напоминающие о научных предпочтениях и трудах владельца экслибриса.

Анализ культурологического аспекта профессиональных экслибрисов позволяет выявить отношение человека к миру фактов и создан-

ных им артефактов в зависимости от осмысления различных ситуаций, возникших в обществе в различные периоды его развития. Интересным с этой точки зрения являются два экслибриса аптекаря Р. Воувеау-Лассетте (П. Боаво-Лафектера), которые он использовал последовательно в зависимости от политической ситуации во Франции конца XVIII века. На гербе обоих экслибрисов изображен фонтан, из которого пьет воду телёнок (от фамилии Воувеау, букв. ‘пьющий телёнок’). Над фонтаном расположена монета эю, в центре которой выгравирован журавль, держащий в клюве веточку майорана. Верх первого экслибриса, выполненного до Великой французской революции, венчает графская корона с одиннадцатью жемчужинами. На втором книжном знаке, который аптекарь использовал в постреволюционные годы, место короны занял символ революции – огромный фригийский колпак.

Примером, демонстрирующим зависимость композиционно-смыслового и языкового оформления экслибрисов от развития научных знаний, является книжный знак профессора F.Gueguen (Ф. Геган), профессора Высшей фармацевтической школы в Париже, который специализировался в области ботаники и микологии.

В XIX – начале XX вв. главной задачей медико-биологического образования стали экспериментальные исследования, что не могло не найти отражения в оформлении книжного знака врача. Экслибрис Ф. Гегана – своеобразное историческое свидетельство об эпохе и личности владельца, образно отражающее его научные интересы. Книжный знак выглядит очень современным, без намёков на старинные аллегории, никаких кадуцеев, змей и кубков с ядом. Девиз гласит: «Nil sine testimonio» (Ничего без доказательства, без подтверждения). Обнажённая молодая женщина, олицетворяющая Природу, в поднятой руке держит горящий факел, который символизирует призыв не только к новым научным открытиям, но и к разрушению старых предрассудков. Криптограммы и рисунки на книге намекают на труды владельца экслибриса в области сравнительной анатомии растений и биологии грибов, ветка омелы и кораблик в море – на родную Бретань. Обрамляет композицию огромная водоросль в виде вензеля из заглавных букв инициалов владельца F и G (François Gueguen).

Вместе с тем в этот период появляется немало фармацевтических экслибрисов, владельцы которых стремятся подчеркнуть связь традиции и современности, отдавая дань уважения ученым древности. С этой точки зрения представляет интерес книжный знак фармацевта L. Debacq (Л.

Дебак), который также был коллекционером аптечной посуды и старинных книг по фармации. Центральное место в экслибрисе занимает постамент с сосудом, в котором находится знаменитый териак – лекарство, которому в древности приписывали свойство излечивать укусы ядовитых животных. На постаменте начертан девиз: «*Veterum reliquias servare decet*» (Следует хранить наследие предков). По обеим сторонам постамента расположены две музы. Одна из них, стоящая справа, символизирует Старинную Фармацию. Правой рукой она удерживает доску, на которой выгравированы фамилии её самых знаменитых сынов, а левой – букет из лекарственных растений. Стоящая напротив Современная Фармация в правой руке держит пробирку – символ биохимии, а левой опирается на доску с именами известных современных фармацевтов. Верхнюю часть композиции венчает старинный герб цеха аптекарей и бакалейщиков Парижа и их девиз: «*Lances et pondera servant*». На личность владельца экслибриса указывают заглавные буквы инициалов в основании композиции: одна D в центре и две L в виде зеркально расположенных змей.

Из экслибрисов начала XX века можно отметить книжный знак, выполненный известным художником-гравёром Н.-А. Таурин (А.-А. Топэн) для фармацевта F. Bargallé (Ф. Баргалле), который в качестве девиза выбрал латинские изречения, находящиеся в полной гармонии с сюжетом: «*In malis venenum. In mediocribus somnus. In egregiis solanem!*» (В плохих руках – яд, в посредственных – сон, в искусных – утешение!). Символы фармации на знаке представлены обвивающей кубок змеей и упоминанием яда (*In malis venenum*), а также расположенным в центре композиции цветком мака – растения, применяющегося в медицине в качестве снотворного средства.

В 1929 г. этот же мастер создал ещё один экслибрис для фармацевта L. Gineste (Л. Жинест). В журнале *Les Annales Coopératives Pharmaceutiques* А.А.Топен даёт следующее описание книжного знака Л. Жинеста: «Вы пытаетесь расшифровать значение его благородного девиза: «*Scientiae, Artis, Agrogum cultus et amor*», который показывает, что он является другом науки и искусства, а также увлечён земледелием. Присутствие двух лекарственных растений, *Paraver somniferum et Digitalis purpurea*, показывает, что его владелец является фармацевтом; это свидетельство усиливают расположенные сверху эмблемы – кубок и змея, а по бокам композиции располагаются микроскоп и ступка. В центре экслибриса – два гербовых щита, на правом из которых изображен старинный герб сообщества аптекарей. Дрок (франц. *genêt*) на первом

плане намекает на фамилию Gineste и, возможно, указывает на её происхождение» [3].

Следует отметить экслибрис ещё одного известного фармацевта начала XX века, вице-президента Общества Истории Фармации L.-G. Togaude (Л.-Г. Тород). Вот что он сам говорит о своем экслибрисе: «На моем экслибрисе изображен мой любимый автор В. Гюго, который правой рукой поддерживает широкий лоб, а левой – опирается на том своих стихов. В качестве эпиграфа помещены слова католического святого Фомы Аквинского: «Timeo hominem unius libri» (Я боюсь человека одной книги...)» [4].

На экслибрисе военного фармацевта P. Paroche (П. Парош) изображен его владелец, фармацевт-библиофил в костюме аптекаря XVII века, который осторожно ставит какое-то редкое издание на полку своего книжного шкафа, на котором стоит аптечная и лабораторная посуда. Сверху расположен девиз – фраза из комедии Ж.Б. Мольера «Мнимый больной»: «Dignus est intrāre» (Достоин вступить. Может быть допущен) [5]. Семантика экслибриса подчеркивает любовь его владельца к книгам и требовательность в выборе книг для своей коллекции.

Безусловный интерес представляет экслибрис профессора факультета медицины и фармации университета г. Бордо J.-A. Labat (Ж.-А. Лаба), который был не только выдающимся ученым, но и очень начитанным и эрудированным человеком, в течение двадцати лет (с 1928 по 1947 г.) возглавлявшим кафедру токсикологии и прикладной гигиены. Неудивительно, что для своего экслибриса он использовал образ единорога, целебные и магические свойства рога которого были широко известны: рог единорога пользовался широкой славой в качестве средства против яда. Об этом напоминает девиз на латинском языке: «Venēna pello» (Я прогоняю (обезвреживаю) яды). На книжном знаке изображено легендарное животное, полное жизни, которое прекрасно себя чувствует среди ядовитых растений.

Во второй половине XX века бурное развитие получила фармацевтическая химия, что не могло не найти своего отражения и в оформлении книжных знаков. Так, в 1977 г. журнал La Revue d'Histoire de la Pharmacie (Журнал истории Фармации) опубликовал экслибрис M. Marcot (М. Марко), президента Регионального совета гильдии фармацевтов Безансона, сопроводив следующим описанием: «Этот экслибрис – произведение мастера J.-L. Michaud (Ж.-Л. Мишо). Мы ушли от официальной эмблемы фармации. Мы отделили кубок от змеи. Кубок стал вазой, в которую поставили лекарственные растения: можно узнать ако-

нит и красавку. Что касается змеи, то она превращается в лабораторный серпентин, который образует вереницу сложных приборов, символизируя химию. Таким образом, книжный знак изображает одновременно фармацию, химию и фармакогнозию, которые лежат в основе всех лекарств» [6].

В заключение отметим, что изучение языкового аспекта фармацевтических экслибрисов представляет практический интерес для студентов и преподавателей вузов медико-фармацевтической направленности. В крылатых фразах и высказываниях на латинском языке отражаются профессия и уровень образованности владельца книжного знака, его нравственные принципы, культурные интересы и научные пристрастия. Кроме того, лингвокультурологическое исследование экслибрисов в аспекте диахронии позволяет проследить особенности развития фармации как науки и сферы рационально-познавательной деятельности людей, раскрыть формирование характерных для фармации связей между её знанием и знаниями смежных научных областей, а также выявить эволюцию отношения владельцев экслибрисов к окружающему миру в зависимости от социально-экономической и политической ситуации, возникшей в обществе в различные периоды его развития.

#### *Примечания*

1. Здесь и далее перевод автора.

#### *Список литературы*

1. Алимжанова Г.М. Сопоставительная лингвокультурология: взаимодействие языка, культуры и человека [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://www.studmed.ru/docs/document> (дата обращения: 11.03.2017).
2. La Société d'Histoire de la Pharmacie [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <https://www.shp-asso.org> (дата обращения: 11.03.2017).
3. Taupin, Henry-André. Un Ex-Libris. – Annales Coopératives Pharmaceutiques. – 1929. – № 32. P. 9. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://www.shp-asso.org/index.php?PAGE> (дата обращения: 11.03.2017).
4. Toraude Léon-Gabriel. Allocution de M. L.-G. Toraude. – Bulletin de la Société d'histoire de la pharmacie, supplément au n°38, 1923. – P. 28-35. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: [www.persee.fr/doc/pharm\\_0995-838x\\_1923\\_sup\\_11\\_38\\_1578](http://www.persee.fr/doc/pharm_0995-838x_1923_sup_11_38_1578) (дата обращения: 11.03.2017).
5. Мольер Ж.-Б. Мнимый больной. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://knigolubu.ru> (дата обращения: 27.03.2017).
6. Devaux Guy. Pour une collecte d'Ex-Libris? – Revue d'Histoire de la pharmacie. – 1977. – V. 65. – № 234. P. 195-196. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: [www.persee.fr/doc/pharm\\_0035-2349\\_1977\\_num\\_65\\_234](http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1977_num_65_234) (дата обращения: 11.03.2017).

## THE LATIN LANGUAGE ON THE FRENCH PHARMACEUTICAL BOOK-PLATES OF THE XVII–XX CENTURIES

*M.N. Lazareva*

The aim of the article is the study of inscriptions in Latin in professional bookplates of French pharmacists of the XVII–XX centuries in the context of cultural linguistics. Using the principles of linguistic and cultural analysis, the author examines the relationship of professional development activities with the development of science and intellectual culture in France, analyzes the problem of historical continuity of medical and pharmaceutical knowledge, identifies their relationship with the medieval traditions and the further development of society and science. By analyzing inscribed on the bookplates of mottos and sayings, the author shows how they reflect the profession of the owner of the book mark, its moral principles, cultural interests and academic interests, shows the evolution of the relationship of the owners of the bookplates to the world depending on socio-economic and political situation in France in different periods of its development.

*Keywords:* Latin language, French pharmaceutical bookplates, pharmacy symbols and mottos.

### 1.16. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДИДАКТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ОБУЧЕНИЯ И САМООБУЧЕНИЯ МЕДИЦИНСКОЙ ЛАТЫНИ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

© *Л.М. Тихонова*

Цель работы – упорядочить использование дидактических принципов, используемых в процессе обучения и самообучения медицинской латыни. В работе использовались такие методы, как: теоретические и эмпирические методы, анализ, опрос, анкетирование. В разделе делаются выводы о том, что формирование педагогических технологий в преподавании медицинской латыни связано с использованием дидактических принципов обучения и самообучения, что определяет системообразующий компонент процесса обучения медицинской латыни, который направлен на формирование познавательных способностей личности и перенос акцента с обучающей деятельности преподавателя на познавательную деятельность студентов.

*Ключевые слова:* язык медицины, дидактический принцип, обучение, самообучение, научность, последовательность, преемственность, наглядность.

Под принципами понимаются исходные положения, реализующиеся в содержании, организации, методах и приёмах обучения, определяющие стратегию, тактику и способы анализа его результатов. Принципы,

объединяющие важнейшие положения, представляют собой систему всех сторон и этапов учебно-воспитательного процесса. В методической литературе представлено достаточно много точек зрения, как на принципы обучения, так и на их содержание. К.Д. Ушинский выделял следующие принципы: своевременности и постепенности; порядка и систематичности (учёный рассматривал этот принцип как одно из главных условий достижения успеха в обучении); развития активности, инициативы и самостоятельности.

Количество и формулировки принципов обучения постоянно дополняются, изменяются и пересматриваются, что является закономерным, поскольку дидактические принципы не являются раз и навсегда установленными догмами: они синтезируют в себе достижения современной дидактики на каждом этапе её развития и обновляются под их влиянием.

Принцип гражданственности отражает социальные аспекты обучения. В настоящее время его значимость является общепризнанной. Гуманистическая и гуманитарная направленность латинского языка как учебной дисциплины позволяет удовлетворить социумные, социальные и личностные потребности будущих специалистов-врачей. Ещё во времена античности соблюдение принципа гражданственности в нравственном становлении личности было неоспоримой истиной. Так, Платон отмечал, что индивид и государство – одно целое. Педагог персонально отвечает перед законом, государством, народом за воспитание нравственных, гражданских качеств молодёжи. Аристотель утверждал, что гражданское воспитание молодёжи является основным средством сохранения государства. Таких взглядов придерживались Монтень, Коменский, Песталоцци, Дистервег и другие. С заветами учёных минувших лет студенты знакомятся по учебному пособию «Ориентации развития оригинальной творческой личности будущего специалиста-врача» [1, с. 9–12].

Принцип научности предполагает соответствие содержания обучения уровню развития современной науки, определяет требования к разработке учебных планов, учебных программ и учебников, электронных пособий, а также имеет отношение к инновационным методам обучения. В соответствии с ним педагогическое взаимодействие должно быть направлено на развитие у студентов познавательной активности, креативного и дивергентного (от лат. *divergere* – расходиться) мышления, творчества. Нами разработано и успешно применяется в учебном процессе электронное пособие в двух частях «Lingua L@tina», в котором, по мнению студентов, «всё подробно и понятно описано, при желании необходимое занятие можно распечатать и повторить». Отмечают студенты как положительный момент и интересные

тесты, к которым даны ответы: «Сделал – проверил». «Электронное пособие, – пишут студенты в анкете о применении компьютерных технологий на занятиях по латинскому языку, – даёт возможность наглядно и без лишних проблем учиться, т.к. почти у каждого студента есть ноутбук, планшет или современный мобильный телефон с Интернетом. Удобно отправлять выполненные задания по электронной почте: общение с преподавателем через Интернет».

Принцип воспитывающего обучения, эмоциональности и интереса базируется на закономерностях единства обучения и воспитания в целостном педагогическом процессе, предполагает формирование в процессе обучения базовой культуры личности: нравственной, правовой, эстетической, физической, культуры труда и жизнедеятельности, общения. В течение пяти лет мы выпускаем кафедральный сборник статей преподавателей и студентов «Anatomicum Latinicumque», приобщая первокурсников к работе над научно-популярными статьями по медицинской латыни. Наши студенты участвуют в научно-практических студенческих конференциях медицинских вузов Санкт-Петербурга, Екатеринбург, Нижнего Новгорода, Оренбурга, Пятигорска, Гродно и Минска. «Латынь до открытий доведёт» - под таким названием вышла статья в газете «Вестник» Ульяновского государственного университета о второкурснике – участнике Всероссийской сессии молодых учёных и студентов с международным участием «Современные решения актуальных научных проблем в медицине», недавно прошедшей в Нижегородской государственной медицинской академии. Интегративной областью знаний и результатов исследований является изучение языка в неразрывной связи с культурой. В соответствии с требованиями учебной программы латинский язык даёт представление о роли античной цивилизации в формировании европейской культуры и науки, об античной медицине, истории латинского и греческого языков и их роли в становлении и развитии медицинской терминологии. Лингвокультурологический аспект всегда интересен студентам. В задания Интернет-Олимпиады по латинскому языку и медицинской терминологии включён культурологический аспект, вопросы которого разработала Иванова Г.Н., профессор Северо-Западного государственного медицинского университета им. И.И. Мечникова, г. Санкт-Петербург. Кроме заданий по разделам анатомической, клинической, фармацевтической терминологии, культурологическому аспекту, студенты творчески представляют материал, посвящённый теме Года, в виде презентаций и видеофильмов.

Реализация этих принципов в преподавании медицинской латыни способствует решению задач общекультурного развития студентов. На-

пример, при работе над существительными 3 склонения pollex, icis m и index, icis m студенты рисуют в тетрадах кисть руки (manus, us f) с имеющимися кольцами, знакомятся с латинскими названиями пальцев (digiti manus) и их обозначении в анатомии римскими цифрами. Первый палец на руке pollex от лат. polleo – иметь силу, владеть. По-гречески этот палец называется anticheir, т.е. противопоставленный руке. Кольцо Папы римского, история обручальных колец, значение кольца на определённом пальце, средневековое кольцо врача с «печатью» – всё это дискутируется на занятии. Студенты хотят знать больше информации, и появляется статья о логотипе автомобильного концерна, 4-х кольцах машины «ауди».

К современным важнейшим дидактическим принципам следует отнести программно-целевой принцип. Цели определяют всю структуру инновационного подхода к аудиторной и внеаудиторной работе по латинскому языку [2. с.39–52]. Система целей внеаудиторной работы связана с системой её содержания. Системе целей инновационного подхода к организации внеаудиторной работы по латинскому языку соответствуют как вопросы учебной программы, так и дополнительный материал культурологического и исторического аспектов. Студенты всегда с большим желанием участвуют в конкурсах, конференциях, инсценировках, пишут стихи о латинском языке, творчески относятся к интерпретации темы Года (2015 год – Год литературы).

Принцип совместной деятельности и общения - средство обучения и воспитания. Творчество в общении проявляется и в искусстве воздействия на партнёра по общению, и в умении взаимодействовать с ним. Методологические прикладные аспекты педагогического общения являются в настоящее время объектом пристального внимания педагогов, психологов и методистов. При этом под взаимодействием на занятиях по латинскому языку понимается, прежде всего, совместная согласованная деятельность всех субъектов учебно-воспитательного процесса, складывающееся между ними взаимопонимание, которое является основой педагогического сотрудничества.

Принцип единства сознания и деятельности необходимо учитывать при разработке программ обучения и воспитания. Это единство понимается не как цель, не как итог или результат развития, а как непрерывное становление, имеющее циклический, спиральный, противоречивый характер. Речь идёт о становлении сознания в результате взаимодействия его образующих, которые имеют деятельностную, аффективную, личностную природу [3].

Принцип синтеза интеллекта, аффекта и действия предполагает использование таких технологий, которые вовлекают студентов в процесс познания, совместного действия и эмоционального освоения мира. Данный принцип синтеза требует гармонии познавательного, эмоционально-волевого и действенного способов. Раскрытие личностного потенциала связано с развитием творческих интеллектуальных способностей. Интеллектуальный потенциал тесно связан с познавательной способностью личности.

Принцип приоритетного старта предполагает вовлечение студентов в такие виды аудиторной и внеаудиторной работы, которые им приятнее, ближе, предпочтительнее, самоценнее и способствуют развитию творчества. Таким приоритетным стартом является традиционный урок-конкурс – заключительное зачётное занятие раздела «Анатомическая терминология». Стало традицией с помощью ресурсов Интернета совершать экскурсии в историю медицины по материалам музеев медицины. Например, в ходе изучения раздела анатомической терминологии студенты познакомились с экспозицией чешского музея «Костница» в Кутна Гора. Повторение латинских названий костей по экспонатам музея, гениально выполненных в XVIII веке резчиком по дереву Ринтом, вызвали у студентов большой интерес и дали им возможность продолжить знакомство с музеями медицины: Кунсткамера – музей антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук, гордостью которого является коллекция голландского анатома Рюйша (Фредерик Ruysch, 1638–1731), первым начавшего препарировать анатомические материалы в *liquor balsamicum* и достигшего в этом небывалых успехов, названного современниками рюйшевским искусством. Изучение раздела «Клиническая терминология» заканчивается тестовой олимпиадой. Самым приоритетным для студентов является участие в Международной Интернет-Олимпиаде, важной составляющей качества обучения будущих медиков и фармацевтов в XXI веке, объединившей студентов 30 медицинских и фармацевтических ВУЗов России, Белоруссии, Казахстана и Украины, проводимой нами ежегодно с 2007 года. Олимпиада проводится по 5 специальностям – «лечебное дело», «педиатрия», «стоматология», «фармация» и «медико-профилактическое дело». Глубокая заинтересованность, мотивация к изучению и совершенствованию знаний по латинскому языку и основам медицинской терминологии создаётся через интеллектуализацию обучения, ведущей к стимулированию учебной активности будущего специалиста. Интеллектуализация обучения предполагает разработку таких дидактико-методи-

ческих приёмов, которые ведут к активизации мыслительной деятельности студентов, к упрочению их мотивационного фундамента для постоянного совершенствования своих знаний. Таковыми являются презентации к занятиям, в которых даётся грамматический и терминологический материал, а также сведения по истории, этимологии и современному применению клинических терминов. Музей человеческого тела Corpus, Нидерланды, даёт полное представление о строении тела человека от колена до головного мозга. В этом необычном музее можно наглядно увидеть, как работают наши органы, мышцы, суставы и кости, а также послушать, как звучит человеческий организм. Это ли не материал для повторения изученной на занятиях по латинскому языку терминологии?

Таким образом, использование данных дидактических принципов способствует осуществлению главной цели – формированию познавательных способностей личности, переносу акцента с обучающей деятельности преподавателя на познавательную деятельность студентов.

#### *Список литературы*

1. Тихонова Л.М. Ориентации развития оригинальной творческой личности будущего специалиста. Ульяновск: УлГУ, 2012. 126 с.
2. Тихонова Л.М., Савельева Н.Н. Внеаудиторная работа по медицинской латыни: инновационный подход. Ульяновск: Изд-во Вектор С, 2010. 202 с.
3. Тихонова Л.М. Non est medicina sine Lingua Latina – Нет медицины без латинского языка. Ульяновск: УлГУ, 2007. 148 с.

### **THE USING OF DIDACTIC PRINCIPLES OF THE LEARNING AND TEACHING PROCESS OF MEDICAL LATIN**

*L.M. Tichonova*

Principles used in the process of learning and teaching of medical Latin is reviewed in the article. The research aims to regulate the use of didactic principles in teaching medical Latin. Theoretical and empirical methods, analysis, survey, questionnaire methods of analysis are applied. The author concludes that the formation of educational technologies in the teaching of medical Latin involves using principles of teaching and learning. They synthesize the achievements of modern didactics at each stage of its development and are influenced by them. In modern practice, the classical principles of didactics are complemented by and supplemented with new fundamental ideas. The Backbone component of the learning process of medical Latin, the language of medicine, associated with the use of didactic principles of teaching and learning.

*Keywords:* medicine, language teaching principle, teaching, learning, and scientific character, consistency, continuity, visibility.

## ГЛАВА 2

# АНТИЧНЫЕ КОДЫ КАК ОБЪЕКТ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

---

### 2.1. МЕСТО «КАРМИНА БУРАНА» В «ТРИУМФАХ» КАРЛА ОРФА

© Ю.Л. Цветков

Цель раздела – исследование элементов сопряжения разнородных частей сценического триптиха «Триумфы» немецкого композитора К. Орфа. Написанные в разные периоды жизни «Кармина Бурана», «Катулли кармина» и «Триумф Афродиты» объединяются контрастной сменой темы любви и смерти. Сочетание элементов оратории, оперы, балета, средневековой мистерии, уличного карнавала и итальянской комедии масок создает единое сценическое пространство, которое подчинено строгому закону движения колеса фортуны. Оно определяет чередование счастья и горя, надежды и отчаяния. Пролог «Кармина Бурана» задает мерный ритм изменчивости и преходящности человеческой жизни. Фортуна обрекает влюбленного Катулла на страдания и потерю возлюбленной Лесбии («Катулли кармина»). В «Триумфе Афродиты» счастливые жених и невеста празднуют свадьбу.

*Ключевые слова:* синтетическое произведение искусства, кольцевая композиция, античная и средневековая мифология, стихотворения Катулла, карнавализация, комедия масок, опера, оратория, балет.

Выдающийся немецкий композитор Карл Орф (1895–1982) посвятил свою жизнь поискам новых синтетических форм в музыкально-театральном искусстве, отличных от синтеза искусств или Gesamtkunstwerk'a Рихарда Вагнера в жанре оперы. Орф родился в Мюнхене, учился в Музыкальной академии и творил в этом городе до конца своих дней. С самого начала он много экспериментировал: делал наброски к пьесам М. Метерлинка, комедии Г. Бюхнера «Леонс и Лена», создавал кантаты на тексты Ф. Верфеля, хоры по произведениям Б. Брехта. Музыкальные поиски Орфа сближают его с творчеством Игоря Стравинского, ушедшего от приема романтизации в сочинениях Рихарда Штрауса и от усложненной атональной музыки Арнольда Шёнберга к простоте музыкального языка. Её он видел в предыстории оперного театра: «Орф пошел в своем собственном творчестве от Мон-

тверди назад, к истокам его оперы – к дивертисменту, интермедии, к экспериментам флорентийцев с «омузыкаливанием словом» и к ещё более далеким от нашего времени жанрам театрального действия с музыкой» [1, с. 249]. Не случайно Орфа называли «старым театральным магом» [2, S. 355].

Орф обратил театральное действие к истокам так называемого «истинного» театра: к итальянской ренессансной опере, к средневековой мистерии и фарсу, театру марионеток и античной трагедии: «И даже там, где речь идет о современной сценической кантате, легко обнаружить признаки ренессансного жанра интермедии или древнеримских театрализованных шествий-триумфов» [1, с. 288]. Орф не покинул Германию в годы «коричневой чумы» и не был признан официальным композитором третьего рейха. Он утверждал впоследствии свою солидарность с деятельностью мюнхенского антифашистского кружка «Белая роза», однако прямых доказательств этому нет. В послевоенные годы Орф создал музыкальные интерпретации «Антигоны» и «Царя Эдипа» Софокла, «Прометей» Эсхила и «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Особенно выделяется «баварская пьеса» «Бернауэрин» о своем друге Курте Хубере – руководителе «Белой розы», казненного фашистами. Большое место в жизни Орфа занимала популяризация Педагогической концепции, так называемого «Орф-шульверка» – массового дошкольного и школьного музыкального образования.

Орф-композитор сформировался в 20-е годы XX века в музыкальной и театральной экспрессионистской среде Мюнхена. Проблемы обновления мира и человека приобрели у Орфа не политический протест против старого миропорядка, а привели к рассуждениям на сцене о сущности мира и человека в космическом масштабе в форме массового карнавала с внеиндивидуальной трактовкой человека: «Театр Орфа – это театр после Крэга, Райнхардта, символистов, экспрессионистов, театр, учитывающий во многом также установки Брехта» [1, с. 251]. Принято считать, что «новая деловитость» 20-х годов в Германии мало повлияла на Орфа, гораздо более значимыми были для него традиции южнонемецкого барочного театра: чудеса, карнавальные элементы и яркая зрелищность с понятной простому человеку идейной, чаще всего, религиозной нагрузкой.

Ярким примером творческой переработки старинных музыкальных жанров является монументальная музыкально-театральная композиция «Триумфы, театральные триптихи», состоящий из танцевального зрелища на городской площади – «Кармина Бурана» (с лат. «Бойернские пес-

ни», 1937). Это мистерии или придворные спектакли прошлых времён под открытым небом со множеством поющих и танцующих участников-любителей: «Театр Орфа – theatrum mundi – “мировой театр», где изображаемое приобретает универсальный проблемный смысл. Здесь человек предстает как «конечная сущность», затерянная в пространственной и временной бесконечности [1, с. 254]. В «мировом театре» Орфа существуют обобщенные типы Человека, который борется за любовь и справедливость в борьбе с роковыми силами – Судьбой, играющей человеческой жизнью порой жестоко и неуправляемо. Колесо судьбы может раздавить человека, а может вознести его к триумфу любви.

В критике не исследуется объединяющая идея любви и смерти трехчастной кантаты «Триумфы». Лишь упоминается история создания триптиха: к 45-минутной «Кармина Бурана» была добавлена вторая часть, а затем третья. Тема торжествующей любви в «Кармина Бурана» воплощается в идиллических сценах, звучит как лирическая трагедия в «Кармина Катулли» и воссоздается как величественное прославление любви в «Триумфе Афродиты». На первой странице «Бойернских песен» (более 250 текстов) на средневековой латыни, средневерхненемецком и старофранцузском языках, составленных около 1300 года в Бенедиктинском монастыре в предгорьях Баварских Альп. Орф в 1934 году увидел рисунок «Колесо Фортуны» с человеческими фигурами, возносящимися то вверх, то опускающимися вниз. Так возник замысел знаменитого первого хора Пролога кантаты «Фортуна – повелительница мира...»: «О, Фортуна, словно луна ты изменчива» [3] и заключительного хора кантаты. На фоне равномерного движения появляется сильная вспышка энергии с возгласом «О, Фортуна» – экстатический возглас с мольбой о пощаде. Как и любовь, мотив смерти становится сквозным в кантате. Ему противостоит торжество любви, достигающее своей кульминации в гимне Венере. В финале кантаты вновь вторгается Судьба в образе «Колеса Фортуны» и утверждает свои верховные права над жизнью.

Театральное действие на сцене предполагает карнавал, хороводы и танцы в духе дягилевских «Русских сезонов» или праздничных постановок Макса Райнхардта. Орф отобрал самые выразительные песни из Бойерна раннего Возрождения в Европе: «Среди авторов сборника – Архипоэт Кёльнский, Вальтер Шатильонский, Филипп де Грече, Стефан Лангтон, Гюг, каноник Орлеанский, Петер фон Блуа. Строфы на старонемецком языке близки ранним образцам миннезанга (Дитмар фон Айст, Вальтер фон дер Фогельваиде, Райнмар дер Альтен)» [1, с. 70].

Орф включил в кантату стихи на различные темы: любовные, застольные, сатирические, школярские и разделил их на три части.

Образ движущегося колеса Фортуны в «Кармина Бурана» обрамляет двадцать три эпизода, разделенные на три картины (или части), контрастные по отношению друг к другу. Первая часть носит название «Весна» и воспроизводит десять эпизодов заклинаний и призыва весны в старинных обрядах, сродни обрядовым песнями о «честной маслянице» в опере Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка»: «Счастлиное лицо весны повернуто к миру...», «Солнце согревает всё...», «Смотри, приятная и стремительная весна возвращает нам радости...». Затем следует танец «На поляне», за ним – хор «Леса цветут». Начинаются игры в хороводе, звучит песня: «Торговец дай мне краску, чтоб сделать мои щеки алыми, чтобы я смогла молодых людей против их желания любить меня заставить...». Все быстрее становится хоровод: «Те, кто ходят круг за кругом, все они старые девы, они хотят провести без мужчин всё длинное лето». Заключительный хор венчает празднество: «Если бы весь мир был мой, от моря до Рейна, я обошелся бы без тебя, если бы королева Англии оказалась в моих руках».

Во второй части «В таверне» иное настроение: поэт в застольной песне «Жжет внутри...» произносит: «... я стремлюсь к удовольствиям тела больше, чем к спасению, поскольку моя душа мертва, я буду заботиться о теле...». Затем вступает тенор: «Когда я жил у озера, когда я был красивым, то был подобен лебедю...». Хор мрачно отвечает: «Я нищ, чёрен и поруган, и болен...». Теперь лебедь жарен и лежит на блюде. Далее баритон представляет аббата: «Я аббат страны веселья и праздности, и моя паства – один из пьющих...». Заключает вторую часть хор гуляк «Когда мы в таверне»: «Больше шести сотен монет не хватит, если пьют все без удержу...».

Третья часть кантаты «Любовные утехи» уносит слушателя и зрителя в мир страстей человеческих. Безоглядный разгул пьяниц сменяют ликующие вакханалии. Хор мальчиков начинает светлую песню «Купидон летает всюду, весь охваченный желанием...». Грусть от неразделенной любви легко пропадает в песне «День, ночь и весь мир оборачиваются против меня...», если обещан поцелуй. Народные мелодии слышатся в песне «Девушка стояла в розовой тунике...». Страдания девичьей души по отсутствующему возлюбленному прорываются в песне «В моей груди...». Простодушной откровенностью отличается песня «Если парень с девушкой заперлись в маленькой комнате...». Призывные интонации и настойчивость ритма отличают песню «Приди, приди, о, при-

ди же, не дай мне умереть...». В песне «На весах» противопоставлены страстная любовь и девичий стыд. Полный состав смешанного хора «В это радостное время» объединяет сопрано, баритон и детский хор: «... я весь разрываюсь от женской любви, весь сгораю...». Эпизод завершает песня «Мой самый нежный, отдаюсь тебе без остатка...». Песней «Бланшефлёр и Елена», объединяющей героиню рыцарского романа и героиню древнегреческого эпоса, завершается гимн торжествующей любви с колокольным перезвоном: «Славься, прекраснейшая, драгоценная, как камень, славься, гордость дев, великолепная дева, славься, свет мира, славься, роза мира, Бланшефлёр и Елена, всеобъемлющая Венера!». Гимническая кульминация любовной темы достигнута, движение замедляется и внезапно звучит возглас «О, Фортуна!». Вновь, как и в Прологе, начинается вращение колесо судьбы. Гимн любви заглушается и остается видением перед лицом смерти. Энергия движения Колеса Фортуны восстанавливает равновесие мотива смерти и любви. Жизнь продолжается, колесо вращается: «Привычный, постоянно возвращающийся контраст движения и лирического пения создает ожидание перемен. Этим ожиданием перемен и движима форма кантаты «Кармина Бурана», лишенная разработочных средств симфонической музыки» [1, с. 82].

Замысел дополнить сценическую кантату «Кармина Бурана» возник у Орфа во время путешествия в Италию в 1930 году при посещении Вероны, озера Гарда, где на полуострове Сирмион прошла юность римского поэта Гая Валерия Катулла. Его любовная история нашла непосредственный отклик у Орфа. Вскоре хоры на избранные стихи римского поэта воплотились в пантомиму с пением «Катулли Кармина». Историю любви Катулла можно рассматривать как символическую притчу, возникающую при споре старшего поколения с молодым о сущности любви: старики с иронией смотрят на любовные похождения молодых. Для иллюстрации такого спора-диалога в духе комедий Плавта на сцене появляются танцоры в ролях Катулла, Лесбии, вероломного друга Катулла – Целия и стариков в масках. Любовные стихи Катулла к Лесбии исполняет хор а сарелла перед сценой. На сцене же разворачивается танцевальное действие, близкое трехактному балету. Его либретто незамысловато. В прологе звучит вступление, акцентирующее ритмизованную речь, в которой Орф провокационно вопрошает в сочиненных им самим строках на латинском языке: если ничто не вечно на этом свете, существует ли вечная любовь? Если взглянуть на себя при свете дня, не являемся ли мы все безрассудными и неверными? В дальнейшем Орф использует некоторые из 116 стихотворений Катулла и располагает их в определен-

ной последовательности [4], чтобы продемонстрировать вероломство Лесбии и одновременно возвеличить верность поэта. Оптимистический ответ звучит в эпилоге: молодые люди не согласны со стариками.

В первом акте Катулл находится на площади Рима и обращается к Лесбии со страстным монологом:

«Будем, Лесбия, жить, любя друг друга!  
Пусть ворчат старики – за весь их ропот  
Мы одной не дадим монетки медной!» [5]

Утомленный Катулл засыпает на коленях возлюбленной. Появляются поклонники Лесбии и уводят её в таверну, где она танцует перед кавалерами. Во втором акте Катулл спит ночью перед домом Лесбии. Он видит себя в объятиях любимой. Внезапно Катулл догадывается о том, что за самого себя он принял своего коварного друга.

"Боги, сделайте так, чтоб могла обещать она правду.  
Чтоб говорила со мной искренно и от души,  
Чтоб могли провести мы один навсегда неизменный  
Через всю нашу жизнь дружбы святой договор».

В отчаянии Катулл просыпается. Старики аплодируют. В третьем акте Катулл видит в окне дома гетеру Ипсифиллу и сочиняет ей игривое письмо. Катулл пытается забыть Лесбию, но не может этого сделать:

«Катулл несчастный, перестань терять разум,  
И что погибло, то и почитай гиблым.  
Ещё недавно были дни твои ясны,  
Когда ты хаживал на зов любви к милой,  
Которую любил я крепче всех в мире».

Сраженный отчаянием Катулл падает на землю. Появляются неверная Лесбия и друг Целий. Лесбия с криком устремляется к Катуллу. Но он отталкивает её. Лесбия убегает. Катулл произносит последний монолог:

«Вот до чего довела ты, Лесбия, душу Катулла,  
Как я себя погубил преданной службой своей!  
Впредь не смогу я тебя уважать, будь ты безупречна,  
И не могу разлюбить, что бы ни делала ты».

Вопреки старикам юноши и девушки продолжают твердить, что любовь вечна. Тема избирательности судьбы ясно звучит в эпилоге: одних она карает, других милует.

Из бесед Орфа с художником Каспаром Неером возник замысел сценического концерта «Триумф Афродиты» как третьей части «Триумфов» [6]. Орф живо и убедительно воссоздает свадебное празднество из

семи частей со сквозным действием, используя стихотворения Катулла, эпиграммы Сафо и текст хора из трагедии Еврипида «Ипполит». Первая часть носит название «Песнь девушек и юношей к вечерней звезде в ожидании невесты и жениха». Вторая часть инсценирует «Свадебный поезд и прибытие невесты с женихом». Реплики жениха и невесты чередуются с поэтическими хорами в третьей части «Невеста и жених». Динамической предстает четвертая часть «Обращение к Гименею», во многом напоминая масленичное гулянье в «Петрушке» И. Стравинского. Вакхический хор постепенно переходит в танец, за которым следует пятая часть «Игры и песни перед свадебной опочивальней». Красочные эпизоды свадебной игры сменяют друг друга. В шестой части «Пение молодоженов в свадебной опочивальне» жених воспевает красоту невесты. Изумленные возгласы возвещают «Явление Афродиты». Сквозное действие достигло кульминации. Но внезапно ритмический контур мелодии обрывается и оставляет впечатление незаконченности. Далее должно последовать новое движение Колеса Фортуны.

Первая постановка триптиха из-за допущенных Г. фон Караяном купюр в «Ла Скала» закончилась провалом. Концертное исполнение с большим успехом состоялось в 1953 году при открытии мюнхенского зала «Геркулес» и повторено Ойгеном Йохумом в Цюрихе в том же году. Украшением премьеры были Элизабет Шварцкопф и Николай Гедда. С этого времени начинается триумфальное шествие всех частей триптиха по сценам мира. «Триумфы» Орфа звучат не только в Европе, но и в Америке, Азии и Австралии. Первое исполнение «Кармина Бурана» состоялось в Москве в 1957 году, в Ленинграде в 1969 году. В Горьком исполнялись «Катулли кармина» и «Триумф Афродиты» в 1962-64 годах.

Место «Кармина Бурана» в триптихе является определяющим. Движение изменчивого Колеса Фортуны продолжает ощущаться в двух последующих театральных спектаклях. Фортуна разбивает сердце Катулла и слагает гимн жениху и невесте, благословляя их на счастливую любовь. Временный оптимизм финала «Триумфов» задан прологом «Кармина Бурана».

#### *Список литературы*

1. Леонтьева О.Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. 334 с.
2. Ruppel K.H. Orfs Spiel vom Ende der Zeiten in Salzburg // Melos. 1973. Н. 6. S. 355-360.

3. Орф К. Кармина Бурана. Текст. Латынь + перевод [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classic.chubrik.ru> (дата обращения 20.01.2017). (Далее цитаты по тексту по этому источнику).

4. Катулл Кармина // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.knowledgr.com> (дата обращения 06.02.2017).

5. Катулл Г.В. Книга стихотворений / пер. С.В.Шервинского. М. : Наука, 1986 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ancientrome.ru> (дата обращения 10.03.2017). (Далее цитаты по тексту по этому источнику).

6. Орф К. Триумф Афродиты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru> (дата обращения 20.02.2017).

## THE PLACE OF "CARMINA BURANA" IN CARL ORFF'S "TRIONFI"

*Yu. L. Tsvetkov*

The aim of the article is to study the elements of integrating disparate parts of the stage triptych "Trionfi" by the German composer K. Orff. Written in different periods of life, "Carmina Burana", "Catulli Carmina" and "Trionfo di Afrodite" are joined by contrastively interchanging themes of love and death. Combining elements of oratorio, opera, ballet, medieval mysteries, street carnival and the Italian commedia dell' arte creates a unified stage space subject to the strict law of the moving wheel of fortune. It determines the alternation of joy and sorrow, of hope and despair. The prologue to "Carmina Burana" sets the rhythm of variability and transience of human life. Fortune dooms the enamoured Catullus to suffering and to the loss of his beloved Lesbia ("Catulli Carmina"). In "Trionfo di Afrodite" the happy bride and groom celebrate their wedding.

*Keywords:* synthetic work of art, frame composition, ancient and medieval mythology, the poems of Catullus, carnivalesque stylization, commedia dell' arte, opera, oratorio, ballet.

## 2.2. ПРОБЛЕМА «ПОДЛИННОЙ АНТИЧНОСТИ» В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ ПРЕДПУШКИНСКОЙ ПОРЫ

© *Г.И. Стрелетова*

Целью работы является попытка рассмотреть особенности продолжения общеευропейской античной традиции в творчестве группы поэтов-радищевцев – одной из наиболее ярких представителей поэзии предпушкинской эпохи. Для достижения цели используется традиционная методика комплексного анализа с использованием элементов культурно-исторического и биографического методов. Рассматриваются наиболее актуальные для поэтов-радищевцев темы, связанные с героикой античной истории, имеющие непосредственное отношение к

событиям истории России рубежа XVIII–XIX веков, показывается механизм появления «аллюзионности» у отдельных лексических элементов. Делается вывод о роли творчества поэтов-радищевцев и решения ими проблемы «подлинной античности» в становлении и развитии русской гражданской поэзии XIX века.

*Ключевые слова:* античная традиция, анакреонтика, легкая поэзия, карамзинизм, поэты-радищевцы, тирания, героическое начало.

Для периода истории русского литературного языка XVIII–XIX веков, который чаще всего называют карамзинским, существует и другое определение – период формирования нового русского слога. Нередко эту эпоху называют предпушкинской. В этот период наиболее отчетливо проявилось главное свойство развития русской культуры в целом и литературы в частности в веке XVIII – его необычайная стремительность. Литературные стили и направления от ломоносовской стилистики – «теории трех штилей», манифеста русского классицизма – до пушкинского «Евгения Онегина», утвердившего основы нового для русской литературы реалистического способа изображения действительности, прошло всего лишь 60-70 лет, но за это время несколькими поколениями русских литераторов были освоены практически все существовавшие в европейской литературе стили и направления – классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм. Русская литература, создававшаяся после Ломоносова уже только на русском (а не на церковнославянском) языке, впитала все достижения литератур европейских и практически сравнялась с ними как в темпах своего развития, так и в степени приобщенности к античной традиции. Необычайно важным в этом процессе европеизации русской литературы был период предпушкинский – от начала XIX века до 20-х годов XIX века, когда литературное развитие осуществлялось через деятельность кружков, обществ, литературных объединений, исповедовавших разные литературные доктрины и формирующих различные литературные программы.

В.В. Виноградов, создавая периодизацию истории русского литературного языка, отмечал: «К концу XVIII века процесс европеизации русского языка, осуществлявшийся преимущественно при посредстве французской культуры литературного слова, достиг высокой степени развития. Старокнижная языковая культура вытеснялась новоевропейской» [1, с. 49]. «Язык преобразуется под влиянием “светского употребления слов” и “хорошего вкуса” европеизированных верхов общества» [1, с. 50].

Ведущим пафосом европейского литературного процесса этого времени было продолжение традиций века Просвещения, развитие идей

французских философов-энциклопедистов, что в России тогда не только не запрещалось, но и до некоторых пор официально поощрялось сверху (Екатерина II переписывалась с Вольтером, покровительствовала Дидро, Александр I поддерживал открытие новых университетов, лицеев, гимназий, что способствовало распространению классического образования). В европейских же литературах в это время была чрезвычайно распространена так называемая «легкая поэзия» – анакреонтика, воспевавшая естественного человека с его стремлением к счастью и наслаждению в основном в антураже античных декораций (в России это приобрело большую популярность после необычайного успеха «Душеньки» И. Богдановича). Свое название анакреонтическая поэзия получила по имени греческого лирика из Теоса Анакреонта, жившего в середине VI в. до н. э. Согласно современному «Словарю античности», к корпусу текстов, созданных в эпоху Империи (*Carmina Anacreontea*) и являвшихся лишь подражанием подлинным стихотворениям Анакреонта, «примыкает творчество Ронсара и анакреонтиков 18 в. (Хагедрн, Глейм и пр.) [2, с. 31], среди которых наиболее известны Вольтер и Эварист Парни. Пришедшая в русскую литературу «легкая поэзия», по мнению прогрессивных литераторов карамзинского периода, способствовала «очищению вкуса», облагораживанию языка, обогащению его словарного состава [1, с. 50]. Однако, по мнению В.В. Виноградова, новый слог русского языка – следствие карамзинских языковых преобразований – был слишком отвлечен и недостаточно демократичен, он не давал сколько-нибудь сильного импульса для поэтического творчества. Вместе с тем общественно-политические причины вызывали к жизни необходимость по-новому смотреть на античное наследие: посеявшее в обществе страх и психологическую нестабильность царствование Павла I, закончившееся его убийством приближенными-заговорщиками, а также появление на западе Европы нового завоевателя, «властителя дум» молодежи – Наполеона Бонапарта – вновь вернули мыслящее российское общество к проблемам деспотизма и тирании. Анакреонтическая лирика русских поэтов наполнилась новым содержанием. Поэтов интересовала уже проблема «подлинной античности», когда, по словам Ю.М. Лотмана, произошла замена карамзинского идеала чувствительности требованиями гражданственности и героизма [3, с. 52]. Руссоистский естественный человек продолжает переноситься в античность, но это уже не ленивый мудрец и счастливый эпикуреец, а «воин, гибнущий в безнадежном бою, гражданин, не признающий деспотизма в век, когда все перед ним склонилось» [3, с. 52].

Среди поэтов, чье творчество наиболее полно отразило этот процесс поиска «подлинной античности», выделяются члены Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, которых в историко-литературных трудах чаще всего называют поэтами-радищевцами. Это Иван Пнин, Василий Попугаев, Иван Борн и Александр Востоков (который всему миру известен как выдающийся языковед, создатель русистики как отрасли филологического знания, но эта слава пришла к нему намного позже; начинал же он как поэт) [4]. Непосредственное знакомство с Александром Николаевичем Радищевым и его сыновьями, приверженность идеям великого русского просветителя и их развитие, пропаганда творчества выдающегося писателя и издание его трудов по праву закрепили за этой группой поэтов столь почетное название.

Поэты-радищевцы часто и охотно обращались к истории – к ее материалу и проблематике, так как для них обращение к истории было наилучшим средством возбуждения в человеке нравственного, патриотического и гражданского чувства. История, с их точки зрения, должна была поучать человека на впечатляющих примерах высокой морали и гражданской доблести. Во взгляде на историю как на поучение, в самом представлении об истории как о собрании примеров высоких гражданских добродетелей и галерее героических характеров можно видеть прямое предвосхищение такой трактовки исторического материала, к которой прибегали впоследствии поэты-декабристы в целях пропаганды своих идей.

Важную роль в творчестве поэтов-радищевцев играла героика античной истории – образы гражданских героев Греции и республиканского Рима, вызывавшие в сознании их читателей-современников вполне определенные ассоциации. Героика античности стала одной из ведущих тем в стихах И. Борна и А. Востокова. Оба поэта в самом начале XIX века проявили ту тенденцию истолкования античной героики в духе свободомыслия, которая в дальнейшем получила широкое распространение в творчестве поэтов-декабристов и молодого Пушкина.

Самые имена гражданских героев античного мира, использовавшиеся в творчестве поэтов-радищевцев, как справедливо отмечал еще Вл. Орлов, «были насыщены семантикой гражданственности» [5, с. 51]. «Брут, Катон, Курций, Гармодий и Аристокитон, Муций Сцевола, Аристид и т. п. – за каждым из этих имен стоял готовый круг ассоциаций, находивших свое продолжение в сфере явлений живой современности. Когда Востоков писал: “Учусь Катоновым и Брутовым примером”, он высказывал тем самым определенную политическую идею», – утвер-

ждал исследователь [5, с. 51]. В рассуждениях Вл. Орлова о поэтическом творчестве членов Вольного общества любителей словесности, наук и художеств приводится целый ряд имен гражданских деятелей античной древности, воспетых поэтами-радищевцами: «Когда тот же Востоков на протяжении шести строк упоминал о Сократе, “правдивом Аристиде”, Регуле, “верном истине Тразее” и “тирановом льстеце Дамокле”, – он до предела сгущал в смволических образах идейно-смысловое содержание стихотворения». По утверждению исследователя, «это была тщательно разработанная система «аллюзий» - намеков и приносивлений» [5, с. 51], в которой исторические образы и понятия выступали в роли поэтических формул с прочно закрепленным смыслом.

Знаменательно в этом плане рассмотрение Вл. Орловым «Оды Калистрата» Ивана Борна, посвященной Василию Попугаеву, как примера конкретно-политического, злободневного осмысления событий античной древности. По мнению исследователя, меньше всего это – стихотворение на историческую тему об убийстве тирана Гиппарха и его убийцах Гармонии и Аристогитоне. (Кстати, при дворе Гиппарха, сына последнего афинского тирана Писистрата, провел, по его приглашению, несколько лет Анакреонт, а скульптурная группа тираноубийц работы Антенора [2, с. 47] сейчас признается некоторыми искусствоведами прообразом групповых скульптурных изображений Нового времени, в том числе и знаменитой скульптуры В. Мухиной «Рабочий и колхозница»). Читатель рубежа XVIII–XIX веков отчетливо понимал, что в стихотворении речь идет не об исторических Гармонии и Аристогитоне, которые были прославлены как тираноубийцы, т.е. герои, в Афинах V в. до н.э. Поэт воспользовался их именами как поводом для того, чтобы высказать волнующую его идею о праве на убийство тирана, по необходимости прибегая к условному языку исторической символики. Более того: читатель мог и не знать об историческом событии, о котором внешним образом рассказано в стихотворении, поэт вовсе не рассчитывал на его осведомленность. Весь смысл стихотворения – исключительно в его «аллюзионности»: своей темой, самим подбором специфических слов, насыщенных семантикой гражданственности, стихотворение, во-первых, говорило о борьбе с тиранией вообще, а во-вторых (и это главное), явно для всякого разумного человека намекало на только что совершившееся удушение отечественного тирана – Павла I (стихотворение датируется мартом 1801 года).

Обращение к материалу истории играло в творчестве поэтов-радищевцев важную, но в конечном счете не самую главную роль. Ан-

тичная, а также и национальная русская героика служила им в решении наиболее волновавшего их современников вопроса – вопроса о человеке и о гражданском герое.

Все эти молодые люди были выходцами из социальных низов, с трудом преодолевавшими сопротивление общественных условий, среды, обстоятельств (И. Пнин и А. Востоков были незаконными сыновьями высокопоставленных дворян, но их отцы или не смогли, или не захотели обеспечить будущее своих детей; В. Попугаев был сыном «живописца» при шпалерной мануфактуре, вышедшего, скорее всего, из крепостного состояния; о происхождении и воспитании И. Борна сведений практически нет). С юных лет все они проявляли неприязненное, резко критическое отношение к социальному укладу и политическому строю абсолютистского государства, к господствующей чиновничье-дворянской культуре, к общей атмосфере жизни в самодержавно-крепостнической России, что способствовало упрочению свободолюбивых настроений молодых разночинцев.

Об этих настроениях с полной ясностью говорит «Ода достойным», которой А. Востоков откликнулся на убийство Павла I. Это – программное политическое стихотворение, замечательное своим тираноборческим пафосом, насыщенное «вольной» лексикой, бывшей при Павле I под запретом («граждане», «отечество», «общее благо» и т.п.), и недаром несколько позже, когда члены Вольного общества издали свой первый альманах («Свиток муз»), он открывался этой одой. Политический смысл оды обнажен с полной отчетливостью: Востоков оправдал и восславил цареубийц: «Нет; - кто, видеv, как страждет отечество, / Жаркой в сердце не чувствовал ревности / И в виновном остался бездействии – / Тот не стоит моих похвал. // Но кто жертвует жизнью, именем, / Чтоб избавить сограждан от бедствий / И доставить им участь счастливую, – / Пой, святая, тому свой гимн» [4, с. 234-235].

Также и Иван Борн в «Оде Каллистрата», посвященной В.В. Попугаеву и, по-мнению Вл. Орлова, представляющей собою такой же отклик на устранение Павла I [5, с. 20], воскрешает героические образы афинских тираноубийц и воздает им славу как борцам за народную свободу: «Венчаю меч мой миртовыми ветвями, / Равно как Гармодий и Аристогейтон, / Когда сражен ими был тиран, когда / Вольность и правосудие восстали. / ..... / Вечно пребудет на земле слава / Гармодия и Аристогейтона! / Тиран пал от руки вашей! Вольность / Дана вами Афинам и правосудие!» [4, с. 190].

Стихи А. Востокова и И. Борна свидетельствуют как о горячем свободолобии радищевцев, так и об ограниченности их политической мысли сравнительно с революционным сознанием самого А.Н. Радищева. Приветствуя устранение царя-тирана, радищевцы тем не менее питали просветительские иллюзии на просвещенного монарха, возлагали известные надежды на «благоразумие», «милосердие» и «честные правила» преемника Павла – Александра I, в то время как Радищеву была совершенно ясна вся необоснованность подобных надежд.

В программно-теоретических установках и творчестве поэтов-радищевцев, как и всех поэтов предпушкинской поры, отразился важный период длительного и сложного процесса формирования и развития русской гражданской поэзии 1800–810-х годов. Дальнейшие ее судьбы были связаны с самым значительным событием эпохи – Отечественной войной 1812 года, вызвавшей к жизни поколение поэтов-декабристов и Пушкина. Поэты-радищевцы в своем осмыслении уроков истории, в обращении к героическому началу в древней и отечественной истории, в поисках «подлинной античности» подготовили подъем и расцвет русской гражданской поэзии XIX века.

#### *Список литературы*

1. Виноградов В.В. Основные этапы истории русского языка // В кн.: Виноградов В.В. История русского литературного языка. М.: Наука, 1978. С. 10–64.
2. Словарь античности / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
3. Ю.М. Лотман. Поэзия 1790–1800 годов // В кн.: Поэты 1790–1800 годов / Вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана. Л.: Изд-во «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1971. 912 с.
4. Поэты-радищевцы: Иван Пнин, Василий Попугаев, Иван Борн, Александр Востоков. Л.: Изд-во «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1952. 448 с.
5. Орлов Вл. Поэты-радищевцы // В кн.: Поэты-радищевцы: Иван Пнин, Василий Попугаев, Иван Борн, Александр Востоков. Л.: Изд-во «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1952. С. 5–84.

### **THE PROBLEM OF "AUTHENTIC ANTIQUITY" IN THE CREATIVITY OF POETS OF PREPUSCHKIN PERIOD**

*G.I. Strepetova*

The aim of the work is an attempt to consider the features of the continuation of the all-European antique tradition in the work of a group of poets-radishchevites - one of the most outstanding representatives of the poetry of the pre-Pushkin era. To achieve the goal, the traditional method of complex analysis using elements of cultur-

al-historical and biographical methods is used. The most relevant themes for the poets-radishchevites related to the heroics of ancient history, directly related to the events of the history of Russia at the turn of the 18th-19th centuries, are considered, the mechanism of the appearance of "allusiveness" in individual lexical elements is examined. A conclusion is drawn on the role of creativity of poets-radishchevites and their solution to the problem of "genuine antiquity" in the formation and development of Russian civil poetry of the 19th century.

*Keywords:* ancient tradition, anacreonics, light poetry, Karamzinism, poets-radishchevtsy, tyranny, heroic beginning.

### **2.3. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОДИЦЕЯ В АНТИЧНОМ НЕОПЛАТОНИЗМЕ И У ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ РОМАНТИКОВ**

© *И.Б. Казакова*

В разделе рассматривается проблема эстетического оправдания зла в ее неоплатонической интерпретации. Цель исследования – выявление различных вариантов неоплатонической эстетической теодицеи от античности до эпохи романтизма. Опираясь на культурно-исторический подход, автор рассматривает, каким образом античная концепция эстетического оправдания зла трансформировалась в эпоху Нового времени в сочинениях Шефтсбери, И.В. Гете, романтиков – Ф. Гельдерлина, П.Б. Шелли. Основная трудность в применении эстетической теодицеи в духе платонизма и неоплатонизма новоевропейскими писателями и мыслителями заключается в невозможности для них рассматривать социальное бытие человека как часть космоса, на которую распространяются те же законы гармонии, что и на природный мир. Однако обращение к эстетической теодицее позволяет этим авторам обогатить свой художественный мир античным пониманием космической гармонии.

*Ключевые слова:* эстетическая теодицея, оправдание зла, платонизм, неоплатонизм, Плотин, Шефтсбери, Ф. Гельдерлин, П.Б. Шелли.

Одна из важнейших особенностей романтизма – высокая эстетическая чувствительность. Человеческая жизнь воспринимается романтиками не столько в этических категориях, сколько в понятиях эстетики – как поэзия или музыка, творчество приравнивается к религии [1, с. 392], а эстетическая способность воображения становится залогом истинного познания. Романтический способ познания мира – это художественная интуиция, единственно способная охватить универсум в одном акте восприятия [1, с. 451], поскольку сам универсум «построен ...как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте» [2, с. 87]. Неудиви-

тельно, что такое эстетическое по преимуществу восприятие мира проявилось и в понимании романтиками причин и сущности негативных сторон действительности, которые в философско-этических и религиозных учениях подпадают под категорию зла, а в терминологии классической эстетики выступают как проявления безобразного или низменного.

Одной из таких проблем, получивших у романтиков эстетическую интерпретацию, стала проблема теодицеи, связанная с оправданием присутствия в мире зла. Различные попытки доказать неизбежность или даже необходимость, целесообразность зла в рамках универсума или социума предпринимались во многих древних религиях и философских доктринах, однако наибольшую актуальность эта проблема приобрела с появлением монотеистических религий. В христианстве можно встретить разные способы объяснения и оправдания зла – от полного отрицания подлинности его существования до признания персонифицированного зла в образе дьявола, имеющего в этом мире не совсем определенный статус.

Среди многих вариантов теодицеи, принятых в христианстве и ассимилированных западной культурой, есть и эстетический, берущий свое начало в античной философии. В целом, существенной философской проблемой, требующей всестороннего анализа, зло становится в философии Платона и его последователей, у которых «зло рассматривается, во-первых, как нечто объективное и безотносительное; во-вторых, как субстанция (по-гречески «ипостась»); в-третьих, сразу во всех сферах бытия: ...это и телесное уродство, болезнь, аномалия и дисгармония; и душевные пороки; и метафизическое зло – умаление бытия и совершенства» [3, с. 56]. Эта исключительная важность проблемы зла в платонизме обусловлена его основополагающим представлением о всеблагом и совершенном первоначале всего сущего («невозможно..., чтобы тот, кто есть высшее благо, произвел нечто, что не было бы прекраснейшим» [4, с. 512]) – ведь существование зла ставит под сомнение или единство этого источника, или его благодать и совершенство.

В рамках самого платонизма не было абсолютного единства в решении проблемы зла, однако здесь можно выделить основные направления рассмотрения этой проблемы. Во-первых, в самой концепции возникновения мира из совершенного источника заключается идея ухудшения, ведь всякое отступление от абсолютного совершенства может быть только в худшую сторону. Согласно Платону, зло начинается вследствие деятельности мировой души [3, с. 59], которая низшей своей стороной участвует в жизни материального космоса, где царит движение и

разнообразии, нарушающие гармонию. Но такая точка зрения, в конечном итоге, не становится в платонизме господствующей: душа в платоновской системе оживляет космос, а жизнь – это всегда благо. Прославление души как одушевляющего начала можно найти у неоплатоника Плотина, который описывает, как душа, низойдя в материальный мир – «в эту громадную инертную массу, придала ему движение и жизнь бессмертную, неиссякаемую, и превратила ее в мир, который, будучи вечно движим ее разумной силой, стал живым все-довлеющим существом. Как бы поселившись в мире, проникнув его своими животворными силами, душа сообщила ему смысл, ценность и красоту...» [5, с. 6]. В целом, в отношении души и ее причастности к злу, в платонизме сталкиваются две тенденции: с одной стороны, согласно присутствующему иерархическому подходу, все порожденное хуже породившего его и каждый последующий за первоначалом уровень бытия менее совершенен, чем предшествующий. С другой стороны, мы сталкиваемся с прямо противоположным, антииерархическим пониманием мира, в котором одушевленность и жизнь распространяются сверху вниз, объединяя мир и придавая ценность всем его уровням. Наиболее последовательно эта тенденция проявилась в учении Плотина, заменившего в своей космологии платоновский креационизм на эманацию: у него все следующие после Единого уровни бытия возникают благодаря распространению принципа единства на все эти уровни. Так достигается целостность отдельных вещей и всего мира.

Таким образом, хотя в платонической традиции можно встретить понимание зла как неизбежного несовершенства сотворенного (или возникшего путем эманации) мира, однако в целом преобладает точка зрения, что «космос – прекраснейшая из возникших вещей, а его демиург – наилучшая из причин» [4, с. 510].

Еще одно понимание зла, которое можно встретить в платонизме и в неоплатонизме, связывает его присутствие в мире с материей. Сама чувственная материя (та, из которой состоит тело космоса) хоть и является полной противоположностью благой первопричины, не расценивается как зло: «В ней нет никакой сущности, она есть чистое ничто, или она есть только восприимница возможных форм и смысла, только вечная возможность воплощения и оформления» [6, с. 225]. Без материи не было бы космоса: согласно Платону, она – «восприимница и как бы кормилица всякого рождения» [4, с. 532], а Плотин посвящает целый трактат опровержению взглядов гностиков, которые отказывали материальному миру в какой бы то ни было ценности (II 9). Однако материя все

же причастна к появлению зла: если идея воплощается в материи в искаженном или неполном виде, в этом случае материя, в общем нейтральная, начинает восприниматься как зло. Но так как материя пассивна, нельзя винить ее в неправильном воплощении идеи и видеть в ней по этой причине зло. Значит, в таком случае, зло – это несоразмерность материи и идеи, иными словами, отсутствие меры.

Многообразие индивидуальных воплощений идеи в материи, среди которых далеко не все оказываются совершенными, наталкивает на понимание причины зла в индивидуации – из первоначального единства, абсолютного чуждого зла, мир распадается на множественность, и пределом этого распада становится материальный космос, наполненный самыми различными несовершенными вещами. Однако присутствие зла в отдельных местах мироздания компенсируется совершенством мира в целом – так оправдывают зло неоплатоники. Плотин говорит: «Не следует бранить этот мир за то, что он не прекрасен и не является лучшим из всего того, что телесно, а также не следует обвинять то, что явилось причиной его появления... Она [высшая сущность – И.К.] породила его всепрекрасным в целом, так что бранить целое из-за несовершенства частей – нелепо» [цит. по: 6, с. 916]. Так для неоплатонизма любой беспорядок становится порядком и гармонией, если смотреть на него с точки зрения Всеединства, а всякое зло становится необходимым дополнением к добру, о чем мы встречаем у Плотина следующее рассуждение: «Зло, благодаря силе блага и природы, – не только зло. Проявляясь в силу необходимости, оно сковано некими прекрасными оковами, подобно закованному в золотые цепи преступникам, и ими скрыто, чтобы, существуя, не быть видным богам и чтобы люди не всегда могли созерцать зло, но даже и когда они его видят, чтобы образы, в которых предстает зло, служили им напоминанием о прекрасном» [цит. по: 6, с. 815].

Такое понимание добра и зла не нарушается, а еще больше подкрепляется включением в эту картину мира свободы. Мировая душа обладает свободой, а потому свободны и индивидуальные души, которые добровольно могут выбирать зло [4, с. 524]. Таким образом, рассматриваемое как результат деятельности высшего интеллигибельного источника, зло действительно становится необходимостью. Его существование вносит в мир разнообразие и свободу. Общие принципы бытия совершенны, и этому не вредят отдельные далекие от совершенства проявления.

Плотин подкрепляет эту мысль рассуждениями о том, что недостатки (зло, безобразия) отдельных фрагментов космоса обусловлены их

разными функциями в едином космическом организме, в котором, как и в любом другом организме, есть более и менее одушевленные (а значит, совершенные) части. Философ говорит от имени космоса: «...Все, что живет во мне, страстно стремится к Добру; и каждая часть, в соответствии со своими способностями, его достигает. ...Существуют различные степени участия: есть Существование, и есть Жизнь; есть Жизнь, в которой Чувство преобладает над Разумом, и есть Жизнь во всей своей полноте. Мы не можем требовать от неравноценных частей равных способностей; от пальца нельзя требовать способности видеть; для этой цели существуют глаза; у пальца есть свои задачи – быть пальцем и выполнять функции пальца» [7, с. 173–174]. Здесь четко просматривается понимание зла в метафизическом смысле – как умаления жизни, бытия, духовного начала, но его присутствие оправдывается тем разнообразием, которое оно вносит в мир.

Таким образом, в античном платонизме и неоплатонизме наиболее последовательной и тщательно разработанной оказалась теодицея, делающая упор на эстетические характеристики космоса, гармоничного, несмотря на бесконечное многообразие образующих его индивидуальных явлений, среди которых встречаются и различные формы зла.

Эта точка зрения получила распространение и в христианской мысли: еще до Плотина с ссылкой на Св. Писание его высказывал Ориген, христианский платоник Августин признавал необходимость зла из тех же соображений, в эпоху зрелого средневековья к эстетическому оправданию зла прибегали Бонавентура и Фома Аквинский [8, с. 218–219].

Но в христианской традиции, в отличие от платонизма, подобная эстетическая аргументация не могла играть решающую роль в вопросе оправдания Бога, поскольку с христианской точки зрения мир пребывает в греховном, недолжном состоянии и далеко не всякое зло в нем можно оправдать только во имя разнообразия. Актуальность эстетической теодицеи стала возрастать вместе с ростом интереса к неоплатонизму в Новое время. В XVIII веке попытку оправдания зла в неоплатоническом духе предпринял Шефтсбери. В его «Моралистах» можно найти развернутые рассуждения о целесообразности зла в природе, которое философ видит том, что одни живые существа приносятся в жертву другим. Страдания отдельных существ обеспечивают гармонию целого. Шефтсбери пишет об этом следующим образом: «Мы ...восхищаемся красотой мира именно благодаря этому порядку вещей низших и высших, поскольку красота мира основана на противоположностях» [9, с. 98]. Природа управляется глобальными законами, под-

держивающими гармонию целого и безразличными к судьбе единичностей: «Центральные силы, которые удерживают вечно пребывающие сферы в их должном равновесии и движении, не могут ограничивать себя ради текучей формы и ради спасения падающего в пропасть одного тщедушного животного, хрупкая оболочка которого и без того скоро должна будет распасться» [9, с. 99]. Шефтсбери приходит к выводу, что, несмотря на все несовершенства, природа прекрасна, и даже зло в ней стоит на службе добра, обеспечивая обновление и совершенствование мира [9, с. 99]. Это последнее утверждение философа вносит в его эстетическую теодицею динамический момент: зло разрушает старое, тем самым освобождая место новому, то есть способствует вечному обновлению мира.

Близкую Шефтсбери позицию в вопросе оправдания зла занял И.В. Гете. Вдохновленный прославлением вечно творящей природы в «Моралистах» Шефтсбери, он написал «афористическую» статью «Природа» (1782), в которой мир предстает как гармоничное сочетание противоположностей жизни и смерти, света и тьмы, страдания компенсируются любовью, и все происходящее в ней целесообразно, необходимо, и все – благо [10, с. 361–363]. Разумеется, в наиболее развернутом виде гетевская теодицея (в том числе, и ее эстетический вариант) представлена в «Фаусте» – произведении, посвященном, в первую очередь, решению именно этой проблемы.

Продолжателями неоплатонической линии в решении проблемы зла с использованием эстетической аргументации стали романтики. Примеры очень лаконичного и, одновременно, очень емкого изложения эстетической теодицеи можно найти в поэзии Ф. Гельдерлина, где поводом для обращения к этой проблеме стала идея судьбы. В стихотворении «Песня судьбы» противопоставляются боги, не имеющие судьбы, и страдающие люди: «Вне судьбы, словно спящий младенец, / Дышите вы, небожители, / Девственно скрытый / В скромном бутоне / Вечным цветом / Дух ваш цветет, / И блаженные очи / Тихо смотрят, / Ясные вечно. / А нам нет приюта / Никогда и нигде. / Падают люди / В смертном страданье / Всегда вслепую / С часу на час, / Как падают воды / С камня на камень, / Из года в год / Вниз, в неизвестность» (Пер. В. Микшевича) [11, с. 97–98].

Гельдерлин находит онтологическое объяснение человеческим страданиям: люди имеют судьбу (то есть подвергаются воздействиям извне, претерпевают, страдают), потому что боги неспособны на это. Повидимому, для полноты универсума необходимы и человеческие стра-

дания, о чем Гельдерлин пишет в стихотворении «Рейн»: «Богам своего / Довольно бессмертья, и если / Небожителям кто-нибудь нужен, / Так это герои и люди, / Смертные. Раз уж / Обделены Блаженные чувством, / Должен, коль слово такое / Дозволено, кто-нибудь / Во имя богов чувствовать» (Пер. В. Миклушевича) [11, с. 163].

Таким образом, поэт оправдывает все зло, творящееся в мире, в том числе, и страдания людей, используя эстетическую теодицею: зло вносит разнообразие в мир, при этом страдания одних уравниваются безмятежностью других.

Сама идея судьбы, которую Гельдерлин использует в таком контексте, могла быть заимствована им из платонизма, с которым поэт был хорошо знаком [12, с. 48]. Законы рока, или судьбы, в платоновском учении уравнивают существующую в мире свободу: души сами, по своей воле, выбирают свой путь, и тогда уже в силу вступает судьба, направляющая одни из них ввысь, а другие – к все более низменным перерождениям (так законы рока объясняются в «Тимее» [4, с. 524]). Неоплатоник Плотин видит в судьбе силу, создающую гармонию целого: «Люди не рождены богами; чего ж тогда удивляться, что они не наслаждаются божественной жизнью. Бедность и болезни ничего не значат для добра, в то время как зло может извлечь из них выгоду; телу свойственны недуги. Кроме того, такие происшествия бесполезны в смысле единства и завершенности системы Вселенной. Одна вещь исчезает, и Космическим Разум, контролирующий все и везде, использует этот конец, чтобы начать что-нибудь новое; таким образом, когда тело страдает и Душа под воздействием болезни теряет свою силу, все, что было подавлено болезнью и злом, перемещается в новую систему отношений, в другой класс или порядок» [7, с. 176]. Точно так же решает проблему зла главный герой романа Гельдерлина «Гиперион», когда утверждает: «Люди падают с древа жизни, как гнилые плоды, так пускай же они погибают! Они возвращаются вновь, преображенные, к твоим корням, о древо жизни, и я снова оденусь зеленью, и буду вдыхать аромат твоей усыпанной почками кроны, и буду жить со всеми в мире, ибо все мы выросли из одного золотого семени. ...Все диссонансы жизни – только ссоры влюбленных. Примиренье таится в самом раздоре, и все разобщенное соединяется вновь. Расходится кровь по сосудам из сердца и вновь возвращается в сердце, и все это есть единая вечная пылающая жизнь» [13, с. 256–257].

Это неоплатоническое умиротворенное отношение к миру исчезает у Гельдерлина, когда он начинает размышлять о человеческом обществе и

истории. Сам человек, рассматриваемый не как часть космоса, а как часть социума, уже не вписывается в мировую гармонию, как и порожденное цивилизацией зло: «К заботам вседневным / Люди прикованы. Каждый внимает лишь громкому стуку / В шумной своей мастерской. Работают варвары много, / Трудятся денно и ночью, упорные, сил не жалея, / Но остается бесплодным, как фурия, рвенье несчастных» (Пер. В. Микушевича) [11, с. 150].

Это зло, обусловленное неверными путями развития, избранными обществом, вырывает человека из космической жизни, в которой за ним закреплены определенные функции – быть мыслящим и чувствующим началом природы. Поэтому Гельдерлин не ищет оправдания такому злу, и мечтает, чтобы человек вернулся к жизни в согласии с космосом. Тогда люди смогут сказать о себе: «Звезды избрали своим уделом постоянство; безмолвно храня в себе полноту жизни, они вечно движутся и не ведают старости. Мы же являем совершенство в многообразии: мы разбиваем мощные аккорды радости на изменчивые переливы мелодий. Подобно арфистам у престолов владык, мы живем, сами став божественными, подле безмолвных богов мира и быстротечной песней жизни смягчаем благодатную строгость бога солнца и других небожителей» [13, с. 240–241].

Другой пример применения неоплатонической эстетической теодицеи в романтизме – творчество П.Б. Шелли. Этот английский романтик испытывал интерес к проблеме объяснения зла на протяжении почти всей своей недолгой творческой жизни – теодицея стала главной темой его ранней поэмы «Королева Маб» (1813), ей же полностью посвящено эссе «О Дьяволе и дьяволах» (1819–1820). В последнем сочинении Шелли рассматривает христианский способ объяснения зла с помощью его персонификации. Поэт придерживается в своем эссе иронического тона, говорит о противоречивости и неубедительности в рамках христианства идеи о самостоятельном источнике зла. Но если допустить, что дьявол не самостоятелен, а действует с разрешения Бога, то ситуация становится абсолютно неприглядной: «Эти две почтенные персоны заключили между собой некое партнерское соглашение, по которому слабейший партнер взял на себя ответственность за их общие действия, чтобы позволить сильнейшему говорить о себе как об уважаемой особе, но при этом участвовать в их общем любимом деле – поджаривать людей на вечном огне» [14, с. 94].

Шелли не устраивает дуалистический способ объяснения зла, поскольку в своих воззрениях на мир он убежденный монист. Это особен-

но заметно в наполненной неоплатоническими мотивами поэме «Королева Маб» – в тех ее местах, где поэт рассуждает о месте зла в мироздании. В целом, природа предстает в поэме как гармоничное единство: «Внизу кипел поток веков, / Вверху виднелась глубь раскинутой вселенной, / Кругом, везде, / Беспременная гармония Природы» [15, с. 304].

Это единство возникает благодаря единому принципу одушевленности, дающему смысл всякой жизни: «О, Дух Природы! Здесь! / Среди запутанной пустынности миров, / Пред чьей громадностью фантазия робееет, / Здесь твой достойный храм. / Но и малейший лист, дрожащий в ветре, / Живет и движется тобой; / Но и ничтожный червь, в гробах живущий, / Живет твоим бессмертным блеском» [15, с. 295].

И великое, и малое подчиняется в этом мире законам необходимости: «Всеправляющая Сила! Дух Природы, / Необходимость! Мать вселенной нашей! /.../ То дерево, под чьей отравной тенью / Иссякла жизнь кругом, прекрасный дуб, / Что пышною листвою образует / Как бы собор, счастливый храм любви, / Где слышатся блаженные обеты, – / Перед тобой равны: не знаешь ты / Ни злобы, ни любви...» [15, с. 338].

Шелли, таким образом, пытается решить проблему необходимости более жестко, чем она решается в платонизме и неоплатонизме, где необходимость уравнивается свободой мировой души и индивидуальных душ. Шелли подробно объясняет свое понимание законов необходимости в комментарии к этому месту поэмы, в котором он полностью отрицает какую бы то ни было свободу и в природе, и даже в человеческой жизни. Поэт пишет: «Каждый человек испытывает неуправляемое побуждение действовать так, как он действует: в вечности, предшествовавшей его рождению, была создана цепь причин, которые, действуя под названием побудительных мотивов, делают невозможным, чтобы какая-нибудь мысль его ума, чтобы какое-нибудь действие его жизни были иными, чем они есть» [15, с. 373].

Шелли лишает универсум свободы – важной составляющей и, одновременно, важной причины его разнообразия. Необходимость создает у него гармонию мира, похожую на гармонию отлаженного механизма, в которой зло следует понимать как ограничение жизненного пространства и возможностей отдельных существ ради успешного функционирования целого.

Но объяснить жизнь человека и общества, опираясь только на понятие необходимости, Шелли не удается, и потому он приходит к мысли о двойственности человека. Его тело принадлежит миру материи, а зна-

чит, подчиняется законам необходимости, а душа имеет другую природу и томится в физическом мире, как в плену: «Вот, те же самые черты, / Приметы тождества равны в душе и в теле, / Но как различье велико! / Одна стремится, задыхаясь, / К своим родимым Небесам, / Ища наследья векового, / И, все меняясь, / Все восходя, / Существованьем тешится бессмертным. / Другое борется, игрушкой обстоятельств, / Игралищем страстей, и быстро мчится / Сквозь длительность часов своих печальных, / Потом, как вещь ненужная, гниет, / Изношенное, гибнет, и проходит» [15, с. 290–291].

Из этого, по-видимому, следует заключить, что ответственность за зло в человеке можно возложить на законы необходимости, а стремление к добру обусловлено высшей природой души. Платон в «Тимее» говорит о двух видах причин: необходимых и божественных [4, с. 558]. Божественные причины – внутренние, связанные со стремлением к божественной жизни, необходимые – внешние, обусловленные физическими качествами вещей. Эти причины взаимосвязаны, но характер их связи у Платона не проясняется до конца [16, с. 419]. Шелли также не удается вписать божественные причины в мир необходимости, и утверждение, что существует тяга души к свободе и к лучшему миру, отчасти разрушает картину всеобщей неумолимой причинности и основанной на ней гармонии мироздания. Тем не менее, Шелли не корректирует свою точку зрения, и мир остается для него отлаженной системой, не допускающей свободы и случайности и включающей в себя зло как необходимый элемент работы целого, управляемого единым источником: «...Нет события, / Что сковывает волю всех людей, / Нет тех глубин времен давно забытых / И следствия рождающих теперь, – / Чтoб это совершилось незаметно, / Без ведома случилось твоего, / Душа Вселенной! Ты родник бессмертный, / Источник жизни, смерти, боли, счастья, / Всего, что переменами пестрит / Причудливую сцену перед нами, / Где зыбкий и всегда неверный свет / Лишь освещает мрак темницы нашей, / Чьи стены мощные и цепи / Мы чувствуем, не видя их» [15, с. 338].

Рассмотрев особенности интерпретации неоплатонической эстетической теодицеи романтиками Гельдерлином и Шелли, можно прийти к выводу, что, при всех отличиях, в их трактовке проблемы есть и один общий очень важный момент: эстетическая теодицея у обоих романтиков перестает быть убедительной и начинает «сбоить», как только они обращаются к вопросу о человеке в его общественном бытии, его свободе. Античным мыслителям лучше удавалось вписать человека и человеческое общество со всеми их недостатками во всеобщую гармонию

мироздания, но для мировосприятия Нового времени разрыв между человеком и природным космосом уже слишком велик. Романтизм с его стремлением восстановить утраченное единство обратился за помощью к платонической и неоплатонической философии, и одно из подтверждений этому – актуализация эстетической теодицеи в произведениях романтиков.

Дальнейшее изучение проблемы эстетической теодицеи в истории культуры поможет расширить наши представления о преемственности эстетических идей различных культурных эпох.

#### *Список литературы*

1. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Кн. 1–2. Пер. с англ. М.: Прогресс, 2000. 624 с.
2. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Под ред. М.Ф. Овсянникова; Пер. с нем. П.С. Попова. М.: Мысль, 1999. 608 с.
3. Бородай Т.Ю. Проблема зла в языческом античном платонизме: Прокл как критик Плотина // Проблема зла и теодицеи: Материалы международной конференции. Москва, ИФ РАН, 6–9 июня 2005 г. М.: ИФ РАН, 2006. 239 с. С. 54–68.
4. Платон. Тимей // Платон. Соч.: В 4 т. Т. 3. Ч. 1. / Под общей ред. А.Ф. Loseva и Ф.В. Асмуса; пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. 752 с. С. 495–587.
5. Плотин. Избранные трактаты. Пер. Г.В. Малеванского. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. 320 с.
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 960 с.
7. Плотин. Космогония. Пер. с англ. М.: REFL-book; ВАКЛЕР, 1995. 304 с.
8. Шишков А.М. Лейбниц и вопрос об онтологическом статусе зла в европейской теолого-философской традиции // Проблема зла и теодицеи: Материалы международной конференции. Москва, ИФ РАН, 6–9 июня 2005 г. М.: ИФ РАН, 2006. 239 с. С. 214–224.
9. Шефтсбери. Эстетические опыты / Сост., пер., ком. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1975. 543 с.
10. Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию / Пер. и ком. И.И. Канаева. Л.: Изд-во АН СССР, 1957. 553 с.
11. Гельдерлин Ф. Сочинения. М.: Художественная литература, 1969. 543 с.
12. Harrison R.V. Hölderlin and Greek Literature. Oxford, 1975. 321 p.
13. Гельдерлин Ф. Гиперион / Изд. подг. Н.Т. Беляева. М.: Наука, 1988. 718 с.
14. Shelley P.B. On the Devil, and Devils // Shelley P.B. The Complete Works of P.B. Shelley: In 10 vol. Ed. Roger Ingpen and Walter E. Peck. Julian Edition. London: Ernest Benn; New York: Charles Scribner's Sons, 1926–1930. Vol. 7. Pp. 87–104.
15. Шелли П.Б. Полное собрание сочинений в переводе К.Д. Бальмонта: В 3 т. СПб.: Издание товарищества «Знание», 1903–1907. Т. 1. 1903. 496+VI с.

16. Пестов А.Л. «Тимей»: метафизическое учение о природе или чудесный миф о «чувственном боге»? // Академия. Материалы и исследования по истории платонизма: Межвузовский сборник. Вып. 3. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2000. 468 с. С. 417–420.

## **AESTHETICAL THEODICY IN THE ANTIQUE NEO-PLATONISM AND IN THE WESTERN EUROPEAN ROMANTICISM**

*I.B. Kazakova*

This article discusses the problem of aesthetic justification of the evil in its neo-platonic interpretation. The purpose of this study is the analysis of various neo-platonic aesthetical theodicies from the antique to the romanticism epoch. Relying on the historical analysis of the cultural phenomena the author is considering how the antique concept of aesthetical justification of the evil transformed to the epoch of the Modern Age in the works of Shaftesbury, J.W. Goethe and romanticists such as F. Hölderlin and P.B. Shelley. The main problem in the using of Platonic and neo-platonic aesthetical theodicy by the writers and thinkers of Modern Age is concluding in the impossibility for them to consider social being of the human as the part of the Space which has the same principles of harmony as the whole Nature. Nevertheless, access to the aesthetical theodicy gives permission to the authors to enrich those poetical worlds by the antique understanding of the cosmic harmony.

*Keywords:* aesthetical theodicy, justification of the evil, Platonism, neo-Platonism, Plotinus, Shaftesbury, F. Hölderlin, P.B. Shelley.

## **2.4. «ЛЕБЕДИ» ДЭВИДА КОНСТАНТАЙНА И РАЙНЕРА МАРИИ РИЛЬКЕ**

© *Е.А. Разумовская*

В разделе рассматривается образ лебедя в стихотворениях Р.М. Рильке и Д. Константайна как точка преемственности и разрыва двух культур, начала XX и начала XXI века. Сходство поэтических книг этих авторов проявляется на всех уровнях, от образного до композиционно-структурного. Образ лебедя восходит к античной поэтической традиции и мифологии, однако поэтические реализации этой древней метафоры поэта и поэтического творчества различны. В сонете Рильке лебедь – метафора человеческой души, которая через смерть обретает освобождение от всего земного. У Константайна делается акцент на мире поэзии: лебедь, который, согласно древней легенде, поет лишь перед смертью, – это поэт, внимание толпы к его пению часто становится причиной его гибели.

*Ключевые слова:* поэтический образ, поэт и поэзия, традиция, Р.М. Рильке, Д. Константайн.

Даже на первый взгляд сходство между поэтическими книгами «Watching for Dolphins» (1983) современного британского поэта Дэвида Константайна [1] и «Neue Gedichte» (1907/1908) Райнера Марии Рильке [2] поразительно. Само название сборника Константайна, кажется, отсылает читателя к «Дельфинам» Рильке, и – дальше сквозь эпохи – к мифам о чудесном спасении поэта Ариона и о Дионисе, превратившем в дельфинов напавших на него морских разбойников. Сквозные образы крупнейшего немецкоязычного поэта рубежа XIX-XX веков и современного британского поэта берут начало в античной и библейской мифологии и культуре. Для структуры обеих книг характерно сочетание нескольких культурно-временных пластов, с явным преобладанием античного и библейского, а также многочисленные связи между текстами внутри книг. Более того, для обоих поэтов важна тема поэта и поэзии, существующих вне времени, а в форме – эксперимент с сонетной структурой.

Важно, однако, помнить, что такое «эхо» не всегда основывается на сходстве во взглядах и идеях. Как пишет Л.В. Зубова, «Традиционно цитата обозначала преемственность идей и культур, сейчас во многих случаях указывает на разрыв между ними» [3, с. 201]. Иными словами, формальные переключки не всегда говорят о смысловом сходстве. Сопоставление стихотворений Рильке и Константайна, перекликающихся центральным образом и имеющим под собой единый культурно-мифологический подтекст («Лебедь» Рильке и «Лебеди» Константайна), помогает найти точки пересечения и точки отторжения смыслов. Общий контекст для восприятия этой группы стихотворений создает образ поэта-лебедя, пришедший в поэзию от Горация.

В «Новых стихотворениях» Рильке «лебединой темой» перекликаются первая и вторая части в двух сонетах, «Лебедь» и «Леда». Это два разных варианта сонетной формы, вообще очень любимой Рильке.

«Лебедь» – одно из знаменитых Dinggedichte: великолепная попытка «сказать вещь», т.е. создать в слове не образ, – но найти объективный эквивалент, не проявляя по возможности личного отношения к изображаемому. Главной чертой этого сонета становится движение птицы, неуверенное, «испуганное» и «тяжеловесное» на земле, – и спокойно-величавое в родной стихии, на воде. Описание дано не в конкретных и зримых чертах походки. Оно с первого стиха переводится в область ощущений и человеческой жизни: через преодоление внешних преград к самореализации и освобождению.

Очень интересна форма стихотворения – вариант «опрокинутого» сонета: два терцета и усеченная «головная» часть, слитая в единое шес-

тистишие. Терцеты связаны между собой рифмой среднего стиха. Эта рифма проводит параллель между скованным, неловким движением лебедя и скованностью человека, привязанного к твердой почве земной жизни.

Потеря твердой почвы под ногами оборачивается для лебедя не падением, а свободным движением в родной стихии, в воде, которая мягко принимает грузное на земле тело птицы: вторая часть, слитая в единый блок шестистишия, как раз и создает зримый образ прочной опоры.

Кстати говоря, на то, что «Лебедь» Рильке – это один из вариантов сонетной формы, указывают не столько внешние признаки, сколько соблюдение основного принципа, принципа «единства и гармонии противоположностей» в единстве заглавного образа. «Лебедь» образован двумя пластами. С одной стороны, это описание птицы, скорее всего, реальной птицы из парижского зоопарка; с другой, – человеческие переживания и ощущения, которые находят отражение в этой птице. Оба пласта проникают друг в друга, приводя к синтетическому выводу: лебедь выступает здесь как символ человеческой души, которая, освободившись со смертью от пут телесно-материального, «с каждым мигмом царственной и строже, / и небрежней тянется вперед». Тема жизни через силу и смерти как освобождения очень характерна для Рильке парижского периода: бескрайний Париж, полный «ордами больных, армиями умирающих, целыми народами мертвых» [4, S. 246-247], о котором поэт часто пишет в письмах («парижского» периода, воспринимается им как место прозябания, но не жизни).

Тема смерти пронизывает и стихотворение Д. Константайна, о котором речь пойдет дальше.

Стихотворение Константайна, по сути, развивает предложенную Рильке тему, добавляя в нее иные детали, иначе расставляя акценты. Лебеди Константайна, в отличие от лебедя Рильке, – это обитатели не водной, а воздушной стихии. «Быстрые, свистящие, стремящиеся», они почти нереальные существа, живущие на границе двух миров: «Немногие видят белых лебедей <...> Немногие слышат их». А те, кто видят и слышат, – это аутсайдеры («бродяги возле дорожных тупиков», «грязные пьяницы»), или те, кто находится в особом пограничном состоянии сознания, на грани сна и яви («машинные операторы в ожидании конца смены»; «почти спящие ... любовники»).

Хотя стихия иная, чем у Рильке, но это все та же стихия свободы: жизнь лебединой стаи – это свободный полет, в котором они «уверенно бьют [крыльями] воздух». Землю и воду, луг или водоем они использу-

ют лишь для отдыха, «приземляясь или падая» туда с небес, «когда застывает день».

Главный образ, который вычитывается в строках Константайна, – это образ поющего перед смертью лебедя: лебеди, летящие, «напрягая силы», через «злобный город», стараются избежать человеческого «рокового внимания». Человеческое внимание к лебедю времен Рильке побуждало к размышлениям и к слиянию, рождало ощущение единства человека и природы, человека и любого другого существа, т.к. Рильке, играя ракурсами изображения и сменой точек зрения, заставлял своего читателя хотя бы на мгновение стать изображаемым. Человеческий взгляд времен Константайна, т.е. нашего времени, смертелен для лебединой стаи.

Важно и то, что британский поэт пишет не о лебедях, а о лебединой стае, несущей «самый добрый свет / через серебристый сумрак, через розовый». Два противоположных мира, человеческий и чудесный, смыкаются лишь там, где белая стая устанет, «приземляясь или падая», и где «мы идем по дорогам»: «они / избегнут ли нашего смертельного внимания?»

Стихотворение Константайна, как и сонет Рильке, имеет несколько планов прочтения, которые в английском языке образуются многозначностью слова «лебедь». Лебедь – это и созвездие Лебеда, что объясняет появление «световых» эпитетов (свет, серебристый сумрак) и практическую невозможность смешения миров, земного и небесного. Кстати говоря, эта линия связывает стихотворение Константайна с другим «лебединым» сонетом Рильке, с «Ледой».

Интересно, что Константайн, затрагивая тему смерти, делает в своем стихотворении акцент на мире искусства и поэзии: лебедь у Константайна – это также и бард, поэт, что развивает в тексте древнюю метафору лебедя-поэта: согласно древней легенде, пение лебедя прекрасно, но поет он лишь раз в жизни, перед смертью. В трактовке современным поэтом связки «смерть/пение» неясно, что из этого является причиной, а что следствием. Возможно, именно пение лебедей-поэтов становится причиной, привлекающей к ним взоры людей, а, следовательно, и причиной их, если и не гибели, то издевательств над ними со стороны толпы.

Таким образом, сопоставив стихотворения Рильке и Константайна, объединенные и общим – заглавным – образом лебедя и общностью композиционного принципа поэтических книг, частями которых они являются, мы видим не сходство, но различие первичных установок

этих поэтов, из которых младший, британец Дэвид Константайн, явно обращается к опыту и поэтической практике своего немецкоязычного предшественника.

Благодарности

Автор выражает благодарность Н.Г. Мальцевой, доценту кафедры романо-германских языков и переводоведения СГУ им. Н.Г. Чернышевского, за помощь в интерпретации текста англоязычного поэта.

*Список литературы*

1. Constantine D. Collected Poems. Bloodaxe Books Ltd., Highgreen, Tarsset, Northumberland, 2004. 384 p.
2. Rilke R.M. Sämtliche Werke: In 6 Bd. Frankfurt am Main, 1955. Bd. 1. 879 S.
3. Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: НЛЮ, 2010. 384 с.
4. Rilke R.M. Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904. Salzwasser-Verlag GmbH, 2013. 516 S.

## «SWANS» BY J. CONSTANTINE AND R.M. RILKE

*E.A. Razumovskaja*

The purpose of this work is to consider the image of a swan in the poems by R.M. Rilke and J. Constantine as the point of both continuity and rupture between the cultures of the early 20th century and of the early 21st century. The image of a swan dates back to the ancient Greek tradition and mythology, but the poetic realizations of this ancient metaphor for a poet and poetic work are different. In Rilke's sonnet, the swan is a metaphor for the human soul, which is liberated from everything terrestrial through death. Constantine focuses on the world of poetry: the swan who, according to the legend, sings only on the brink of death is a poet; the attention of the crowd to his singing often becomes the reason for his death.

*Keywords:* poetic image, poet and poetry, tradition, R.M. Rilke, D. Constantine.

## 2.5. ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНТИЧНОГО МИФА О ГЕРАКЛЕ В ДРАМАХ Х. МЮЛЛЕРА И П. ХАКСА

© В.Э. Биктимиров

Освещается специфика художественной рецепции античного сюжета о Геракле в драмах Х. Мюллера «Геракл-5» и П. Хакса «Омфала». «Античные пьесы» Х. Мюллера и П. Хакса сближает то, что в них неизменной остается только сюжетная канва античного мифа, в то время как образы героев, проблематика и стилистика пьесы модернизируются в соответствии с идейно-художественными

задачами писателей. В произведениях Мюллера и Хакса функционирует один из двух механизмов рецепции – пересоздание, что подразумевает проецирование своей картины мира на другие произведения, создание нового творения на материале классического наследия. Анализ произведений, сочетающий историко-литературный, рецептивный и компаративный подходы, позволяет исследовать функционирование механизма рецепции и адаптации античных сюжетов в новейшую эпоху, а также своеобразии приемов ремифологизации в творчестве каждого из драматургов.

*Ключевые слова:* Х. Мюллер, П. Хакс, Геракл, компаративистика, рецепция, миф, интерпретация.

Петер Хакс и Хайнер Мюллер – две знаковые фигуры в истории развития немецкого театра 60–90-х годов. Свой творческий путь Хакс и Мюллер начинают как последователи театральной эстетики Бертольта Брехта, но впоследствии оба писателя «пошли путем конструктивной критики мастера» [1, с. 14]. Современники сравнивали драматургов с героями античной мифологии – братьями Диоскурами: они были связаны дружескими и творческими отношениями, о чем свидетельствует взаимный интерес каждого из авторов к литературной деятельности другого. Так, например, огромное восхищение у Хакса вызвала трагедия Мюллера «Филоктет» (1964), названная им совершеннейшей трагедией с безукоризненной структурой и поэтическим языком. Однако уже в семидесятые годы взаимоотношения писателей начали приобретать характер обоюдной вражды. В 1972 году Х. Мюллер выпускает в свет литературную обработку шекспировского произведения «Макбет». По мысли Хакса, его оппонент оскорбил своей адаптацией классическую трагедию. Подобное разобщение вызвано расхождением как в политических, так и в идейно-эстетических взглядах: П. Хакс пишет комедии, Х. Мюллер – трагедии; для первого источником вдохновения оказывается контрверза между идеалом и жизнью, для второго – вопросы исторического процесса и современности. При этом оба писателя, с их диаметрально противоположными идейно-эстетическими позициями, в равной степени обращались к разнообразному историческому, культурному, литературному материалу, уделяя особое внимание художественной интерпретации античных сюжетов. Под их пером классические сюжеты заново открывают свою поэтическую привлекательность, а также новые возможности для их сценического воплощения.

В рамках данного исследования мы проанализируем варианты интерпретации мифа о Геракле в драмах Хайнера Мюллера «Геракл-5» и Петера Хакса «Омфала» в аспекте проблем художественной рецепции и

компаративистики. Выявление особенностей рецепции традиционных сюжетов, с опорой на методологические принципы исследователей-компаративистов и идеологов школы «рецептивной эстетики», позволяет определить причины обращения автора к классическому наследию, проанализировать различные формы взаимодействия текстов на уровне сюжета, проблематики, поэтики, исследовать основные виды и функции интертекстуальных связей, проследить эволюцию художественных образов.

Образ Геракла нередко становился источником вдохновения для художников, скульпторов, композиторов, писателей; объектом научного исследования для историков, философов, филологов и культурологов. Ещё в античности образ полубога получает различные художественные воплощения. Так, И.Ф. Анненский отмечал, что в трагедиях Еврипида Геракл предстает в трёх ипостасях: «подневольного работника», «блестящего победителя» и «подвижника» [2, с. 422]. Такой герой способен на свершение невыполнимых заданий и разрешение таинственных загадок. Вместе с тем нам знаком и смеховой образ Геракла, встречающийся в комедиях Аристофана («Лягушки», «Плутос»), сатирических драмах Еврипида («Алкеста», «Бусирис»). Это герой-обжора, плут, кутила, пользующийся дурной славой. Кроме того, по замечанию М.Е. Грабарь-Пассек, в некоторых произведениях античной литературы Геракл стремится не к счастью, а к обладанию доблестями. В качестве примера исследовательница приводит речь кинического мудреца Диона Хрисостома о Диогене, где Геракл представлен как «неутомимый пешеход, нетребовательный в отношении всех материальных благ, босой, почти не одетый и вооруженный только луком и дубинкой <...> лучший образец мужества» [3, с. 135].

Обращение к образу Геракла в литературе Нового и Новейшего времени связано в большей степени с интересом писателей к истории его происхождения от союза смертной Алкмены и громовержца Зевса (Ж. Ротру «Двое Созиев» (1638), Ж.-Б. Мольер «Амфитрион» (1668), Д. Драйден «Амфитрион, или двое Созиев» (1690), Г. фон Клейст «Амфитрион» (1807), Ж. Жироду «Амфитрион-38» (1929), Г. Кайзер «Дважды Амфитрион» (1944)), П. Хакс «Амфитрион» (1968)), а также к различным эпизодам подвигов древнегреческого героя (Ж. Ротру «Умиравший Геркулес» (1632), Ж.-Ф. Мармонтель «Умиравший Геркулес» (1761), Ф. Дюрренматт «Геркулес и Авгиевы конюшни» (1954), Ф. Ведыкин «Геракл» (1916-1917), Х. Мюллер «Геракл-5» (1966), П. Хакс «Омфала» (1970), Г.Л. Олди «Герой должен быть один» (1996), «Одиссей, сын Лаэрты» (2000-2001)).

Х. Мюллер взял за основу своей пьесы «Геракл-5» («Herakles 5», 1964) пятый подвиг (очищение Авгиевых конюшен). Античный миф повествует о том, как «Геракл <...> проломил в двух местах каменную стену, окружавшую конюшни, а затем повернул ближайšie реки Алфей и Пеней, или Мений, так, чтобы их потоки устремились через скотный двор, начисто вымыли его и понеслись дальше, смывая навоз с загонов для овец и с пастбищ в долине» [4, с. 640]. Произведение Мюллера отчасти сохраняет связь с традициями античного театра, однако автор сознательно деканонизирует традиционную модель древнегреческой трагедии, значительно упрощая ее структуру. Пьеса-модель Х. Мюллера состоит из двух актов. Первая часть выполняет функцию пролога, в котором происходит завязка основного действия: двое фиванцев просят Геракла совершить его пятый подвиг – очистить Авгиевы конюшни и тем самым избавить Фивы от гнетущей атмосферы грязи и разложения. Во второй части пьесы происходит разрешение основной драматической коллизии: сын громовержца Зевса очищает город от смрада, убивает Авгия и получает обещанный богами трофей.

Большую часть мюллеровского текста занимают монологи заглавного героя, сражающегося с силами природы. Форма монолога как магистральная установка построения драматического действия выбрана Х. Мюллером не случайно. Согласно точке зрения самого автора, «нужно по возможности касаться нескольких моментов одновременно, чтобы заставить зрителей совершать выбор... Они должны быстро решать, что должны отметить прежде всего... Этого можно добиться, я думаю, только обрушивая на них целый поток» [Цит. по: 5, с. 464]. На уровне языка, стилистики пьесы немецкий драматург стремится передать нервно-психологическое состояние героя. Он активно использует сбивчивую, вульгарную речь, разрушающую традиционные представления о категории Прекрасного.

«Геракл-5» – это не комедия и не трагедия в полном смысле этого слова. Немецкий драматург создаёт остроумный фарс, наполненный глубоким философским смыслом. Основными действующими лицами драмы являются Геракл, Авгий и Зевс. Х. Мюллер наделяет своего Геракла основными чертами героя аристофановских комедий. Писатель дегероизирует образ Геракла, лишает его традиционного ореола величия. Вместо «культурного героя» Мюллер рисует портрет заурядного человека, украшенного «венцом» человеческих грехов: алчностью, жадностью, чревоугодием, сладострастием. Геракл Мюллера – это раб системы государственного управления. Герой-полубог не может избавиться

от власти фиванцев над его волей, изменить собственную судьбу без достаточной мотивации, но он же оказывается единственным, кто способен изменить привычный традиционный уклад, преобразовать Хаос в Космос.

Принимаясь за очищение владений Авгия, Геракл осознаёт собственную несостоятельность в качестве героя-освободителя («Кто такой Геракл? Неужто это я - тело без имени, куча навоза без лица?» [6, с. 222]). Герой испытывает душевное расстройство, тяжело переживает утрату собственного «я». Монолог Геракла наполнен горькими сожалениями, желанием преодолеть собственное естество:

«Я и есть навозная куча, этот голос из дерьма - мой голос, под маской из дерьма - мое лицо. Вот во что пятый подвиг превратил Геракла, героя ваших подвигов. О, если б не свершать первого! Я не завяз бы в пятом, изнемогая от зловония, моя слава – моя тюрьма, освободившись от одного дела, я запутываюсь в следующем, из каждой свободы меня запрягают в очередное ярмо, победителя побеждают его победы <...> Я отрекаюсь от своих подвигов» [6, с. 223].

Геракл – это герой, который чувствует себя вне жизни социума. Окружающее его пространство заполнено экскрементами животных, что символизирует моральное падение общества, его бездуховность. Обычная уборка в конюшнях превращается в борьбу героя-индивида с обществом, в котором невозможно существование цельной личности. Геракл не может найти поддержки у жителей Фив, становясь объектом язвительной критики. Осознав свою беспомощность, Геракл взывает к высшим силам. Драматург прибегает к сюжетному элементу греческой трагедии – *deus ex machina*. Если в античности боги могли изменить ход событий, одарить страждущего несметными дарами, то в Новейшее время, исчезает вера в любое божественное вмешательство. Х. Мюллер развенчивает античные представления о сакральной власти, богах и классическом героизме, что характерно для писателей XX столетия. Громовержец Зевс остаётся равнодушен к просьбам сына. Импульсом, побудившим Геракла к исполнению пятого подвига, как ни парадоксально, оказывается обнажённая богиня юности Геба. В этом эпизоде акцентируется человеческая природа Геракла, подверженного обыкновенным плотским желаниям:

«Стой! Что за грудь! Какие бедра, ноги!  
Сдавайся, грязь! Уйди с моей дороги!  
И я кричал про вонь, про тяжесть? Вот дурак!

<...>

О, красота труда! О, аромат дерьма!

Стремление к высшей цели сводит нас с ума!» [6, с. 224].

Равнодушие богов к проблемам человечества, красота женского тела, желание изменить действительность превращают Геракла в орудие преобразования Вселенной. В драме немецкого автора появляется мотив богоборчества, воплощённый в образе Геракла. Именно активное неподчинение высшему порядку сближает фигуру героя-полубога с другим мифологическим героем – титаном Прометеем. Геракл Мюллера восстаёт не только против господствующего в обществе тотального безразличия, но и против самих богов:

«Напрасно я молил тебя помочь.

Ты не помог – а мне терпеть невмочь.

Теперь гляди, как сам себе я помогу,

Когда в ярмо твою я реку запрягу» [6, с. 226].

Задание царя Эврисфея Геракл выполняет при помощи собственной физической силы и орудий индустриального прогресса – он сооружает плотину. Как справедливо замечает В.Ф. Колязин, «Геракл – плебей и в то же время ренессансный герой, наделённый способностью к постоянному творческому превращению, свободно играющий частями своего тела, словно частями совершенного механизма, управлять которым он стремится научить других» [5; с. 464]. Осознав своё физическое и моральное превосходство, Геракл пытается понять законы природы, чтобы научиться применять их на благо созидания. Х. Мюллер использует гротеск, чтобы объяснить циклическую природу цивилизации:

«Я – устье.

(Мочится.)

Я – источник твой, река.

Теперь очисти стойла за меня» [6, с. 226–227].

Испытание Геракла заканчивается победоносным триумфом: он строит плотину, изменяет направление реки, очищает город от грязи, побеждает Авгия, в образе которого прослеживаются черты диктатора, идеолога тоталитарного государства, и сворачивает небо в карман. Таким образом, Геракл в переосмыслении Х. Мюллера, несмотря на сатирическое истолкование, оказывается единственным, кто способен совершить невозможное, однако ему так и не удаётся изменить сознание обезумевшей толпы, требующей от героя исполнения следующего подвига.

Резюмируя вышесказанное, следует заключить, что новый этап творческой деятельности Х. Мюллера «не изменил его намерений или

политических убеждений. Он просто адаптировал другой, возможно более безопасный способ выражения для своего критического анализа и оценки как всего мира в целом, так и отдельного общества, в котором он жил» [7, с. 355].

В 1968–70 годах Петер Хакс создал две пьесы о жизни Геракла. Драммы «Амфитрион» и «Омфала» образуют своеобразную диологию. Связующим элементом становится не только личность Геракла, но и трактовка центральных тем – любви, верности своим идеалам, назначения человека в мире и обществе. Комедия «Омфала» («Omphale», 1970), в отличие от других «античных драм» П. Хакса, является оригинальным произведением, в котором, по словам Т.А. Шарыпиной, «для интерпретации используется не драматическое произведение как таковое, а отдельные мотивы, наполняющиеся остросоциальной проблематикой <...> или отдельные персонажи, сюжетные ситуации» [8, с. 117]. Один из крупнейших исследователей древнегреческой мифологии, Р. Грейвс, отмечает, что миф о служении Геракла Омфале «воспринимают, как аллегорию, отражающую то, как легко сильного мужчину может поработить похотливая, честолюбивая женщина» [4, с. 699]. Омфала надевает на себя шкуру немейского льва, побежденного Гераклом, и вооружается его дубиной, в то время как доблестный герой обязан носить женские одежды, наносить на лицо косметику и пряхть шерсть. П. Хакс пренебрегает условиями мифа и делает переодевание Геракла и Омфалы осознанным выбором героев. Вместе с тем он развивает заложенные Овидием коннотации, согласно которым пребывание в личном распорядке у лидийской царицы становится для Геракла не актом искупления, а любовным приключением. Подобная «смена ролей», по мнению Д. Крафта, «не является шуткой» [9, с. 162]. В этом перевоплощении немецкий драматург видит отправную точку для постановки гендерных вопросов, значимых для общества XX столетия. Цель такого карнавального переодевания – стремление удовлетворить собственные желания, а также понять свою возлюбленную (в случае Омфалы – своего возлюбленного).

С образом полубога Геракла в произведении немецкого драматурга неразрывно связана тема самоопределения человека, поиска высших целей и идеалов. Геракл Хакса – это не бездумный герой, а воин, уставший от многочисленных сражений и подвигов, размышляющий о сущности бытия, пытающийся понять самого себя:

«Да я хочу ведь потерять себя!

Чем больше поражаю я чудовищ,

Тем дольше остаюсь самим собой.  
И с каждым новым палицы ударом  
Во мне какая-то возможность гибнет.  
Мне эти упражнения скучны» [10, с. 280].

Создавая психологический портрет героя, Хакс мастерски сочетает в нем комическое и драматическое: с одной стороны, Геракл сетует на бессмысленность сражений, узость и скудность человеческого мышления, а с другой – он увлечён исключительно женскими делами: красит губы, занимается рукоделием и т.д. Однако, когда появляется неминуемая опасность в лице ужасающего чудовища Литиерса, приносящего беды жителям царства Омфалы, Геракл оставляет свою забавную игру и возвращается в привычное амплуа – воина, защитника, героя. Необходимость выполнять одну из великих функций, дарованных женщине, – быть матерью – заставляет и Омфалу вернуться к привычной социальной роли.

Образ лидийской царицы Хакса во многом созвучен с образом героини комедии «Амфитрион» – Алкмены, так как оба они созданы в большей степени под влиянием феминистских настроений XX века. Омфала – это не просто возлюбленная Геракла, а самодостаточная женщина с волевым характером. Героиня отказывается от навязанной ей многовековыми традициями роли жертвы и невольницы, привыкшей жить в тени своего супруга-обладателя. Омфала декларирует свою нравственную свободу, право на выражение собственных идей и совершение поступков, не ограниченное никакими социальными или гендерными предрассудками. Не случайно пьеса Хакса названа по имени возлюбленной Геракла, т.к. именно она оказывается той цельной, здоровой личностью, чья любовь пробуждает в Геракле мужественность, смелость, волю к победе, а следовательно, и определяет его положение в обществе.

II. Хакс впервые в литературе уделяет пристальное внимание взаимоотношениям двух братьев – Геракла и Ификла, стремясь оттенить достоинства главного героя с помощью контрастного сопоставления. Писатель сосредоточивает внимание на художественном исследовании характеров героев, психологически мотивируя их поступки. Так, образ Ификла, единоутробного брата Геракла, обрастает новыми подробностями. По мысли автора, успех и слава, которыми был наделен Геракл по праву происхождения, а в дальнейшем за свершённые подвиги, поселяют в сердце Ификла семена раздора. Ификл – антипод главного героя: трус, лжец, завистник, присваивающий себе успехи своего брата. Противопоставление двух братьев позволяет выявить их лучшие и худшие

черты. По отношению к Гераклу Ификл открыто выражает глубокую обиду: «Справедливости ради скажу: меня обижает, что весь мир делает вид, будто у Алкмены только один сын, а не два – как оно есть на самом деле. Я не хочу приписывать себе всех заслуг: ты можешь подобающим образом упомянуть и моего <...> брата – Геракла» [10, с. 262].

Исследователи творчества Хакса считают, что образ Литиерса представляет собой абсолютное воплощение зла, порождение XX столетия – фашизм. Не случайно немецкий исследователь П. Шютце отмечает, что Литиерс – диктатор XX века, подобный А. Гитлеру, правящий «с применением насилия и разрушения старого» [11, с. 171]. Литиерс Хакса, в отличие от своего мифологического прототипа, – это чудовище, внешне уподобленное дракону с антропоморфными чертами. Условия тоталитарного режима, атмосфера страха и насилия уродуют личность, пробуждают все худшее в человеческой душе: Алкей становится предателем, а Ификл готов совершить подлое убийство ради нового «вождя». Необходимо избавление от смертельного яда, воплощённого в образе Литиерса, для оздоровления самой системы и, как следствие, совершенствования человека.

Говоря о поэтике хаксовской комедии, важно отметить, что произведение в целом выстроено по жанровым канонам классицистической драмы: соблюдается единство действия, времени и места; персонажи делятся на положительных и отрицательных; действующими лицами являются боги и герои. Отдавая дань традиции античного театра, Петер Хакс использует в пьесе маски, с помощью которых Геракл становится Омфалой, а Омфала – Гераклом, вводя в недоумение всех действующих лиц комедии.

Философскую наполненность комедии Хакса придает финальный монолог Геракла, утверждающий силу и могущество гуманистических идеалов. После победы над врагом Геракл вонзает в землю свое оружие, превращающееся в символ мира, возрождения и свободы, – оливковое дерево. В своем монологе герой сравнивает прорастающее растение с человеком в процессе становления личности:

<<...> Только если он  
Науку зла познает, он созреет,  
И принесет плоды добра то зла,  
И снова он, как это дерево, станет  
Чем прежде был. Он станет человеком» [10, с. 308].

Стремление Хакса гуманизировать античный миф во многом соотносится с философско-эстетической концепцией Т. Манна. Хаксовский

образ оливкового дерева олицетворяет собой стремление человечества к светлому будущему, что весьма характерно для XX века, насыщенного бесчисленными трагедиями и общественными катаклизмами.

Итак, обращаясь к античному мифу о странствиях Геракла, Хайнер Мюллер и Петер Хакс создают вполне оригинальные произведения. В обеих интерпретациях Геракл является простым, смертным человеком, утратившим нравственные ориентиры. Преодолевая своё естество, Геракл Мюллера и Хакса обретает душевную гармонию и выполняет предназначенную ему функцию героя-защитника. Примечательно, что в обоих текстах катализатором для свершения трудновыполнимых заданий является женская красота. Характерной особенностью реинтерпретации традиционного материала является психологизация образов, разработка оригинальной мотивировки поведения персонажа. Х. Мюллер и П. Хакс наделяют своих персонажей сознанием людей Новейшего времени, вследствие чего поведение героев, в отличие от античных прототипов, утрачивает одноплановость и получает дополнительную характеристику.

Последователи Брехта конструируют анахроничный мир, в котором мастерски обыгрываются исторические, социально-политические и экологические константы. Изображая античную эпоху, Хакс и Мюллер поэтизируют ее, вводят дополнительные мифологические аллюзии, тем самым подчеркивая полифункциональность мифологического образа. В этой перспективе синтез разных эпох – Античности и современности – позволяет писателям не соблюдать единую общесторическую условность, придавая текстам вневременную значимость. В разных вариантах трансформации классического сюжета актуализируется непреходящий пафос древнегреческой драматургии, однако переосмысляются древние коллизии и жанровая структура произведений.

Оба драматурга модернизируют античный сюжет: П. Хакс, отказываясь от анахронизмов, наполняет пьесу актуальными для современного человека проблемами, идеями, образами; в литературной обработке Х. Мюллера осмысление фабулы античного мифа в рамках концепций современности, происходит как на лексико-синтаксическом, так и на тематическом уровнях. Вместе с тем драматурги акцентируют свое внимание на магистральных вопросах человеческой цивилизации: проблемах долга и ответственности, борьбы индивида за нравственные идеалы человечества и духовную независимость, личностного духовного роста и самоидентификации человека. Таким образом, рецепция античного мифа о Геракле в пьесах Х. Мюллера и П. Хакса направлена на форми-

рование новой театральной дидактики, заставляющей современного зрителя (читателя) рефлексировать, анализировать, распознавать схожие и обнаруживать новые смыслы в классическом протосюжете.

*Список литературы*

1. Колязин В.Ф. Меж двух миров: Рождение духа свободы // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 7–30.
2. Анненский И.Ф. Миф и трагедия Геракла // Театр Еврипида. СПб.: Просвещение, 1906. С. 413–169.
3. Грабарь-Пассек М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. 316 с.
4. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 1008 с.
5. Колязин В.Ф. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера – между реализмом и постмодернизмом (этюды) // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М.: РОССПЭН, 2008. С. 461–480.
6. Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. 544 с.
7. Seidensticker B. The Political Use of Antiquity in the Literature of the German Democratic Republic // Illinois Classical Studies. Vol. 17. №2. 1992. P. 347–367.
8. Шарыпина Т.А. «Ифигения в Тавриде» Гёте на рубеже XXI века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2001. № 1. С. 116-124.
9. Kraft D. Der entkettete Knecht. Philosophische Perspektiven auf Brecht und Hacks und Hegel. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goo.gl/BVes5z> (дата обращения 10.01.2017).
10. Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. 503 с.
11. Schütze P. Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas, Antike und Mythenaneignung. Kronberg / Taunus, Scriptor Verlag. 303 S.

**PECULIARITIES OF HERCULES ANCIENT MYTH INTERPRETATION  
IN DRAMAS WRITTEN BY H. MÜLLER AND P. HACKS**

*V. E. Biktimirov*

The article illustrates fiction perception peculiarities of Hercules ancient story in the dramas "Hercules 5" and "Omphale" written by H. Müller and P. Hacks respectively. The ancient myth storyline which remains unaltered brings the "ancient plays" of H. Müller and P. Hacks together while characters' images, problematics and stylistics of a play change in accordance with ideas and fiction aims of both writers. There is one of perception mechanisms functioning in Müller and Hacks' writings - recreation which implies projection of one's world view to other writings and creation of a new work on the basis of classical heritage. The writings' analysis which combines historical and literature, receptive and comparative approaches leads to an important insight about reception mechanism functioning, adaptation of ancient stories into the

recent epoch and specificity of remythologization devices in masterpieces written by both of playwrighters.

*Keywords:* H. Müller, P. Hacks, Hercules, comparative literature, reception, myth, interpretation.

## **2.6. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА О МЕДЕЕ В РОМАНЕ С. РУШДИ «ЗЕМЛЯ ПОД ЕЁ НОГАМИ»**

© *О.А. Королева*

Анализируется своеобразие прочтения античного мифа о Мееде и Ясоне в постмодернистском романе С. Рушди «Земля под ее ногами». Цель работы – проследить особенности интерпретации основных мифологических образов, их демифологизацию и трансформацию античного сюжета в связи с центральными темами романа. В ходе анализа использовались культурно-исторический и сравнительно-типологический методы исследования. Миф о Мееде реализуется в романе на сюжетном и тематическом уровнях. Важнейшими темами в романе С. Рушди являются тема соприкосновения, взаимодействия двух культур, тема искусства и тема любви, которые актуализируются и через миф о Мееде. Образ Мееде трактуется С.Рушди также в этом аспекте – неумение любить, замена настоящей любви суррогатами, псевдочувствами, в этом трагедия современного общества и в том числе современной Мееде – Антуанетт Коринф.

*Ключевые слова:* миф, постмодернизм, С. Рушди, Мееда, мифотворчество, интерпретация.

Миф о Мееде является одним из самых востребованных в литературе XX–XXI веков. Различные варианты прочтения мифа обусловлены сложностью образа Мееде, двойственностью ее природы. В романе «Земля под ее ногами» («The Ground Beneath Her Feet», 1999) С. Рушди переосмысливаются несколько мифов. К мифу о Мееде автор обращается, повествуя об одном из этапов жизненного пути главного героя Ормуса Камы, его жизни в Англии.

Ормус родился в Индии, там прошли его детство и юность, там он встретил Вину Апсару, девушку, которую будет любить всю жизнь, она его единомышленник и в творчестве, впоследствии вместе они создадут культовую рок-группу «ВТО». Из-за ссоры Вины с приемной семьей, она бежит из Индии в Америку. Метафорически показан и путь главного героя за Виной. Он покидает Индию, и идет к Вине «стать землей под ее ногами», приходит с Востока в ее Западный мир. Но это не простой и долгий путь, сначала он попадает в Англию, знакомясь в самолете со своим будущим продюсером Маллом Стендишем. Малл Стэндиш –

один из персонажей, сыгравших ключевую роль в судьбе главного героя. Впервые видя Стэндиша, Ормус Кама, сравнивает его с Ясоном: «когда Стэндиш предложил мне работать на него, это было как если бы сам Ясон пригласил меня на борт своего «Арго», чтобы отправиться вместе за золотым руном. И все, что от меня требовалось, – это моя музыка» [1, с. 314]. Таким образом в роман вводится образ мифологического героя, но у Рушди образ Ясона – Стэндиша неоднозначен, он снижен, лишён героического ореола «высокий бостонец, в свои неполные пятьдесят уже с благородной сединой, сановитый; от него разит не сегодня и не вчера нажитыми деньгами; на нем шелковый костюм с Севил-роу и кожаные туфли от Лобба... Это человек, который не оставляет мир в покое, который ждет, что события будут развиваться согласно его планам. Актер и творец. Его руки с безупречным маникюром и не менее безупречная прическа говорят о некотором amour propre (самолюбовании)» [1, с. 315]. Отход от образа мифологического героя - аргонавта прослеживается и в дальнейшей характеристике Стэндиша Ормусом Камой, который сравнивает его с хамелеоном, меняющим обличье, следуя условиям, которые диктует жизнь: «(Он) Не только воплощение аргонавта Ясона, но, возможно, и Протея, изменчивого Морского Старца. Научившись однажды менять кожу, мы, протейцы, иной раз просто не можем остановиться, мы мечемся между своими воплощениями, пытаюсь не выскочить за ограничительную линию и не разбиться. Малл Стэндиш тоже скользит по самому краю» [1, с. 323]. Вспоминая первую встречу со Стэндишем, главный герой не случайно упоминает о корабле «Арго», с которым соотносится образ мифологического героя Ясона, и о музыке (на протяжении романа она часто метафорически представляется как золотое руно), на момент знакомства с Ормусом Камой Стэндиш - «предводитель музыкальных разбойников» [1, с. 321], руководитель коммерческой радиостанции, расположенной на корабле.

Образ Медеи соотносится с бывшей женой Стэндиша – Антуанетт, которая после его ухода из семьи, меняет фамилию Кроссли, становясь Антуанетт Коринф, таким образом автор дает прямую отсылку к мифу, а именно к самой трагической его части, когда совершается месть преданной Медеи через убийство детей. Согласно древнегреческому мифу, Медея - колхидская царица, внучка Гелиоса, но она в родстве и с Гекатой, богиней мрака, чародейства, поэтому она сама полубогиня и волшебница [2, с. 130]. В романе С. Рушди образ Медеи - Антуанетт демифологизируется (что характерно для современной литературы, см., например [3]). В сниженной форме, иронически описывается её дом и ма-

газин модной одежды с говорящим названием «Ведьма летает высоко», автор подчеркивает атмосферу готики, царящую в магазине, непроходящий запах наркотических веществ, культовую и обрядовую атрибутику в интерьере – все это лишь декорации, за которой скрывается беспроблемность и пустота жизни Антуанетт. Образ дома дополняет характеристику самой Антуанетт, впервые она показана читателю через восприятие Ормуса Камы: «пышная особа в черном кружевном платье, едва прикрывающем зад, с шалью под цвет платья на плечах, освещенная желтоватым светом уличного фонаря, лениво подпирает дверь бутика, беседуя с денди в жилетке» [1, с. 344]. Он же в итоге видит её истинную сущность «Антуанетт сначала показалась Ормусу злобной, но постепенно стала видеться не то фальшивой позеркой, не то чокнутой экстремисткой, скорее нематериальной, чем исполненной темного содержания, ведьмой-модельером, использующей нумерологию для выбора любовников, а оккультные знаки – для украшения своих кошмарных черных детско-кукольных платьев, и вовсе не для общения с демонами» [1, с. 363]. Антуанетт и Малла Стэндиша связывает неудачный брак в прошлом и двое сыновей, автор подчеркивает её отношение к разрыву, приводя рассказ о прошлом, показывая повод для мести: «Сначала ее богатая семья отказалась от нее из-за того, что она вышла замуж за хромоногую Стэндиша, а потом этот убудок бросил ее с двумя маленькими детьми без всяких средств к существованию. Она смогла выжить и не опуститься только благодаря своим талантам и круглосуточной работе» [1, с. 361].

История семьи Антуанетт Коринф предсказуемо заканчивается трагически, предсказуемо, так как текст изобилует намеками на трагический финал: это и предвиденье главного героя, и записки – предупреждения девушки–управляющей магазина Антуанетт «Ведьме не нужен Волшебник; а когда она пошлет его подальше, он скукожится и отдаст концы, как вампир на солнце» [1, с. 361], это и размышления героя, выступающего в роли рассказчика «Я раздумываю над тем, что можно было бы определить как «проблема Медеи». Я имею ввиду г-жу Коринф – даму, в которой бесспорно есть что-то от ведьмы; сыновья и покинувший их отец тоже наличествуют. Невозможно отрицать сходство, особенно учитывая то, что Антуанетт сама решила подчеркнуть его, отказавшись от фамилии Кроссли в пользу Коринф. Чего она хочет? Напугать людей? Или только Малла Стэндиша? Она и в самом деле способна на трагедию, способна выйти так далеко за пределы материнства и перешагнуть границы безумия, что ее поступки возвысятся до судьбы?

Она во власти рока?» [1, с. 363], это и слова её взрослых сыновей в радиозфере, вроде бы звучащих с иронией, которые просят мать не вносить их в свой черный список. Способ мести, выбранный Антуанетт вполне в духе времени и соответствует образу, созданному автором. Трагическое событие происходит, когда её сыновья с Ормусом Камой отправляются на машине за город отметить его контракт со студией звукозаписи «Колкис». Как иронично комментирует автор, Антуанетт Коринф в несвойственном ей порыве материнской любви сама укладывает им всё для пикника – термос с чаем и бутерброды. Поездка заканчивается дорожной аварией, под влиянием наркотиков – галлюциногенов, содержащихся в чае, Ормус, Уолдо и Готорн Кроссли (последний был за рулем) теряют сознание и машина врежется в огромный грузовик. Готорн погибает на месте, Уолдо становится умственно отсталым, а Ормус впадает в кому на три долгих года. Итак, миф о Мееде реализуется в романе на сюжетном уровне и влияет на дальнейшее развитие событий в романе.

Миф о Мееде актуализируется в западноевропейской культуре второй половины XX века, писатели усиливают отдельные сюжетные мотивы, добавляют новые детали, переосмысливают образ главной героини, что обусловлено актуальными проблемами современности и авторским мировосприятием. Важнейшими темами в романе С. Рушди являются тема соприкосновения, взаимодействия двух культур и тема любви, в связи с чем автор трансформирует античный сюжет, а также образы Мееды и Ясона.

Согласно античному мифу в Коринфе Мееда чужая, а Ясон – свой, так акцентируется протипоставление варваров и эллинов [2, с. 130]. Для С. Рушди, британца индийского происхождения, живущего в XXI веке, когда все большую остроту приобретают вопросы толерантного отношения к иноверцам, взаимопроникновения разных культур и цивилизаций, эта проблема очень актуальна. Неслучайно его главные герои Ормус и Вина принадлежат Востоку и Западу, покидают Родину, ассимилируясь с чужой культурой. Смысловая трансформация мифа о Мееде связана и с этим аспектом. Антуанетт – уроженка Англии, Стэндиш – американец, и после разрыва брака он возвращается в Америку. Но автор предлагает более широкое прочтение проблемы свой–чужой. Для Ормуса Камы, приехавшего в Англию, – это чужая страна, чужие обычаи, которые он не может понять и принять. В контексте этой проблемы в романе цитируется отрывок из «Мееды» Эврепида, воспринимаемый Ормусом как предупреждение:

Родина, дом отцовский, о, пусть,  
Пусть никогда не стану  
Города я лишенной...  
Злее нет горя в жизни  
Дней беспомощных.

Восприятие героем Англии напоминает прием, характерный для творчества писателей-просветителей: показать некую цивилизацию глазами стороннего человека. Такой прием позволяет выявить абсурдность традиционных норм морали, правил поведения, социальных законов принятых в этом обществе. Таким героем становится Ормус Кама, который видит Англию как «зону бедствия», где «где старики уничтожают молодых, посылая их умирать на далеком поле боя, а молодые в ответ уничтожают самих себя. В высшей степени консервативную реакцию вызывает у него не только война, но и противонаправленный ей дух наплевательства, *laissez-faire*, и эта его реакция лишь усиливается по мере знакомства со страной. Ему отвратительны разрушение, расточительство, членовредительство, дешевые пиджаки бедноты, проглатываемая с готовностью тарабарщина, заменившая собою гимнастику ума, страсть к гуру и другим псевдоловцам, бегство от здравого смысла в преисподнюю привилегий» [1, с. 350]. Со временем он напишет об этой зоне бедствия песни. Одна из проблем, которую видит герой, связана со второй важнейшей темой романа – темой любви, и проблемой отсутствия её в современном обществе. Об этом одна из песен Ормуса : «В моем квартале я слышу, как молодые наркоторкеры – Джонсон Мило-Мило, Гарри Жеребец, Скай Мастерсон, Большая Жули и Натан Детройт – насвистывают песенки Ормуса. Мир без любви: они продают унциями именно этот продукт, качество гарантировано. Это их единственное занятие, так было всегда. И когда у вас заканчивается «снежок», «колеса» или «герыч», вам всегда рады здесь, на Хэппи-Вэлли, где вы получите новую порцию, – конечно, если есть бабло. Чего не скажешь о любви, по крайней мере наркоторкеры со мною согласятся» [1, с. 470]. Миф о Мееде трактуется С.Рушди также в этом аспекте – неумение любить, замена настоящей любви суррогатами, псевдочувствами, в этом трагедия современного общества и в том числе Антуанетт Коринф. Неслучайно Ормус дает ей следующую характеристику: «Кто она по большому счету? Портниха, преуспевшая в своем ремесле, но потерпевшая крах в любви. Двое взрослых сыновей и холодная постель. Ормусу кажется, что она намеренно обращается с сыновьями как с маленькими детьми и дает им наркотики, чтобы они как можно дольше остава-

лись по-младенчески беспомощными и зависимыми от нее» [1, с. 349]. Поэтому к решению о мести она приходит не в тот момент, когда Стэндиш уходит от нее и дети еще маленькие, а значительно позже, когда уже в зрелом возрасте, он пытается вернуть расположение и в конечном счете любовь «своих мальчиков», она даже способствует их сближению: «Я хочу, чтобы они наладили отношения с отцом. Я даже хочу, чтобы они полюбили его. Я хочу, чтобы он почувствовал, что значит быть любимым своими сыновьями, чтобы он полюбил их так глубоко, что уже не мог бы обходиться без их любви. Я хочу этого ради него самого, почему бы нет?» [1, с. 357]. Она мстит не столько за то, что когда-то он оставил её с детьми, а за их любовь к нему и его любовь к ним, за чувство, которым она обделена, на которое не способна. Мечь Антуанетт совершается, когда Стэндиш и сыновья наиболее уязвимы из-за любви, её слова – напутствие в день их поездки за город, когда происходит авария, свидетельствуют о неслучайности выбранного момента: «Я так рада за тебя, – великодушно сообщает она Ормусу. – И за Малла тоже очень рада: к тебе пришел успех, а мальчики наконец полюбили его. Думаю, он никогда еще не был так счастлив» [1, с. 374]. Об этом свидетельствует и диалог Антуанетт со Стэндишом в крематории, возле праха их старшего сына: «Бремя твоей ненависти безмерно и не поддается воображению. У меня в голове не укладывается, что можно так долго носить в своем сердце столько яда. Убить своих детей назло их отцу. Это прямо как сюжет из книги. – Ты любил их, и они в конце концов полюбили тебя. – Она говорит ледяным голосом. Зубы злобно сверкают. – Вот что для меня источник радости и утешения. – Убийца, – говорит он. – Детоубийца. Да проклянут тебя боги» [1, с. 381]. Характерно, что она мстит и Ормусу, которого тоже любит Стэндиш, но скорее платонической любовью, важнее, то что Стэндиш много вложил в Ормуса, он его детище, его музыкальная карьера, успех как исполнителя – заслуги Стэндиша, поэтому терять Ормуса ему также больно.

Финал истории свидетельствует о благородстве Стэндиша, долгое время ухаживающего за больным сыном и впоследствии помогающего в музыкальной карьере Ормусу. Его жена Антуанетт после пожара и получения страховки за дом покидает Англию вместе с влюбленной в нее управляющей магазином «Антуанетт Коринф и Она закрывают «Ведьму» и, одетые в огненно-красные тропические цвета, отправляются на тихоокеанское побережье Мексики, сменив мрачную тишину на яркий свет и шум» [1, с. 382].

В своем произведении С. Рушди интерпретируя миф о Мееде, размышляет о сущности любви и смерти, любви и искусства и о роли человека искусства в современном дегуманизированном мире. Тема любви в романе перекликается с темой творчества, искусства, и то, и другое связано с созиданием, поэтому этот союз может спасти современный мир, об этом говорят влюбленные Ормус и Вина: «Нас спасет музыка, – утешает она его. – Она и... – Любовь, – подсказывает он. – Слово, которое ты ищешь, – любовь» [1, с. 431]. Но автор подчеркивает, что искусство не существует без любви, это мертвое искусство, пустое, поэтому некрасивы черные платья, создаваемые Антуанетт, возникающие «из глубин её раненной души», а музыка Ормуса покоряет миллионы сердец.

#### *Список литературы*

1. Рушди С. Земля под ее ногами. С.-Петербург.: Амфора, 2008. 719 с.
2. Мифы народов мира. М.: Советская Энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 130–131.
3. Шарыпина Т.А. «Мама Мееда» Тома Ланоя: бельгийский вариант в немецком контексте. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006, № 1. С. 105-111.

### **INTERPRETATION OF THE MYTH IN S.RUSHDIE'S NOVEL "THE GROUND BENEATH HER FEET"**

*O.A. Koroleva*

The article analyzes the originality of interpretation of the ancient myth of Medea and Jason in the post-modern novel "The ground beneath her feet" by S. Rushdie. The aim of the article is to trace the features of the interpretation of main mythological images, their demythologization and the transformation of the ancient plot in connection with central themes of the novel. The analysis used culture-historical and comparative research methods. The myth of Medea is manifested in the novel at story and subject levels. Most important topics in the novel by S. Rushdie are the theme of contact and interaction between two cultures, the theme of art and the theme of love, which are also actualized through the myth of Medea. Medea's image is also interpreted by S. Rushdie in the aspect of inability to love, the replacement of real love with surrogates, mocking. This is the tragedy of modern society and the tragedy of modern Medea - Antoinette Corinth.

*Keywords:* myth, post-modernism, S.Rushdie, Medea, mythmaking, interpretation.

## 2.7. ДВА ПРОЧТЕНИЯ ОДНОГО СЮЖЕТА: ОВИДИЙ И ПУССЕН

© *И.Н. Никулина*

Цель работы – изучить особенности «Метаморфоз» Овидия и проследить интерпретации мифов в творчестве Н. Пуссена. Овидий Назон в своих превращениях опирается на философские идеи Т. Л. Кара «из ничего не творится ничто по божественной воле и учение Пифагора о переселении душ (метемпсихозе). Согласно Овидию, метаморфозы совершаются не стихийно, в их основе лежат качества, проявленные тем или иным персонажем в соответствии со своим нравственным потенциалом. Выводы: классические произведения при новом прочтении открывают новые грани своей сущности. А различные интерпретации сюжетов позволяют проводить параллели и видение героев в разных ипостасях искусства.

*Ключевые слова:* превращения, мифы, новое прочтение, интерпретации, параллели, источник интерпретации, живопись.

Проблемы синтеза и диалога искусств вызывали особый интерес ещё авторов античных эстетик. Как и представители последующих эпох, они интересовались возникновением и функционированием различных синтетических форм и жанров на основе литературы (литература-музыка, литература-живопись, литература-архитектура и др.).

Сознание всего человечества в целом погружено в слово, т.е. в тексты, концепции, сюжеты и мотивы. Следовательно, любые музыкальные, хореографические, живописные и другие произведения также являются текстами, правда, написаны они разными художественными языками. Так, любая иллюстрация к художественному тексту, как и комментарий к живописному, является подкрепляющей его цитатой из другого текстуального ряда.

Поэма Публия Овидия Назона «Метаморфозы» – огромный труд, в котором собрано около 250 мифов, которые расположены в хронологическом порядке и оформлены в виде изящного эпиллия. Во введении к «Метаморфозам» поэт определяет предмет поэмы и по его традиции взывает к благосклонности богов. В основе художественного замысла «Метаморфоз» находятся разнообразные превращения. Собираанием «превращений» занималась и эллинистическая «ученая» поэзия; эти своды и могли послужить для Овидия тематическими образцами. Но римский поэт не коллекционирует мифы о превращениях, его интересует психология персонажей и обстановка, в которой они существуют. Поэт пересказывает мифы, переплетая и подхватывая различные сюжетные линии. Отличительная черта поэмы – ее эпохальность, поскольку

ку начинается произведение со дня сотворения мира. В тот миг, когда Хаос разделился на небо и Землю и свершилось первое превращение. Заканчивается же оно близкими реалиями прошлого, когда в Риме был убит Юлий Цезарь и душа принципата превратилась в комету. Так родилась «непрерывная песня» [1].

Овидий вплетает философское обоснование в канву избранной им темы, ибо жанр эпоса подразумевает наличие определенной концепции и художественных обобщений [1]. Овидий Назон в своих превращениях опирается на философские идеи Т.Л. Кара «из ничего не творится ничто по божественной воле», [2, эк. 9–10] «природа всегда возрождает одно из другого» [2, эк. 17] и учение Пифагора о переселении душ (метемпсихозе), при котором человеческая душа может переходить не только в человеческие тела, но также и в тела иных существ, например, животных или даже растений. При каждом новом воплощении душа теряет память о предыдущих [3].

Однако, согласно Овидию, Метаморфозы совершаются не стихийно, в их основе лежат качества, проявленные тем или иным персонажем в соответствии со своим нравственным потенциалом: нарушение благочестия ведет к утрате человеческого облика, а благочестие, украшенное искусством, талантом и трудолюбием, может вдохнуть жизнь в какой-либо предмет.

Так, мифы о Нарциссе и нимфе Эхо переплетаются и вытекают один из другого. Нарцисс – плод страсти бога реки Кефиса и нимфы Лириопеи. Нарцисс обладал красотой, но «*sed fuit in tenera tam dura superbia forma*» – «однако, в нежной внешности столь грубая надменность жила» (перевод наш – И.Н.) [4, кн. III, ст. 354]. Пророчество обрекало его на неопределенный век: «*si se non poterit*» («пока он не видоизменится») [4, кн. III, ст. 348].

Нимфа Эхо была наказана Юноной. «*Vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo*» [4, кн. III, ст. 357–358] («Звонкая нимфа, – она на слова не могла не ответить, Но не умела начать, – отраженно звучащая Эхо») [5, кн. III, ст. 357–358]. «*Huius, ait linguae, qua sum delusa, potestas parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus*» («твоего языка, которым я была одурачена, сила незначительная тебе будет дана и кратковременное применение голоса») (перевод наш – И.Н.) [4, кн. III, ст. 366–367].

Проблема интерпретации классического наследия по сей день остается одной из актуальных. Классические произведения при новом прочтении открывают новые грани своей сущности. А различные интерпре-

тации сюжетов позволяют проводить параллели и видение героев в разных ипостасях искусства. Классические произведения, попадая в новый исторический и культурный контекст проявляют новые возможности, о которых автор и не предполагал.

Мифы о Нарциссе и Эхо часто становились источником интерпретаций не только в литературе, но и в живописи. Французские исследователи отмечают, что «*les mots peinture et poésie sont interchangeable, parce que la poésie est muet peinture et la peinture est poésie parlante*» («слова живописи и поэзии – взаимозаменяемые явления. Поскольку поэзия – это молчаливая живопись, а живопись – говорящая поэзия») (перевод наш – И.Н.) [6, с.2]. Важно отметить, что поэт отражает свои идеи при помощи слов, а художник передает на холсте всю глубину духовной деятельности, которую обозначил поэт. Серия пейзажей, навеянных древними мифами, характеризуются величию композиции, основанной на строгой симметрии и безукоризненном владении пространством; образы торжественны, как статуи, светлые краски, жесты выразительны и нет никаких излишеств. Сам пейзаж приобретает совершенно новую значимость, ибо он передает ощущение таинственности, силу природы и в то же время ее красоту.

Картина Echo et Narcisse (Эхо и Нарцисс), хранящаяся в музее Лувр в Париже, «...*grâce à l'espace ouvert et l'ordre de la composition, les gestes mesurés des personnages, la gamme de couleurs qui se bouge surtout entre les marrons et les verts et refuse les grands contrastes, l'œuvre donne l'impression d'une scène parfaite, où la représentation de l'Idée est vrai la protagoniste*» («благодаря открытому пространству и композиционному расположению, размеренным жестам персонажей, цветовой гамме, которая колеблется главным образом между коричневыми и зелеными тонами и избегает больших контрастов, производит впечатление идеальной сцены, в которой заключено воплощение главной мысли») (перевод наш – И.Н.) [6, с. 13].

В XVII в. живописные интерпретации овидиевских превращений берут за основу учение Аристотеля, в котором одновременно утверждает возможность «увидеть в невидимом видимое, а в тишине услышать звук» (перевод наш – И.Н.) [7, с. 281]. «...*on aura du male à retrouver dans le tableau de Poussin la source limpide aux eaux brillantes et argentées, ou le vert gazon sur lequel les textes insistent. On s'étonnera également de la présence de Cupidon, que ne mentionne aucun texte, mais qui est cependant bien au principe de cette histoire d'amour*» («На картине Н. Пуссена трудно найти прозрачный источник «со сверкающими и серебристыми во-

дами» или зеленый луг, на котором настаивают многочисленные тексты XVII в. Присутствие Купидона удивительно, поскольку ни один текст о нем не упоминает, но при этом всем известно, что это история любви») (перевод наш – И.Н.) [7, с. 286].

Отличительной особенностью произведения является то, что на одном полотне сосуществуют разные персонажи и разные состояния. При этом нарушается последовательность действий, изложенных у Овидия: Эхо представлена в момент смерти Нарцисса, однако в этот же момент осуществляется ее собственное исчезновение «*ossa ferunt lapidis traxisse figuram*» [4, кн. III, ст. 399] («говорят, что кости камнями стали») [5, кн. III, ст. 399]. Нарцисс изображен умирающим, но его тело все еще безукоризненно, как будто он только что пришел к источнику. На картине цветы появляются, когда все еще есть тело Нарцисса, что, впрочем, не соответствует тексту: «*iamque rogam quassasque faces feretrumque parabant: nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem, inveniunt foliis medium cingentibus albis*» («и уже костер разложили и факела и носилки приготавливали: нигде не было тела; они находят шафрановый цветок вместо тела с белыми вокруг лепестками») (перевод наш – И.Н.) [4, кн. III, ст. 508–510].

«Est encore visible ce qui devrait avoir disparu (Écho), est pleinement visible ce qui devrait l'être moins (Narcisse), est rendu visible ce qui ne l'est jamais mais qui est toujours présent dans les marges du récit (Cupidon)» («все еще видимо то, что должно было исчезнуть (Эхо), полностью видимо то, что должно быть менее видимо (Нарцисс) и, наконец, видимо то, что вообще не видимо, но всегда присутствует в рамках рассказа (Купидон)») (перевод наш – И.Н.) [7, с. 287]. Пуссен нарушает правила академической теории второй половины XVII в., которые предписывали соблюдать строгое соответствие текстам при иллюстрации литературных произведений. Следует подчеркнуть, что во Франции можно найти большое количество различных переводов XVII в. «Метаморфоз» Овидия. При этом наблюдается некоторое пренебрежение к первоисточнику, проявление фантазии переводчиками. Это касается, прежде всего, изменений слов, фраз, целых пассажей. Например, относительно судьбы Нарцисса, можно найти разные нюансы: он «не может себя увидеть», не может «посмотреться в зеркало»; не может «себя узнать»; у него нет «осознания своей красоты». Последовательность прибытия Нарцисса к источнику также имеет приблизительный характер и соотносится с каждым элементом отрывка: предпосылки и обстоятельства прибытия, первая поза Нарцисса, его чувства и его заблуждения относительно отра-

жения, его очарование и неподвижность, по-разному передаются авто-рами. Описание смерти Нарцисса также имеет несколько вариантов, вплоть до последних слов, произнесенных Эхо. Такие операции не влияют на глобальную организацию текста и в ощущении читателя остается единая история, которую невозможно осознать в ином изложении. Иллюстрация принимает на себя аналогичные функции, что позволяет лучше идентифицировать то, что происходит непосредственно на полотне. Она порождает ассоциативные возможности в истории и позволяет найти особый момент этой истории.

Однако, «...dans la version de 1570 où plusieurs gravures sont réutilisées pour différentes fables, parfois sans rapport évident avec le texte» («в 1570 г. многие гравюры использовались повторно для различных рассказов, иногда без очевидных связей с текстом») (перевод наш -И.Н.) [7, с. 292]. На гравюрах можно было найти персонажей из разных рассказов. Это были семантические ассоциации не имеющие отражения в тексте. Главное решение Н. Пуссена заключается в его отказе от эпизода с размышлениями Нарцисса у источника. Он заменил этот эпизод на общий для Эхо и Нарцисса – на постепенную смерть. Таким образом, художник выводит образ Эхо почти на эквивалентный образу Нарцисса уровень, что вынуждает зрителей немного меньше задуматься над отношениями Нарцисса к своему изображению, чем над своим отношением к столь возвышенной нимфе. Два решения возвращают к еще большей игре интерпретаций. Во-первых, это вводит Купидона, которого нет в этих мифах, но который порождает новые ассоциации: классическое олицетворение любви, вездесущий двигатель метаморфоз, а также гений (уже присутствующий на некоторых античных саркофагах с Эхо и Нарциссом), который присутствует при погребальных церемониях. Во-вторых, факел, изображенный в руке Купидона, может рассматриваться в контексте с судьбой, влюбленной Эхо, так и с судьбой Нарцисса, медленное размывание тела которого позволяет сравнивать его с горячим плавящимся воском.

Овидий описывает процесс метаморфоз, Пуссен пишет процессы исчезновения и превращения. По тексту поэмы мы представляем, на холсте видим. Эхо исчезала постепенно и на полотне запечатлен момент «разъедания ее сущности». «Omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa» («Всем слышится: есть звук, который живет в ней») (перевод наш - И.Н.) [4, кн. III, ст. 401]. Звук увидеть нельзя «ибо голос и звук непременно должны быть телесны, если способны они приводить наши чувства в движенье» [2, эк.251], поэтому Эхо превращают в скалу, поскольку «скалы слова отдают, соблюдая их склад и порядок» [2, эк. 254].

Таким образом, связь с первоисточником не прекращается, а проявляется в различных интерпретациях разных веков. Обращение к оригинальному тексту может осуществляться посредством промежуточных интерпретаций.

На основании анализа двух мифов из *Метаморфоз* Овидия, можно говорить о том, что Овидий – источник вдохновения для художников разных эпох, передающих сюжеты античного поэта *sub specie aeternitatis* и находя в них новые смыслы.

#### *Список литературы*

1. Овидий. *Метаморфозы*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rushist.com/index.php/historical-notes/2066-ovidij-metamorfozu> (дата обращения 13.03.2017).
2. Тит Лукреций Кар. О природе вещей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goyallib.com/> (дата обращения 13.03.2017).
3. Мистики: Пифагор и его теория реинкарнации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravda.ru/society/fashion> (дата обращения 13.03.2017).
4. Ovidivs Naso, P. (43 B.C. – 17 A.D.). *Metamorphoses*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.thelatinlibrary.com/ovid](http://www.thelatinlibrary.com/ovid) (дата обращения 13.03.2017).
5. Овидий Назон Публий. *Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии*. М.: Художественная литература, 1983. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2\\_2.txt](http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt) (дата обращения 13.03.2017).
6. Raisi Elena. – Elena, Raisi *La parole qui peint, l'image qui parle. Représentation du mythe entre le XVIe et XVIIe siècle*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www2.lingue.unibo.it](http://www2.lingue.unibo.it) (дата обращения 18.03.2017).
7. Cousinié Frédéric. – Frédéric, Cousinié. *Imago Vocis: Écho, image de la voix, dans Écho et Narcisse de Nicolas Poussin*. In: *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 108, №1. 1966. pp.281–317. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.persee.fr/doc/mefr\\_1123-9891\\_num\\_108\\_1\\_4434](http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_num_108_1_4434) (дата обращения 18.03.2017).

## **TWO READING ONE SINGLE: OVID NASON AND N. POUSSIN**

*I.N. Nikulina*

The aim of the work is to study the features of Ovid's *Metamorphosis* and trace the interpretation of myths in the paintings of N. Poussin. Ovid Nason in his transformations relies on the philosophical ideas that "nothing is created from nothing by the divine will and the teaching of Pythagoras about the transmigration of souls" (metempsychosis). According to Ovid, metamorphoses are not spontaneous; they are based on the qualities shown by this or that character in accordance with their moral poten-

tial. Conclusions: classical works with a new reading open up new facets of their essence and the various interpretations of the stories allow us to draw parallels and a vision of the heroes in different manifestations of art.

*Keywords:* transformations, myths, new reading, interpretations, parallels, source of interpretation, painting.

## **2.8. «АНТИЧНЫЕ ФИГУРЫ» В ЖИВОПИСИ РЕМБРАНДТА. К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА МАСТЕРА**

© *С. С. Акимов*

В работе рассматриваются однофигурные картины Рембрандта, изображающие персонажей античной истории и мифологии и относящие к двум периодам его творчества: 1630-м и 1650-1660-м гг. Обращаясь к классической древности, художник дает глубоко индивидуальную интерпретацию античности. Однофигурные композиции, занимающие промежуточное положение между портретом и бытовым жанром, получили широкое распространение в искусстве XVII столетия (у Караваджо и его последователей, Ф. Хальса и других мастеров), и включение произведений Рембрандта в этот контекст позволяет глубже понять творческий метод художника, сочетающий пристальный интерес ко всему индивидуальному с универсальными, «всеобщими» смыслами.

*Ключевые слова:* голландское искусство XVII в., Рембрандт, античная мифология и история, однофигурная композиция, Караваджо, Ф. Хальс.

В наследии Рембрандта есть ряд произведений, представляющих собой однофигурные изображения персонажей античной мифологии и истории. Они не связаны между собой ни тематически, ни обстоятельствами создания и принадлежат к двум периодам в творчестве художника: первым годам его жизни в Амстердаме и к последнему десятилетию, начиная с 1653 г., когда был написан «Аристотель перед бюстом Гомера». Перечислим эти произведения: «Андромеда» (1631, Гаага, Маурицхейс), «Флора» (1634, Государственный Эрмитаж), «Артимисия» (прежде считалась Софонисбой, 1634, Мадрид, Прадо), «Аристотель перед бюстом Гомера» (1653, Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Марс» (или «Александр Великий», 1655, Глазго, Картинная галерея), «Гомер» (1662-1663, Маурицхейс), «Афина Паллада» (1663, Лиссабон, Музей К. Гюльбенкяна), «Юнона» (1664-1665, Нью-Йорк, собрание Миддендорф), два варианта «Лукреции» (1664, Вашингтон, Национальная галерея и 1666, Миннеаполис, Институт искусств) [1, 2, 3]. К на-

званным картинам близки несколько костюмированных портретов: «Портрет Саскии в аркадском костюме» (1635, Лондон, Национальная галерея), портрет Саскии в облике Флоры (1641, Дрезден, Картинная галерея), «Хендрикье в платье Флоры» (1657, Метрополитен-музей). Изучение названных полотен позволяет уточнить и дополнить наши представления не только о восприятии Рембрандтом античности, но и в целом о творческом методе художника, одну из главных особенностей которого составляет уникальное умение через индивидуальное сказать о всеобщем.

В глазах многих современников – начиная с гуманистически образованного литератора и политика К. Хейгенса, очень высоко ценившего произведения молодого Рембрандта, но недоумевавшего по поводу его нежелания совершить путешествие в Италию, и заканчивая художниками-представителями академического лагеря, – Рембрандт выглядел как принципиальный антипод классической традиции. Много в произведениях и высказываниях мастера, который был убежден, что внимательное изучение природы превышает следования каким бы то ни было нормам и что все явления реальности способны быть источником вдохновения, говорит в пользу такого мнения. Однако оно, несомненно, одностороннее. Исследования Ф. Закля, К. Кларка, О. Бенеша, советского искусствоведа Ш.М. Розенталя, обратившейся к данной теме еще в 1930-х гг., раньше зарубежных коллег [4], давно уже показали, что Рембрандту не был чужд интерес к художественному опыту классической традиции (прежде всего, итальянского Ренессанса), который он адаптировал для решения своих творческих задач. При изучении «античных фигур» нам представляются важными три аспекта: не только развитие этой темы в контексте творческой эволюции мастера, но и соотношение индивидуального видения художника с национальной традицией восприятия античности, а также связь его произведений с типом однофигурной композиции, получившим широкое распространение в искусстве XVII в.

К освоению античной тематики Рембрандт обращается почти одновременно в сюжетных и однофигурных композициях. «Похищение Прозерпины» (1630, Берлин, Государственные музеи) и «Похищение Европы» (1632, Нью-Йорк, собрание Клотц) демонстрируют стремление молодого художника к созданию динамичной, эффектной, насыщенной бурными страстями и при том с оттенком анекдотичности композиции и обнаруживают много общего с тем, как понимал исторический жанр его учитель Питер Ластман. Написанная в эти же годы «Андромеда» обнаруживает попытку Рембрандта отойти от традиции Ластмана и опереть-

ся на собственный опыт создания «характерных голов» и портретов в лейденский период. Сюжетная ситуация здесь обозначена, но действие сведено к минимуму: Андромеда показана не в момент освобождения, как в большинстве интерпретаций этого мифа художниками (начиная с античной фрески из дома Диоскуров в Помпеях, Неаполь, Национальный музей), а прикованной к скале, ввергнутой в страх и отчаяние. Темой становится не героическая и счастливая стороны мифа, а состояние обреченного человека, у которого появилась первая, самая робкая надежда на спасение: испуганное и вместе с тем удивленное выражение ее лица с устремленным в сторону пристальным взглядом позволяет предположить, что она завидела приближающегося Персея. Отказ от классических канонов красоты в пользу национального типажа героини, желание индивидуализировать ее облик призваны подчеркнуть достоверность происходящего, однако образ отмечен явным налетом прозаизма, имеет нечто от штудий нагого тела. Словно перед нами не героиня древнего мифа, а натурщица, поставленная в нужную позу и задрапированная соответствующим образом, а трактовка мимики Андромеды продолжает тенденцию лейденских лет, когда молодой художник настойчиво изучал различные выражения человеческого лица.

Совершенно иначе соотносятся миф и реальность в эрмитажной «Флоре». Здесь они предстают в органичном единстве поэтического преломления действительности. Портретные черты Саскии ван Эйленбурх узнаются без труда, ее психологическое состояние – просветленная задумчивость, спокойное чувство счастья – вполне конкретно, однако неверно было бы назвать картину костюмированным портретом. Роскошное одеяние, венок из цветов и увитый травами жезл не воспринимаются как постановочные аксессуары, а превращают супругу мастера в античную богиню. Любование молодого Рембрандта красочностью и многообразием материально-предметного мира достигает здесь своего апогея, становясь вместе со светом главным средством поэтизации образа и переходя на уровень воплощения духовных ценностей. Мир реальности и мир романтического воображения здесь неразделимы. Античный персонаж приобретает индивидуальность конкретного человека, а реальная женщина уподобляется героине древнего повествования. Эту же образную концепцию воплощает эрмитажная «Даная», написанная в 1636 г. и значительно переработанная в 1646-1647 гг. Изображение мифологической героини выступает здесь скорее поводом для создания картины, в которой отразилась судьба художника: как показали исследования Ю.И. Кузнецова, первоначально Даная

имела черты лица Саскии, а после переработки приобрела облик Гертье Диркс [5].

В отличие от эрмитажной «Флоры» дрезденский портрет Саскии в образе этой же богини (1641) является именно костюмированным изображением, лишенным ореола поэтической мечты, более интимным и вместе с тем ориентированным на непосредственный контакт со зрителем, которому Саския-Флора протягивает красную гвоздику – атрибут не только античной богини цветов, но и нидерландского брачного обряда.

К образу Флоры Рембрандт вернулся в середине 1650-х гг., представив в облике этой богини Хендрикке Стоффельс (1657, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Портретное начало, отмеченное драматичными нотами, здесь преобладает над мифологическим аспектом. «Флора пленяет своей одухотворенной, печальной красотой. Ее словно тяготит пышный, роскошный венец. В мягком, нерешительном жесте руки, протягивающей цветы, нет широты и щедрости богини» [6, с. 142-143].

Античная тема у Рембрандта проделала ту же эволюцию, что и его творчество в целом. Стремление к яркой зрелищности с применением барочных приемов, характерное для произведений 1620–1630-х гг., сменилось на зрелом и позднем этапах эмоциональной и содержательной глубиной при внешней неэффективности приемов, за которой стоит безукоризненное, очень целостное живописное мастерство.

Галерею «античных фигур» позднего Рембрандта открывает «Аристотель перед бюстом Гомера» (1653), написанный для сицилийского коллекционера и мецената Антонио Руффо, оставшийся у его потомков до середины XVIII в., затем, до поступления в Метрополитен, сменивший множество владельцев в Англии и Америке. Заказчик пожелал иметь изображение философа, конкретного персонажа художник определял сам. В картине нет ничего специфически античного, если не считать скульптуры поэта (Рембрандт, видимо, воспользовался имевшимся у него бюстом Гомера, который упоминается в описи вещей художника 1656 г.). Этот мотив необходим ему для конкретизации ситуации – философ словно ведет мысленный диалог с Гомером, однако смысловой определенности нет. Размышления Аристотеля остаются неизвестными зрителю, гораздо важнее оказывается общее эмоциональное настроение внутренней сосредоточенности, сомнений, горьких раздумий. Благодаря мягкому золотистому свету фигура философа словно постепенно материализуется из темноты и окончательно приобретает осязаемую плотность в черном переднике фантастического одеяния. Эта плоскость

служит словно постаментом для головы Аристотеля и вносит в композицию необходимую устойчивость. Громадные белые рукава рубахи собраны множеством мелких складок, drobный ритм которых вносит в образ тревожное настроение, а плавные контуры занавеса, черной части одеяния, золотой цепи, напротив, «гасят» его.

Образно-выразительные возможности однофигурной композиции, казалось бы, ограничены самой спецификой этого жанра. Рембрандт находит в нем разнообразные художественные возможности, примером чему могут служить внешне перекликающиеся картины «Марс» и «Афина Паллада». Ряд исследователей отождествляет эти произведения с двумя вариантами изображения Александра Македонского, исполненными для А. Руффо. Действительно, сицилиец, очень ценивший «Аристотеля перед бюстом Гомера», около 1661г. обратился к Рембрандту с новым заказом, в результате чего были написаны «Гомер», хранящийся ныне в гаагском Маурицхейсе, и «Александр Великий». Позднее появился второй вариант «Александра», т.к. первый вызвал нарекания заказчика. Отождествление этих работ с «Марсом» и «Афиной» представляется сомнительным. В этом вопросе мы присоединяемся к К.С. Егоровой, выступавшей за традиционное определение персонажей картин из Глазго и Лиссабона [7, с. 151, 227]. Добавим, что «Марс» помечен датой «1655».

Композиционное решение обоих произведений имеет много общего, тем более очевидными становятся нюансы в трактовке образов. «Марс» сохраняет ощущение свободно и непосредственно исполненного этюда, в котором одетый в доспехи натурщик позирует в заданной позе. В развороте его плеч, в положении руки, держащей копье, в том, как эффектно задрапирован красный плащ, закрывающий половину щита и сопоставленный с блеском металла, чувствуется тщательно продуманная постановка. В облике Марса, нередко выступавшего в европейском искусстве в качестве олицетворения необузданной силы, нет ничего грозного и воинственного. Выражение его лица фиксирует конкретное и вместе с тем трудно определяемое с однозначностью настроение натурщика, и эта сосредоточенность позирующей модели превращает сверкающие доспехи из атрибута античного бога просто в натуральный мотив, позволяющий показать многообразные эффекты света. В отличие от портретов работы зрелого и позднего Рембрандта, которые В.Н. Лазарев удачно назвал портретами-биографиями [8] и в которых за одним моментом в жизни портретируемого прочитывается его прошлое, угадываются те причины, какие сформировали человека

именно таким, каким он предстает в изображении, «Марс» не выходит за пределы этюда.

В «Афине» это этюдно-постановочное начало менее сильно и в противовес ему возрастает степень поэтического преобразования натуры. С большой долей уверенности можно полагать, что моделью для картины послужил Титус ван Рейн. Кроме украшающей шлем фигурки совы ничто не дает понять, что перед нами изображение Афины. Максимальное приближение фигуры к зрителю, широкая и свободная манера письма, красочная гамма, ограниченная только теплыми цветами, заставляют говорить об этюдности исполнения, однако произведение не воспринимается как фиксация натурной постановки. Возвышенная одухотворенность образа сочетается здесь с тщательно продуманной, но не бросающейся в глаза, ритмической организацией форм и цветового решения. Красный плюмаж сменяется золотым блеском шлема, ниже следует широкая полоса красного плаща и вновь блестящие доспехи, а темная, с мелкими бликами поверхность щита словно служит основанием для этой очень простой, естественной и вместе с тем четко организованной ритмической конструкции. Наклонный овал щита, срезанный рамой, ставит преграду между персонажем и зрителем, не допускает нас в мир произведения, и вносит в композицию динамику, получающую продолжение в легком контрапосте фигуры и в контрасте плавных очертаний фигуры, шлема и щита с наклонной линией копья.

Сходным образом соотносятся друг с другом и два варианта «Лукреции». В более раннем вашингтонском полотне образ по-театральному эффектен: разведенные в стороны руки, одна из которых сжимает кинжал, слегка запрокинутая голова и чуть приоткрытые губы выражают глубокий аффект, сочетающий отчаяние, стыд и решимость. В варианте из Миннеаполиса в трактовке образа меньше нарочитости, появляются сдержанность и глубина. Героиня показана уже нанесшей себе смертельную рану. Фигура еще сохраняет равновесие – широкий подол платья придает композиции устойчивость, а рука Лукреции держит шнур от полога или занавеса, – но оно готово нарушиться буквально в следующее мгновение, когда девушка упадет замертво. Отсутствие подчеркнутой аффектации, точно найденные жесты рук, сложное, психологически верное выражение миловидного лица, черты которого уже тронуты предсмертным оцепенением, – все эти качества делают образ Лукреции естественным и убедительным. Это не поучительное для зрителя олицетворение добродетели, а конкретный человек, совершивший личный выбор в трагической ситуации.

Гаагский «Гомер» сохранился фрагментарно: пострадавшая от пожара картина была обрезана до нынешних размеров, в результате чего образный строй произведения изменился кардинально. Судя по рисунку (Стокгольм, Национальный музей), поэт был изображен диктующим стихи писцу, фигура которого располагалась в глубине в правой части композиции. Рисунок исполнен очень бегло и обобщенно, однако в нем намечены и интерьер, и виднеющееся из окна здание, а композиционной фабулой выступает взаимодействие персонажей – юноша смотрит на Гомера с пристальным вниманием, словно боясь упустить хоть одно сказанное им слово. В результате случайности образный строй произведения изменился кардинально. Исчезла повествовательность, появилась напряженная и взволнованная эмоциональная концентрация. Поэт предстает не в бытовом окружении, пусть и за работой, а как олицетворение самого творческого горения, запечатленного в выражении лица и жесте руки. На рисунке Гомер диктует законченный текст, в картине поэма рождается на глазах зрителя, и рука, замершая на уровне груди, – словно визуальный знак паузы, необходимой для того, чтобы мысль обрела словесную форму. Носителем высокой одухотворенности становится и сама подвижная, размашисто исполненная живописная среда вокруг фигуры, лишенная предметно-пространственной конкретности и словно пронизанная токами вдохновенного творческого напряжения.

В одной из предшествующих публикаций [9] на основе анализа многочисленных произведений и с опорой на достижения зарубежных и отечественных (В.Н. Бодрова) исследователей нами предложена следующая жанрово-тематическая типология античных образов и мотивов в голландском искусстве XVII в.:

1. Сюжеты античной, прежде всего древнеримской, истории, нередко трактовавшиеся как смысловые параллели с голландской современностью.

2. Мифологические сюжеты, смысловое значение которых связано с морально-дидактическим содержанием либо с темой чувственного наслаждения, присутствующей при обращении к поэтическим или фривольным мифологическим сюжетам.

3. Сюжеты, заимствованные из классической литературы.

4. Костюмированный портрет, модель которого предстает в облике античного персонажа. Античные мотивы использовались как аллегорические намеки на ту или иную добродетель. Встречаются сюжетные композиции, где в качестве персонажей изображены конкретные люди и задача портретирования является главной (Н. Мас, «Похищение Гани-

меда», 1678 г., ГМИИ им. А.С. Пушкина – в виде похищаемого представлен умерший ребенок семьи Рейтенбек, а действие означает заботу Бога о душе [10, с. 216].)

5. Пастораль и «аркадский пейзаж», а также произведения пейзажистов италянизирующего направления, в которых античность присутствует в изображениях древних руин и построек и воспоминание о золотом веке древности.

6. Аллегории с использованием античных персонажей и мотивов.

Произведения Рембрандта выходят за рамки этой общей системы. Глубоко личная интерпретация античности преобладает у него над национальной традицией. Среди его «античных фигур» нет образов героических или персонифицирующих гражданские и личные добродетели, нет аллюзий на голландскую современность и тем более политического подтекста. Это, разумеется, не следует понимать как проявление некой творческой узости: достаточно вспомнить «Заговор Цивилиса», чтобы увидеть, с каким монументальным размахом и драматической выразительностью Рембрандт решает героическую тему. Индивидуальные изображения античных персонажей воплощают иные смысловые аспекты: главным в них становится взаимное претворение реального и романтически-возвышенного, как в образах Флоры, воплощение психологических ситуаций вдохновения или напряженного, почти трагического раздумия в изображениях Гомера и Аристотеля, состояния человека перед лицом добровольно принятой смерти, как в двух вариантах «Лукреции».

К созданию сюжетных композиций на античные темы Рембрандт обращается только в ранний период творчества; их особенности определены либо прямым влиянием традиции Ластмана, как в «Похищении Европы», либо подчеркнутым стремлением отойти от нее, как в «Похищении Ганимеда» (Дрезден, Картинная галерея) с его нарочито-грубой сниженностью образа (сходная тенденция к анекдотической и несколько вульгарной занимательности видна и в «Похищении Прозерпины», где героиня пытается расцарапать лицо похитителю). В дальнейшем подобная внешняя эффектность и занимательность рассказа перестают привлекать художника. В эрмитажной «Данае» действие сведено к минимуму, на первый план выходит определенность и убедительность не события (отсюда проистекают долголетние дискуссии о том, кого именно изобразил Рембрандт – Данаю или же какую-либо иную героиню античности или Библии), а эмоционально-психологического состояния человека в момент высокого подъема чувств. Именно это качество становится главным в лучших среди «античных фигур».

При всем индивидуальном своеобразии «античные фигуры» Рембрандта генетически связаны с однофигурным жанром, объединившим черты портрета и бытовой картины и предстающим в искусстве XVII в. как широко распространенное и разветвленное явление, обладающее многообразием художественных форм и смыслового наполнения. Основателем монофигурного жанра как особого типа картины следует считать, по-видимому, Караваджо, и произведения такого рода получили особенно широкое распространение в творчестве его итальянских и голландских последователей. В «Юноше с корзиной фруктов» Караваджо (Рим, Галерея Боргезе) максимально приближенная к зрителю полуфигура и мастерски написанная корзина с плодами воспринимаются как программное утверждение художественной значимости конкретной натуры в противовес условно-изолированной стилистике позднего маньеризма. В «Вакхе» (Флоренция, Уффици) отсылка к античности выглядит остроумной насмешкой, в которой можно найти и долю назидательности. Б. Манфреди и другие караваджисты выступили создателями однофигурного бытового жанра, правда, весьма ограниченного тематически, но нашедшего широкое признание у современников. Роль голландских последователей Караваджо в этом процессе была очень значительной. Ф. Хальс трансформировал и обогатил эту традицию новыми живописными приемами, эмоциональной насыщенностью, выразительной правдивостью и социальной типичностью образов. «Античные фигуры» Рембрандта сообщили типу однофигурной композиции высокое духовно-этическое содержание и психологическую глубину.

Однофигурная картина оказалась особенно близка творческим устремлениям позднего Рембрандта. Как и созданные в этот период портреты, изображения античных персонажей через неповторимую индивидуальность образа, в котором подчас сразу узнаются черты человека, выступившего в качестве модели (Титуса в «Афине», Хендрике во «Флоре» из Метрополитен-музея), раскрывают универсальные, находящиеся вне времени смыслы и ценности. Не случайно и в библейско-евангельских композициях, и в произведениях на античные сюжеты «мир, созданный Рембрандтом, не имеет точных географических и исторических координат» [11, с. 15].

Сделанный нами краткий обзор не претендует на исчерпывающую полноту в исследовании «античных фигур» Рембрандта, но даже он позволяет с отчетливостью увидеть эволюцию этого типа картины в творчестве мастера. Именно в этом специфическом жанре художник в начале 1630-х гг. нащупывает индивидуальный подход к трактовке античной

темы («Андромеда») и вскоре с успехом претворяет черты внешней эффектности в глубоко поэтический образ (эрмитажная «Флора»), а в произведениях 1650-1660-х гг. античность служит материалом для художественного исследования и воплощения глубоких и сложных чувств и раздумий. Индивидуальный взгляд на древнюю историю и мифологию преобладает у него над национальной традицией восприятия и использования античных образов и вполне коррелирует с глубоко личным прочтением священного писания в созданных им библейско-евангельских образах. В «античных фигурах» происходит слияние мифологического, исторического и реального в поэтически одухотворенной и психологически глубокой образности. Связь этих произведений с однофигурным жанром XVII столетия очевидна, но она носит характер не продолжения традиции, а независимых творческих поисков, эту традицию обогативших. Благодаря обращению к античности Рембрандт поднимает тип монофигурной картины от изображения обыденного на уровень эстетики возвышенного, романтического, поэтического.

#### *Список литературы*

1. Bredius A. Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings. Phaidon, 1969. 636 pp.
2. A Corpus of Rembrandt Paintings. Volume VI. Ed. by Ernst van de Wetering. 2014. 736 pp.
3. L'opera pittorica completa di Rembrandt. Presentazione di G. Arpino. Apparati critici e filologici di P. Lecaldano. Milano, 1969. 144 pp.
4. Розенталь Ш. Рембрандт и Возрождение // Искусство, 1937, № 1. С. 1–32.
5. Кузнецов Ю.И. Загадки Данаи. Л.: Искусство, 1970. 90 с.
6. Панас К.И. Художественный музей Метрополитен. М.: Искусство, 1982. 264 с.
7. Егорова К.С. Портрет в творчестве Рембрандта. М.: Искусство, 1975. 253 с.
8. Лазарев В.Н. Проблема портрета у Рембрандта // Искусство, 1936, № 6. С. 23–44.
9. Акимов С.С. Античные образы и мотивы в голландском изобразительном искусстве XVII в. Происхождение, специфика, типология // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков. Коллективная монография. Отв. ред. Т.А. Шарыпина [и др.]. Нижний Новгород, Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2016. С. 47–55.
10. Сененко М. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. Голландия. XVII–XIX века. М.: Галарт, 2000. 501 с.
11. Егорова К.С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия // Античность в европейской живописи XV – начала XX вв. М.: Советский художник, 1984. С. 12–17.

## **THE ANTIQUE FIGURES IN REMBRANDT'S PAINTING. TO THE SPECIFICITY OF HIS CREATIVE METHOD**

*S.S. Akimov*

The personal images of antique mythological and historical heroes, created by Rembrandt in two periods of his activity -1630s and 1650-1660s – are analyzed in context of his creative evolution, national tradition of reception of the antiquity and specificity of one-figure composition as a special phenomenon in the 17th century European art.

*Keywords:* the 17th century Dutch art, Rembrandt, antique mythology and history, one-figure composition, Caravaggio, F. Hals.

## **2.9. ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ СЮЖЕТ КАК ИНСТРУМЕНТ АВТОРСКОЙ САМОРЕФЛЕКСИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ПИСАТЕЛЯ ШТЕФФЕНА МАРЦИНЬЯКА)**

© *Т. В. Кудрявцева*

Эллинская культура прочно вошла в немецкое культурное сознание, став неотъемлемой частью унаследованной классической традиции. Штеффен Марциньяк – писатель нового поколения воссоединенной Германии, активно использующий темы, мотивы и образы древнегреческой мифологии целях осмысления реалий современной жизни. В рамках сравнительного, историко-контекстуального и мотивного анализа в статье анализируются причины обращения писателя к названной проблематике, фиксируются интенции автора и способы их художественного воплощения в конкретном тексте.

*Ключевые слова:* древнегреческая мифология, немецкая литература, литературные связи.

Эллинское искусство прочно вошло в немецкое культурное сознание, став неотъемлемой частью унаследованной классической традиции со времен Шиллера и Гёте. С самого начала обращение к прошлому служит писателю любых времен и народов способом «скрытой интерпретации современности» (Н.С. Павлова), или, как это происходит у Штеффена Марциньяка, писателя нового поколения воссоединенной Германии, активно использующего темы, мотивы и образы древнегреческой мифологии, его ненавязчивого осмысления применительно к реалиям настоящего.

Широкому знакомству с древнегреческими сюжетами немцы обязаны священнику и писателю Густаву Швабу (Gustav Schwab, 1792–1850). Его «Лучшие предания классической древности» («Die schönsten Sagen des klassischen Altertums», 1838–1840), в которых он дает вольный перевод на немецкий язык оригинальных греческих и римских античных текстов, снабжая их комментариями воспитательного характера, принесли ему славу зачинателя и классика немецкоязычной детской и юношеской литературы. С тех пор они многократно переиздавались. В 2000-е годы подобную попытку краткого обзора античной мифологии предприняли писательница из бывшей ГДР, восьмидесятилетняя Вальтрауд Левин Waldtraud Lewin (1937 г.р.) – «Греческие предания» («Griechische Sagen. Ausgewählt und neu erzählt», Verlag Loewe, Bindlach, 2008, «Римские предания» («Römische Sagen. Ausgewählt und neu erzählt», Verlag Loewe, Bindlach, 2013), и австриец Михаэль Кёльмайер (Michael Köhlmeier, 1949-) – «Большая книга преданий классической древности» («Das große Sagenbuch des klassischen Altertums». München: Piper, 1999). Другим известным источником античной мифологии является «Реальный словарь классических древностей для гимназий (нем. Reallexikon des klassischen Altertums für Gymnasien, 1855) – энциклопедический словарь имён, понятий и терминов, описывающих среди прочего мифологию Древней Греции и Древнего Рима. Идея издания словаря принадлежит книгоиздателю Бенедикту Тойбнеру. Его авторами стали классический филолог и педагог Фридрих Любкер (Friedrich Heinrich Christian Lübker, 1811–1867) и др. Впоследствии словарь многократно переиздавался.

Интерес к сюжетам Древней Греции пробудился в выросшем в ГДР Ш. Марциньяке в отрочестве, став выражением тяги к приключениям и манящей в неведомые дали свободе, ограниченной границами маленького жизненного пространства, морским горизонтом и кораблями, воплощавшими дух этой свободы. Вместе с взрослением литературные пристрастия обрели четкие мировоззренческие контуры, из детских фантазий выросли экзистенциальные произведения о смысле существования человеческой личности в современном мире. Древний мир оживает на страницах произведений Марциньяка, погружающегося в историю, чтобы, следуя традиции отечественной (в данном случае немецкой) литературы, вести диалог с вечностью, пытаясь найти в ней ответы на жгучие вопросы современности.

Ш. Марциньяк родился в ГДР, в портовом городе Штральзунд на берегу Балтийского моря. Неудовлетворенная страсть к путешествиям обернулась в подростковом возрасте неуемным желанием познать недостижимый да-

лекий мир через книги, в которых он находил пищу для своих фантазий. Уже в одиннадцать лет появились первые опыты в сочинении приключенческих историй. Кумиром стал Герман Гессе, в произведениях которого, наряду с таинственным миром дальних стран подростка, прежде всего, привлекал интимный, личностный характер повествования, позднее – Стефан Георге и Стефан Цвейг.

Подлинным Alter Ego Ш. Марциньяка, по его словам, стал гессенский писатель, лауреат премии Бюхнера 1932 г., самой престижной в Германии, Альберт Генрих Рауш, (Albert H. Rausch, 1882–1949), известный своими новеллами и рассказами с гомоэротическим подтекстом «Эфебская трилогия» («Ephēbische Trilogie»), «Йонафан» («Jonathan»), «Патрокл» («Patroklos»), «Сказки под пальмами» («Märchen unter Palmen»), «Эрос Анадиомены» («Eros Anadyomenos») и др.

Как пишет Марциньяк, он любит «его тонкие, полные чувства и такта человеческие портреты, не лишённые при этом широты и сопричастности миру» [1, от 17.04.2017]. Персонажи произведений Рауша отвечают потребности Марциньяка, с одной стороны, окунуться в неизведанный (географический, исторический) мир Средиземноморья, с другой – влекут необычностью выведенных в них характеров, в которых видимое отсутствие жизнестойкости соседствует с внутренней жизненной силой.

Марциньяк ощущает духовное родство с подобными персонажами, ему близки их чувства, благородное, ненавязчивое величие их жизненных установок и образа жизни. Герои благородных кровей, в духе неоромантической или неоклассической традиции, они плохо вписываются в канонические представления о борцах, титанах и пр., их влечет зов искусства, они заняты внутренними переживаниями, оставаясь одинокими среди людей.

Черты типологического сходства своей «лирической прозы» (самоназвание) Штеффен Марциньяк усматривает и в творчестве своего старшего современника Кристофа Хайна (1944 г.р.), приводя в пример его рассказ «Золотое руно» («Das goldene Vlies», 2005), который сам Марциньяк именуется новеллой, вкладывая в это жанровое обозначение смысловой оттенок «лирического повествовательного начала» [1, от 18.04.2017].

Писателя не устраивает традиционная нарративная форма (сказка, предание) для обработки выбранных им греческих сюжетов. Основное для писателя – «сосредоточить действие на главном персонаже» [1, от 18.04.2017].

С 1988 г. Ш. Марциньяк живет в Берлине. Здесь он закончил университет им. Гумбольдта по специальности культурология. Лишь в 2011 г. Марциньяку удалось осуществить свою заветную мечту – отправиться в далекие страны: он жил в Латинской Америке и Азии, объездил полмира, побывав более чем в 80 странах мира. Тогда же начал работу над романом, который до сих пор не закончен. Наброски этого романа послужили отправной точкой для дальнейшего творчества – он стал своего рода «тайным местом» [1, 20.04.2017], указывающим пути к дальним историческим и географическим мирам. Это творческая фантазия, позволяющая соединить отдельные произведения (в данном случае новеллы так называемой ноналогии (Nonalogie), по аналогии с дилогией, тетралогией и пр. на древнегреческие сюжеты под общим серийным названием «Эфебские новеллы» («Ephesische Novellen»).

Как объясняет писатель, число 9 имеет для него особое нумерологическое значение (оно включает в себя все числа, а также имеет магический смысл как совокупность 4 элементов материи, 3 – духа (мыслить, чувствовать, хотеть – Denken, Fühlen, Wollen), из чего складывается сакральное число 7 (die heilige 7), к которому добавляются еще 2 – Я и Ты, в общем и целом как произведение гармонии и симметрии ( $3 \times 3 = 9$ ).

Каждая новелла посвящена одному из персонажей греческой мифологии. Марциньяка интересуют не мифические герои первого ряда. Его любимцы – те, кто более приближен к земле, к людям, не те, кому подвластны стихии, а те, кто познал земные, человеческие чувства (боль и радость, любовь и страдание, надежда и отчаяние и т.д.). Они не кичатся своей божественной природой, а потому способны найти живой отклик у писателя, а стало быть, и у читателя его произведений, вызвать у них доверие, сочувствие, они позволяют ощутить универсальную природу вечных антиномий – добра и зла, любви и ненависти, предательства и верности.

Определение новелл как «эфебские» обусловлено обращением автора к персонажам-эфебам, юношам 18–21 года, доказывающим на государственном поприще, что они достойны звания полноправного гражданина. Не последнюю роль в выборе названия сыграл и пример Альберта Рауша, у которого есть три рассказа, объединенных в «Эфебскую трилогию». Они не обыгрывают греческую тематику, но написаны в эфебском духе, посвящены вступлению во взрослую жизнь, которую знаменует собой первая любовь. Каждый имеет эпиграфом цитату из древнегреческого автора.

До настоящего времени в серии «Эфебские новеллы» Марциньяка вышли отдельными изданиями «Гилас, или Триумф нимфы» («NYLAS

oder Der Triumph der Nymphe», 2014), «Кипарис, или Дар оракула» («KYPARISSOS oder Die Gabe des Orakels», 2015), «Фазтон, или Путь солнца» («PHAETHON oder Der Weg der Sonne», 2017).

Кроме того, ряд новелл опубликован в составе различных антологий, также посвященных греческой тематике: «Гармодий и Аристокитон, или Конец тиранов» («HARMODIOS und ARISTOGEITON oder Das Ende der Tyrannis», 2015), «Икар, или проклятье дара» («IKAROS oder Der Fluch der Begabung», 2017), «Амфион, или Магия лиры» («AMPHION oder Die Magie der Lyra», 2017), «Прólogo об Антиное» («Prolog an ANTINOOS», 2017).

В качестве источников древнегреческих сюжетов Марциньяк использовал обработки Густава Шваба, которые он читал в детстве, различные тексты древнегреческих и древнеримских авторов (в немецком переводе), в том числе Овидия, справочники и т.п., сравнивал различные варианты, используя затем материал по своему усмотрению, выбирая своих героев, создавая полноценные художественные образы того или иного древнегреческого персонажа.

Автор по-разному обходится с древнегреческими сюжетами. В одних случаях это вольная трактовка в виде трансформированного пересказа, цель которого не только приблизить античных героев к современности, посмотреть на перипетии их судеб глазами современного человека, но и показать универсальный характер человеческих проблем и взаимоотношений со своей точки зрения.

Так, например, из сюжета о тираноборцах Гармодии и Аристокитоне Марциньяк делает рассказ, построенный по правилам современного нарратива (рассказчик прячется за несобственно прямой речь, характер героя раскрывается во внутренних монологах, потоке сознания, в котором перемежаются сон и явь, а событийный план уступает место нюансам психического и физического состояния, чувствам и настроениям, словно пропускаемым через плоть автора):

«Его чувства, более не терзаемые болью, словно паря, робко возвращались в собственное тело. Гармодию было хорошо, лишь воспоминание о пережитом как огонь обжигало его кожу, оставляя на ней страшные обрывки картины, нарисованной красной краской. Где он, что с ним? Его взгляд затуманился, он пошатнулся, а земля словно ускорила свой бег. Ноги в свободном парении, безупречно сложенный торс эфеба, ни следа мертвенной бледности. – Цел и невредим? Воспоминания о прошлом и настоящее, они разнятся. Как это могло случиться, и мыслимо ли постичь подобное?» [2, с. 125].

Все повествование построено как переживание Гармодием своего пограничного состояния между жизнью и смертью, дополняемое диало-

гом между героем и встречающим его в Элизии Гермесом, от которого Гармодий узнает о судьбе возлюбленного и соединяется с ним навеки. Гермес, ведущий их души к реке забвения, рассказывает героям о их посмертной судьбе.

Для автора новеллы, прежде всего, важна линия дружбы и любви Гармодия и Аристокитона, причем и то и другое получает в новелле равнозначное звучание. При таком раскладе мотив тираноборчества, не утрачивая своего значения, уравнивается в правах с первой линией, а в подтексте слогана, произносимого Аристокитоном «Равенство граждан и свободные выборы, демократия!» («Gleichheit der Bürger und freie Wahlen, Demokratie!») [2, с. 130] современный читатель угадывает подоплеку сегодняшних реалий.

В других случаях («Икар, или Проклятье дара») автор произведения, одновременно его главный герой, ведет прямой (мысленный) диалог с героем античным, разрушая временные и географические границы и вовлекая античность в живой разговор с современностью.

По сути, во всех новеллах саморефлексия героя есть саморефлексия автора, который идентифицирует себя с персонажем, перевоплощаясь в него или пытаясь сделать из него своего двойника, демонстрируя читателю и исследователю некий культурно мифологический психологизм ролевой прозы.

#### *Список литературы*

1. Марциняк Ш. Письма автору данной статьи. В скобках указывается дата письма.
2. Marciniak S. Harmodius und Aristogeiton oder Das Ende der Tyrannis» // Griechische Einladung in die Politik: Erzählungen, Geheimnisse und Rezepte / E. Engelmann. Frankfurt.a.M., 2015. S. 125–136.

### **ANCIENT GREEK PLOT AS A TOOL FOR THE AUTHOR'S SELF-REFLECTION (BY THE EXAMPLE OF THE CONTEMPORARY GERMAN WRITER STEFFEN MARCINJAC)**

*T. V. Kudryavtseva*

The report analyses the reasons of the writer's appeal to the mentioned issue. Intentions of the author are defined as well as their artistic embodiment in a particular text.

*Keywords:* greek mythology, German literature, literary connections.

## 2.10. МИФОМЫШЛЕНИЕ В ЖИВОПИСИ

© З.А. Рыжкина

В разделе обосновывается мысль о том, что мифология продолжает выполнять роль художественной прививки. Один из самых удивительных способов перекодировки мифологического пространства в художественно-эстетическое предоставляет живопись, которая расширяет область эстетического опыта, формирует культурную генетику, способствует интеллектуальному прогрессу зрителей.

Живопись, являясь источником красоты и наслаждения, используя мифологический потенциал и провоцируя, как проверенные временем, так и новые смысловые уровни, требует культурного и метафизического сканирования, открывая, таким образом, доступ студентам медицинского вуза в мир духовных ценностей и мировой культуры.

*Ключевые слова:* мифология, живопись, культурная парадигма, культурная генетика, эстетическое наслаждение.

Мифология продолжает исполнять роль художественной прививки, являясь зоной, маркирующей трансляцию культурного опыта в трансцендентальную реальность и концептуальный аппарат. Один из самых удивительных способов перекодировки мифологического в художественно-эстетическое пространство предоставляет живопись, которая имеет возможность демонстрировать отголоски античного мифа с необычайной антропологической нагрузкой и высокой степенью эмоциональной вовлечённости. Культурные коннотации и мифологические аллюзии не только способны доставлять эстетическое наслаждение зрителям, но и вызывать их интеллектуальный прогресс. «Для мифа свойственны не только высокая эмоциональная напряжённость, но и значительный динамизм воображения, иконическая полнота воспроизведения содержания памяти, синкретичность и полифункциональность наглядно-чувственных образов» [1, с. 49]. Мифологический модус с его мощной энергетикой и информационным потенциалом позволяет интегрировать вербальный компонент в образные ассоциации, получая таким образом своеобразный концепт, используя который, художники создавали особое интеллектуальное поле, требующее культурного и метафизического сканирования и вызывающее необычайное эстетическое наслаждение. Каждый художник имел возможность выбрать свой вектор предпочтений в зависимости от своих эстетических ориентиров. Цветовая полифония, наличие драматического эффекта, вдохновение художника позволяли провоцировать как проверенные временем, так и новые

смысловые уровни. Одни художники отдавали первенство художественному наполнению своих произведений, делая акцент на соединении эстетического кода с познавательным, другие, не отвергая мифологический компонент, погружали зрителей в мир собственных фантазий, предъявляя им новые формы прочтения и понимания мифологического материала, доводя его до семантического знака, требующего апелляции к интеллекту, культуре чувств и когнитивным возможностям языка. Являясь источником красоты и наслаждения даже для визуально пресыщенных людей, античность всегда была открыта для интеллектуальных построений, рассматриваемых в виде проверенных временем культурных стандартов. Греческие боги не только бессмертны, но и физически совершенны. Символом жизнеутверждающего начала и радости была Афродита-Венера – неиссякаемый источник вдохновения для многих художников. Великий итальянский художник Сандро Боттичелли не сомневался в том, что богиня любви и красоты Венера родилась из пены морской. Стоящая в морской раковине и напоминающая первую красавицу Флоренции Симонетту Веспуччи, возлюбленную Джулиано Медичи, его Венера стала олицетворением одухотворённой и совершенной женской красоты («Рождение Венеры». 1483–1485 гг.). Вскоре после смерти Симонетты художником была написана картина «Весна» (1478 г.), на которой Венера, идущая по ковру из трав и цветов, напоминает её лицом. Метафизическое соединение женской физической красоты и таланта художника вовлекают зрителей в эмоциональное участие, открывают им доступ к культурному коду и культурным парадигмам, формируют представление о прекрасном.

Именно античность сообщила о первом конкурсе красоты, на котором Парис, сын троянского царя, должен был выбрать прекраснейшую из трёх богинь – Геры, Афины и Афродиты. Кисти Лукаса Кранаха Старшего, знаменитого мастера немецкого Возрождения, принадлежит картина «Суд Париса» (1528 г.), на которой изображены сами богини, представшие в излюбленных художником образах: изящные белокурые «обнажённые красавицы с изогнутыми телами и узким разрезом глаз» [2, с. 65], а также Парис в рыцарском одеянии и спартанский царь Менелай. Сцена передачи яблока Парисом самой прекрасной из богинь Афродите наполнена выразительностью и скрытым смыслом, ведь именно она пообещала ему любовь самой прекрасной женщины – Елены. Этой же теме посвящено полотно Рубенса «Суд Париса» (1639 г.), на котором в облике Венеры можно было узнать портрет жены художника, самой красивой дамы Антверпена, именно ей была отведена роль

прекраснейшей из богинь. Художник усилил вектор эротики: женские тела богинь, несмотря на излишнюю полноту, «благодаря визуальной гармонии» [3, с. 191–192], превращаются в демонстрацию мощного женского начала с необычайной концентрацией физиологического компонента, напоминающего о привлекательности мира вечных ценностей.

Художественное пространство мифов отличается открытостью к трансформации и демонстрации интеллектуального компонента. Чезаре да Сесто представил копию с не дошедшей до нас картины Леонардо да Винчи «Леда и лебедь» (1510–1520 гг.). Лебедь, в образе которого явился Леде влюблённый в неё Зевс, выгибает шею и тянется к телу молодой женщины, которая нежно прижимает его к себе. На картине у ног Леды играют рождённые ею от союза с Зевсом близнецы Кастор и Полидевк и лежит яйцо, из которого они появились. Для гениального Леонардо да Винчи главным в этом мире была красота, которая находит своё «наивысшее проявление в образе человека» [4, с. 29]. Этот же миф нашёл отражение у Сальвадора Дали, ярчайшего представителя сюрреализма, который, разрывая прямую связь формы и значения, но сохраняя смысловые аспекты ассоциативного поля, демонстрирует элементы подсознания с его иррациональными проявлениями. В образе спартанской царицы представлена Гала – любимая супруга Дали, который считал её и себя божественными братом и сестрой. Суть мифа, по мнению Дали, заключается в утверждении мысли «о соединении божественного и животного и наоборот» [5, с. 65].

История спасения Персеем красавицы Андромеды из лап чудовища нашла отражение во многих картинах самых разных художников. Флорентийский художник Пьетро ди Козимо постарался очень подробно изобразить момент спасения Андромеды, которую жители её родной страны принесли в жертву морскому чудовищу («Персей, освобождающий Андромеду» (1510–1515 гг.)). На картине Рембрандта изображена одна Андромеда («Андромеда», около 1630 г.), прикованная к скале и в ужасе ожидающая приближения чудовища. Отсутствие Персея ещё более усиливает драматизм происходящего. Храбрость, энергию и мужество демонстрирует Персей на картине Рубенса «Персей и Андромеда» (1620–1621 гг.). Красота Андромеды, наличие Амуров не оставляют сомнения в возникновении любовного чувства у спасителя. «В мощной пульсации бытия, в извечной схватке мировых сил, – находит своё воплощение триумф жизни – высшее счастье молодости и красоты» [6, с. 91].

Кисти известнейшего французского художника Жана Огюста Доминика Энгра, лидера европейского академизма XIX века, принадлежит

картина «Эдип и Сфинкс» (1808 г.), на которой Эдип пытается отгадать загадку Сфинкса – чудовища, порождённого Тифоном и Ехидной: кто ходит утром на четырёх ногах, днём на двух, а вечером на трёх. Один из величайших художников символизма Гюстав Моро в своей картине на эту же тему «Эдип и Сфинкс» (1864 г.) обратил внимание зрителей на сексуальность прыгнувшего Эдипу на грудь Сфинкса, у которого лицо привлекательной женщины. Английский художник-экспрессионист Фрэнсис Бэкон, мастер фигуративной живописи, увлекавшийся работами Зигмунда Фрейда и Фридриха Ницше, автор полотна «Эдип и Сфинкс (по Энгру)» (1984 г.). Сфинкс у художника трансформируется в существо страдающее, но от этого не менее ужасное; а «атлетически сложенный Эдип не может забыть о травмах» [7, с. 62–63], полученных в детстве, об этом свидетельствуют бинты, охватывающие его ногу. Пространство картины, лишённое оптимизма и заполненное агонизирующим алым свечением, должно напоминать страдающее сердце самого художника.

Таким образом, художники в зависимости от своих эстетических предпочтений могли или отдавать приоритет телесному началу с чувственным, натуралистическим компонентом или погружаться в скрытые смыслы мифологической концептосферы, требующей не только культурного сканирования, но и метафизического осмысления окружающего мира. Античная мифология – универсальный культурный феномен, демонстрирующий своё понимание красоты в её совершенном воплощении и продолжающий оставаться неиссякаемым источником креативной деятельности, положительных эмоций и интеллектуального прогресса. Глубина мифологического смысла не только позволяет создавать ирреальный мир с бесконечным числом художественных рефлексий, но и является трансляцией культурной идентичности.

#### *Список литературы*

1. Найдыш В.Н. Философия мифологии. М.: Гардарики, 2002. 554 с.
2. Панас К.И. Музеи мира. Метрополитен. М.: Аст. Астрель, 2005. 144 с.
3. Котова Ю.Ю. Музей Прадо. Мадрид. М.: Вече, 2002. 286 с.
4. Кравченко И. Галерея Боргезе. М.: Директ-Медиа, 2011. 96 с.
5. Кононенко Р.А. Сальвадор Дали. М.: Директ-Медиа, 2016. 70 с.
6. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись 17 века. М.: Искусство, 1989. 276 с.
7. Карасевич А.И. Фрэнсис Бэкон. М.: Директ-Медиа, 2016. 70 с.

## MYTHOLOGICAL THINKING AND PAINTING

*Z.A. Ryzhkina*

The article substantiates the idea that mythology continues to serve as artistic vaccinations. One of the most amazing ways of mythological space conversion in aesthetic provides painting, which expands the range of aesthetic experiences, forms the cultural genetics contributes to the intellectual progress of the spectators.

Conclusions: the painting as a source of beauty and enjoyment, using mythological potential and provoking as time-tested and new semantic levels requires cultural and metaphysical scanning, opening, thus, access to students of medical institutions of higher education to the world of spiritual values and world culture.

*Keywords:* Mythology, painting, cultural paradigm, cultural genetics, aesthetic pleasure.

### **2.11. ПЕРСЕЙ КАК ГЕРОЙ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ: АНТИЧНЫЙ МИФ В ВОСПРИЯТИИ Ч. КИНГСЛИ**

© *Н.И. Соколова*

Работа, основанная на культурно-историческом, компаративном, биографическом методах, посвящена решению Чарлзом Кингсли проблемы поисков героев, актуальной для викторианской эпохи. Свой идеал героя Кингсли находил в греческой мифологии. Особое значение он придавал мифу о Персее, в нём писатель обнаруживал соответствие собственным религиозным и этическим принципам. В книге «Герои», в поэме «Андромеда» Кингсли христианизует миф о Персее. С другой стороны, античный сюжет используется Кингсли как средство полемики с аскетическими призывами трактарианцев. Целью раздела является выявление особенностей интерпретации античного мифа викторианским писателем, утверждавшим отличный от Карлейля идеал героя. Герой Карлейля – выдающаяся личность с сильной волей, тогда как Кингсли доказывает, что каждый может стать героем, если он следует христианским и нравственным принципам и выполняет свой долг, как Персей и другие герои античных мифов.

*Ключевые слова:* викторианская эпоха, трактарианское движение, христианство, язычество, герой, миф, поэма.

Одной из особенностей викторианского века являются поиски героев. Озабоченные ростом популярности утилитаристской доктрины, распространением настроений рационализма и скепсиса, утратой веры под влиянием новых естественнонаучных открытий и философских учений викторианцы видели одно из средств духовного и нравственного возрождения нации в появлении героя, сильной личности, способной вдохно-

вить на подвиг других людей. Наибольшую известность приобретает концепция героя Карлейля, утверждавшего, что история мира – это «история великих людей» [1, р. 1]. Герой Карлейля – личность исключительная, «душа, посланная с небес с божественной миссией» [1, р. 39], человек, наделённый колоссальной волей, способный подчинять себе: «Старший над людьми, чьей воле мы должны подчиниться и добровольно уступить, и найти в этом благо» [1, р. 178]. Писатель, публицист, священник Ч.Кингсли, как известно, испытал значительное влияние Карлейля, которого он назвал «древнееврейским пророком» [2, р. 17], однако его концепция героического была иной. Её суть изложена в лекции «Героизм» («Heroism»), впервые прочитанной в Бристоле 5 октября 1857 года.

Кингсли начинает с парадоксального утверждения, что полиция оказывает «деморализирующее» воздействие на его соотечественников: тогда как «наши предки были вынуждены всецело заботиться о себе, мы находим более удобным нанимать людей, которые будут заботиться о нас» [3], что не способствует воспитанию высоких добродетелей. Безопасность и комфорт делают жизнь «посредственной и ничтожной, изнеженной и скучной» [3]. Изнеженностью и скукой Кингсли объясняет пристрастие к сенсационным романам, удовлетворяющим способность к страсти и действию, которым нет выхода в повседневности. Но есть и те, кто не может читать сенсационные романы, кто хочет в реальности узнать о людях, превосходящих их самих, «более благородных, талантливых, справедливых, прекрасных и чистых, кто хочет услышать о проявлениях героизма и общаться с героями» [3].

Кингсли задумывается над определением героя, обнаруживая, в отличие от Карлейля, что способность к героизму не является достоянием исключительных личностей, но заложена в каждом человеке. Древние греки, рассуждает писатель, разделили мыслящих существ на богов, героев и людей, называя героем того, кто подобен богам, что Кингсли считает главной отличительной чертой героя или героини. Поэтому герой должен чтить богов, которым он сродни, должен быть справедливым, способным к самообладанию, должен уважать чувства других людей, что «происходит от подлинного самоуважения» [3]. Героя отличает готовность прийти на помощь, он должен бороться на стороне богов против всего, что им враждебно, и быть «сокрушителем зла» [3].

«Божественная нравственная красота» древнегреческих героев «запечатлелась в сердцах» не только поэтов и художников, но и обыкновенных мужчин и женщин, она «облагораживала сердце Европы» в XV

веке, когда возрождалась греческая литература. Эти герои не противоречили христианскому идеалу, но гармонировали с ним, дав новую жизнь рыцарскому благородству, добавив «активности и мужества пассивной и женственной святости монастыря». В христианскую эпоху «праведность, рыцарственность и греческий героизм» стали единым целым, поскольку эти черты «в равной мере человеческие и божественные» [3]. Бессмертие античных мифов, по Кингсли, обусловлено тем, что в них заложена идея самопожертвования «как величайшего долга и величайшей радости для того, кто претендует на родство с богами» [3]. Самопожертвование Кингсли считает «высшим проявлением нравственной красоты» [3], обязательной чертой подлинного героизма, утверждая, что понятия «самопожертвование» и «героизм» тождественны. Другой чертой героизма Кингсли называет простоту, *simplicity*, предполагающую обычное следование долгу. Герой не должен быть безразличен к славе, ему присуще стремление к любви и уважению окружающих. Жажда похвалы Кингсли считал в равной мере характерной для человека и животных, естественной для каждого христианина: «Если вы любите своих собратьев, вы любите в них Христа. Если вам нравится их похвала, вам нравится в ней похвала Христа» [2, р. 169]. Стремление к всеобщему признанию основано на любви к человечеству.

Героизм, по Кингсли, не чужд и женщине. Этот героизм незаметен, но он проявляется в повседневной жизни, в заботе о большой матери, о пьянице отце или беспутном брате, о детях родственников или друзей, оставшихся сиротами, он свойствен каждой матери; Кингсли признает, что в негероическое время труднее быть героем, утверждая при этом, что при любых обстоятельствах каждый человек может прожить героическую жизнь, совершая героические поступки. Каждый может создать себе «высокий и чистый идеал человека» и следовать ему в самых обычных обстоятельствах, каждый может быть достойным «нашей божественной природы и подражать героям, состоящим в родстве с богами» [3].

Негативный отзыв в лекции о «пассивной и женственной святости монастыря» как явления католицизма не случаен. Кингсли был убежденным противником трактарианского (оксфордского) движения, сторонники которого возводили истоки духовной деградации современников к эпохе Реформации, полагая, что, освободившись от власти Рима, церковь оказалась в зависимости от государства, став в большей мере политическим, чем собственно религиозным институтом. По существу, их призывы к восстановлению средневекового авторитета христианской

церкви были тождественны требованию возврата к католицизму. В полемике с трактарианцами Ч. Кинсли написал «Трагедию святой» (1848), отголоски критики оксфордского движения обнаруживаются и в других произведениях писателя. Познакомившись с Ф.Д. Морисом (1844), одним из основоположников христианского социализма, Кингли усвоил его идеи, придя к выводу, что самосовершенствование каждой личности и христианское братство людей станут залогом улучшения общества. В лекции «Героизм» писатель доказывает, что путь к самосовершенствованию лежит через воспитание в себе героического начала, в подражании героям, примеры которых он находит в древнегреческих мифах.

Этим героям – «спасителям, победителям зла» – Кингли посвящает книгу «Герои, или Греческие сказки» (1855), создававшуюся в качестве рождественского подарка для его детей. отождествляя понятия сказки и мифа, писатель утверждал, что «нет сказок, подобных древнегреческим, по красоте, мудрости и истине, по возможности воспитать в детях влечение к благородным подвигам и любовь к Богу, который будет им помогать» [2, р. 169]. В книге «Герои» Кингли как отец и священник заботится, прежде всего, о нравственном и религиозном воспитании детей. Отсюда в книге постоянное соотнесение античных мифов с христианским вероучением. Не принимая «средневекового возрождения» (к которому относилось и трактарианство), «господствующей школы Рёскина, Пьюджина, прерафаэлитов», Кингли объявлял себя «убежденным классицистом», восхищаясь древнегреческим искусством [2, р. 224]. В предисловии автор говорит о непреходящем значении древнегреческого наследия для развития науки, искусства, многочисленных областей европейской культуры. Греки учились разным ремеслам у финикийцев, ассирийцев, египтян, но Бог «сотворил их более мудрыми, чем их учителя» [4, р. 15]. Признавая, что греки были язычниками, Кингли внушает юным читателям, что «милость Бога распространяется на все Его творения», «Иисус Христос – это свет, освещающий каждого, кто вступает в мир» [4, р. 16]. По Кингли, поначалу греки верили в «истинного Бога», но затем «раздробили единого Бога на множество», стали почитать других богов, скорее, ангелов и духов, которые, как воображали греки, населяли их землю (при этом в Зевсе писатель обнаруживает отдаленное сходство с христианским Богом), и именно поклонение идолам из дерева и камня, как внушает автор читателям, привело греков к краху, и они «исчезли с прекрасной земли, которую на много лет даровал им Бог» [4, р. 16]. Но Кингли обещает рассказать о тех временах, когда греки верили, что боги помогают им, и пользовались уважением современников благодаря талантам и мужеству. Глав-

ный тезис книги о героях – людях, которые в далёкие времена помогали своей стране и «сделали ее лучше, чем она была до них» [4, р. 22], Кингсли утверждает в конце предисловия: «Поступай справедливо, и Бог поможет тебе» [4, р. 29].

Книга «Герои» состоит из трёх частей: «Персей», «Аргонавты» и «Тесей», при этом особое значение Кингсли придавал мифу о Персее, что побудило писателя обратиться к нему дважды. «Красота этого мифа, – утверждал он, – неизмерима. Я люблю его и наслаждаюсь им все больше и больше» [2, р. 136]. Пересказывая известный сюжет, Кингсли приспособливает его к детскому восприятию, подчиняет своим воспитательным целям. Заменивший оракула пророк предсказывает Акрисию, что, восстав против брата, собственной крови, он от собственной крови и погибнет. Поступок Акрисия, удалившего Данаю в подземные покои, вызывает комментарий автора, внушающего детям, что нельзя избежать божественного предначертания: «Он вообразил себя хитрее богов, но вы увидите, удалось ли ему спастись от них» [4, р. 29]. Кингсли опускает рассказ о проникновении к Данае Зевса в образе золотого дождя, упомянув лишь о том, что в заточении Даная родила сына. Диктиса, давшего приют Данае с Персеем, Кингсли заставляет оценить нравственную сущность собственного поступка: «Ибо я боюсь богов и оказываю гостеприимство чужеземцам, зная, что добрые дела, как и злые, всегда возвращаются к тому, кто их совершает» [4, р. 38].

По мифу, Афина приходит к Персею после пира у Полидекта. У Кингсли богиня до пира является Персею во сне, и героя приводят в трепет её немигающие глаза, смотрящие в самое его сердце и видящие все сокровенные уголки его души. В беседе с Персеем Афина утверждает авторскую концепцию героического. Все человечество Афина делит на обладателей «душ из глины» (souls of clay) и «душ из огня» (souls of fire). Первые жиреют, подобно овцам на пастбище, и едят то, что они не посеяли, после смерти «их имя исчезнет с земли» [4, р. 39]. Ко вторым относятся герои, дети богов, победители «титанов и чудовищ, врагов Богов и людей» (слово «Боги» Кингсли пишет здесь с прописной буквы, Gods, отождествляя таким образом древнегреческих олимпийских богов с христианским Богом). Они либо гибнут в расцвете юности, либо завоёвывают себе благородное имя. И Персей жаждет присоединиться к «душам из огня»: «Лучше умереть в расцвете юности в попытке завоевать доброе имя, чем жить в праздности, как овца, и умереть без любви и славы» [4, р. 40]. Афина призывает Персея, когда придет время, убить Медузу, чтобы она могла поместить ее голову на своем щите.

На пире у Полидекта Персей обещает принести голову Медузы, вспомнив о своём сне, и таким образом отправляется на подвиг не столько по воле царя, желающего удалить его из Серифа, но и исполняя просьбу богини. По мифу, Медуза – отвратительное чудовище, у Кингсли она кажется Персею, который застаёт её спящей, «прекрасной и печальной», с радужными перьями, похожей на нимфу. И он сожалеет, что должен убить именно её, а не других горгон, которые «безобразны, как свиньи» [4, р. 67]. Но Кингсли внушает читателям, что герой должен устоять перед искушением, к тому же, внешность может быть обманчива, и вскоре Персей замечает гадюк в волосах Медузы, сухой блеск в глазах, клыки и медные когти и, не колеблясь, убивает чудовище. Кингсли опускает упоминание о Пегасе и Хрисаоре, появившихся из тела убитой Медузы, не перегружая деталями текст, предназначенный для детей.

Кингсли смягчает образ Персея, поведение которого в больше мере соответствует этическому кодексу викторианского джентльмена. Герой ведет себя с граями гораздо любезнее, чем в мифе. Поначалу он проникается состраданием к их немощи и старости и вежливо просит указать ему путь к горгонам. Он отнимает у грай глаз, лишь когда встречает грубый отказ с выражением ненависти к олимпийским богам и людям. Он не забывает сразу вернуть глаз, получив совет грай, хотя, по мифу, бросает глаз вместе с зубом в озеро Тритон (о зубе Кингсли не упоминает) [5, с. 262].

Иную интерпретацию, получает и эпизод с Атлантом. По мифу, Атлант отказывает герою в отдыхе и гостеприимстве, когда усталый Персей возвращается с головой Медузы, и герой в отместку превращает его в камень. У Кингсли Персея до убийства Медузы знакомят с Атлантом нимфы, его племянницы, которые сами не могут указать герою путь к горгонам. Атлант соглашается помочь Персею, если тот пообещает показать ему голову Медузы, чтобы он, окаменев, перестал страдать от тяжести. Когда на обратном пути Атлант напоминает герою о своей просьбе, Персей сдерживает слово, и Атлант, став камнем, «обретает отдых от своих трудов» [4, р. 40].

Всё, с ним происходящее, Персей воспринимает как предначертание богов. Когда крылатые сандалии уносят его далеко от «солнечных гор Эллады», он выражает уверенность в том, что ему суждено совершить ещё какой-то «благородный подвиг» [4, р. 76]. Этим подвигом становится освобождение Андромеды. Главным источником в этой части книги для Кингсли послужили «Метаморфозы» Овидия, однако писа-

тель не строго следует тексту древнеримского поэта. У Кингсли Касиопея, похваляясь красотой дочери, вызывает гнев не Нереид, но Атаргатис, которой поклоняются эфиопы. Эту сирийскую богиню [6, т.1, с.121] Кингсли называет «королевой рыб». В Андромеде, как и в Персее, Кингсли обнаруживает героическое начало, проявляющееся в её готовности умереть, чтобы «спасти жизнь целого народа» [4, р. 85]. У Овидия родители Андромеды ожидают гибели дочери на берегу, и Персей обещает им убить чудовище, если они согласятся на его брак с Андромедой: «Доблестью ей послужу, и да будет моей – вот условие!» [7, с. 96]. У Кингсли Персей беседует с Андромедой наедине, тогда как её родители пребывают в самых дальних комнатах дворца «в рубище, среди пепла» [4, р. 85]. Персей просит саму Андромеду стать его женой до того, как отправляется на битву, и он смеётся от радости, получив её поцелуй вместе с добровольным согласием на брак независимо от воли отца и матери. При этом как подлинный герой Персей считает себя освободителем не одной лишь Андромеды. «Разве я не спас твою страну, жизни твоих сыновей и дочерей?» – спрашивает он Финея, требующего, чтобы Андромеду выдали за его сына. Как и у Овидия, Персей побеждает врагов, пытавшихся расстроить его союз с Андромедой, и обращает их в камень. Герой заставляет эфиопов соорудить жертвенник Зевсу и Афине, и некоторое время страна процветает, но после отъезда героя эфиопы вновь начинают поклоняться Атаргатис, что вызывает гнев Зевса, насылающего на страну племя из Египта, которое покоряет эфиопов.

Во всех ситуациях Персей декларирует свою преданность олимпийским богам. Полидекту он объясняет свою победу над Медузой тем, что Боги помогают тому, кто им верен, «а те, кто презирает их, пожинают то, что посеяли» [4, р. 97]. Став невольным убийцей Акрисия, Персей заключает: «Боги правы, и что они предначертали, должно свершиться» [4, р. 101]. Помня о своей воспитательной миссии, Кингсли завершает книгу словами: «Бог помогает нам, дает нам мудрость и храбрость для свершения подвигов! Но Бог спасает нас от гордыни после их свершения, иначе мы падем и покроем себя позором!» [4, р. 320].

Утверждая нравственные принципы, необходимые для воспитания современного ему героя, Кингсли в своей книге осуществляет христианизацию античного мифа. История Персея дала основание критикам утверждать, что идеалом автора является «мускулистое христианство» [8, р. 410]. У Карлейля героическая личность также связана со стихией огня, его герой – «живой источник света» [1, р. 39], он всегда «воспламенен огнём», это «главная отличительная черта великого человека» [1,

р. 41]. Кингсли внушает читателям, что героем может быть каждый достаточно сделать выбор: принять ему сторону «душ из огня» и стать героем или прозябать в безвестности вместе с «душами из глины».

Кингсли сам иллюстрировал «Героев», и эпизод с Андромедой настолько увлёк его, что он создал к нему пятьдесят рисунков [9, p.156], которые, однако, не все вошли в книгу. В истории Андромеды он обнаруживал отголосок поклонения «тёмным силам природы», позже вытесненного верой в «высших солнечных очеловеченных богов» [2, p. 136]. В 1852 году Кингсли написал поэму «Андромеда», которая была опубликована позже «Героев», в 1858 году. Если «Герои» написаны метрической прозой, что, по мысли автора, позволяло передать «дух греческого подлинника» [9, p.179], то для «Андромеды» он с этой же целью выбирает гекзаметр. Как и в «Героях», Кингсли опирается, главным образом, на текст Овидия. В «Метаморфозах» лишь упоминается о том, что Андромеда подвергнута наказанию «за материнский язык» [7, с.95]. у Кингсли в начале поэмы предстает картина мучений эфиопов от морского чудовища, каждый день уничтожающего животных, детей и девушек, так что люди вынуждены бежать вглубь страны, жрецы трижды бросают жребий, чтобы найти того, кто вызвал гнев богини океана.

Мысль о превосходстве олимпийских богов над божествами эфиопов проходит чрез всю поэму. Прикованная к скале Андромеда сетует на то, что боги «безжалостней смертных» [10, p.199]. Она всегда возвращала морю ракушки, серебристых рыб, выброшенных на берег, но море обманчиво (false). Она видит резвящихся наяд, которые поднимают мириады радужных брызг, будя смехом скалы. Андромеда тщетно взывает к ним, но, не замечая её, они проплывают мимо, как видение. Героиня молит о помощи солнце, но оно также безучастно к её страданиям. Стихии, силы природы, которым поклоняются эфиопы, равнодушны к людям или враждебны им. Персей, предстающий перед Андромедой парящим в воздухе, наоборот, говорит о расположении к смертным богов Олимпа, которые, требуя малого, сторицей платят тем, кто послушен их воле. Сразу полюбив Андромеду, он утверждает, что богам обязан этой встречей: «They led me to thee» [10, p. 208]. Как и в книге о героях, Андромеда умоляет Персея не рисковать жизнью ради неё одной, тогда как её смерть не будет бессмысленной, умереть за свой народ благородно: «Noble it seems to me, dying/ Giving my life for a people...» [10, p. 211], проявляя таким образом героическое начало, способность к самопожертвованию.

Кингсли вводит в текст поэмы отсутствующую у Овидия Афродиту, которая при виде взаимного чувства Андромеды и победившего чудовище Персея просит Афины отдать ей героя, который, поглощенный любовью, больше не помышляет об опасности и чести, и о самой Афине [10, р. 215]. Но Афина возражает ей: семья вдохновляет героя на подвиги, мать, жена и дети помогают ему в разных сферах жизни: дома, в военном лагере и в совете. Афина берёт под покровительство Андромеду, дарит ей к свадьбе драгоценный убор и покрывало, на котором вытканы седые короли, вершащие суд, боги, наблюдающие за ним, по канве изображены цветы и растения земли и моря. Дунув на Андромеду, Афина даёт ей «мужество, сердце царицы и ум бессмертных», «Courage I give thee; the heart of a queen, and the mind of Immortals» [10, р. 219], чтобы она не боялась больше солнца, звёзд и морской воды и чтит только богов Олимпа. Преследуя в «Андромеде» иные, чем в «Героях», цели, Кингсли опускает рассказ о сражении Персея с женихами. Благословив брак героя с Андромедой, Афина в финале восседает на троне и поёт песню о порядке и справедливости, труде и искусстве, мужестве и славе, о герое, который сражается за семью и за землю отцов, воплощая таким образом представление о Боге, управляющем миром и человеческой жизнью.

Миф об Андромеде Кингсли использует для декларации своих идей о соотношении любви и героизма, о значении брака и семьи в жизни каждого человека и общества в целом. Дж. М. Клейвер обоснованно усматривает в поэме следы спора писателя с трактарианцами. [8, р. 312]. Кингсли отталкивал аскетизм трактарианцев, их требование целибата духовенства. Задаваясь вопросом: «Является ли человеческая любовь богопротивной, несовместимой с совершенным поклонением Творцу?» [2, р. 23], писатель отвечал на него отрицательно. В «Трагедии святой» Кингсли доказывал, что любовь к Богу и человеку не противоречат друг другу, в «Андромеде» он дополняет эту мысль рассуждением о связи любви, семейных отношений и героического начала. Античный миф используется писателем для выражения его отношения к волнующим его тенденциям викторианской эпохи, к христианским принципам, для утверждения его представлений о героическом начале, которое может проявляться в повседневной жизни.

#### *Список литературы*

1. Carlyle T. Lectures on Heroes, Hero – Worship and the Heroic in History. Oxford: Clarendon Press, 1925. 256 p.

2. Kingsley Ch. His Letters and Memories of His Life/ Ed. by His Wife.-L.: Macmillan and Co, 1908. 364 p.
3. Kingsley Ch. Heroism// Kingsley Ch. Sanitary and Social Lectures and Essays. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kingsley/charles/essays/frederick-denison-maurice-in-memorial/> (дата обращения 17.04.2017).
4. Kingsley Ch. The Heroes, or The Greek Fairy Tales. For My Children. N.Y.: The Macmillan Company, 1897. 320 p.
5. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 832 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т.1. С.121.
7. Овидий. Метаморфозы. СПб.: Азбука классика, 2007. 400 с.
8. Klaver J.M.I. The Apostol of the Flesh. Leiden-Boston: Brill, 2006. 680 p.
9. Chitty S. The Beast and the Monk. A Life of Charles Kingsley. London; Sydney; Aukland; Toronto: Hodder and Stoughton, 1975. 317 p.
10. Kingsley Ch. Andromeda// Kingsley Ch. Poems. N.Y.; L.: The Cooperative Publication Society, 1899. P. 193–220.

**PERSEUS AS A HERO OF THE VICTORIAN EPOCH:  
THE ANCIENT MYTH IN CH. KINGSLEY'S INTERPRETATION**

*N.I. Sokolova*

The work based on cultural and historic, comparative, biographical methods is devoted to Ch.Kingsley's solving the essential for the Victorian epoch problem of looking for heroes. Kingsley found out his pattern of heroism in the Greek mythology. The myth on Perceus was of particular importance for him, in it the writer revealed coincidence with his own religious and ethic principles. In the book "Heroes", in the poem "Andromeda" Kingsley Christianizes the myth on Perseus. From the other side, Kingsley uses the ancient plot as a means of polemics with the ascetic demands of the Tractarians. The aim of the article is to reveal the peculiarities of the of the ancient myth' interpretation of the Victorian writer, who asserted different from Carlyle ideal of a hero. For Carlyle a hero is a strong-willed outstanding personality whereas Kingsley declares that every man is able to become a hero if he is faithful to Christian and moral principles and fulfils his duty as Perseus and other heroes of the ancient myths.

*Keywords:* Victorian epoch, Tractarian movement, Christianity, paganism, hero, myth, poem

## 2.12. АНТИЧНОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ В ИРЛАНДСКОЙ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМЕ: «ЦАРЬ ЭДИП» И «ЭДИП В КОЛОНЕ» У.Б. ЙЕЙТСА

© А.А. Олькова

Целью раздела является исследование подхода, который ирландский театр начала XX в. применял к античному мифу. В центре нашего внимания находятся переводы трагедий об Эдипе на английский язык, выполненные У.Б. Йейтсом для их последующего использования при постановке драм Софокла на сцене. Дав краткое описание истории замысла и процесса работы над переводом, а также выявив его отличительные черты, мы приходим к выводу, что первоочередной задачей, стоявшей перед Йейтсом, было стремление облегчить восприятие мифа современным ему зрителем. Мы также обращаем внимание на то, что при работе над мифологическими драмами, основанными на ирландских эпических сюжетах, Йейтс такой задачи перед собой не ставил, и причину этого отличия видим в ином статусе ирландского мифа, которому, в отличие от мифа античного, ещё только предстояло принять подлинно эстетическую форму.

*Ключевые слова:* античная драма, ирландский театр, Йейтс, миф, трагедия, Софокл, Эдип.

В конце XX – нач. XXI вв. ирландский театр переживает неожиданно бурный всплеск интереса к древнегреческой трагедии: Эдипы, Антигоны и Медеи снова и снова появляются на его сцене в руках то одних, то других режиссёров. Некоторые постановки стремятся привлечь зрителя дерзостью подхода – например, «"Вакханки" Эврипида в контексте войны в Ираке» (*The Bacchae of Baghdad*, 2006) или «попытка прочтения «Царя Эдипа» как современного триллера» (*A Particle of Dread*, 2013), – но большинство заявляют себя в качестве адаптаций или версий классических трагедий в их первозданном виде. Исследователи теряются в догадках, почему античная драматургия оказалась настолько востребована ирландским зрителем на очередном рубеже веков – когда политическая нестабильность, вызванная конфликтом в Северной Ирландии, начала понемногу сходить на нет, – но, тем не менее, нередко связывают эту страсть к античной теме с очередным витком поиска национальной идентичности и стремлением оставаться театром в первую очередь интеллектуальным, а не развлекательным.

Впрочем, ирландский театр проявлял живой интерес к мифу со времён своего основания – с той только разницей, что тогда новоиспечённые драматурги предпочитали обращаться не к античной традиции, а к своему национальному эпосу – сказаниям о подвигах Кухулина, пе-

чальной судьбе прекрасной Дейрдре и непростой истории любви Диармайда и Грайне. Стремление основателей театра (в первую очередь, У.Б. Йейтса) создавать самобытную ирландскую драматургию не позволяло им ставить на его сцене пьесы, которые бы не имели непосредственного отношения к ирландской жизни, каким бы выдающимся культурным статусом они ни обладали. Однако интерес к таким постановкам время от времени возникал: например, в первые годы существования театра поступило предложение представить дублинской публике эврипидовского «Ипполита», но поддержки эта затея не нашла. Как писал Йейтс в одном из писем к леди Грегори, своей соратнице, сыгравшей ключевую роль в создании и поддержании театра, «ещё не пришло время отклоняться от ирландских тем, и, что ещё важнее, не пришло время браться за неирландскую пьесу такой значимости, как «Ипполит», – это только будет играть на руку нашим врагам». [1, с. 6] Перелом произошёл лишь в 1926 г., когда Йейтс наконец решает претворить в жизнь идею, которую вынашивал в течение 15 лет, и ставит на сцене Театра Аббатства свою версию «Царя Эдипа» [2]. Пьеса была воспринята тепло, и это воодушевило его продолжить работу над переводами трагедий Софокла, результатом которой стала постановка «Эдипа в Колоне» [3] в 1927 г.

Считается, что причины обращения Йейтса к мифу об Эдипе имели политическую подоплёку. В 1931 г. в эфире радио BBC он подробно рассказывает о зарождении и истории замысла (запись его речи впоследствии появилась в газете «Irish Weekly and Ulster Examiner»): «Около тридцати лет назад мне довелось побывать в Католическом Университете Нотр-Дам в Иллинойсе [Йейтс ошибся: университет находится в Индиане] с лекциями об ирландской литературе. Я остановился здесь на пару дней и провёл много времени с одним замечательным монахом, который, по-видимому, должен был приглядывать за гостями. Он много рассказывал про свой монастырь, о жизни ирландцев в Америке и о своих собственных мыслях и наблюдениях, но больше всего мне запомнилось то, что под эгидой его университета совсем недавно был поставлен «Царь Эдип». В Англии в то время «Эдип» был запрещён цензурой, и мне пришлось в голову, что если бы мы поставили его в Театре Аббатства, который вот-вот должен был открыться, наша аудитория с полным правом могла бы гордиться той свободой, которой она обладает, и благосклонно отнестись к нашему театру и его миссии. Три или четыре года спустя я начал работу над моей собственной версией... <...> К тому времени, когда я закончил черновик и взялся за поиски актёра, анг-

лийская цензура сняла свой запрет на «Эдипа». Теперь я не мог получить удовольствие от возможности подразнить её и тем самым утвердить свободу, царящую в нашем ирландском театре, поэтому интерес к этой пьесе меня покинул. Я засунул её к старым письмам и забыл о ней, пока четыре или пять лет назад моя жена не обнаружила черновик и не убедила меня закончить и поставить пьесу на сцене Театра Аббатства». [1, с. 4].

В 1933 году Йейтс повторяет эту историю для газеты «New York Times», добавив некоторые подробности. [1, с. 5] Однако, как демонстрирует исследование, представленное в книге «Создание “Царя Эдипа”» [1], работа над переводом и постановкой трагедии протекала более сложно: в течение 8 лет, начиная с 1904 г., она то останавливалась, то возобновлялась; Йейтс нанимал то одного, то другого переводчика с древнегреческого языка (его собственное знание греческого было недостаточным); он то горел решимостью непременно поставить пьесу и назначал даты, то переносил премьеру на неопределённый срок, пока наконец не отступился от этой затеи. Стоит отметить, что отмена английской цензуры не повлияла на это решение настолько сильно, как Йейтс впоследствии описывал: он продолжал работу над трагедией даже после того, как «Царь Эдип» был успешно поставлен в Лондоне. Интерес к Эдипу он терял постепенно, и значительную роль здесь сыграло, вероятно, нежелание ставить пьесу, которая совсем недавно появилась в репертуаре английского театра и успела завоевать интерес публики. Тем не менее, спустя 14 лет по совету жены он возобновляет работу над переводом, и она увлекает его настолько, что он теперь горит желанием поставить в Дублине не только «Царя Эдипа», но и другие трагедии Софокла; впрочем, дальше «Эдипа в Колоне» дело не пошло.

Во время работы над своей версией «Царя Эдипа» Йейтс постепенно отказывается от поэтического языка Софокла и берёт за основу прозаический перевод трагедии на английский язык, выполненный в 1904 г. Р. Джеббом (Richard Jebb, 1841–1905). Драматург не раз говорит о своём стремлении избавить текст пьесы от архаичных оборотов, которые неизменно проникали в каждый её перевод, и сделать её язык простым для восприятия: «Иногда я поднимался на сцену, произносил ту или иную фразу и старался определить, достаточно ли она простая и звучная для того, чтобы её можно было мгновенно понять и прочувствовать в любой части театра. Мне хотелось создать перевод не для одного только читателя, а для всех и каждого, чтобы и учёный, и помощник трактирщика воспринимали его так же легко, как политическую речь или статью в

газете». [1, с. 32] Более того, после начала работы над переводом «Эдипа в Колоне» (также основанный на версии Джебба), Йейтс, по его словам, «расхрабрился» и решил заодно переработать и «Царя Эдипа», уже поставленного в театре: перевод должен был стать менее дословным и более современным. Результат его удовлетворил, и в письме к леди Грегори он пишет: «С вашей помощью мне удалось превратить “Эдипа” в шедевр английской прозы». [1, с. 38]

Может показаться, что Йейтс подошёл к переводу трагедии очень вольно, но на деле он дотошно воспроизводит содержание каждой реплики, которую произносят герои Софокла, сохраняя при этом их эмоциональную подоплёку. Облик текста целиком подчинён тому, как он будет восприниматься зрителем: длинные монологи могут прерываться короткими комментариями других героев; добавлено множество ремарок, в которых описываются не только появление и уход актёров, но и их действия на сцене; отсутствует классическое деление текста на составные части, присущие древнегреческой трагедии. Но, несмотря на стремление Йейтса свести на нет эффект остранения, он не может лишить трагедию её неотъемлемого элемента, который на современной сцене смотрится как правило чуждо, – хора. Более того, он оставляет ему право изъясняться поэтическим языком (за исключением моментов, когда слово берёт корифей), поэтому практически каждое выступление хора можно воспринимать как замкнутый рифмованный текст, являющий собой краткий и очень свободный пересказ того, о чём пел хор у Софокла; передающий не содержание стрóf и антистрóf, а то или иное переживание или настроение. Роль хора при этом отчасти меняется: у Йейтса он не столько комментатор, повествователь или выразитель какого-либо мнения, сколько проводник эмоциональной реакции на события, которые происходят с героями трагедии, – слова хора словно подсказывают зрителю, какие чувства он может и должен сейчас испытывать, и усиливают его впечатление от того, что он видит и слышит на сцене.

Йейтсу удастся добиться желаемого результата: расстояние между Софоклом и зрителем, живущим в XX в., уменьшается, и древняя трагедия начинает разговаривать с ним на его собственном языке, ничего при этом не теряя. Стоит отметить, что при создании и постановке своих драм, основанных на национальных мифологических сюжетах, Йейтс применял совершенно иной подход: прозаические тексты, известные по средневековым книгам, он (за редким исключением) превращал в поэтические, и язык их был, как правило, сложен для восприятия и временами туманен. Его воззрения относительно того, какой должна быть ирланд-

ская драма, были довольно своеобразны и не всегда находили отклик у других драматургов и зрителей: он стремился создать особый поэтический театр, который бы перемещал зрителя в пространство, не имеющее ничего общего с бытовой обыденностью, и с помощью образов, звуков и поэтической речи вынуждал его обращаться к мыслям и идеям, которым редко находится место в повседневной жизни (есть искушение сравнить это начинание с воспитанием «эстетического слушателя», о котором некогда говорил Ницше). Такие пьесы Йейтса, как «Дейдре» или «На берегу Байле» едва ли не больше напоминают древнегреческую трагедию, чем его переводы «Царя Эдипа» и «Эдипа в Колоне»: помимо поэтического языка и поистине трагического содержания, достойного Софокла, в них появляются и структурные элементы, присущие античной драме – герои, выполняющие функцию хора (например, в образе странствующих музыкантов), или стремление к единству действия. И до, и после работы над переводами трагедий об Эдипе, Йейтса редко можно уличить в желании упростить восприятие зрителем того, что происходит на сцене, – напротив, он стремится занять его непростой интеллектуальной работой, неотъемлемой частью которой является необходимость буквально расшифровывать язык и образы его драм.

Причина этого различия, по-видимому, кроется в том, что греческий миф в некотором роде опережает ирландский: тогда как первый прошёл стадию поэтической и смысловой обработки столетия назад, второму это лишь только предстоит – в руках Йейтса и его современников. Будучи уже однажды переведённым на язык театра, греческий миф теперь может лишь подвергаться сценическим интерпретациям, а ирландским сказаниям этот перевод лишь только предстоит, и перед драматургами встаёт задача не напомнить своему зрителю древний миф и пересказать его на понятном ему языке, а облечь его в подлинно эстетическую форму. Именно поэтому постановка античных и современных драм на сцене молодого ирландского театра требовала абсолютно разного подхода.

Вместе с тем, и мифологические драмы Йейтса, и его переводы трагедий об Эдипе обладают сходной функцией, которую можно назвать просветительской: одни раскрывают перед зрителем значительные пласты его национальной культуры, а другие приобщают его к общемировому культурному наследию. Задачей мифологических драм, основанных на ирландских эпических сюжетах, было намерение утвердить самобытность ирландской культуры и литературы, которая может сама себя подпитывать: современной ирландской драме вовсе не обязательно искать сюжеты, образы и мотивы в иных культурных традициях – у неё

есть свои источники. И, в свою очередь, постановка на ирландской сцене древнегреческих трагедий, тщательно и изобретательно переведённых на современный английский язык, утверждает открытость ирландского театра всей мировой культуре, – и то, что уже в 20-х годах XX в. он мог себе позволить говорить об общечеловеческих проблемах и вопросах не только на языке драм, повествующих о легендарной и современной ирландской жизни.

#### *Список литературы*

1. Yeats W.B. The Writing of Sophocles' King Oedipus: Manuscripts of W.B. Yeats. Philadelphia American Philosophical Society, 1989. 443 p.
2. Yeats W.B. Sophocles' King Oedipus // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 369–400.
3. Yeats W.B. Oedipus at Colonus // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 401–442.

### **KING OEDIPUS AND OEDIPUS AT COLONUS BY W.B. YEATS: THE ANCIENT AND THE NATIONAL IN IRISH MYTHOLOGICAL DRAMA**

© *A.A. Olkova*

The goal of this section is to analyze the approach to the Greek myth used by Irish theatre at the beginning of 20th century. The research focuses on the translations of Sophocles' tragedies about Oedipus made by W.B. Yeats for staging them in the Abbey Theatre. Describing how Yeats came to this idea and the specifics of his version, we come to conclusion that his main aim was to ease the perception of the ancient myth by modern Irish audience. We also note that Yeats didn't have a similar goal while working on plays based on Irish mythological sources, and assume that the reason is the different status of the Irish myth: unlike the Greek one it hasn't take a truly aesthetic form at this moment.

*Keywords:* Greek tragedy, Irish theatre, myth, Oedipus, Sophocles, Yeats.

### **2.13. МИФОЛОГЕМА ПУТИ В РОМАНЕ Х.С. ТОМПСОНА «СТРАХ И ОТВРАЩЕНИЕ В ЛАС-ВЕГАСЕ»**

© *В.М. Деменюк*

В работе анализируется мифологема пути в Американском национальном мифе о фронтире и последующая актуализация понятия в культуре и литературе США 1960-х. В рамках этого исследуется реализация мифологемы в романе Х.С. Томпсона «Страх и Отвращение в Лас-Вегасе».

*Ключевые слова:* Х.С. Томпсон, путь, фронтир, «Страх и Отвращение в Лас-Вегасе».

Мифологема пути как операциональная единица любой культурно-национальной картины мира, как некий первичный кросскультурный символ [1] является основополагающей категорией любого мифологического пространства. В пути герой познает мир вокруг себя, своим последовательным движением упорядочивает его хаос. Это может быть движение в горизонтальной плоскости (переход из своего мира в чужую периферию) или по вертикальной оси (движение из мира земного в подземный/небесный), но всегда целенаправленно к сакральному центру – «через ряд как бы вложенных друг в друга «подпространств» или объектов, из частей которых возникает новый Космос» [2]. Можно говорить, что путь героя является формулой всякого обряда перехода, и поэтому мифологема обнаруживает себя в совершенно разных национальных картинах мира.

Например, своеобразии американской культуры напрямую связано с понятием пути, поскольку именно через освоение чужой периферии происходило формирование данной нации, а именно – через продвижение на Запад, так называемый фронтир. «История фронтаира – это не только завоевание континента и расширение возможностей для немущих, это история рождения нации, в ходе которой она обрела свои особенности» [3, с. 221]. Поэтому, несмотря на то, что фронтир как исторический факт перестал существовать еще в конце XIX века, он является определяющим как факт психологический и по сей день.

Фронтирное движение было неоднородным и нестабильным. Например, в начале XIX века продвижении границы было связано с массовой миграцией из-за англо-американской войны, а уже в 50-е бурный поток переселения обуславливался золотой лихорадкой. При этом жизнь на фронтире буквально вынуждала к проявлению жестокости. Так неотъемлемой принадлежностью фронтирсменов становилось длинное ружье, важнейшими качествами – «грубость и сила в соединении с остротой и пытливостью, мастерским умением схватывать материально» [3, с. 220]. Через мифологию фронтаира, изначально возникшего как оправдание варварскому вторжению на Запад, стали впоследствии объяснять «резкий экономический рост, утверждение США как страны с яркой национальной идентичностью... и настойчивую социальную и культурную модернизацию» [4]. Как символ неограниченных возможностей фронтир порождает новый тип человека – американца,

прорубающего себе дорогу к новому миру с новыми ценностями. Он свободен творить свою историю самостоятельно.

Фронтир стал частью американского сознания и не раз был использован как средство воздействия на массы. Мощнейшим возвращением понятия в активный обиход Америки стало провозглашение политической установки Д.Ф. Кеннеди – К Новому Рубежу (дословно – New Frontier). Вся его политическая стратегия строилась на фронтирном мифе: например, говорилось о необходимости «заставить Америку двигаться (get America moving again)» [4] или о намерении «направить военные силы на сдерживание врага всей Европы (Коммунизма)» [4]. Народ Америки он сравнивал с рыцарями Круглого Стола через формулировку: «имеющие право во имя истинного дела» [4], возрождая фронтирную идею о насилии ради прогресса. Таким образом не только политическая программа представлялась для рядового американца подвигом, но и сама личность президента виделась героической, становилась подобна самому легендарному Артуру, как бы «стоящему лицом к лицу перед новым миром огромных возможностей и, одновременно, великих разрушений» [4]. Америка, по его заявлению, и он сам, как лидер, имели высокое предназначение, которым оправдывались любые действия. Тем же оправдывалось и вторжение во Вьетнам.

Именно война во Вьетнаме стала спусковым крючком другого массового движения в стране – контркультуры. Все ставилось под сомнение: семья, работа, образование, понятие жизненного успеха, отношения мужчины и женщины, урбанизация, технология, прогресс, то, что впоследствии привело Америку к обществу бесконечного потребления, которое утопает в кровопролитных войнах и находится под постоянной угрозой термоядерного взрыва. «Молодежь начала шестидесятых приезжала в кампусы с убеждением, что высшее образование сродни самовыражению, свободному выбору и радикальным возможностям. Однако вскоре они понимали, что крупные университеты служат совсем иному политическому порядку: связанные контрактами с милитаристами в правительстве, они процветали на ядерной физике. С помощью массовых лекционных курсов администрация академий Пентагона набирала персонал для военно-промышленного комплекса» [5]. Разочарованная миром, молодежь уходила из дома странствовать, провозглашая новую идейную установку – поиск свободы и красоты через отрицание всего материального, навязанного обществом потребления, всего обычного и обыденного, причем практически всегда через поиск внутри себя – через наркотические вещества. Требовалось «открыть двери восприятия,

чтобы увидеть святость всюду в культуре, где ничто уже не свято» [5]. Таким образом, мифологема пути, до этого реализованная в национальной картине мира фронтирным продвижением наружу, вовне, в шестидесятые трансформируется буквально в побег, причем часто – вовнутрь.

Архетип пути предполагает наличие двух связанных точек – начала и конца, где первая ассоциируется со средой повседневного и будничного, естественного для героя. Концепция побега основывается на гиперболизации начальной точки, мира обыденности – он не просто безопасен для героя, но отталкивающе скучен, что вынуждает его к началу движения. Так, например, пытается бежать из обыденного мира искаженных ценностей герой Сэлинджера Холден Колфилд или ищет себя в бесконечном путешествии герой романов Керуака. Однако понятие побега так же тесно переплетается с идеей ухода из реальности в принципе, так, например, странствует по США и по своему подсознанию Берроуз в «Голом Завтраке». Так как роман строится по принципу нарезок, вычлнить прямую линию повествования практически невозможно, поэтому нивелируются понятия начала и конца в принципе, а центром сюжета становится само движение в хаосе полунаркотического забытья.

Та же схема реализуется в анализируемом романе писателя и публициста Х.С. Томпсона «Страх и Отвращение в Лас-Вегасе», так называемом репортаже из истории Кислотной Волны 60-х. Критическое описание нравов современной Америки еще больше искажается в рассказе главных героев, находящихся в состоянии постоянного наркотического и алкогольного опьянения. Повествование отчасти строится на модели авантюрно-приключенческого романа – главный герой Рауль Дьюк со своим напарником Адвокатом Гонзо путешествуют по Лас-Вегасу, преодолевая различные испытания, однако из-за количества употребленных наркотиков они часто не понимают, где находятся и куда движутся. Роман открывают строки: «Мы находились где-то на краю пустыни, неподалеку от Барстоу, когда нас стало накрывать» [6, с. 9]. В этом ощущении пограничности находятся герои в течение всего романа – оторванные от реальной действительности, вместо четкой картинки реальности они воспринимают только дикие галлюцинации, отголоски воспоминаний, обрывки неразборчивых записок на салфетках и из газетных статей. Даже черты города, кажется, расплываются в глазах основного рассказчика Рауля Дьюка: «Сначала я думал, что это Дюны, но вскоре оно трансформировалось в Фандерберд... или, возможно, это была Гасиенда...» [6, с. 69]

Далее по ходу романа, который будто бы был написан самим главным героем, читатель узнает, что Дьюк и его напарник Адвокат Гонзо были отправлены для освещения мотогонки Минт – 400 каким-то спортивным изданием, но отправная точка их путешествия уже давно забыта. Чисто формально периодически в речи героев проскальзывает упоминание о необходимости сдать статью, однако, что в ней писать, никто уже не знает, а исходя из того, что половина происходящего в романе – галлюцинации, можно предположить, что вовсе не было никакого задания. Дьюк описывает пространство вокруг себя как «край» [6, с. 80], «граница» [6, с. 80], «на волосок от» [6, с. 69], «пропасть» [6, с. 11] – обозначения, не привязанные к каким-то конкретным пространственным ориентирам, и главной задачей героев остается само движение как «салют всем фантастическим возможностям в этой стране» [6, с. 31].

Путь, преодолеваемый мифологическим героем, характеризуется неоднородностью и труднопроходимостью, поэтому он всегда подразумевает прохождение испытания, определенного рода инициации. Данный факт подчеркивается уже в самом названии – герои в своем приключении испытываются страхом и ненавистью. Из-за употребляемых веществ, как было сказано выше, сознание героев сильно помутнено, и половина американцев, встречаемых ими, видятся громадными рептилиями, ящерицами и бессловесными хищниками, «с дикими, налитыми кровью глазами и трясущимися руками» [6, с. 21]. Герои чувствуют постоянную потребность убежать и скрыться, что усугубляется действием психотропных наркотиков, которые вызывают у человека манию преследования. Дьюк пишет: «всегда держи в голове, что тебя уже пасут... и приготовили специально для тебя большую сеть» [6, с. 28]. За счет этого мир Америки приобретает буквально антиутопические черты: современная страна подобна огромному террариуму, где царит порок и разврат, за каждым человеком следят, а нормой поведения становится «инстинкт акулы – жри раненую» [6, с. 113].

Несмотря на весь хаос описываемого мира Америки, неправильно будет сказать, что само движение героев бесцельно. То ли в шутку, то ли всерьез Дьюк заявляет одному из встречных попутчиков: «Мы отправляемся в Лас-Вегас, чтобы запечатлеть на бумаге главную историю нашего поколения... мы на пути в Вегас в поисках Американской мечты» [6, с. 33]. Американская мечта является ключевым образом национального мифа США еще со времен фронта, когда Отцы-основатели на Мейфлауэре привезли саму идею Америки – Земли обетованной, земного рая, ничьей, свободной земли, где жизнь каждого человека бу-

дет лучше и богаче, и у каждого будет возможность получить то, чего он заслуживает. Именно этот поиск Американской мечты становится стержнем их путешествия, подобно всем героям через свой путь пытающихся достичь высших в данной модели мира сакральных ценностей. Кульминация этих поисков в романе отражена в отдельной главе «Разборка на бульваре Парадаиз», которая представлена как расшифрованный текст плохо сохранившейся аудиопленки, состоящий из сплошного диалога без каких-либо ремарок или пояснений. Герои расспрашивают о местонахождении Американской мечты работников неизвестного кафе где-то на северо-восточной окраине Лас-Вегаса, которые их направляют в «Клуб психиатров» недалеко от бензоколонки Тропикана – какое-то «дискотечное место, где ошивается свора пушеров и барыг и процветает насилие двадцать четыре часа в сутки» [6, с. 253, 254]. Таким образом, для поколения шестидесятых идеалом свободы и возможностей всей нации оказывается наркопритон, где можно выключиться из этой реальности и в наркотическом бреде не обращать внимания «на взрывы и разрушенные дома, на падающие самолеты и беженцев, спасающихся от террора» [6, с. 47]. Более того, прибыв на указанное место, герои видят только пепелище, «огромные куски обожженного бетона на пустыре» [6, с. 258], и, казалось бы, раз уничтожен сакральный центр, к которому было направлено движение, то переход героя на новый уровень, его нравственное развитие становится невозможным. Но уничтожение этого физически воплощенного центра дает героям стимул искать этот центр в себе. К этому приходит Дьюк в финале романа – к преодолению себя и перерождению из уroda, сбежавшего из наркотического поколения Любви, в нового человека, «способного на поступок, и достаточно больного, чтобы быть абсолютно уверенным в себе» [6, с. 314]. Происходит полный разрыв со сферой сакрального, как у данного героя, так и у всего поколения, потому что в мире дикости возможно выжить, только самому став дикарем – «избавиться от боли человеческой», как сказано в эпиграфе к роману.

Таким образом, мифологема пути является основополагающей для Американского самосознания. Реализуемая в Американской национальной картине мира фронтирным мифом, она трансформируется во второй половине XX века в концепцию побега, причем как в пределах этой реальности, так и вне ее. В романе Томпсона движение становится единственной возможностью осознания и преодоления ужаса окружающего мира, а также способом перерождения как главного героев «Страха и Отвращения», так и всего поколения шестидесятых.

### *Список литературы*

1. Коновалова Н.И. Мифологема как свернутый сакральный текст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/mifologema-kak-svernutyu-sakralnyu-tekst> (Дата обращения: 05.06.2017)
2. Топоров В.Н. Пространство и текст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/p/Publ\\_Торогов\\_Space.html](http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Торогов_Space.html) (Дата обращения: 05.06.2017)
3. Саруханян А.П. Проблема фронта в американской литературе // Москва: Наука, 1981. 383 с.
4. Slotkin R. Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-century America [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://books.google.ru/books?id=-9XOsW7YwJ4C&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=-9XOsW7YwJ4C&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Дата обращения: 05.06.2017)
5. Рошак Г. Истоки контркультуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/istoki-kontrkultury-read-376868-1.html> (Дата обращения: 05.06.2017)
6. Томпсон Х.С. Страх и Отвращение в Лас-Вегасе // Москва: АСТ, 2014. 318 с.

### **MYTHOLOGEME OF THE PATH IN THE NOVEL «FEAR AND LOATHING IN LAS-VEGAS» BY H.S. THOMPSON.**

*V.M. Demenyuk*

This article discusses the mythologeme of the path in the American national myth of frontier and its actualization in the culture and literature of the USA in 1960-s. Thereby we analyze the realization of the mythologeme in the novel «Fear and Loathing in Las-Vegas» by H.S. Thompson.

*Keywords:* H.S. Thompson, the path, frontier, Fear and Loathing in Las-Vegas.

### **2.14. МИФОПОЭТИКА ТВОРЧЕСТВА КЭТРИН ФИШЕР**

© *A.B. Карпова*

Раздел посвящен изучению мифопоэтики фантастических произведений британской писательницы Кэтрин Фишер. Рассматриваются трилогия «Оракул» и дилогия «Инкарцерон». Анализируются мифологические мотивы как средство организации художественного пространства. Анализ взаимосвязей творчества Фишер с мифологией помогает полнее раскрыть идейно-художественную специфику произведений британской писательницы. Сопоставительный анализ древнегреческих мифов и фантастических романов Кэтрин Фишер выявил сходство образов, сюжетов и мотивов. Мифологическая традиция в романах выра-

жена как эксплицитно, так и имплицитно. Мифологизм у Кэтрин Фишер носит конструктивный характер: заимствованные мифологические элементы соединяют части романов в единую композицию.

*Ключевые слова:* мифопоэтика, мифологизм, миф, мифологический сюжет, мифологический герой, современный фантастический роман.

В настоящее время многие исследователи отмечают интерес современных писателей к мифологическому сознанию. Они подчеркивают, что, начиная с 20-х годов XX века, практически каждый художественный текст конструируется при помощи мифа. При этом сюжет строится не только на известных мифологических мотивах, теперь авторы создают собственную, «оригинальную» мифологию, обладающую чертами мифологии традиционной» [1, с. 161]. Не является исключением и британская писательница Кэтрин Фишер.

Широкому читателю она известна как автор фантастически романов, хотя свою литературную карьеру Фишер начала в качестве поэта и к прозе обратилась уже в конце 80-х годов. Большую популярностьнискали такие ее произведения, как фантастическая повесть «Игра фокусника», трилогия «Снежный странник» и тетралогия «Книга ворона». Самыми успешными романами писательницы на данный момент считаются цикл книг «Оракул» и дилогия «Инкарцерон», номинированная в 2011 году на «Мифопоэтическую премию», лауреатами которой в свое время становились такие известные авторы-фантасты как Терри Прачетт, Нил Гейман и Джоан Роулинг.

Мифологизм как способ конструирования художественного пространства широко применяется в творчестве Кэтрин Фишер и, в частности, в романе «Оракул». События книги разворачиваются на острове, который является частью страны под названием Двuzемелье. Культура народов, населяющих эти земли, представляет собой сочетание верований и обычаев Древнего Египта и Древней Греции. Жители Двuzемелья верят, что у Бога есть человеческое воплощение на земле, и называют его Архон. Избранный в возрасте десяти лет, он всю жизнь проводит в изоляции, не с кем не разговаривая, но при этом участвуя во всех религиозных обрядах в качестве живой статуи. Повсюду его сопровождают Девять жриц, каждая из которых занимает свой пост: Гласительницы, Носительницы, Виночерпицы, Вышивальщицы и другие. Главную функцию, а именно общение с богом через Оракул, то есть расселину в скале, выполняет Гласительница. Обращая внимание на очевидное сходство с Дельфийским оракулом, правомерно говорить о том, что

Фишер вводит в повествование комплекс заимствованных мифологических мотивов.

«Инкарцерон», еще один роман Кэтрин Фишер, где миф выполняет текстообразующую функцию. Композиционно произведение делится на две части: мир эпохи и мир тюрьмы, которая называется Инкарцерон, Первую половину романной «вселенной» представляет собой, так называемое, время эпохи – это условный XVIII век, искусственно воссозданный в современном мире после войны и глобальной экологической катастрофы. Именно тогда был издан королевский указ, согласно которому время должно было быть «остановлено». С этого момента технологии, прогресс, и вообще любые изменения оказывались под запретом. В данном случае, изображая мир, после разрушительной войны, которая «оставила от Луны» пустую оболочку, прекратив приливы и отливы» и отбросив техническое развитие на несколько веков назад, Кэтрин Фишер обращается к одному самых распространенных мифологических сюжетов – мифу о конце света [2, с. 96].

Остатки почти полностью уничтоженных энергетических ресурсов, повествует роман, ученые использовали, чтобы создать Инкарцерон – экспериментальную тюрьму, с бесконечными лабиринтами комнат и переходов, управляемую искусственным интеллектом, задуманную как место, где преступники могли бы встать на путь исправления и организовать идеальное общество. В нее они поместили всех, чье поведение можно было бы назвать девиантным: преступников, политических экстремистов и сумасшедших. В действительности Инкарцерон – это не столько исправительное учреждение, сколько полностью изолированный мир, где есть и города, и леса, и пустыни. Действие сюжета разворачивается примерно столетие спустя создания тюрьмы, поэтому все ее обитатели не знают иной реальности. В Инкарцероне они родились и выросли, и никогда не были за пределами тюрьмы. Поэтому считается, что сбежать оттуда невозможно. Однако главный герой Финн уверен, что он попал в Инкарцерон из внешнего мира, о существовании которого заключенные, только догадываются, поскольку никакой связи с ним нет. Главное желание Финна, как и всех жителей Инкарцерона, – выбраться из тюрьмы.

По мнению отечественного исследователя Владимира Гопмана, основу фантастического романа всегда составляет путь героя. Он отмечает, что протагонист такого произведения напоминает героя мифа, выполняющего сакральный ритуал инициации, превращения ребенка во взрослого мужчину [3, с. 17]. Американский исследователь мифологии

Джозеф Кэмпбелл также подчеркивает, что путь героя обычно является расширением обряда перехода: уединение – инициация – возвращение. Исследователь отмечает: «Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного, там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу» [4, с. 23]. По этой модели развивается сюжет о многих мифологических героях: Геракле, Одиссее, Тесее. Этой же схемы придерживаются и современные авторы-фантасты. Подобно героями мифов, центральные персонажи произведений Фишер также отправляются каждый в свое странствие: в романе «Инкарцерон» Финн на поиски выхода из тюрьмы, в трилогии «Оракул» главная героиня Мирани – в надежде найти нового Архона.

Появившиеся еще на стадии зарождения общества обряды посвящения юношей в мужчин затем легли в основу мифов о сражениях героев с чудовищами. Чтобы доказать свое право войти во взрослый мир, подростку было необходимо пройти суровое испытание. Также и романтным персонажам приходится преодолеть ряд препятствий, призванных закалить героя и сделать его сильнее. Поэтому во время своих странствий встретиться с чудовищем и вступить в схватку с древним существом предстоит и Финну, герою «Инкарцерона».

Однако главным испытанием протагониста становится его символическая смерть. В романе «Оракул» во время одного из обрядов главная героиня Мирани, укушенная ядовитой змеей, попадает в загробный мир – Сады богини Царицы Дождя, которая, однако, возвращает девушку к жизни, поскольку ее миссия еще не закончена.

Как известно, героям классических мифов всегда покровительствовали боги. Персей, например, получил в дар шлем, делающий его невидимым, а Ахилл, выкованный Гефестом щит, благодаря которому можно было найти любое место на земле. В дилогии «Инкарцерон» персонажи Финн и Клаудия, находясь в разных «мирах» книги, во вселенной тюрьмы и во вселенной эпохи, также становятся обладателями волшебного предмета. Они находят парные ключи, с помощью которых могут общаться друг с другом.

Многие герои древнегреческих мифов тоже относились к двум мирам, были полубогами. Самый известный пример – Геракл, сын Зевса, который избран со дня своего рождения. В романах Фишер способность центральных персонажей совершить героический поступок также подчеркивается их необычностью. В трилогии «Оракул» Мирани получает дар – слышать голос Бога. Сверхъестественными способностями, а точнее, даром пророчества обладает и Финн в романе «Инкарцерон». При-

существование в произведениях Фишер этих функций у персонажей указывает на их избранность. Особость героев подчеркивается и их обособленным положением в окружающем мире. Чужим в Инкарцероне чувствует себя Финн. Он считает, что родился за пределами тюрьмы, и к концу романа читатель убеждается в его правоте. В трилогии «Оракул» изгоем себя чувствует главная героиня Мирани, приехавшая в Двухземелье служить в храме Бога со своего родного острова Милоса.

Нередко в фантастических романах изображаются обрядовые действия. В случае с героями дилогии особое внимание уделяется статусу персонажей – их кровному братству. Это один из важнейших обрядов, который существовал в верованиях многих народов, и который автор реконструирует в своем романе. Надрезав руки, прижав раны и смешав кровь, Финн и его лучший друг Кейро становятся названными братьями. С этого момента их связывает нерушимая клятва, согласно которой они не только должны защищать друг друга, но и мстить в случае гибели. Упоминается еще один важный ритуал – жертвоприношение. В трилогии «Оракул» уже состарившегося Архона приносят в жертву богине Царице Дождя, чтобы прекратить многодневную засуху. Сразу после его смерти в Двухземелье проводится древний погребальный обряд: тело Архона будет сопровождено через девять храмов и найдет последнее упокоение в Городе Мертвых. Весь ритуал займет девять дней, а в последний день будет выбран новый Архон: «мальчик десяти лет, без изъяна и греха», здоровый телом и крепкий разумом, в душу которого, согласно верованиям местных, вселится Бог в момент смерти старого Архона [5, с. 17]. Присутствие в книгах этих архаических ритуалов также подтверждает мифологическое начало произведений Фишер.

Многие исследователи отмечают сильное влияние фантастических романов на современного читателя. Популярность этого жанра они объясняют способностью авторов описать убедительную картину мира, развивающуюся по собственным законам. Таким образом, писатели, обращаясь к хорошо известным мифологическим сюжетам, создают свою собственную культурно-мифологическую модель мира, которая при этом понятна и интересна большому кругу читателей.

#### *Список литературы*

1. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. 384 с.
2. Фишер К. Инкарцерон. М.: Астрель, 2012. 444 с.
3. Голман В. Л. Золотая пыль. Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX-XX вв. М., 2012. 488 с.

4. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: АСТ, 2001. 384 с.
5. Фишер К. Оракул. Архон. Скарабей. М.: Эгмонт, 2004. 1296 с.
6. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». М.: РГГУ, 2001. 168 с.
7. Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий // гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003. 1600 с.

## MYTHOPOETICS OF CATHERINE FISHER'S WORKS

*A. V. Karpova*

The article is devoted to the study of mythopoetics of the fantasy novels written by British author Catherine Fisher. The trilogy “The Oracle” and the dilogy “Incarceron” are analysed. Mythological motifs are analysed as means of space organization. The analysis of connections between Fisher’s works and mythology helps to unveil specific features of the novels written by the British author. Comparative analysis of ancient Greek myths and Catherine Fisher’s fiction novels has revealed their similarity in subjects, images and motifs. Mythological traditions in the novel are expressed explicitly and implicitly. In Catherine Fisher’s works mythologism is constructive: borrowed mythological elements connect parts of the novels into the indivisible composition.

*Keywords:* mythopoetics, mythologism, myth, mythological subject, mythological hero, modern fantasy novels.

### 2.15. О ПЕРЕВОДЕ М.В. ХРАПОВИЦКОЙ (СУШКОВОЙ) ТРАГЕДИИ Ж.Г. ДЮБУА-ФОНТАНЕЛЯ «ЭРИЦИЯ, ИЛИ ВЕСТАЛКА»

© *Е.Э. Овчарова*

Раздел посвящен литературному феномену издания в России конца XVIII запрещенной французской пьесы, направленной против религии и патриархальной власти.

Начиная с 60-х гг. XVIII в. процесс освоение европейской культуры в России сопровождался появлением довольно большого количества переводов злободневной литературы, причем это были не только знаменитые авторы первого ряда, но и популярные в данный момент произведения. Именно в русле такого течения возник перевод пьесы Дюбуа-Фонтанеля «Эриция, или Весталка» (“*Ericie ou la vestale. Drame en trois actes en vers*”) на русский язык. Эта пьеса, созданная в 1767–1768 гг. Жозефом-Гаспаром Дюбуа-Фонтанелем, средней руки литератором и журналистом, примечательна тем, что по поводу нее архиепи-

скоп парижский собирал отдельный совет, в который входили священники и ученые из Сорбонны, в результате чего она была не только запрещена к постановке, но и внесена в список запрещенных и подлежащих сожжению книг, и впоследствии те, кто содействовал ее распространению, действительно были подвергнуты репрессиям. Любопытно, что пьеса с такой репутацией была не только переведена, но и опубликована в России в 1783 году. Представляет также большой интерес и личность переводчика, Марии Васильевны Сушковой.

*Ключевые слова:* Жозеф-Гаспар Дюбуа-Фонтанель, Мария Васильевна Сушкова (Храповицкая), русские переводы XVIII в.

Жозеф-Гаспар Дюбуа-Фонтанель (Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle, 1727–1812), журналист, литератор, драматург и переводчик, в свое время был более всего известен как автор двух запрещенных цензурой пьес. Одна из них, «Эриция /Эрисия в транскрипции М.В. Храповицкой (Сушковой)/, или Весталка» ("Éricie ou la vestale. Drame en trois actes en vers", 1767–1768) примечательна тем, что по поводу нее архиепископ парижский собирал отдельный совет, в который входили не только священники, но и ученые из Сорбонны [1, с. 91–93]. Пьеса была включена в список запрещенных и подлежащих сожжению книг специальным указом парижского парламента от 24 сентября 1768 г. [2, с. 133], из-за нее попали в тюрьму, по одной версии, издатель [4, с. 205], по другой – три книгопродавца [1, с. 93], [3, с. 443]. На основе сюжета данной пьесы Лагарп в 1791 г. создал свою пьесу «Мелани, или монахиня» [1; с.93].

Дюбуа-Фонтанель был не самым известным автором даже в свое время, хотя имя его и было на слуху – так, знаменитый Гримм перед тем, как высказать своему корреспонденту мнение о пьесах и переводах Дюбуа-Фонтанеля, счел необходимым пояснить, что месье Дюбуа-Фонтанель отличается от известного месье Фонтанеля одной буквой [6, с.286]. Но в XIX и XX вв. его имени не найти в театральных афишах, он остался разве что в научных трудах, например, в «Истории театральной цензуры» Виктор Аллэ-Дабо [Victor Hallays-Dabot] [1, с. 91-93], в «Этюдах предромантической литературы» Эдмона Эстева [Edmond Estève (1868-1928)] [7, с. 91-93], в «Драме во Франции в XVIII в.» Феликса Гэфа [Gaiffe, Félix (1874-1934)] [8, с. 94, 192, 469]. Впрочем, несмотря на то, что Жозеф-Гаспар Дюбуа-Фонтанель не сумел пройти в первый ряд авторов, что попадает в словари "Le Petit Larousse", "Le Petit Rober" или энциклопедию "Grand dictionnaire universel du XIX siècle", в истории он все же остался. Думается, что произошло это, в основном, благодаря одному из слушателей курса изящной словесности, который Фонтанель вел в Центральной школе Гренобля. В родной город известный париж-

ский драматург и литератор вернулся на склоне лет, в конце 90-х гг. XVIII в. Учеником его был Анри Бейль, впоследствии более известный под своим псевдонимом Фредерик Стендаль, внук г-на Анри Ганьона, человека выдающегося по своим умственным и моральным качествам и весьма уважаемого.

В автобиографии «Жизнь Анри Брюлара» Стендаль упомянул своего преподавателя несколько раз и посвятил ему, по сути, целый очерк [4, с. 153, 156, 209, 211–212, 215, 217]. Критически настроенный ко всем своим учителям, писатель составил все же список из тех троих, которые, по его мнению, были не лишены некоторых достоинств, включив туда Дюбуа-Фонтанеля вторым «по степени полезности для детей» [4, с. 153]. Впрочем, в «Анри Брюлларе» Фонтанель представлен как человек не слишком удачливый, не получивший возможности самореализации, не очень счастливый, обремененный подагрой и вульгарной женой, потерпевший крах в большинстве своих начинаний и вынужденный на склоне лет заниматься обучением своенравных юнцов. Он, хотя и сохраняет достоинство и не скрывает (впрочем, и не афиширует) своих несколько крамольных на тот момент взглядов, но сломлен бедностью, несчастьями и неудачным браком. Думается, однако, Стендаль, оценивая жизнь Дюбуа-Фонтанеля как не слишком удачную, сильно искажал реальное положение вещей – тем более, что ставил, очевидно, слишком жесткую зависимость между удачным выбором жены и ее изящными манерами.

Дюбуа-Фонтанель прожил долгую жизнь (он умер на 85-м году жизни), благополучно миновав то время, когда смертность среди французской интеллигенции была высока чрезвычайно, и порой остаться в живых было уже достаточно большой жизненной удачей. Еще в молодости, до Великой революции, он сумел избежать репрессий за чрезвычайно вольные по тому времени пьесы. Среди его литературных трудов есть пьесы, романы, описания путешествий, критические трактаты и переводы. Все это в свое время не проходило мимо внимания современников, среди которых были и достаточно именитые, например, как вышеупомянутые братья Гримм.

Дюбуа-Фонтанель приобрел довольно большую известность как драматург; он предлагал к постановке свои пьесы в *Comedy Française*, но, хотя часть пьес была не принята из-за их вторичности, а две самые удачные жестко преследовались цензурой, определенную известность они ему доставили, тем более, что их постановки все-таки состоялись, пусть и в атмосфере не самой благожелательной. В конце своей литературской карьеры Дюбуа-Фонтанель сумел получить неплохо оплачи-

ваемую должность преподавателя по своей основной специальности, изящная словесность, в самой престижной школе Гренобля (одной из тех Централных школ, о которых правительством был принят специальный закон, который Стендаль дважды назвал «превосходным» [4, с. 150]), где, помимо оплаты, предоставлялась и квартира прямо в колледже. Здесь обучались сыновья лучших семей города. Скорее всего, это было обусловлено столичной славой драматурга – а также, возможно, и его репутацией, как человека достойного, умеренно либерального, не склонного к крайностям, сумевшего в непростые времена ничем себя не запятнать. О его браке на самом деле неизвестно ничего, кроме того, что его жена была немкой и в юности не отличалась строгостью нравов, а с точки зрения юных учеников ее мужа (не самых авторитетных и беспристрастных свидетелей) имела плохие манеры. Страдать же от болезни суставов и испытывать усталость от жизни в 70 лет вполне естественно, даже если она и не была так наполнена трудами, как у Дюбуа-Фонтанеля.

Об истории, связанной с постановкой пьесы «Эриция, или Весталка», довольно подробно написано в уже упоминавшейся книге Виктора Аллэ-Дабо «История театральной цензуры во Франции» [1, с. 91]. Аллэ-Дабо описал скандал, вовлекший в свой оборот автора пьесы, театральных деятелей, цензора, парижского архиепископа и созданной им комиссии из кюре и ученых из Сорбонны. Итогом разбирательства стало включение пьесы в список книг, «противных добрым нравам и религии», по поводу которого Парижским парламентом было издано особое постановление, говорившее о наказании лиц, ответственных за их напечатание и распространение, а также и о сожжении самих книг [2, с. 133].

Причиной запрета была очевидная интерпретация текста пьесы как выступления против католической церкви, да и вообще как выпада против авторитета власти. Исследователи [2, с. 133] отмечают, что в обвинениях, произносимых весталкой Эрицией и ее возлюбленным Осмидом в адрес древнеримских установлений просто нельзя было не услышать критики христианской церкви. То, что нападению подвергались именно церковные учреждения, ясно, например, из характеристики весталок как «дочерей неба», 'filles du Ciel', которые живут «в сей мирной обители / Вдали от мирских заблуждений» ('dans ce paisible asyle, / Loin des erreurs du monde'), души которых должны быть свободны от человеческих слабостей ('des esprits degages des humaines faiblesses'), а для богини Весты, которой они служат, нет ничего скрытого в их помыслах, она тайно зрит и читает все, что есть в их сердцах ('voit et lit dans le secret des cœurs') – /

здесь и далее перевод наш – Е.О./ Не надо даже слишком глубокого анализа для того, чтобы понять, как Эриция, пытающаяся отговорить юную Эмиру от намерения стать весталкой, живописует именно монастырскую обстановку:

«Vous cherchez le bonheur .. il n'est pas dans ce  
Temple <...>

Le désespoir, le trouble, la terreur,  
Au fond de cette enceinte étalent leur fureur;  
Sous le poids des devoirs toujours l'ame y soupire;  
Un vautour éternel sans cesse l'y déchire;  
Les sanglots au-dehors n'osent point s'exhaler;

On repousse des pleurs, qui craignent de couler» / «Вы ищете счастья... его нет в этом храме/ <...> Отчаяние, тревога, страх /внутри этой ограды выставляют себя напоказ/; здесь душа стонет под тяжестью долга/; вечный хищник беспрестанно ее терзает;/ рыдания наружу совсем не выливаются/; Отказываются от слез, которыми бояться быть скомпрометированными».

Нельзя не заметить, что древнеримские реалии имеют весьма вольное отражение в пьесе, в то время как в середине XVIII в. не было недостатка в сведениях по этому вопросу. Античная литература сопровождала образованного европейца на протяжении всей его жизни, начиная со школьной скамьи. Но Дюбуа-Фонтанель в своих произведениях не ставил себе целью воспроизведение исторической правды, скорее, стремился удовлетворить потребность современников в необычном, таинственном, экзотичном.

Так, весталки в Риме – это уважаемые и часто очень богатые женщины, в отличие от всех других женщин Рима, они обладали правом собственности и имели еще ряд беспрецедентных привилегий. Дабы не потерять своего статуса, они редко выходили замуж, имея такую возможность после 30-ти лет служения; причина редкости такого события была не только в солидном возрасте (что вполне могло быть скомпенсировано изрядным состоянием), но еще и в укоренившемся издавна поверьем, что брак с весталкой сулит большое несчастье. Также неизвестно о попытках вооруженного освобождения весталок, осужденных за потерю невинности, да и, скорее всего, подавляющее число жителей Древнего Рима верили в необходимость такой сакральной жертвы для благополучия Вечного Города.

В пьесе Дюбуа-Фонтанеля речь идет о пожизненном заключении в храме девушек, совершаемом часто насильственно, против их воли,

как это частенько случалось при пострижении в монастырь. На самом деле период обязательного служения жрицы богине Весте составлял 30 лет. Согласно пьесе Фонтанеля получается, что единственным преимуществом положения весталки был уход от суетных светских удовольствий, в то время как на самом деле они обладали большими привилегиями и почетным статусом, к чему были чрезвычайно привязаны. Таким образом, перед нами не слишком хорошо завуалированная Франция XVIII в. Даже невинная Эмира, которая противостоит мятежной Эриции и надеется обрести душевный покой в стенах Храма Весты, в какой-то момент вдруг оказывается искушенной светской дамой, уставшей от мирских треволнений и находящей свое счастье именно в возможности от них отдалиться. Не соответствует древнеримским установлениям и эффектная концовка пьесы с казнью Эриции, главной героини пьесы, поскольку смертная казнь путем погребения заживо была наказанием за потерю девственности, а не за угасание огня, что, хотя сурово и наказывалось, но не служило основанием для смертного приговора. Впрочем, в дальнейшем, видимо, с подачи уже Дюбуа-Фонтанеля, в последующие годы этот сюжет варьировался несколько раз [2, с. 133, 138].

Судя по тому, что пьесы Дюбуа-Фонтанеля в какой-то период времени переводились на другие языки, причем, вскоре после их издания, его скоротечная скандальная слава была громкой и имела международное распространение. В силу же недолговечности этого успеха, переводы, как и сами пьесы, были преданы практически полному забвению. В 1776 году была переведена, как указано Фердинандом Брюно [Brunot, Ferdinand (1860-1938)] в его монументальной «Истории французского языка» [5; 119], на итальянский пьеса "Floridan", т.е., скорее всего, имеется в виду пьеса "Loredan"(1776), единственная допущенная к постановке в Comedie Française, но запрещенная прямо во время премьеры. "Эриция" вышла первый раз в Лондоне в 1768 году [14], в России перевод Сушковой был опубликован Новиковым в 1783 году.

Мария Васильевна Сушкова (1752-1803), в девичестве Храповицкая, кроме своей переводческой деятельности, занималась сочинением разного рода прозаических и поэтических произведений, в частности, пьес и принимала участие в литературной жизни; какой-то период она принадлежала к кругу Новикова. Ей покровительствовала сама Екатерина II [10]. Она была сестрой Храповицкого, секретаря Екатерины II (также весьма одаренного литератора); сама же Сушкова состояла у императрицы во фрейлинах.

Список ее печатных работ весьма обширен: здесь и стихи, и пьесы, и очерки нравов, и знаменитые переводы. Так, например, она была первым переводчиком знаменитой в то время поэмы Юнга «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» на русский язык, романа Мармонтеля «Инки, или Разрушение Перуанской империи» (перевод выдержал 4 издания и достиг общего тиража в 5000 экземпляров, что для того времени было значительной величиной); она перевела прозой поэму Мильтона «Потерянный Рай». С русского на французский она перевела прозой поэму «Чесменский бой» Хераскова, чем ввела русскую литературу в европейский контекст.

Собственно, именно переводы с русского как раз более всего соответствовали ее изначальному образованию: она с детства прекрасно знала французский, итальянский, английский и немецкий языки, но только уже в юности начала совершенствоваться в русском, для чего просила помощи у брата, также обладавшего незаурядными филологическими способностями. Уже к 18 годам она достигла больших успехов, что легко можно увидеть из ее публикаций, например, в журнале «Трутенъ» под псевдонимом «Ужестъ как мила» там были опубликованы «Портреть», краткие афористичные характеристики общих знакомых [11].

Немногими известными биографическими сведениями о М.В. Сушковой-Храповицкой мы обязаны, прежде всего, М.Н. Макарову, ее первому биографу, редактору небезызвестного «Дамского журнала»[12]; он сообщил также ряд важных подробностей о переводах Храповицкой. На информации из «Дамского журнала» основана и довольно подробная статья в известном «Русском биографическом словаре» А.А. Половцова, а также статья в «Словаре русских писательниц, 1759–1859 гг.» Николая Книжника (псевдоним кн. Н. Голицына). Историк и литератор Д.Л. Мордовцев в своей известной книге [10] о русских женщинах несколько раз упоминает Сушкову-Храповицкую, представляя ее в общем контексте социального и литературного развития, наряду с другими женщинами-литераторами эпохи.

Известно, что начиная с 60-х гг. XVIII в. процесс освоения европейской культуры в России (который практически совпал с периодом становления сентиментализма в русской литературе) сопровождался появлением довольно большого количества переводов. Интересно, что переводились не только авторы первого ряда, но и просто какие-то злободневные, популярные в данный момент произведения, часть из которых сейчас находится в полном забвении и известна только считанным спе-

циалистам [13, с.727]. Именно в русле такого течения и возник перевод пьесы Дюбуа-Фонтанеля на русский язык [15].

Пьеса французского автора написана 12-сложником, французским «александрийским стихом». В XVIII в. написать высокую трагедию иным видом стихосложения было просто невысказимо. Гаспаров писал об этом стихе: «... после недолгого расцвета 10-сложник в качестве «длинного стиха» начинает вытесняться 12-сложником (6 + 6), французским «александрийским стихом» <...> в XVII в. он торжествует над своим соперником окончательно: 10-сложник начинает ощущаться как размер архаичный, смешной и грубоватый и употребляется мало, преимущественно в комических жанрах (сказки Лафонтена, «Девственница» Вольтера). С тех пор и до конца XIX в. 12-сложник («героический александриец» с парной рифмовкой и «элегический александриец» с перекрестной и иной рифмовкой) твердо остается ведущим «длинным размером» французской поэзии: 12-сложником и 8-сложником написано подавляющее большинство всех французских стихов этих трех столетий...» [16, с. 110].

Четкие александрийские стихи Дюбуа-Фонтанеля, держащие зрителя своим напряженным ритмом в постоянном напряжении, переданы Сушковой пространной сентиментальной прозой, порождающей совсем иной настрой. Если на французском языке перед нами напряженная классицистическая трагедия о борьбе между чувством и долгом, то на русском языке представлена неспешно разворачивающаяся драма, где все персонажи очень шумно и, пожалуй, излишне пространно рассуждают о сильных страстях и неодолимых обстоятельствах. Некоторые примеры приведены ниже.

Действие I. Явление второе

Текст пьесы. Часть монолога Эрисии. [14]	Подстрочник	Перевод Сушковой [15]
C'est ainsi qu'on me plaint!... ces serments odieux Devoient-ils jamais être entendus par les Dieux Je les désavouois; mon inflexible pere ordonna des mes jours l'hommage involontaire.  Déesse, tu le sçais! Indigne,	Так меня жалеют ... эти отвратительные клятвы Должны же они быть поняты Богами. Я с ними не согласна; мой непреклонный отец посвятил мои дни этой невольной чести.	Вот как обо мне сожалеют! - Боги! должны ли были вами услышаны сии противные клятвы? Уста мои вещали, но сердце мое с ними согласно не было. Мой неукротимый родитель повелел против воли

hélas! de toi, Pus-je t'offrir mon coeur, qui n'étoit plus à moi...  Osmide l'occupoir...	Ты это знаешь, Богиня! Недостойная, увы! тебя, Могу ли я предлагать тебе свое сердце, которое мне более не принадлежит... Осмид его занимает	моей посвятить дни мои. Богиня! ты знаешь то. Увы! недостойная тебя, могла ли я принести тебе твоё сердце, которое уже другому дано было?  Оно было преисполнено Осмидом...
---	---	--

Действие I. Явление третье

Текст пьесы. Часть монолога Эрисии.	Подстрочник	Перевод Сушковой
Vous cherchez le bonheur .. il n'est pas dans ce Temple <...> Le désespoir, le trouble, la terreur, Au fond de cette enceinte étalent leur fureur; Sous le poids des devoirs toujours l'ame y soupire; Un vautour éternel sans cesse l'y déchire; Les sanglots au-dehors n'osent point s'exhaler; On repousse des pleurs, qui craignent de couler; La vertu même, ailleurs si douce, si paisible Y fait notre supplice, et le rend plus terrible	Вы ищете счастья... его нет в этом храме <...> Отчаяние, тревога, страх Внутри этой ограды выставляют себя напоказ; Здесь душа стонет под тяжестью долга; Вечный хищник беспрестанно ее терзает; Рыдания наружу совсем не изливаются; Отказываются от слез, которыми бояться быть скомпрометированными И само целомудрие, которое в другом месте столь сладостно, столь безмятежно, здесь составляет наше мучение, и это самое ужасное.	Ты ищешь благополучия? его здесь нет. Отчаяние, смущение, страх распространяют здесь ярость свою. Под игом должностей душа всегла в сем храме воздыхает и беспрестанное огорчение ее терзает; Рыдания и слезы стараются сокрывать,  И самая добродетель, везде столь сладостная, толь тихая, соделывается здесь мучение и страшное лице.

Язык Сушковой очень прозрачен и ясен, близок к языку первой половины XIX века; думается, что эта правильность как раз и обусловлена тем, что русский язык она уже учила, т.е. осваивала согласно правилам, а не путем инстинктивного детского восприятия в языковой среде.

Она не боится вносить в свой перевод новые оттенки смысла, возможно, продиктованные какими-то своими ассоциациями. Так *mon inflexible pere* (мой непреклонный отец) оригинала, постоянный персонаж классицистических трагедий, обращается у нее в моего неукротимого родителя, что вполне вписывается сентиментальную парадигму. Здесь можно предположить, что это не случайная замена и что это единственный сохранившийся отзвук воспоминания о характере генерала-аншефа Василия Ивановича Храповицкого, отца Марии Васильевны.

Сушкова смело вносит в строгий язык трагедии Дюбуа-Фонтанеля почти просторечные образы:

«*La vertu même, ailleurs si douce, si paisible*

*Y fait notre supplice, et le rend plus terrible*» / «И самая добродетель, везде столь сладостная, толь тихая, соделывается здесь мучение и страшилище».

В переводе могут быть убраны какие-то моменты, если, по мнению переводчика, они не вносят ничего существенного – или добавлены, если это кажется необходимым. Так две строфы с довольно сложным содержанием передаются одним простым замечанием:

«*Les sanglots au-dehors n'osent point s'exhaler;*

*On repousse des pleurs, qui craignent de couler*» / «Рыдания и слезы стараются сокрывать».

А краткое утверждение разворачивается в целую сентиментальную декларацию:

«*Je les désavouois*» / «Уста мои вещали, но сердце мое с ними согласно не было»

Конечно, весьма примечательно, что пьеса с такой репутацией была не только переведена, но и опубликована в России. Правда, это произошло в 1783 г., когда Новиков еще пользовался большой свободой в своей деятельности. Но подобная публикация свидетельствует о крайней смелости издателя. Ведь опасения парижского архиепископа не были надуманы – он недаром приглашал в комиссию не только священников, но и ученых. Пьеса действительно направлена против религии и общественных установлений. В ней ясно виден протест против традиционной авторитарной роли родителей и недвусмысленный призыв к активным действиям в защиту прав отдельной человеческой личности на свободу и счастье. Но надо отметить, что перевод конфликта чувства и долга оригинала в противостояния любви и рока в переводе значительно смягчает религиозный оттенок конфликта. Сентиментальная

лексика, использованная Сушковой, позволила читателю воспринимать трагедию как сентиментальную драму несчастной любви.

Актуальность проблемы в переводе (относительно оригинала) снижалась еще и усложнением аллегории; протест против античной религии в данном случае подразумевал неприятие установлений католической церкви и французских обычаев, что могло затруднять восприятие. К тому же, аналогия между весталками и монахинями, столь распространенная в западной культуре [2], в русской религиозной и литературной традиции не была развита. На общем фоне деятельности Н.И. Новикова издание пьесы прошло практически незамеченным, в список книг, могущих служить к разным вольным мудрованиям, оно не попало [17]. Как сама пьеса, так и ее перевод известны только в виде упоминаний в списках литературы. Тем не менее, несомненно, что этот литературный феномен представляет определенный интерес для истории литературы и, в частности, для истории развития российско-французских связей.

#### *Список литературы*

1. Hallays-Dabot, Victor. Histoire de la censure théâtrale en France. Paris: E.Dentu, éditeur, 1862. 340 p.
2. Смирнова О.Л. Кюре и весталки // Вестник древней истории. № 2 (245), апрель-май-июнь. М.: Наука, 2003. С. 127–143.
3. Стендаль Ф. Собрание сочинений в 15 тт. Т. 13. / Под общей редакцией Б.Г. Реизова. М.: Правда, 1959. 456 с.
4. Стендаль Ф. Жизнь Анри Брюллара / Перевод Б.Г. Реизова. Под редакцией А.А. Смирнова // Собрание сочинений в 15 тт. Т. 13. М.: Правда, 1959. С. 5–326.
5. Brunot F. Histoire de la langue française des origines à 1900. Tom VIII. Première partie. Le français dans les divers pays d'Europe. – PARIS: Librairie Armand Colin, 1934. 768p.
6. Хазанов А.М. Экспансия Португалии в Африке. М.: Наука, 1976. 320 с.
7. Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790. Tom cinquième. 1766–1768. Paris: Furne et Ladrance, 1829. 452 p.
8. Estève E. Etudes de littérature preromantique. Paris: Librairie ancienne honoré Champion, 1923. 225 p.
9. Gaiffe F. Le drame en France au XVIIIe siècle. Paris: Librairie Armand Colin, 1910. 591 с.

10. Мордовцев Д.Л. Русские женщины. Биографические очерки из русской истории. М.: Российская книжная палата, 1993. 432 с.
11. Трутень. СПб, 1769–1770. 424 с.
12. Макаров М.Н. Материалы для истории русских женщин-авторов // *Дамский Журнал*, 1830 г., № 7, С. 98–100; № 10, С. 145–147; № 21, С. 113.
13. Стенник Ю.В., Кочеткова Н.Д. Сентиментализм. Карамзин // *История русской литературы в 4-х тт. Т.1. М., 1980. С.726–765.*
14. Dubois-Fontanelle J-G. *Éricie ou la vestale. Drame en trois actes en vers.* Londres, 1772. 40 p.
15. Дюбуа-Фонтанель Ж.-Г. Эрисия или весталка. С франц. переведено М.С. М., 1783.
16. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
17. Западов В. А. К истории правительственных преследований Н. И. Новикова. Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://lib.pushkinskijdom.ru/> (дата обращения 20.06 2017).

**ON THE RUSSIAN TRANSLATION OF JOSEPH-GASPARD  
DUBOIS-FONTANELLE'S PLAY "ÉRICIE, OU LA VESTALE, DRAMA  
IN 3 ACTS IN VERSE" BY M.V. HRAPOVICKAYA (SUSHKOVA)**

*E.E. Ovcharova*

The paper discusses 18-century Russian translation of the French play "Éricie, ou la Vestale, drama in 3 acts in verse". This play was censored in France, because it was directed against Catholic religion and patriarchal authority. The 18th century process of acquiring and adapting European culture included translating of a substantial number of current European authors. The choice of books for translations was determined by their popularity rather than by their quality. One of those fashionable authors was Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle with his much-talked-of play "Éricie ou la vestale. Drame en trois actes en vers" (1768). Dubois-Fontanelle was a second-rate writer and journalist. His play owes its popularity to the special council of curés and Sorbonne's scientists which was organized by the Parisian archbishop. The council prohibited this play, banned it from staging, and even added it to the list of forbidden books that had to be burned. Those few people who were promoting the spread of the play were repressed. However, curiously enough, the play, which had gained such a reputation, was translated and even published in 1783 in Russia. The translator's personality of the play also is of great interest.

*Keywords:* Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle, M.V. Sushkova (Hrapovickaya), Russian translations of XVIII century.

## **2.16. БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ТРИЛОГИИ СУХБАТА АФЛАТУНИ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ»**

© *А.В. Емелина*

В разделе рассматриваются библейские мотивы в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов», которые определяют философскую проблематику произведения: троичность, образы волхвов, Рождество. Выявлены особенности авторской интерпретации библейских сюжетов и образов. Особый акцент сделан на взаимосвязи образов волхвов с основными видами искусства (музыка, живопись, архитектура), показано, как эта взаимосвязь реализуется в композиции трилогии.

*Ключевые слова:* Сухбат Афлатуни, «Поклонение волхвов», библейские аллюзии, волхвы.

В произведениях современных авторов, как правило, активно задействованы различные пласты мировой культуры. Это и отсылки к произведениям разных видов искусства, и к мифологическим, библейским сюжетам. Использование прямых и скрытых цитат включает произведение в определенный культурный контекст, придает сюжету многолинейность и многоплановость. Используя устоявшийся в культуре образ, автор «намекает» на его сходство с героем, сюжетом или идеей своего произведения.

Творчество Сухбата Афлатуни отличается глубокой укорененностью в мировой культуре. В произведениях писателя встречаются многочисленные отсылки к философии Платона, музыкальным темам Моцарта, Чайковского, трагедиям Шекспира, русской классической литературе [1]. При этом замечено, что в его произведениях «все отсылки, упоминания внутренне организованы и выстраиваются в определенную систему» [2], именно поэтому исследователи говорят о том, что использование «чужих сюжетов» является значимой чертой поэтики произведений писателя – «они выполняют не только прогностическую функцию, <...> способствуют выражению идеи о существовании связи прошлого и настоящего, пересечении судеб людей, о повторяемости вечных онтологических конфликтов» [2].

Предметом нашего анализа являются библейские мотивы в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов». Аппелляция к тексту Вечной книги отражает не только общую специфику стиля писателя, но и выявляет его понимание хода истории и вовлеченности человека во временной поток.

Ключевыми библейскими мотивами и образами, определяющими действие романа, являются следующие: идея троичности (Троица); образы волхвов и соотносимые с ними виды искусства (живопись, музыка, архитектура); идея вознесения (Моховкент (город под землей) – Ташкент, Дуркент (город на земле) – Город с желтым куполом (город на орбите)).

Рассмотрим каждый из мотивов подробнее.

Идея троичности. Главные герои – Николай Петрович, Кирилл Львович, Николай Кириллович – принадлежат к семье Триярских, которая оказывается причастной к знаковым событиям русской истории. Кроме того, судьбы некоторых членов семьи Триярских связаны с представителями рода Романовых.

Каждый из Триярских имеет отношение к одному из видов искусств: архитектуре, живописи и музыке. Причем последней в романе отведена особая роль, так как именно благодаря последней симфонии Н.К. Триярского была предотвращена арабо-израильская война и ядерная катастрофа.

В родовой фамилии героев спрятан знаковый библейский элемент – число ТРИ (Бог-отец, Бог-сын, Бог-Дух Святой – три черты Бога: Всемогущий, Вездесущий, Всеведущий).

Сама же фамилия сочетает в себе число ТРИ и корень -ЯР-, семантика которого связана с такими понятиями, как ‘пыл’, ‘огонь’, ‘жар’, ‘буйство’, ‘порывистость’, ‘стремительность’. Число ТРИ усиливает заложенное значение многократно, что не раз доказывается на страницах романа. Порядковый год смерти героев также оканчивается числом ТРИ. Да и сама структура произведения реализует идею троичности – трилогия.

Число «ТРИ» присутствует в мечтах героев романа. Например, император Николай I вынашивает следующую идею: «Три монарха в канун Рождества въедут в Иерусалим; три христианских исповедания: Православие, Католичество и Лютеранство...» [3, с. 113] В старинном трактате, который переводит один из героев, Давлат Ходжакулов, говорится о создании мира из пения и света, которые соединившись порож-

дают Слово: «От отца это Слово получало свет, от матери – мелодию... Слово светит и поет...» [3, с. 487].

Волхвы. Писатель обращается к одному из самых востребованных в культуре сюжетов, который имеет многочисленные живописные и литературные интерпретации, – сюжету поклонения волхвов, связанному с историей рождения Иисуса Христа. В предисловии к электронному изданию трилогии «Поклонение волхвов» Сухбат Афлатуни пишет: «Почему волхвов и какое волхвы имеют отношение к истории российского проникновения в Азию, надеюсь, прояснится при чтении. Или не прояснится» [4, с. 1].

Не раз указывалось, что в самой Библии о волхвах сказано немного. Рождество Спасителя описывали только два евангелиста – Лука и Матфей. Лука вообще ничего не пишет о волхвах, а Матфей посвящает им лишь 12 строф, при этом он не называет их имена, не говорит об их количестве, не указывает и место, откуда они прибыли. В Библии сказано:

«1 Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, пришли в Иерусалим волхвы с востока и говорят:

2 где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему.

3 Услышав это, Ирод царь встревожился, и весь Иерусалим с ним.

4 И, собрав всех первосвященников и книжников народных, спрашивал у них: где должно родиться Христу?

5 Они же сказали ему: в Вифлееме Иудейском, ибо так написано через пророка:

6 и ты, Вифлеем, земля Иудина, ничем не меньше воеводств Иудиных, ибо из тебя произойдет Вождь, Который упасет народ Мой, Израиля.

7 Тогда Ирод, тайно призвав волхвов, выведал от них время появления звезды

8 и, послав их в Вифлеем, сказал: пойдите, тщательно разведайте о Младенце и, когда найдете, известите меня, чтобы и мне пойти поклониться Ему.

9 Они, выслушав царя, пошли. [И] се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, \*как\* наконец пришла и остановилась над \*местом,\* где был Младенец.

10 Увидев же звезду, они возрадовались радостью весьма великою,

11 и, войдя в дом, увидели Младенца с Мариною, Матерью Его, и, пав, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну.

12 И, получив во сне откровение не возвращаться к Ироду, иным путем отошли в страну свою.» [5, с. 1–2]

Упоминания о волхвах есть и в Ветхом Завете. Так, например, в пророчестве Исайи (60:6) говорится следующее: «Восстань, светись, Иерусалим, ибо пришел свет твой, и слава Господня возшла над тобою. Ибо вот, тьма покроет землю, и мрак – народы; а над тобою воссияет Господь, и слава Его явится над тобою. И придут народы к свету твоему, и цари – к восходящему над тобою сиянию. Возведи очи твои и посмотри вокруг: все они собираются, идут к тебе; сыновья твои издалека идут и дочерей твоих на руках несут. Тогда увидишь и возрадуешься, и затрепещет и расширится сердце твое, потому что богатство моря обратится к тебе, достояние народов придет к тебе. Множество верблюдов покроет тебя – дромадеры из Мадиама и Ефы; все они из Савы придут, принесут золото и ладан и возвестят славу Господа...» [6, с. 729] [выделено мной – А.Е.]. Или, например, в псалме (71:10–11) «Цари Фарсиса и островов поднесут Ему дань; цари Аравии и Савы принесут дары; и поклонятся Ему все цари, все народы будут служить Ему». (выделено мной – А.Е.) [6, с. 601]. Так волхвы получили царские титулы и указание на место, из которого они прибыли.

Если обратиться к этимологии слова, то волхвы – это славянское слово, используемое в переводах на русский язык. В подлиннике Евангелия используется греческое слово μάγοι. Существуют два значения этого слова: люди, принадлежащие к зороастрийским жрецам, и вавилонские жрецы-астрологи.

В Евангелии Матфей не пишет о количестве волхвов. Только по числу принесенных даров (золото, ладан, смирна) возникло предположение, что их было трое. Около 8 века н.э. волхвы получили имена и происхождение. Битхисаря (Бальтазар или Вальтасар) стал царём Аравии (в ранних рукописях Вальтасара зовут Вифисарей); Мелихиор (Мельхиор) – Персии; Гатхаспа (Гаспар или Каспар) – Индии. С развитием иконографии волхвов стали изображать как мужчин разного возраста (Бальтазар – юноша, Мельхиор – средних лет, Каспар – старик) и жителей различных стран (Бальтазар – мавр, Африка, Мельхиор – белый человек, Европа, Каспар – с восточными чертами и в восточной одежде, Азия). Есть греческие варианты имён волхвов (Аппелликон, Америн и Дамаскон) и еврейские (Магалат, Галгалат и Серакин).

Каждый роман трилогии Сухбата Афлатуни назван именем одного из библейских волхвов: «Гаспар», «Мельхиор», «Балтасар». Каждому волхву соответствует свое историческое время: Гаспару – середина XIX

века, Мельхиору – начало XX века, Балтасару – 70-е годы XX века. В сюжете романа библейские волхвы появятся только в финале – они уводят героев романа (действующих и второстепенных, живых и умерших) куда-то в неизвестность. Но волхвы присутствуют в романе как символы искусств: «Царь-архитектор. Царь-художник. Царь-музыкант...» [3, с. 611]. Поэтому чаще всего эти персонажи появляются в произведениях искусства. Так, например, в комнате императора Николая I есть картина, на которой воссоздан сюжет поклонения волхвов: «Коленопреклоненный старик, мантия в горностаевых запятых. Другой распластался на снегу. Третий, смуглый, в шубе, снег на чалме... и вот он, хлев, и горностаевый старец, и другой, в золотом плаще, и третий, черномазый, мерзнет в великоватой ему шубе». [3, с. 171] Этому же моменту из библейской истории посвящена картина-икона в комнате о. Кирилла в Токио: «На среднике была изображена Мария на троне и вздыбленные кристаллы за ее спиной; пред Марией в иконописном изгибе выгнулись волхвы. Старший волхв, седобородый, за ним – чернобородый, безбородый замыкает. На всех троих русские шапки с кичками различного цвета, в условно намеченных ладонях – дары» [3, с. 407]. Волхву Мельхиору (или Меликхану) будет возведен мавзолей в вымышленном городе Дуркенте. В городе Новоюртинске, в котором отбывал ссылку Николай Триярский, образы волхвов появляются на своде церкви: «Небо со звездой. Пещера с людьми и животными. Старик спит. Женщина показывает гостям дитя. Трое гостей, лиц не видно, осыпались...» [3, с. 105] В третьей части романа о волхвах вспоминает Николай Кириллович Триярский (стихотворение И. Бродского «В Рождество все немного волхвы...»).

Каждый из главных героев романа является носителем (хранителем, обладателем) одной из ТРЁХ частиц артефакта «Рождественская звезда», дарующих своим обладателям чудесные свойства: дар власти, дар слова и дар чудотворения. Именно они помогают своим обладателям (хранителям) выжить в сложных жизненных ситуациях и выполнить свое предназначение: Николаю Триярскому не погибнуть во время побега из Новоюртинска и создать город Прокаженных; о. Кириллу – выполнить свое предназначение – передать часть звезды члену семьи Романовых; Николаю Кирилловичу – создать симфонию, спасшую мир от катастрофы.

Но, скорее всего, в контексте романа волхвы – это учителя, наставники. Николай Петрович Триярский, Гаспар, пройдя через множество испытаний (арест, ссылка, побег, плен и инсценированная смерть) становится учителем не только для великого князя Николая Константиновича Романова, своего племянника отца Кирилла Львовича Триярского,

но и для других героев романа. Например, для Курпы, сына горбуни и дервиша, которого по легенде ангел выманил из чрева матери сном Николая Триярского, сидевшего в тот момент в тюрьме за связь с петрашевцами и увлечение учениями Фурье.

На страницах романа есть еще одна история, связанная с волхвами. О них пишет в письме-доносе Николаю I новоюртинский фельдшер Афанасий Казадупов: «А себя именуют они Волхвами, или потомками тех Волхвов, восточных царей, которые поклонились Младенцу Христу. Оттого из всех церковных празднеств почитают они особо Рождество; в этот день имеют тайную встречу, где молятся отцам своим, Волхам, и Звезде. И перед изображением Младенца тайно ставят мирру и ладан и кладут позолоченные или даже золотые предметы. А иногда вместо изображения сажают пред собою живое дитя и кладут пред ним те же предметы. И носят дитя по комнатам, и поют песни. А остальные церковные праздники чтят меньше, потому что-де эти праздники есть только как символы для подготовки духа к истинным праздникам и к тому, что ждет Христа и Россию в будущем» [3, с. 107–108]. Возможно, из их учения, придававшего огромное значение Рождеству, и появились в романе волхвы. «Учение Волхвов, или Рождественников, таково. Святое Евангелие и Книги Нового Завета толкуют иносказательно, то есть ложно. По словам их, все, что написано о Господе нашем Иисусе Христе, Его Богоявлении и Страстях, хоть и истинно, но пока-де не произошло и дано лишь как пророчество. Как говорят некоторые из них, «а Руси, мол, Христос еще не явил чудес своих и не был распят. Ибо если бы был Он распят, то не творилось бы столько греха и неправоты. Произошло пока лишь Его Рождество»» [3, с. 103–104].

Ни один из Триярских к числу рождественников не принадлежал, взглядов не разделял, однако с ее представителями встречался. Например, история пропажи Левушки Маринелли (Триярского) в Рождество и чудесное возвращение опять же в Рождество (в 1 части трилогии). Отец Кирилл Триярский, Мельхиор, во время путешествия в Ош был свидетелем сцены поклонения ребенку, впоследствии много над этим думал и позже написал книгу, разделив ее «на две части: «Поклонение волхвов» и «Поклонение пастухов».... Человечество он делил на волхвов и пастухов. У волхвов есть знание, но нет веры. Это интеллигенция, люди ума. Другие – это пастухи, у них есть вера, но нет знаний...» [3, с. 491].

Идея вознесения. Она реализуется в романе через образы городов, с которыми связана жизнь главных героев. Как замечает Э.Ф. Шафранская, «город – главный образ текстов Сухбата Афлатуни» [7, с. 217],

особую роль в концепции писателя, по мнению исследовательницы, играет изображение уходящего города, его духа [7, с. 229].

Находясь в ссылке в Новоюртинске, Николай Петрович Триярский начинает видеть сон о городе с желтым куполом, городе, в котором все будут счастливы. В первой части трилогии Сухбат Афлатуни не рассказывает о том, как создавался этот город мечты. История его создания появится в следующих частях романа. Этот город выстрадан Николаем Триярским годами физических и духовных страданий. В процессе создания город Радости трансформировался в город Прокаженных и опустится под землю. Там и будет жить Николай Триярский, Гаспар-строитель, человек, в которого Триярский превратится, затерявшись в Азии, утратив прежнее имя и прежнюю личность.

Действие второй и третьей частей трилогии происходит на земле: в Ташкенте начала XX века и в вымышленном городе Дуркенте в 70-е годы. Эти города герои будут стараться сделать городами мечты (технические новации, система каналов в Ташкенте, европеизация и осовременивание Дуркента). Но все попытки переустроить старый город, разрушив его традиции, вписав его в современную культуру, оказываются безуспешными, а сами новации зачастую воспринимаются как искусственно привнесенные. Во время революции гибнет город мечты отца Кириллы и великого князя Николая Константиновича Ташкент. Гибнет Дуркент, и его гибель приобретает апокалипсические черты: «Горело и с металлическим грохотом рушилось колесо обозрения. Горел Универмаг, мотал огненными хвостами Драмтеатр, дымился превращенный в руины мавзолей Малик-хана, трещало дерево...» [3, с. 701]. И город, и мир в целом, будут спасены симфонией, исполненной только один раз и утерянной безвозвратно. Остается только город на орбите, город в котором живет его правитель, вечно живой император Николай. Этот вектор движения вверх «под землей – земля – орбита Земли» связано как с представлением об устройстве мира, так и адресует читателя к идее вознесения.

#### *Список литературы*

1. Юхнова И.С. Русский культурный код в повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки» // *Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций*. 2015. № 2 (10). С. 81–89.
2. Юхнова И.С. «Чужие сюжеты» в прозе Сухбата Афлатуни // *Международный журнал фундаментальных и прикладных исследований*. 2017. № 5 (2). С. 371–373.
3. Афлатуни С. *Поклонение волхвов*. М.: РИПОЛ классик, 2016. 720 с.

4. Афлатуни С. Поклонение волхвов. Книга первая. Гаспар. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=240495> (дата обращения 18.04.2017).
5. Библия. Новый завет. М: Новая жизнь, 1991. 293 с.
6. Библия. Ветхий завет. М: Новая жизнь, 1991. 925 с.
7. Шафранская Э.Ф. Ташкентский текст в русской культуре. М.: Арт Хаус медиа, 2010. 304 с.

## **BIBLICAL ALLUSIONS IN THE TRILOGY OF SUHBAT AFLATUNI «THE ADORATION OF THE MAGI»**

*A.V. Emelina*

The article discusses the biblical themes in the trilogy of Suhbat Aflatuni «The Adoration of the Magi», which define the philosophical perspective of the work: the Trinity, the images of the Magi, Christmas. Peculiarities of the author's interpretation of biblical stories and images. Particular emphasis is placed on the relationship of the images of the Magi with the main types of art (music, painting, architecture), shows how this relationship is realized in the composition of the trilogy.

*Keywords:* Suhbat Aflatuni, «The Adoration of the Magi», the biblical allusions, the Magi.

## **2.17. НОВЕЛЛА «СВЯТОЙ САТИР» В СВЕТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО**

*© А. В. Дехтяренко*

В разделе рассматривается новелла А. Франса «Святой Сатир» в переводе Д.С. Мережковского. Цель статьи – выявление близости художественных взглядов французского писателя, отраженных в новелле, философско-эстетическим построениям Д. С. Мережковского. В работе также определяется место и значение новеллы в контексте творчества русского писателя. Указывается на то, что интерес к «чужому тексту» объединяет двух писателей. В статье прослеживаются общие темы и идеи: обращение к античной культуре, интерес к теме итальянского Возрождения с его ключевой ренессансной мифологемой Любви-Эроса, проблема противостояния античности и христианства. В статье отмечается, что сходный круг проблем разрабатывался Мережковским в раннем творчестве – в поэзии и публицистике. Рассматриваются мифологемы и мотивы, общие как для цикла новелл, куда была включена и новелла «Святой Сатир», так и для всего творчества Мережковского. На основании проведенного анализа в статье делаются следующие выводы: включение новеллы «Святой Сатир» в цикл «Итальянские новеллы».

янских новелл» создает общий гетерогенный интертекст, что дает ей новое осмысление и большую символическую глубину. В общем контексте творчества Мережковского новелла становится частью авторского мифа.

*Ключевые слова:* символизм, новелла, стилизация, творчество Д.С. Мережковского, итальянский текст, античность и христианство, интертекстуальность, поэтика модернизма, Серебряный век, понятие Красоты, мифологема Любви-Эроса.

Жанр новеллы, хотя и занимает небольшое место в творческом наследии Д. С. Мережковского, однако во многом формирует его дальнейшие художественные искания. Новеллы не только отражают предпочтения самого автора, но также и важные тенденции литературы модерна, одной из которых является стилизация. По словам А. Рубан, «модернизм в различных его ипостасях активизировал эстетическую «игру» чужими художественными мотивами и образами» [1, с. 192]. Мережковский один из первых в русской литературе обратился к этому приему. Говоря о стилизации как о способе воскрешения удаленных от современности художественных миров и традиций, В. Е. Хализев отмечает, что она не является самоцелью – «за ней скрывается философский план осмысления сюжета и коллизий» [2, с. 261]. Ключевую роль в художественном мире Мережковского играет восприятие и преломление античной культуры и философии. Большой поклонник античности, он постоянно обращается к античным мифам и сюжетам. Из контекста всего творчества писателя можно понять, что Мережковский мыслил в традициях античной эстетики с ее основополагающей идеей Красоты: «Без красоты не бывает у людей ни одного великого чувства, как без света не бывает могучего пламени» [3, с. 22]. По словам В.В. Бычкова, «тема возрождения культуры для него была наиважнейшей» [4, с. 80]. В своих работах Мережковский высказывал идею о необходимости духовного, религиозного возрождения России, понимая его как соединение христианских ценностей с классическими традициями европейской культуры. Предметом особого интереса писателя была эпоха итальянского Возрождения, столь тесно связанная с античностью. «Чем больше я всматривался в создания Ренессанса, тем более чувствовал, что невозможно проникнуть в дух нового человека, не побывав в Греции, не увидев собственными глазами воплощение древнего эллинского духа» [3, с. 19]. Для Мережковского обращение к иной культуре не означало уход от современности, так как именно там он видел разрешение сегодняшних противоречий: «Все, что мы разделяем так мучительно и упорно, все, что доводит нас до мучительных противоречий – небо и земля, природа

и люди, добро и зло – сливалось для древних в одну гармонию» [3, с. 23].

В новеллах для Мережковского важен не только античный, но и современный культурный текст. Обратившись к этому жанру, писатель ориентируется не только на итальянские образцы, он переосмысливает их в свете традиций современной европейской литературы. Именно поэтому писателю интересен опыт стилизации, предпринятый во французской литературе. Мережковский обращается к творчеству Анатоля Франса, который в 80-90-е годы опубликовал несколько сборников новелл: «Вальтасар» (1889), «Перламутровый ларец» (1892), и «Колодезь святой Клары» (1895). В творчестве А. Франса, особенно в так называемый «парнасский период» [5, с. 67], Мережковский находит созвучные себе идеи. Гуманистические взгляды Франса основаны на глубочайшем интересе к античности. Современники называли его утонченным ценителем старины, «эпикурейцем и эстетом» [6, с. 233]. Однако обращение к истории, умение чувствовать ее для Франса было не самоцелью, а способом осмысления современности. Такая же художественная установка складывается и у Мережковского уже в 90-е годы: исторические эпохи в его произведениях становятся фоном для решения философских вопросов. В своих новеллах Анатоль Франс обращается к поэтике стилизации. Писатель стремится воссоздать атмосферу разных эпох: античной Греции, раннего итальянского Возрождения, французского Просвещения XVIII века.

Новелла «Saint Satire» из сборника «Le puits de Sainte Claire» («Колодезь святой Клары»), была напечатана в 1893 году в газете «L'Echo de Paris». Мережковский был первым, кто познакомил русского читателя с ней уже в переводе, опубликовав ее в журнале «Северный Вестник» под заглавием «Сан-Сатиры». Затем, в составе цикла «Итальянских новелл», она появляется в собрании сочинений 1911 и 1914 гг. Надо отметить, что прижизненная литературная критика в целом обошла вниманием этот цикл, за исключением небольшой статьи В. Розанова, который еще в 1902 г. написал отзыв на первую новеллу: «Уже с давнего времени г. Мережковский насаждает в России маленькие сады Адониса, или, что то же, пытается пробудить какой возможно «Renaissance» эллино-римского мира среди степей Московии и Скифии» [7, с. 138]. Несмотря на очевидные заслуги писателя, который первым попытался «раскрыть для русского читателя мир итальянкой новеллы во всем ее многообразии» [8, с. 357], малая проза до сих пор недостаточно оценена и в современной исследовательской литературе. Выход в свет в 1990 году собра-

ния сочинений Мережковского [9] с новеллами в четвертом томе пробудил некоторый интерес к малой прозе писателя, однако до сих пор новеллы продолжают оставаться в тени романного творчества писателя.

Флорентийская легенда «Святой Сатир» привлекла внимание писателя в тот период, когда он работал над созданием первого романа своей трилогии «Христос и Антихрист», посвященного противоборству языческой античности и христианства. Поэтому идея о величии законов жизни, о праве человека на радость и любовь, высказанная А. Франсом, была как нельзя более своевременной. События новеллы разворачиваются в стенах монастырской обители Санта-Фьора, построенной на некогда священном месте – развалинах «древнего римского капища» [10, с. 285]. Окружающие обитель миртовые и оливковые рощи римлянами также считались священными. Природа описывается в новелле как воплощение полноты и красоты жизни: «Маленькие птицы пели в миртовых ветвях. Благоухание влажной мяты поднималось от земли» [10, с. 290]. Античный мир для Мережковского – это воплощение гармонии духа и плоти. В античной картине мира универсальной силой, соединяющей все элементы космоса, является любовь. По Эмпедоклу (трактат «О природе»), любовь объединяет все природные начала [11, с. 168–169]. Она же, по Платону (диалог «Пир») это созидательная сила, направленная к познанию Прекрасного [11, с. 178–193]. В новелле Франса олицетворением природной стихии становятся древнейшие лесные божества – сатир, фавны, нимфы. Тема столкновения христианской морали с античным полнокровным ощущением земного существования раскрывается в печальной истории монаха фра Мино, узревшего мир языческой прелести, будучи не в состоянии принять этот мир своим сердцем. Мысль об ограниченности, односторонности христианства была близка Мережковскому. По словам Г. Флоровского, «христианство для Мережковского есть монашество, аскетизм, мироотречение, ненависть к миру, густая и тяжелая тень» [12, с. 345]. Противопоставление красоты сельского святилища Сатира аскезе воинствующей церкви имеет аналогии в романе Мережковского «Юлиан Отступник», построенном на оппозиции свободы языческого мира и несвободы христианства. Огромное влияние на эстетические взгляды Мережковского оказала идея В. Розанова об «энтелехии» исторического процесса, выраженной в возврате культуры к единству с природой. Само чувство жизни, ощущение тесной связи человека с природными началами формируется под влиянием философии Розанова: «Мир создан не только рационально, но и священно, – столько же по Аристотелю, сколько по Библии. Весь мир со-

гревается и связывается любовью» [13, с. 243]. Эта тема затрагивается Мережковским начиная с поэтического сборника «Символы», где одно из самых крупных произведений – драматическая сказка «Возвращение к природе» (1887), – посвящено идее пантеизма, «божественной сущности природы» [14, с. 42]. Примечательно, что финал драматической сказки, – молитва светоносному божеству, напоминает эпиграф к новелле Франса. У Мережковского читаем: «Солнцу, великому солнцу – привет! Слава Тебе, показавшему Свет!» [15, с. 418]. У Франса: «Ты светоч светочей дневных, Тебе поем в ночной тиши...» [10, с. 284]. Световая символика имеет у Мережковского не только христианское происхождение: она появляется под влиянием идей неоплатонизма, где Свет или его воплощение Солнце символизирует единое божество или душу Мира. В новелле «Святой Сатир», сюжетным пространством которой является францисканская обитель, молитва Солнцу – это отражение философии Франциска Ассизского. Следует обратить внимание, что для Мережковского, который был увлечен идеей обновления религии, учение св. Франциска прежде всего является прообразом нового, «радостного» христианства, не отрицающего «плоть», близкого природе и человеку. Поэтому францисканские мотивы и образ-символ Франциска Ассизского в творческом сознании писателя имеют основополагающий характер.

Францисканская тема играет важную роль в новелле «Святой Сатир». Монахи, населяющие обитель Санта-Фьора, – это духовные дети Святого Франциска Ассизского, проповедавшего любовь и сострадание ко всему живому. Идеи Франциска были уникальными для христианского мира. Он воспринимал природу как отражение Создателя и в каждом живом существе видел элемент святости. Главный герой новеллы, монах фра Мино, испытывает мучительное стремление обрести совершенную любовь. Все вокруг напоминает ему о ней: и заря, и пение птиц, и фрески монастыря, выполненные искусным художником. Но сердце его «сухо, мрачно и немо» [10, с. 285], поэтому гимны, которые он сочиняет подобно Франциску, безжизненны, несмотря на идеальную форму. Во время молитвы в часовне Архангела Михаила ему является видение. Над древней гробницей св. Сатира перед ним появляются прекрасные нимфы и козлоногие юноши-фавны. По словам Д. Кшицовой, «главный герой проваливается в глубины европейской культуры и оказывается у ее истоков – в античной Греции» [16, с. 114]. Незатейливые развлечения древних демонов плодородия обретают эротический характер, заставляя монаха чувствовать одновременно и желание и стыд греха. В новелле показана несовместимость христианского и языческого

мира: увидев фра Мино, нимфы намереваются подойти к нему ближе. И по мере их приближения монах наблюдает страшную метаморфозу: «С каждым шагом теряли они частицу своей прелести и своего блеска, и цвет их юности увядал так же, как розы, которые они держали в руках» [10, с. 287]. Подойдя к нему, они уже окончательно превратились в безобразных ведьм. Эта сцена передает мысль о губительной роли христианства в разрушении целостной античной красоты, которая полностью совпадает с позицией Мережковского в 90-е годы. В новелле эта метаморфоза получает еще одно истолкование. Старый Сатир, которого встречает герой, объясняет изменения тем, что все в этом мире подвержено влиянию времени, даже боги и демоны старятся, так как нельзя остановить время: «Нет розы, которая не превратилась бы в терн» [10, 298]. Прекрасные нимфы превратились в безобразных старух, только любовь может на время вернуть их былую молодость и красоту. Мысль о животворящей силе Эроса не только является основополагающей в новелле, но и объединяет весь цикл «Итальянских новелл», каждая из которых раскрывает ту или иную грань самого понятия любви. О «жаре воскресшей любви» [10, с. 298] говорит монаху Сатир; о том, что «любовь делает прекрасным все» [10, с. 301], ему вторит влюбленная нимфа. Идея всепронизанности мира любовью так или иначе звучит у Мережковского на протяжении всего творчества. Так, в романе «Юлиан Отступник» читаем: «Те, кто в пустыне терзают плоть и душу свою, те далеки от кроткого Сына Марии. Он любил детей и свободу, и веселие пиршеств, и белые лилии. Он любил жизнь» [17, с. 149]. Подобно Юлиану Отступнику, герой новеллы не может вынести двух истин: он любит у себя в келье белой лилией, символом Девы Марии, но не смеет «глядеть на цветы, спавшие на водах» [10, с. 298], так как они напоминают ему нимф. В своих попытках постичь тайны природы фра Мино обращается к книжной мудрости, изучает древних и новых писателей, но нигде не находит ответа. В глубине дубовой рощи он встречает Святого Сатира, который рассказывает ему о законах мироздания, о смене эпох, о рождении и смерти древних богов и о своей судьбе: «Я уже обременен был столетиями, когда умер Великий Пан, и Юпитер, испытывая ту же участь, на которую некогда обрек Сатурна, низвергнут был с престола Галилеянином» [10, с. 292]. Время Юпитера прошло, и покоряясь естественному ходу истории, Сатир помогал проповедникам, пришедшим с востока. В награду они благословили его во имя Христа, а после смерти положили в гробницу с именем Святого Сатира. Каждый год с весной клирики пели псалмы над могилой, а селяне считали это

место священным. В новелле Святой Сатир отождествляется с древней сибиллой, которая «во время ложных богов возвещала народам спасителя» [10, с. 298]. Идея об универсальной духовной основе человеческой истории была весьма близка Мережковскому: «осознанное или бессознательное исповедание христианства составляет, по мысли писателя, универсальное содержание человеческой истории, ее высшее оправдание» [18, с. 13]. Об этих духовных основах в дохристианском мире писатель будет рассуждать на страницах египетской диалогии («Рождение богов. Тутанкамон на Крите», «Мессия») в 1920-е годы.

Объединение перевода новеллы Франса с циклом «итальянских новелл» имело для Мережковского концептуальный характер: «чужой текст» становится частью авторского мифа. Благодаря включению в общее смысловое поле новелла получила новое осмысление, обогатившись разнородными дискурсами – литературными, философскими, религиозными. Такой обширный гетерогенный интертекст дал большую символическую глубину, так как все новеллы имеют общий круг проблематики, центром которого является мифологема Любви. Анализ новеллы «Святой Сатир» как части цикла дает более ясное представление об авторской понимании этого произведения, о том, как формировалась собственная творческая позиция Мережковского, те идеи, которые в дальнейшем получают развитие в более крупных художественных жанрах.

#### *Список литературы*

1. Рубан А.А. Интертекстуальность прозы Л.Н. Андреева // Питання літературознавства: Науковий збірник. Чернівці, 2009. Вип. 78. С. 191–199.
2. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.
3. Мережковский Д.С. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. М.: Книжная палата, 1991. 352 с.
4. Бычков В.В. Эстетика Дмитрия Мережковского: между традицией и новаторством // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФМ РАН, 2006. Вып. 2. С. 79–101.
5. Елизарова М.Е. Михальская Н.П. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX вв. М.: Высшая школа, 1970. 626 с.
6. Ржевская Н.Ф. Франс // Всемирная история литературы. В 8-т. Т. 8. М.: Наука, 1988. С. 231–238.
7. Розанов В.В. Д. Мережковский. Любовь сильнее смерти. Итальянская новелла XV века // Исторический Вестник. 1902. №3. С. 138–140.
8. Мартынов Г.Г. Новеллисты итальянского Возрождения и их переводчики // Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер. Избранные стихотворения. Переводы Дмитрия Мережковского. М.: Ломоносовъ, 2010. 448 с.

9. Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4-х т. М.: Правда, 1990.
10. Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер. Избранные стихотворения. Переводы Дмитрия Мережковского. М.: Ломоносовъ, 2010. 448 с.
11. История эстетической мысли. В 6-ти т. Т. 1. М.: Искусство, 1985. 464 с.
12. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. 600 с.
13. Розанов В. В. Литературные изгнанники. Н. Н. Страхов. К. Н. Леонтьев. М.: Республика, 2001. 478 с.
14. Кумпан К.А. Д.С. Мережковский – поэт // Д.С. Мережковский. Стихотворения и поэмы. СПб.: Гум. агентство «Академ. Проект», 2000. С. 5–114.
15. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Гум. агентство «Академ. Проект», 2000. 928 с.
16. Кшицова Д. Итальянское Возрождение в творчестве Д.С. Мережковского // *Litteraria Humanitas*. П. Brno, 1998. S. 110–121.
17. Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 1. М.: Правда, 1990. 592 с.
18. Лавров А.В. История как мистерия // Мережковский Д.С. Мессия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 392 с.

## **THE SHORT STORY «SAINT SATYR» IN THE LIGHT OF PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC VIEWS OF D.S. MEREZHKOVSKY**

*A.V. Dehtiareнок*

The article considers a short story of A. France in translation of D.S. Merezhkovsky. The purpose of the article – detecting affinity of the artistic views of the french writer, reflected in the novella, to the philosophical and aesthetic constructions of D. S. Merezhkovsky. The work also determines the place and value of the novel in the context of creativity of the russian writer. The interest in "alien text" unites the two writers. The article traces the common themes and ideas: ancient culture, interest in the topic of Italian Renaissance with its key Renaissance mythologeme of Love-Eros, the confrontation between antiquity and Christianity. The article notes that a similar range of problems was developed by Merezhkovsky in the early works of poetry and publicism. The article discusses the mythologemes and motifs that are common to the creativity of Merezhkovsky. The analysis in the article leads to the following conclusions: the inclusion of the novella "Saint Satyr" in the cycle "Italian novellas" creates an extensive heterogeneous intertext that gives a new understanding and a greater symbolic depth. Thus the novella becomes a part of the author's myth.

*Keywords:* the symbolism, short story, stylization, the works of D.S. Merezhkovsky, Italian text, antiquity and christianity, intertextuality, poetics of modernism, Silver age, the concept of Beauty, mythologeme of Love-Eros.

## 2.18. TERROR ANTIQUUS. ОБЛИК ЭЛЛАДЫ «ЗАГАДОЧНОЙ, ЖУТКОЙ» В ОЧЕРКАХ Б. ЗАЙЦЕВА «АФИНЫ»<sup>1</sup>

© А.М. Любомудров, Т.А. Любомудрова

Цель работы – анализ художественного восприятия писателем русского зарубежья Борисом Зайцевым культуры античной Греции, с которой он познакомился во время своего путешествия в мае 1927 года. Материалом исследования служат очерки «Афины. Жизнь» и «Афины. Памятник». Анализ текстов приводит к выводу: описывая скульптуру и архитектуру Эллады разных периодов, от микенской до позднеклассической, писатель неожиданно обнаруживает чуждость этого искусства европейской культуре, усматривая в нем первобытную витальность, «жестокий и острый привкус Азии». Обнаружены параллели в эволюции восприятия древней Эллады Б. Зайцевым и художником Л. Бакстом, автором полотна «Древний ужас».

*Ключевые слова:* Борис Зайцев, русское зарубежье, античность, Древняя Греция, Афины, Леон Бакст, древний ужас.

В мае-июне 1927 года Борис Зайцев совершил путешествие в Грецию, побывал в Афинах, Салониках и на Афоне. Главной целью путешествия-паломничества была Святая Гора. Но путь к мудрости христианской лежал через культуру эллинскую: по дороге к святым обителям Зайцев на неделю остановился в Афинах. Свои впечатления о поездке Зайцев изложил в путевых очерках, большая часть которых впоследствии составила известную книгу «Афон» (1928). Но в нее не вошли самые первые заметки, среди которых «Морское странствие», «Афины. Жизнь», «Афины. Памятник», посвященные самому началу путешествия и описанию афинских достопримечательностей. Опубликованные в газете «Последние новости» (1927; 16, 23 и 30 июня), они лишь недавно переизданы в России [1, с. 41–60].

Прекрасно знакомый с культурой античного Рима, много раз бывавший в Италии и написавший о ней книгу, Зайцев с огромным интересом устремился в дотоле незнакомую ему Грецию. Еще до революции он мечтал побывать в этой стране, и мечта осуществилась уже в эмиграции.

«Поэт прозы», Зайцев с документальной точностью фиксирует все свои ощущения и переживания. Отплыв из Марселя (очерк «Морское

---

<sup>1</sup> Материал подготовлен при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 15-04-00102.

странствие»), автор, повторяя гомеровский гекзаметр «по хребтам беспредельного моря», погружается в стихию античных образов, перед его мысленным взором предстает плавание Одиссея. На палубу с берегов долетает аромат майской Греции: «Пахнет томно, сладостно <...> Медвяный дух, тонкий и сложный, легкий и слегка туманящий...» [1, с. 45].

Это элегически-романтическое настроение разбилось сразу же по прибытии в Афины – во-первых, жизненными реалиями, с которыми столкнулся путешественник, во-вторых – знакомством с древностями Эллады, которые абсолютно не соответствовали его ожиданиям.

Бытовые реалии не радуют Зайцева: всюду грязь, нищета; «пылью Афины для меня начались, пылью и кончились» [1, с. 46]. В частном письме к И. Бунину он выразился еще сильнее: «В Афинах была дикая жара и пыль. Чехов когда-то мудро сказал об этом городе: “В Афинах много блох”» [2, с. 54]. Но, наблюдая афинскую жизнь в последующие дни, Зайцев смягчает свои оценки. Греческий народ импонирует писателю своей живостью, веселостью, непосредственностью. И – религиозностью, столь близкой православному писателю: Греция – «гораздо более христианская страна, чем Франция» [1, с. 52]. В целом современные Афины видятся как «смесь древности, бедности, своеобразия и востока, которая дает главную прелесть городу» [1, с. 49].

Первый очерк посвящен впечатлениям бытовым и житейским, что подчеркивает и его подзаголовок: «Афины. Жизнь». Античной греческой культуре посвящен очерк второй – «Афины. Памятник».

Зайцев посетил Национальный археологический музей и музей Акрополя, осмотрел храмы Парфенон и Эрехтейон, побывал на холме Муз у монумента Филопаппоса, побродил по древнему кладбищу Дипилона. И пришел к убеждению, что современная Греция и античная Эллада – две совершенно разные цивилизации: «После Акрополя ясно, что нет связи между его творчеством и расстилающимся внизу народом. Это два мира. Тысячелетия их разделяют» [1, с. 54].

Среди классиков изысканного и утонченного Серебряного века Борис Зайцев выделялся особой душевной интуицией, творческой способностью постигать историческую личность, культуру или эпоху путем «вчувствования», что позволяло ему выявлять главное и самое существенное. Он обладал также даром точно отразить эту суть, это впечатление в слове – недаром художественный метод Зайцева называют импрессионистическим.

На страницах небольшого по объему очерка Зайцев затрагивает несколько пластов античной Греции – от микенской цивилизации до позд-

ней классики. В европейском сознании XVIII–XIX веков представление об искусстве Древней Греции сложилось на основании так называемого периода классики (V–IV век до н. э.). В греческих статуях этого времени (представленных большей частью римскими копиями) усматривали величие, благородную простоту. Односторонность таких представлений об античной культуре стала преодолеваться в конце XIX столетия в результате археологических находок, на свет были извлечены произведения искусства разных эпох, в том числе далеких от идеалов «классицизма».

Писателя, ожидавшего встретить Элладу, о которой грезил с юности, при знакомстве с ее подлинными артефактами ждало жестокое разочарование. Открылся совсем другой ее лик: «...нет больше Греции “легкой” и “светлой”, мило гонящейся в лесах за нимфами и отдыхающей под свирель Пана. Первобытное, великое по напряжению жизненности, некоей ярости, встает из скульптуры греческих островов и ранне-аттической, из микенских, тиринфских древностей, даже из V века, полосы всяких “расцветов”. Чудесный, жестокий и острый привкус Азии, медленно очеловечиваемый зверь!» [1, с. 54]. Вместо изящных фигур писателя встречают жуткие гримасы, запечатленные в масках микенских царей, – они, напоминает Зайцев, были «убийцы родных, жен, детей, племя как будто бы проклятое, преступное и несчастное, бедствиями заплятившее за преступления» [1, с. 55]. И другие артефакты микенской культуры (в основном предметы середины второго тысячелетия до н. э.) – мечи и кинжалы, изображения беспощадных пантер, охоты и т.п. – вызывают неприятие.

Очерк проникнут чувством горького изумления: автор увидел, как он пишет, «не то», что ожидал. Несколько раз повторяются эпитеты «жуткий», «ужасный». Писатель, считавший античность колыбелью европейской цивилизации, неожиданно обнаруживает чуждость этого искусства именно культуре Запада, усматривая во многих экспонатах скорее «привкус Азии».

Ничего похожего на знакомые с детства изображения Венеры Милосской и Аполлона Бельведерского в Национальном археологическом музее Зайцев не встретил. Скульптуры периода, называемого архаическим (VII–VI в. до н.э.), оказались ближе к первобытным идолам. «Древние статуи Аполлонов, Артемида с Делоса, Деметра из Тегея, Афина Фидия имеют выраженный “идольский облик”» – Зайцев видит «прямоугольные негнущиеся тела», грандиозность и суровость облика, подмечает деталь: «мелкий завиток волос на безмысленном лбу» [1,

с. 55]. В этот ряд он включает и знаменитую «Афину-Парфенос» скульптора Фидия (сохранилась копия этой огромной статуи из Парфенона), которая принадлежит уже к периоду классики (создана в 447–438 г. до н. э.).

Схожи ощущения и от второго музея – Акрополийского: «“Древним ужасом” веет от всех этих “львов, пожирающих быка” (фронтоны, VI до н. э.), от Геркулеса, поражающего гидру, от раскрашенных морд трехголового Тифона, и большой дикой прелестью полна зала акрополийских кор» [1, с. 55–56]. Все это артефакты того же периода архаики, фрагменты храмовых фронтонов: «Битва львов и быка» (около 575–550 до н. э.), «Борьба Геракла с гидрой» (около 600–570 до н. э.), «Тифон» (VI в. до н. э.).

Большая коллекция кор (скульптурных изображений молодых женщин, создававшихся на протяжении VII–V веков) привлекает особое внимание Зайцева не случайно. Оказывается, именно с ними связано и понятие «древнего ужаса», которое становится ключевым во впечатлениях от музеев. Словари так определяют его: «Древний ужас (лат. *terroг antiquus*) – в языческом миропонимании 1) ужас жизни в мире под властью мрачной и бесчеловечной Судьбы, ужас бессилия человека, поработанного ею и беспросветно покорного; 2) ужас перед хаосом как бездной небытия, погружение в которую губительно. Христианство освободило человека от власти древнего ужаса, но дехристианизация культуры означает его возврат» [3].

В культурной жизни России начала XX века это понятие актуализировал художник Леон Бакст, создав большое панно «*Terroг Antiquus*» (1908). Б. Зайцев, безусловно, знал эту картину, породившую немало разноречивых откликов и трактовок, в том числе М. Волошина, Вяч. Иванова, С. Мамонтова, А. Бенуа. Заключая выражение в кавычки, он отсылает читателя к этому знаменитому панно и к тому ореолу мнений, которое оно породило.

Примечательно, что в своем восприятии Эллады Б. Зайцев повторил путь Бакста. Как известно, художник, страстно увлеченный античностью, после поездки в Грецию в 1907 г. переосмыслил свои представления. И от легкого, светлого «Элизиума» (панно 1906 года, являющее живописную мечту о Золотом веке) Бакст приходит к мрачному разгулу «*Terroг Antiquus*» с его страшным грозовым небом, молниями, бушующим морем, поглощающим древний город. Главная фигура картины – архаическая кора с загадочной застывшей улыбкой, господствующая над картиной гибели античной цивилизации. Ее трактуют как «универ-

сальное свидетельство неизбежности страдания – ужаса в человеческой жизни» [4]. Характерно, что дорабатывая картину, возвратившись из Греции, художник стремился к тому, чтобы статуя становилась «страшна <...> смущала жуткостью» [5, с. 117].

Несомненно, перед взором Б. Зайцева стояли и эта бакстовская кора, и ее акропольский прототип (это так называемая «Кора в пеплосе», ок. 530 г. до н.э.), когда он записывал свои впечатления от увиденных статуй, позже ставшие строками очерка: «в некоторых из них удивительно сохранилась тайная жизнь», «насмешливые и не совсем добрые губы проникнуты первозданным очарованием»; «дикая прелесть». И вывод: «трудно поверить, что это девушки. Может быть потому, что для нас девушка уже тронута христианскою Девой, Мадонной, тем образом нежности, кротости, чего еще нет в этой жгучей полуазиатчине» [1, с. 56].

Но где же та Эллада, которая говорила «всечеловеческим» языком, на котором выразила западную, а не восточную культуру? Которая была бы родственна и близка душе европейца? Такое искусство существовало, писатель находит эпитеты для его выражения: чистейшее и высочайшее в скульптуре Эллады – «влага» движений, «воздух» одежд, «все плавное и певучее, музыкальное в мраморе V–IV веков» [1, с. 56]. Этот период расцвета художественной культуры Греции, Зайцев определяет его как искусство «от Фидия до Праксителя», называя двух знаменитых скульпторов V и IV веков. Однако же сокрушается, что почти все оно погибло, до нас дошли лишь фрагменты, да и те разошлись по европейским музеям – их почти не встретишь в Афинах.

И все-таки Зайцев обнаружил несколько предметов, которые нашли сочувственный отклик в душе художника. Так, вещами «тихого и задумчивого характера» он называет элевсинский барельеф и стелу Аристиона. Напомним, рельеф «Деметра, Персефона и Триптолем» датируется V веком до н.э., на нем богиня плодородия Деметра, мать Персефоны, вручает Триптолему, сыну элевсинского царя, колосья пшеницы и открывает ему искусство земледелия. Воплощенная в камне сцена побуждает писателя к историософским размышлениям: «очаровательный возвышенную и одухотворенной простотой редкий образчик того “подземно-мистического”, что через орфиков, платоников, пифагорейцев давало знать Элладе о скором пришествии нового, высшего мира» [1, с. 57]. Привлекла его внимание и надгробная стела Аристиона мастера Аристокла (конец VI в. до н. э.) – в фигуре есть «оттенок большой человечности, даже и грусти».

Танагрские статуэтки радуют изяществом, выражают «любовь к жизни и чувство ее, легкость». Основная масса статуэток была обнаружена во время проходивших в 1874 г. в Танагре раскопок гробниц, датируемых III–I вв. до н. э. (то есть принадлежащих уже к эпохе эллинизма). Их открытие стало сенсацией: фигурки впервые приоткрыли частную жизнь древних греков, вывали ряд восторженных отзывов деятелей искусства – Валентина Серова, Огюста Родена и других. Правда свою радость от их созерцания Зайцев называет «неглубокой».

Наконец, «милыми сердцу» предстали лекифы (вазы с рисунком ранней и классической античности, использовавшиеся в погребальных ритуалах), для описания которых Зайцев не поспешил на определения: «легкость и спиритуальность, проникнутая тонкой печалью, сама прелесть свободного и простого рисунка, все как-то приближает к душе» [1, с. 57].

В нескольких строках писатель отозвался и об архитектуре классической Греции. Знаменитый Акрополь с уцелевшими фрагментами сооружений в целом оставил ощущение «каменной сухости, некоего бездождия и пустынности». Парфенон поразил монументальностью, силой и непреклонностью: «творческое величие, а вовсе не изящество, не легкость и не “музыка” линий и масс, как почему-то думалось». В то же время «красота и соразмерность его, единство духа удивительны». Эрехтейон же с кариатидами «бесконечно приятен» – он не подавляет душу.

Зайцеву-импрессионисту всегда важно ощутить жизнь во всех ее проявлениях, в красках, звуках и ароматах. Поэтому облик культуры, творения человеческого духа неизменно сопрягаются с картинами природы, играющими важнейшую роль во всех его произведениях. Облик греческих древностей соотносится с пейзажем. Афинские виды природы не вдохновляют, являя картину «каменной сухости, некоего бездождия и пустынности. Нет зелени!» Характерны эпитеты: серо-бесплодная, лилово-рыжая земля. «Храмы, статуи, Пропилеи... но где краска жизни в этой стране, где ее живопись, где теплота и хоть некоторая бы уютность, смягчение?» [1, с. 59].

Итогом впечатлений Зайцева от Афинских древностей становится сравнение греческой античности с более поздней культурой Европы, и оно не в пользу первой: «Древность Эллады (и вообще истинный ее облик) есть великое, но не входящее в нас так телесно и непосредственно

– воздухом, глазом, звуком, как прелесть Тосканы, Рима, Прованса. Чтобы войти в здешний мир, надо сколько-то перестроиться внутренне, себя приспособить» [1, с. 59].

Интересно, что ни в очерках об Афинах, ни в письмах к родным, посланных из этого города, нет речи о христианской культуре Греции. Античность, кажется, совсем заслонила для Зайцева древние православные традиции этой страны. О том, что писатель не выпадает из христианского контекста совсем, говорят лишь два знака: упоминание о Деве Марии (именно с Ней связывается преодоление в мировой культуре первобытного ужаса «кор») и о проповеди апостола Павла в Ареопаге (который находился на холме Ареса, к северу от западной оконечности Акрополя).

Но уже в Салониках, на полпути от Афин к Афону, этот невольный «перекос» выправляется. Здешние достопримечательности – Римские ворота, Мавзолей императора Галерия, хоть и отмечены глазом искусствоведа-художника, уже не являются центром зарисовки «Святой Николай» (название пароходика, идущего к Афону). Главное здесь – первая встреча с Афонским монахами-морьяками. Правда, напитанный афинскими древностями, Зайцев и в одном из этих монахов усматривает «лицо Силен» [1, с. 61], не смущаясь эпатажирующим сравнением православного инока с разгульным сатиром.

Острый интерес к античности, возникший еще на пути в Афины, не покидал Зайцева и на Святой Горе: «Благодаря Афону точно бы переменялось нечто в зрелище. Но вековая Эллада из него не выпала» [1, с. 53]. Его записная книжка пестрит выписками из трудов, посвященных языческому периоду Афона, образы греческих мифов возникают в описаниях природы полуострова, несмотря на то, что в книге «Афон», конечно, главенствует христианский контекст. Два начала, художническое и паломническое, мирно уживались в творческой личности Зайцева. К его произведениям, наполненным созерцанием разных эпох и культур, в качестве эпиграфа вполне подходят строки сонета Валерия Перелешина:

«То веянье бесплотное прохлады,  
То нагота и смуглота Эллады –  
На полпути двузначный антифон,  
Мир столпников и бешенство желаний,  
Платонов пир и подвиг слишком ранний –  
Извечные Афины и Афон!» [6, с. 47]

*Список литературы*

1. Зайцев Б.К. Афины и Афон. Очерки, письма, афонский дневник. СПб.: Росток, 2011. 320 с.
2. Зайцев Б.К. Собр. соч. Т. 11: Письма. Статьи. Воспоминания современников. М.: Русская книга, 2001. 508 с.
3. Василенко Л.И. Краткий религиозно-философский словарь. М: Истина и Жизнь, 1996. 256 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://terme.ru/termin/drevnii-uzhas.html> (дата обращения 3.04.2017).
4. Иванова О.Ю. Вяч. Иванов и И. Анненский: две точки зрения на картину Л. Бакста «Terror antiquus» (версия). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://annensky.lib.ru/notes/ivanova\\_o.htm](http://annensky.lib.ru/notes/ivanova_o.htm) (дата обращения 3.04.2017).
5. Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. 232 с.
6. Перелешин В. Ариэль. Девятая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976. 184 с.

**TERROR ANTIQUUS. THE IMAGE  
OF «MYSTERIOUS AND TERRIBLE» HELLAS  
IN ESSAYS BY BORIS ZAITSEV «ATHENS»**

*A.M. Lyubomudrov, T.A. Lyubomudrova*

The purpose of the study is the analysis of artistic perception of antique Greece culture by the writer of the Russian Diaspora Boris Zaytsev. The writer became familiar with it during his travel to Athos in May, 1927. The material of the study served two of his essays «Athens. Life» and «Athens. Monument». The analysis of these texts results in the following conclusion: while describing a sculpture and architecture of the different periods of Ancient Hellas, from Mycenaean to Late Classical, the writer unexpectedly discovers extremity of this art for the European culture. He is seeing in it primitive vitality, «fierce and tangy flavor of Asia». Parallels in evolution of Ancient Hellas perception by Boris Zaytsev and the artist Léon Bakst, author of the panel paintings «Terror Antiquus», are also found.

*Keywords:* Boris Zaitsev, Russian emigration, Russian literature, antiquity, Ancient Greece, Athens, Léon Bakst, terror antiquus.

## 2.19. СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА ЛЕГЕНДЫ В ПРОЗЕ М. ВЕЛЛЕРА

© *О.Ю. Осьмухина*

Раздел посвящен осмыслению жанра легенды в творчестве М. Веллера на материале сборника «Легенды Невского проспекта». Автор использовал сравнительно-исторический и целостный метод анализа литературного произведения.

При сохранении ключевой особенности (повествование о действительно происходивших событиях и реально живших людях, обращение к универсальным законам бытия) жанр легенды посредством иронии, обытовления сюжетных коллизий, специфической авторской позиции трансформируется в «легенды о героях», анекдоты, байки, в которых репрезентована история страны. Центральными проблемами сборника становятся противостояние личности и системы, абсурдность советской идеологии, проблема «маленького человека».

*Ключевые слова:* М. Веллер, легенда, фольклорная легенда, авторская позиция, анекдот, ирония.

Общеизвестно, что жанр легенды, претерпев значительную эволюцию, репрезентован и в европейской (от средневековых панегирических, куртуазно-религиозных легенд, легенд-путешествий до прозы Дж. Боккаччо, Новалиса, Л. Тика, В. Ирвинга, Т. Манна, А. Франса [3, с. 433]) и в русской словесности (достаточно вспомнить легенды о граде Китеже, о Беловодье, творчество А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, М. Горького, Ч. Айтматова и др.). При этом разновидности жанра легенды фольклорной и литературной (при сохранении общей функции – передать исторические, религиозные, космогонические сведения) несколько различаются. Если в основе фольклорной легенды лежит представление о чуде, воспринимаемом как достоверность [2, с. 174], что определяет ее структуру и поэтику, то литературные легенды – это полужантастические сказания о действительно происходивших событиях и реально живших людях [2, с. 151]. Как справедливо отмечает Н. А. Тулякова, при ряде общих жанровых признаков («реальный или вымышленный претекст, то есть утверждается вторичная природа текста», обращение «к универсальным законам бытия», проецирование событий легенды «на все человечество и его историю» [6]) в русской литературе отчетливо выявляются вариации этого жанра: религиозная, фольклорная, сказочная легенда, сочетание фольклорной и религиозной легенды, легенда-миниатюра, легенда-пародия, легенда как часть путевых картин.

М. Веллер в сборнике «Легенды Невского проспекта» (очевидно, что авторская интенция в отношении жанра проявляется уже в заглавии) синтезирует элементы легенды фольклорной и литературной, во многом трансформируя их традиционную схему построения. Во-первых, прозаик обращается к городскому фольклору, связанному со знаковой для Ленинграда – Петербурга улицей: «Первая и славнейшая из улиц Российской империи, улица-символ, знак столичной касты... Невский проспект, сам по себе уже родина, государство и судьба, куда выходят в семнадцать приобщиться к чему-то такому, что может быть только здесь, навести продуманный лоск на щенячью угловатость, <...> усвоить моду и манеру, познакомиться <...>. Невский, естественно, имеет собственный язык, собственный закон, собственную историю <...>, собственных подданных и собственный фольклор, как и подобает, разумеется, всякой мало-мальски приличной стране» [1, с. 3]. Примечательно, что Невский проспект не отождествляется с городом, но мыслится целой «страной», особым государством и одновременно предстает минатюрной моделью всего советского социума.

Во-вторых, равно как и в основе легенд литературных лежат истории о реально происходившем, у М. Веллера ленинградские городские легенды, восходящие к анекдоту, повествуют об известных и хорошо узнаваемых персонажах, оставивших особый след в истории города. При этом героями в «Легендах Невского проспекта» становятся личности отнюдь не «героические», представители практически всех социальных слоев: фарцовщик Фима Бляйшиц, инженер Макарычев, проститутка Марина, ученый с мировым именем Тарасюк и т.д. Все они «прославились» отнюдь не выдающимися деяниями. Так, в основе легенды «Шок» лежит, по сути, анекдотическая ситуация: некий милиционер, дежуривший на кладбище, решил справить нужду, но зацепившись за могильную ограду, не смог встать и сошел с ума, решив, что его держат покойники за то, что он осквернил могилу. Завершается повествование ироничной авторской сентенцией: «А не фарцуй на милостыню с кладбища, не гадь на могилы. Или по крайней мере не пей на службе. Пей, но в меру. Все-таки у него, видно, совесть нечиста была» [1, с. 293]. Или в легенде «Марина» повествуется о судьбе проститутки, которая когда-то была красивой девочкой, но рано поняла, что «жизнь дерьмо и надо как-то устраиваться» [1, с. 37]. Постепенно Марина строит «карьеру»: из легко доступной девочки она превращается в элитную проститутку, выходит замуж за иностранца, но не обретя женского счастья, оказывается «куртизанкой КГБ», затем знакомится с шейхом, выполняющим все ее

желания, однако на пике своей «карьеры» исчезает. Или в «Балладе о знамени» под влиянием идеологии подростки-пионеры крадут знамя у боевого офицера для своего музея. Кража эта стоила офицеру карьеры, однако пионерский музей боевой славы обрел знамя, которое становится его гордостью. Очевидно, что отнюдь «не героические», но напротив – нередко преступные, нередко абсурдные поступки персонажей призваны продемонстрировать их обычность, повседневность. Сама реальность – алогичная и абсурдная – подвигает советских граждан к нелепостям. Например, в легенде «Крематорий» рассказывается о том, как специалисты по кремации продают вещи умерших – сдают их в комиссионный магазин, однако преступниками они себя не чувствуют, ибо их оправдывает тотальный дефицит и мало оплачиваемая работа: «Потом они мотивировали: больно смотреть, как добро пропадает без всякой пользы – а ведь людям еще понадобится! После этой истории всю первую команду ленинградского крематория и посадили в полном составе» [1, с. 165].

Если легенда повествует о каком-то принципиально важном для персонажа событии, которое изменяет систему его ценностей, перерождает его, то для героев Веллера подобное «перерождение» всегда со знаком «минус»: милиционер сходит с ума («Шок»), Макарычев лишается всего («Легенда о заблудшем патриоте»), Тарасюк выслан из страны («Оружейник Тарасюк»), крематорщиков сажают в тюрьму («Крематорий»), заведующая детского сада совершает халатность («Отравление»), безобидный старичок становится преступником («Огнестрельное»). Подчеркнем, что при всем комизме описываемых в сборнике М. Веллера сюжетных коллизий, проблематику практически всех легенд можно свести к двум ключевым проблемам: «маленький человек» и противостояние личности и системы на фоне абсурдной советской идеологии, в связи с чем некоторые легенды обретают трагизм. Так, сюжетные ситуации, демонстрирующие, насколько страшна может быть жизнь «маленького человека», доведенного до отчаяния в бездушном мире, репрезентованы в цикле «Байки скорой помощи» (и здесь, в сатирическом осмыслении действительности, заметим, вполне прослеживается традиция М. Е. Салтыкова-Щедрина). В «Огнестрельном» интеллигентный и безобидный старичок, доведенный до нервного срыва наглým соседом, становится преступником; при этом милиция почему-то оказывается не на стороне не способного противостоять хамству пожилого героя, а на стороне преступника. В «Отравлении» заведующая детским садом из-за

боязни наказания «сверху» безответственно скрывает сваренную в общей кастрюле крысу, что приводит к массовому отравлению детей.

В-третьих, травестируется, по сравнению с жанром легенды, «путь» главного героя. Это уже не этапы праведной, аскетической или героической жизни персонажа, в конечном итоге, прославляющие его. У М. Веллера (прежде всего в цикле «Легенды о героях») повествование о каждом «герое» делится на главы, являющие собой значимые вехи его биографии, как правило, трагически завершающейся. Так, «Легенда о родоначальнике фарцовки Фиме Бляйшице» состоит из подразделов: 1. Интеллигентик. 2. Открытие. 3. Начало. 4. Бомбардир. 5. Бросай крючья. 6. Мы рождены, чтоб сказку сделать былью. 7. Шляпа. 8. Зек. 9. Любовь. 10. Венец и конец. Очевидно, что все они воспроизводят жизнь и «карьеру» героя, который не смог реализовать свои выдающиеся способности законным путем. Сходным образом в легенде «Оружейник Тарасюк» представлены вехи биографии Тарасюка – талантливого оружейника, из-за нелепой случайности оказавшегося не нужным на родине: 1. Загробный страж. 2. Партизан. 3. Курсант. 4. Абитуриент. 5. Студент. 6. Дипломант. 7. Профессор. 8. Слава. 9. Киногерой. 10. Рыцарь печального образа. 11. Встреча в ауте. 12. Еврей.

В-четвертых, назидательность, традиционно присущая жанру легенды, благодаря общей иронической тональности повествования у М. Веллера не просто снижается, но переводится в пародийный план и высвечивает абсурдность советской реальности. Примечательна в этом отношении «Легенда о соцреализме». Некий деловой человек, уехавший в США, оказался там совершенно невостребованным: «вообще деловые люди Невского – фарцовщики, мясники, официанты и парикмахеры: элита! – за бугром вдруг как-то обнаруживали, что они пролетают, и родным ремеслом толком не прокормиться» [1, с. 174]. Герой становится писателем и создает роман-биографию, в котором подробно и документально точно описывает свою работу на должности замдиректора Ленплодоовощторга, подробно повествуя о взятках, приписках, «левой» продукции и т.д. И хотя книга осталась незамеченной американской аудиторией, в Союзе она получает необычайно широкий резонанс с весьма непредсказуемыми последствиями: «В течение пары месяцев Ленплодоовощторг не работал. Он трясся и садился. Он трясся, как осинный лист и как груша, и садился в полном составе. Торговые связи выбирались, как якорные цепи, и упрятывались в объемистые ящики следственных камер. <...> Упал зрелый и сочный Ленплод прямо в заботливо подставленные руки лучших из всех сборщиков жнецов и

сборщиков – советских чекистов. <...> В течение полугода потом в Ленинграде наблюдалось полное изобилие овощей и фруктов <...> – жри – не хочу. Ленинградцы недоумевали и радовались, а начальник обкома товарищ Романов получил орден за создание изобилия в колыбели революции» [1, с. 180-181]. Вывод, резюмирующий легенду, пронизан авторским сарказмом, и подчеркивает абсурдность советских реалий: «если б позаботилось какое-нибудь американское издательство раз в год издавать подобную книжку, это был бы замечательный вклад в продовольственное снабжение Родины» [1, с. 181]. Или в «Легенде о заблудшем патриоте» герой, проводивший с трудовым коллективом день здоровья, случайно попадает в Финляндию. Когда он после разного рода приключений возвращается на родину, его, естественно, увольняют с работы, снимают с воинского учета и даже выселяют с его законной жилплощади: «Что называется, Родина-мать раскрыла объятия, и в каждой руке у нее было по нокауту. Макарычев был не в той весовой категории, чтобы тягаться с родиной-матерью» [1, с. 128]. Вновь очевидна авторская ирония, высвечивающая противоречия между мифологемой «родина-мать», мыслящейся центром притяжения и доминантой социального поведения людей, объединяющей разрозненное множество в единое общество с определенными традициями, способом мышления и восприятием мира и реальным положением вещей: «родина-мать» в «Легенде о заблудшем патриоте» локализуется в «чекистов с Литейного», и предстает символом беззакония (отметим, кстати, сходное пародийно-ироническое изображение советских мифологем в прозе Евг. Попова [4, с. 11-123; 5, с. 215–219]).

Итак, в «Легендах Невского проспекта», где повествование представляет собой новеллистический тип рассказа, осмысливающий функционирование легенды как устного жанра, М. Веллер очевидно трансформирует традиционный жанр, предлагая синтетическую форму. При сохранении ключевых особенностей (повествование о действительно происходивших событиях и реально живших людях, обращение к универсальным законам бытия) жанр легенды у М. Веллера посредством иронии, травестики, обытовления сюжетных коллизий, специфической авторской позиции трансформируется в легенды о «не героях», близкие анекдоту, в которых репрезентована история страны. Центральными проблемами сборника становятся противостояние личности и системы, абсурдность советской идеологии, проблема «маленького человека».

### *Список литературы*

1. Веллер М. Легенды Невского проспекта. М.: АСТ, 2008. 416 с.
2. Вершинина Н. Я., Волкова Е. В., Илюшин А. А. Введение в литературоведение. М.: Оникс, 2007. 416 с.
3. Зуева Т. В. Легенда // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2003. Стлб. 432–434.
4. Осьмухина О. Ю., Байкова С. А. «Вторичный сюжет человеческой трагикомедии»: авторская стратегия прозы Евг. Попова: монография. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2016. 232 с.
5. Осьмухина О. Ю. Специфика репрезентации советской реальности в прозе Евг. Попова 1970-х – начала 1980-х гг. // Филология и культура. 2015. № 2 (40). С. 215–219.
6. Тулякова Н. А. Вариации жанра авторской легенды в русской литературе [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/61267792> (дата обращения: 14.04.2017).

## **THE SPECIFICITY OF THE TRANSFORMATION OF THE GENRE OF LEGEND IN M. WELLER'S PROSE**

*O.Yu. Osmukhina*

The article is devoted to understanding the genre of legend in work of M.Weller on the material of the book "Legends of Nevsky prospect". The author of the article used the comparative-historical and holistic method of analysing literary work. While maintaining key features (a story about really occurred events and real living people, appeal to the universal laws of existence) genre of legend through irony, making plot conflicts more common, specific author's position is transformed into "the legend of heroes," anecdotes, in which the history of the country is reprinted. Central compilation problems become confrontation between the individual and the system, the absurdity of Soviet ideology, the problem of "the little man".

*Keywords:* M. Weller, legend, folk legend, author's position, anecdote, irony.

## **2.20. ГЕННАДИЙ ШМАКОВ: МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ**

*© Л.И. Шевченко*

В разделе представлен анализ жизненного пути и творческого наследия русского переводчика, литературно-балетного критика и специалиста в области классической филологии Геннадия Григорьевича Шмакова (1940–1988 гг.). Предпринимается сопоставительный анализ реальных событий из его жизни и творческой деятельности с образами героев произведений Эдуарда Лимонова,

Людмилы Штерн и Людмилы Улицкой, прототипами которых он является. Исследование позволяет уточнить факты реальной жизни и творчества Геннадия Шмакова, с течением времени облакаемые всевозможными домыслами и мифами. Это особенно актуально в связи с его тесными контактами с такими известными представителями мирового искусства и литературы, как Иосиф Бродский, Михаил Барышников, Эдуард Лимонов и другие, судьбы которых оставили заметный след в отечественной и зарубежной культуре.

*Ключевые слова:* Геннадий Шмаков, миф, реальность, мемуарная литература, проза Эдуарда Лимонова, роман Л. Улицкой «Зеленый шатер», Иосиф Бродский.

Кафедра классической филологии Ленинградского, ныне Санкт-Петербургского университета, которую закончил Геннадий Григорьевич Шмаков в 1962 году, была реорганизована в 1932 году усилиями Ольги Михайловны Фрейденберг, известным филологом-античником, автором книги «Поэтика сюжета и жанра», дискуссия о которой не утихает до наших дней. Еще больше ее знают как двоюродную сестру поэта Пастернака, переписка с которым, опубликованная в журнале «Дружба народов», всколыхнула весь филологический мир конца XX века не только в нашей стране [1]. В качестве эпитафии к своим мемуарам, к сожалению, до сих пор полностью неопубликованным, Ольга Михайловна взяла слова Пиндара из его «Немейской оды»: «Я знаю: медленно ползущее время свершит предопределенное» [2], которые, как ничто другое, иллюстрируют и жизненную, и посмертную судьбу выпускника этой кафедры через тридцать лет после ее основания.

Геннадию Шмакову суждена короткая, всего в 48 лет, жизнь, полная противоречий и поиска. Неординарность его судьбы и жизненная позиция послужили для многих современников поводом как для восторженных откликов о нем, так и всевозможных домыслов и мифов. Согласно интернетовской странице из Википедии, Геннадий Григорьевич Шмаков, русский поэт, переводчик, литературный и балетный критик, родился 27 марта 1940 года в Свердловске, умер 21 августа 1988 года в Нью-Йорке в эмиграции, куда он отправился в 1976 году [3].

Уже на младших курсах обучения в университете Геннадий поражал однокурсников глубиной своих знаний, намного превосходивших уровень подготовки, предусмотренный учебными программами факультета и кафедры. Особенно заметно это преимущество проявлялось в знании русской и зарубежной литератур и европейских языков: немецкого, английского и французского. Все это позволяло ему почти на равных общаться с преподавателями факультета. Конечно, сказывались его инди-

видуальные способности и трудолюбие, блестящая память, которую отметят практически все, кто, так или иначе, вспоминает о нем, великолепные артистические данные, хороший музыкальный слух и фонетическое чутье. Со слов жены Геннадия Шмакова, Марины Михайловны Годлевской, известно, что сразу после окончания средней школы с золотой медалью он предпринял попытку поступить на факультет актерского мастерства в Высшее театральное училище имени М.С. Щепкина. Однако, после собеседования с руководителем этого факультета, знаменитой актрисой Малого театра Верой Николаевной Пашенной, которая предрекла ему амплуа второстепенных персонажей («будете играть только меньшевиков...») и посоветовала осваивать другую профессию, он отказался от этой затеи и без экзаменов, как медалист, был зачислен на филологический факультет ЛГУ. Примечательно, что в год получения диплома Геннадием Шмаковым в 1962 году Вера Николаевна умерла.

О высочайшем интеллектуальном уровне Геннадия Шмакова говорят практически все, кто пишет о нем в самых разных повествовательных жанрах от мемуаров до художественной прозы и научно-практической статьи. Будучи профессиональным переводчиком, он владел и свободно говорил на английском, немецком, французском, итальянском, испанском, португальском, новогреческом языках, не считая хорошего знания латинского и древнегреческого, языков его непосредственной специализации. Ему принадлежат переводы фрагментов из трагедии Еврипида «Троянки», греческого лирика конца второго века до н.э. Мелеагра, оды Горация «К Торквату» и некоторых других античных авторов, высоко оцененные филологами-классиками. О переводческом мастерстве Геннадия Григорьевича Шмакова пишет Эльга Львовна Линецкая (1909-1997), руководитель семинара художественного перевода при Ленинградском Доме писателей, который он посещал. Во вступительной статье к небольшой книжке избранных переводов Геннадия Шмакова, опубликованной через три года после его смерти, она пишет о том, что, начав переводить стихи еще студентом, Шмаков усвоил лучшие традиции Ленинградской переводческой школы, основанной Н.Гумилевым, М.Лозинским, А.Смирновым, и из ученика быстро стал мастером. «Дело не только в том, что он владел многими языками, равно древними и современными, умел вчитываться в автора и верно передавать его поэтику, но в том, что отлично знал русскую поэзию, русскую культуру, умел ориентироваться на нее, не жертвуя при этом своеобразием подлинника, его национальными и индивидуальными особен-

ностями» [4, с. 3]. В этот период в Ленинграде работали, занимались преподавательской деятельностью или организовывали аналогичные переводческие семинары и курсы в других районах города такие выдающиеся переводчики старшего поколения, как Татьяна Григорьевна Гнедич, Иван Алексеевич Лихачев, Александр Александрович Энгельке, Надежда Януарьевна Рыкова, за плечами которых были сталинские лагеря и ссылки и которые нередко создавали свои переводы «в стол», без надежды на публикацию. Геннадия Шмакова в семинар Линецкой привел его университетский товарищ Константин Азадовский, разделивший участь своих старших наставников, судьбе которого посвящен третий том недавно изданной серии книг московского историка Петра Алексеевича Дружинина о крахе филологического факультета Ленинградского университета в 40-е – 60-е годы XX века [5]. Как пишет автор этой книги, Константин Азадовский во второй половине 1960-х годов попадает в круг артистов ленинградского балета. Там, в общежитской комнатке балерины Марианны (Маши) Кузнецовой (1940–2002) на улице Зодчего Росси, 2, ставшей своего рода центром притяжения балетно-артистической молодежи, «собираются гости, среди которых Геннадий Шмаков, Михаил Барышников. В один из вечеров Азадовский привел в этот райский уголок Бродского».

Будучи студентом, как вспоминает сокурсница Геннадия Шмакова Майя Михайловна Кислова, многие годы проработавшая в Петрозаводском университете, Гена использовал любую возможность, тогда чрезвычайно редкую, чтобы поговорить на изучаемом языке с его носителями. Знание языков облегчило его вживание в эмигрантскую жизнь, особенно в первые ее годы. Когда Геннадий Шмаков покинул Россию, он уже был членом Союза писателей, автором нескольких книг и большого количества критических статей по самым разным аспектам мирового искусства и литературы. Он переводил поэзию Поля Верлена, о котором Ольга Линецкая отзовется

«как о самом подлинном Верлене на русском языке», Жана Кокто, португальского поэта Фернанду Пессоа, никарагуанца Рубена Дарио, испанских поэтов Рафаэля Альберти и Гарсиа Лорку. Из прозаиков французского писателя Марселя Пруста и представителей американской литературы Натаниэля Готорна и Генри Джемса. Свое решение эмигрировать в Соединенные Штаты Геннадий Шмаков в интервью на радио «Свобода» объясняет многими причинами, среди первостепенных невозможность реализовать себя как литературного и балетного критика, трудность издавать книги на интересующие его темы и прежде всего на

темы русской поэзии начала века («надоело ходить по издательствам, убеждать всех, жить в обстановке духовного голода и какого-то духовного паралича, в клетке...») [ 6 ] .

Прожив в эмиграции несколько месяцев к моменту этого интервью, Геннадий Шмаков полон оптимистических планов, намеревается сдать экзамен для получения степени доктора философии (PhD) и заниматься в Йельском университете. Как он сам говорит, у него появился издатель, который согласен опубликовать Софию Парнок и Кузмина, работа над книгой о котором на родине была прервана в связи с увольнением редактора издательства «Библиотека поэта» Владимира Орлова. Геннадий Шмаков, если верить тексту интервью и исключить его преднамеренную осторожность не навредить оставшимся на родине, немного слукавил, не назвав имена владельцев частного издательства «Ардис» в небольшом американском городе Энн-Арбор (штат Мичиган), супругов Карла и Элендею Профферов, с которыми его познакомил Иосиф Бродский. Знакомство Бродского с Карлом Проффером, одним из известнейших тогда американских славистов, состоялось в 1964 году в Ленинграде [7, с. 185–188]. Геннадий Шмаков ничего не сказал об участии Иосифа Бродского в его судьбе, также он промолчал о том, что книгу о Софии Парнок подготовила к печати и передала для публикации в Америке София Викторовна Полякова, его университетский преподаватель. Она вела в группе древнегреческий и была руководителем его дипломного сочинения, став впоследствии для Геннадия близким другом. Впервые в ее доме Гена Шмаков и его сокурсницы Майя Кислова и Татьяна Цупкина (Мальчукова) появились на третьем курсе. София Викторовна иногда по каким-либо причинам приглашала студентов посетить занятие «на дому». Такую форму обучения практиковали представители старой, дореволюционной профессуры, да и студентов было немного (учебные группы включали не более 5 человек, а группа Шмакова и того меньше). На пятом курсе Геннадий появлялся в этом доме гораздо чаще, и к моменту окончания аспирантуры в Ленинградском институте театра кино и музыки (ныне Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства) он стал бывать там запросто, как близкий член семьи. Именно там, на улице Плеханова, дом 36, он подкреплял свои университетские познания в области столь полюбившейся ему русской поэзии Серебряного века. На книжных полках в доме их хозяйки лежали томики запретных в те годы произведений Владислава Ходасевича, Осипа Мандельштама, Михаила Кузмина, изданные еще при жизни этих поэтов и заполнить которые нельзя было ни в

одной библиотеке без особого разрешения и даже с ним. Это оттуда традиция часами и «километрами» читать наизусть стихи того же Кузмина, особенно любимой всеми в ближайшем окружении Софии Викторовны Поляковой его поэмы «Форель разбивает лед», за которую Эдуард Лимонов до сих пор благодарен Шмакову и поминает его «незлым тихим словом» [ 8 с. 192]. В атмосфере этого дома существовал особый творческий дух, в этой же квартире жила Надежда Январьевна Рыкова, переводчица с французского, итальянского и английского языков, здесь господствовал свой язык с его кодовыми словечками, именами и часто по-своему обыгрываемой ненормативной или условно нормативной лексикой. Не отсюда ли шокирующий прием словесной obscenity и сленга в творчестве самого Лимонова, так мастерски и филологично это обыгрывающий? Или имена и прозвища, которыми наделены отдельные персонажи воспоминаний Людмилы Штерн, например, сам Шмаков (Генка, Генастый), главный адресат ее мемуаров Иосиф Бродский (Джозеф), в свою очередь, именуемый ее Людессой, и другие [9]? Самой яркой личностью, оказавшей максимальное воздействие на формирование Геннадия Шмакова, была София Викторовна Полякова, ученица Ольги Михайловны Фрейденберг, его наставник и учитель, человек вероятно острого ума, таланта, остроумия. О научных достижениях и самобытности характера Софии Викторовны Поляковой с восторгом вспоминают ее многочисленные ученики и коллеги [10, с. 271–298]. Немалую роль в сохранении той особой ауры и атмосферы в доме, которая привлекала туда Геннадия Шмакова, сыграла хранительница архива Софии Викторовны, ее верный друг и помощник Елизавета Леонидовна Эпельбаум. Думается, что другой дом, приютивший Геннадия Шмакова в Америке с его гостеприимными и щедрыми хозяевами, чтой Либерманов, Алексом, художником и скульптором, одним из богатейших людей Америки, и Татьяной ( в девичестве Яковлевой, в которую когда-то безнадежно был влюблен Владимир Маяковский), практически усыновившими его и любившими, как родного, не смог стать адекватной заменой того ленинградского дома, который он оставил и тех, кто сделал для него так много на родине.

Акцентируя главную тему разговора о мифическом и реальном соотношении известной нам информации о жизни Геннадия Шмакова, сошлемся на традиционно-расхожее определение мифа, которое дает авторитетный мифологический справочник: «миф-это своеобразное сообщение о богах и сверхчеловеческих существах, вовлеченных в особые события или обстоятельства, происходящие во времени, которое не

уточняется, но считается существенным вне обычного человеческого опыта» [11, с. 5]. Оставим на суд человечества фразу о богах и сверхчеловеческих персонажах. Геннадий Шмаков, пребывал на родине и в эмиграции в окружении и дружбе с такими величинами мировой литературы и искусства, как поэт Иосиф Бродский, солисты балета Михаил Барышников и Наталья Макарова, актриса в прошлом и поэтическая муза О. Мандельштама Ольга Николаевна Арбенина, представители семьи Иосифа Абгаровича Орбели (жена-Антонина Николаевна Изергина, известный искусствовед, специалист по западноевропейскому искусству и их сын Дмитрий), переводчики Надежда Януарьевна Рыкова, Юрий Борисович Корнеев, литературовед и переводчик Михаил Мейлах (литературный псевдоним М.Д. Яснов), американские друзья и покровители, упомянутые ранее супруги Татьяна и Алекс Либерманы и многие другие представители интеллектуальной элиты Ленинграда и Нью-Йорка, которые, конечно, не могли не оказать на него своего, сопоставимого с воздействием высших, божественных сил влияния в самых разных аспектах его жизни. Но и сам он был интеллектуальным лидером этого сообщества, безгранично раздараивающим свой талант, обаяние и дружбу просто так, на ходу, между делом. Примером этого может послужить очень значимый для автора скандально-знаменитой «Книги мертвых» Эдуарда Лимонова разговор с Геннадием Шмаковым, представленный в этой книге по поводу его первого романа «Это я – Эдичка»: «Только ты Раскольников, конечно, Лимонофф, – посмеивался он, прыгая у плиты: на сковородке брызгались жиром и кипели его пожарские котлеты. – Ты не Эдичка, а Родичка. Раскольников мог бы написать книгу «Это я, Родичка» [8, с. 189]. И второй эпизод, из предисловия к русскому изданию мемуаров, написанных Раисой Львовной Берг, генетиком по профессии, доктором биологических наук, в котором во время телефонного разговора обсуждается название будущей книги: «Беседовали старые друзья, ленинградцы: диссидент биолог, автор книги, диссидент филолог, литературовед, поэт, переводчик поэзии, Геннадий Шмаков» [12]. Автор книги колеблется между двумя разными названиями [13]. Бьющее словно хлыст, емкое название этих мемуаров «Суховей», конечно, заслуга филолога. Он дарит идею, собеседники записывают и фиксируют ее своим творчеством.

Для настоящего диссидентства, т.е. публичного протеста и активного участия в диссидентском правозащитном движении, Геннадий Шмаков был слишком сибаритом и, согласно словам его жены, Марины Годлевской, эпикурейцем, избалованным вниманием семьи, друзей,

пренебрежительным отношением к бытовым сторонам жизни. Его политический статус скорее определен самой Раисой Львовной Берг, сформулировавшей особую политическую прослойку советских людей, именуемых «шестидесятниками», «которые не создают ничего запретного, только приближаются к катакомбной культуре, читателей Самиздата и книг, изданных за рубежом, слушатели бардов, участники семинаров на дому, посетители выставок художников-отщепенцев». В то же время Геннадия нельзя назвать праздным или несостоявшимся, как характеризует его Лимонов: «Сам он однако, весь ушел в околокультурную жизнь и ее сплетни, и мастер из него не состоялся» [8, с. 198]. Осуздительная нотка мелькает и в размышлениях Людмилы Штерн об итоговом жизненном результате Геннадия Шмакова: ... в творческой сфере Шмаков «себя реализовал далеко не полностью. Он не стал ни большим поэтом или прозаиком, ни великим критиком, ни переводчиком первого класса... А мог бы...». [9 с. 165]. Много мягче, дружелюбнее и с какой-то потусторонней тоской говорит о своем товарище, однокашнике, наперснике, молочном брате и одногодке Иосиф Бродский в стихотворении «Памяти Геннадия Шмакова», написанном в годовщину его смерти 21 августа 1989 года: «...Коли так, гедонист, латинист, / в дебрях северных мерзнувший эллин, / жизнь свою, как исписанный лист, / в пламя бросивший, – будь беспределен, / повсеместен, почти уловим / мыслью вслух, как иной небожитель. / Не сказать «херувим, серафим», / но – трехмерных пространств нарушитель» [14, с.59-61]. Однако и здесь его адресат – «гастроном, критикан, себялюбец».

Все трое в своих публикациях много внимания уделяют кулинарным увлечениям Геннадия. Трудно сказать, занимался ли Шмаков в эмигрантской жизни этим промыслом, как пишет об этом Лимонов, вместе с которым он якобы готовил пельмени и пирожки для бара богатого универмага «Блумингдэйлс», но достоверно известно, что в своей домашней, семейной жизни он с увлечением и мастерством готовил пельмени и хинкали, а на даче С.В. Поляковой в карельском поселке Сосново как-то приготовил цыплят табака, запах от которых шел по всему участку, но полакомилась ими всеобщая любимица, английский сеттер по имени Утешка. Кулинарное хобби никак не умаляет творческих достоинств и успехов этого талантливейшего представителя ленинградской-ньюйоркской интеллектуальной элиты и причин вести себя «так инфантильно из-за мучивших его комплексов: он-де бедный эмигрант, взят из милости в богатый дом и готовит для хозяев», как замечает Л.Штерн, у Геннадия Шмакова не было и вряд ли они могли быть.

Существует немало примеров, в которых наш герой, Геннадий Григорьевич Шмаков, по собственной воле или чужими усилиями оказывается вовлеченным в «неуточняемое время» и действует в «вне обычного человеческого опыта», т.е., говоря иначе, в контексте мифов, сочиненных о нем случайно или преднамеренно. Во-первых, это постоянное и усиленное акцентирование его аристократизма, столичного происхождения и воспитания. Эдуард Лимонов одного из персонажей своего первого романа «Это я – Эдичка» [15, с. 71], прототипом которого был Геннадий Шмаков, представляет молодым аристократом из Ленинграда с неестественно-театральным голосом, жаргонными словечками его знаменитой аристократки-бабушки, имя которого Кирилл (так зовут реального сына Геннадия, Кирилла Ротуло). В последующих произведениях этого автора (роман «История его слуги», рассказы «Муссолини и другие фашисты», «Сын убийцы», «Мальтийский крест») образы шмаковских прототипов с постоянным однообразием фигурируют под именем Владимира или более фамильярно Володи, презрительно высокомерного и капризного балетного критика-эмигранта. Еще более аристократизирован и обособлен герой романа Л.Улицкой «Зеленый шатер» Саня Стеклов, несостоявшийся пианист, но известный музыкальный критик, московский диссидент, эмигрировавший в Соединенные Штаты по политическим мотивам [16]. Наиболее реальными в сопоставлении с жизнью его прототипа в романе Улицкой являются сцена отъезда Стеклова из страны при помощи фиктивной женитьбы на американке, смертельная болезнь, «сидящая в его крови», и розовая, мимолетная встреча с Иосифом Бродским в конце романа, в канун смерти всемирно известного поэта, хотя в реальности бывшего другом Шмакова еще с молодых, студенческо-аспирантских лет в Ленинграде, постоянное общение с которым продолжилось и в эмиграции.

Геннадий Шмаков не был ни ленинградцем, ни москвичом, он родился в простой семье и детство провел в скромной обстановке большого промышленного города Свердловска. Его отец, Григорий Трофимович Шмаков, был сотрудником местной газеты «Уральский гудок», о матери сохранились не очень достоверные, но мало симпатичные отзывы со стороны ленинградских родственников и друзей Геннадия. В раннем детстве он остался один, без родителей, по-видимому, в связи с их арестом, скорее какого-то бытового, не политического характера, хотя сам Геннадий, избегая разговоров на эту тему, намекал на политические репрессии. Мать вернулась из тюрьмы со вторым сыном, рожденным от охранника, отец умер в Свердловске в 1988-м году на месяц позже смерти эмигрировавшего в Америку сына, пустая урна которого поко-

ится в той же могиле. Опекун над одиноким ребенком взяла на себя и занялась его интеллектуальным воспитанием посторонняя женщина, немка по происхождению, высланная из Ленинграда, которая обучила его хорошему немецкому языку и начальному английскому. Остается пожалеть о нереализованном намерении Геннадия Шмакова написать автобиографический роман.

Следующий миф связан с личностными пристрастиями Геннадия Шмакова, которым с особым усердием следует Людмила Улицкая в романе «Зеленый шатер». Он стал прототипом ее персонажа, Сани Стеклова, как уже сказано, получившего прекрасное музыкальное образование, но карьера профессионального музыканта, которая по независящим от него причинам не состоялась, и герой романа стал музыкальным критиком. Знакомство с оперным искусством и страстная любовь реального Геннадия Шмакова к вокальному искусству греко-американской певицы Марии Каллас – это заслуга его жены, Марины Михайловны Годлевской, в доме которой была огромная коллекция пластинок с записями оперных певцов и всегда звучала классическая музыка. Сама Марина Михайловна окончила театроведческий факультет ЛГИТМиКа (Ленинградский государственный институт театра музыки и кино), с 1964 года она заведует литературной частью Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии. В 2015-м году ей присуждена премия правительства Санкт-Петербурга в области культуры и искусства за достижения в музыкально-сценической области [17]. Это о ней пишет Раиса Львовна Берг в своей книге «Суховой»: «Академгородок, автор мемуаров заведует кафедрой ею же созданной. Пластинки с голосом Марии Каллас в зале Дома ученых. И комментирует арии прелестнейшее из существ, заселяющих нашу юдоль страданий, Марина Годлевская». Марина проводила летние каникулы в Комарово на даче Раисы Львовны, с которой дружила ее бабушка, преподаватель иностранных языков. Осенью 1962 – зимой 1963 гг. на этой академической даче в Комарово жил поэт Иосиф Бродский, по-видимому, тогда задумавший и приступивший к написанию лирического цикла «Песни счастливой зимы» [18]. Вспоминая это время, автор мемуаров продолжает: «Поздний вечер; мрак среди воспетых Ольгой Фрейденберг в письме к ее двоюродному брату – Борису Пастернаку – комаровских сосен». Р.Л. Берг замечает, что среди гостей присутствует Леон Абгарович Орбели, (брат знаменитого директора Эрмитажа Иосифа Абгаровича Орбели), «генерал лейтенант медицинской службы, возглавлявший во время войны Военно-медицинскую академию ... великий физиолог плакал. Белоснежный платок. Седина...» [12].

Голос Марии Каллас звучал во время церемонии поминаения Геннадия Шмакова. Как сообщает Людмила Штерн о его последней воле, он мечтал после смерти быть рядом со своей богиней, Марией Каллас. «В завещании Гена просил кремировать его и развеять прах над Эгейским морем» [9 с.173]. Людмила Штерн, автор еще одной книги о Бродском и Довлатове («Жизнь наградила меня», 2016 г.), которую упрекают в умении «извлечь художественный корень из любой жизненной коллизии» [19], заверила читателей, что в 1991 году друзья Шмакова выполнили его волю между островами Микенос и Парос и бросили вслед белый шелковый платок – «прощание от Татьяны». Документальность мемуаров этой писательницы оказывается под большим сомнением, если учесть, что прах Геннадия развеял в воздухе нью-йоркских улиц его друг Евгений Рейн, а тяжело болевшая Татьяна Либерман умерла в этом же, 1991 году. Еще более мифологично утверждение автора этих воспоминаний со ссылкой на клятвенное заверение самого Геннадия Шмакова о том, что он мастер спорта по фигурному катанию. Попутно отметим в высшей степени бестактное замечание Лимонова в «Книге мертвых» о последних днях жизни Геннадия Шмакова: «Генка Шмаков свою смерть встретил постыдно. Он плакал и скулил... Умер Генка Шмаков в слезах и соплях – так сказал мне Сумеркин» [8, с. 186]. В ответ на это остается возразить, что написавший эти слова немолодой, семидесятилетний писатель Эдуард Лимонов («Книга мертвых» опубликована в 2013 году) не должен так безобразно с чужих слов судить о бывшем товарище по эмиграции, соотечественнике и коллеге по литературному творчеству.

На этом можно было бы поставить точку. Но нельзя не привести заключительные слова вступительной статьи к упомянутой ранее единственной, изданной на родине Геннадия Шмакова книге его переводов, Эльги Львовны Линецкой, которая, как никто, достоверно могла оценить уровень знаний языков и художественную ценность его переводческого таланта: «Придет время – и у нас, несомненно, будет напечатано все литературное наследие Геннадия Шмакова, а пока, как первая ласточка, пусть дойдет до читателя эта книжка прекрасных его переводов» [4, с.4]. В этом издании опубликованы 17 стихотворений тогда малоизвестного греческого поэта Константиноса Кавафиса с указанием имени автора переводов Геннадия Шмакова, в авторстве которого никто из друзей, подготовивших эту книгу к публикации, не сомневается. И если бы он не создал ничего больше, уже одна эта его работа позволяет поставить Геннадия Григорьевича Шмакова рядом с выдающимися масте-

рами передачи чужого поэтического слова на русский язык. Все остальные свидетельства о его недостаточном знании греческого языка, о редактировании и «выправлении» переводов Шмакова поэтом Бродским, под именем которого публикуются указанные выше стихи Кавафиса, часто лишены ссылки на имя того, кто первым не только перевел все поэтическое наследие греческого поэта, но и впервые познакомил с ним своего друга и русского поэта, греческого языка совсем не знавшего [20, с. 434–444], требуют большого дополнительного исследования и тщательного стилистического анализа поэтики обоих, переводчика и редактора этих переводов, которое покажет, где тут миф, а где правда.

#### *Список литературы*

1. Борис Пастернак – Ольга Фрейденберг. Письма и воспоминания. // Дружба народов. 1988. №7–10.
2. Брагинская Н. Дух записок. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/9736> (дата обращения 04.04.2017).
3. Шмаков Г.Г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 07.04.2017).
4. Шмаков Г.Г. Страница-любовь / Вст. ст. Э.Л. Линецкой. Петрополис. ЛОСФК: 1991. 80 с.
5. Дружинин П.А. Идеология и филология. Документальное исследование. Т.3. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 528 с.
6. Толстой И. Один час в архиве Свободы. Интервью нью-йоркской студии 17 октября 1976 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.svoboda.org/a/3541093.html> (дата обращения 07.04.2017).
7. Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2011. 447 с.
8. Лимонов Э. Книга мертвых: очерки. СПб.: Лимбус-Пресс ООО, Изд-во К.Тублина, 2013. 448 с.
9. Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. СПб.: Изд-во дом Petro, 2005. 272 с.
10. Евмафий Макремволит. Повесть об Исминии и Исмине. Мемориальное издание переводов и исследования Софьи Викторовны Поляковой / отв. редактор Г.Е.Лебедева; сост. Н.С.Горелов, Г.Е.Лебедева. СПб.: Алетейя, 2008. 304 с.
11. Всемирная энциклопедия: Мифология / Гл. ред. М.В. Адамчик. Гл. науч. редактор В.В. Адамчик. Мн.: Современный литератор, 2004. 1088 с.
12. Берг Р.Л. Суховой. Воспоминания генетика (2ч.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://modernproblems.jrg.ru/nemo/120> (дата обращения 3.04.2017).
13. Дени Дидро как террорист: absentis. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://absentis.livejournal.com/117067/html> (дата обращения 20.05.2017)
14. Бродский И. Сочинения /Том IV. СПб.: Фонд Наследственного Имущества Иосифа Бродского, 2001. 432 с.

15. Лимонов Э. Это я – Эдичка. Роман. М.: Глагол, 1991. 334 с.
16. Улицкая Л. Зеленый шатер. М.: ЭКСМО, 2011. 592 с.
17. Вручены премии в области культуры и искусства Санкт-Петербурга. Пресс центр «Новости губернатора». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gov/spb/ru/press/governor/89199> (дата обращения 20.04.2017).
18. Рейн о Бродском. Блог писателя Юрия Кувалдина. Ветер Восток. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vetervostok.blogspot.ru/2015/05/blog-pos> (дата обращения 20.05.2017).
19. Тимофеева О. Крутой маршрут к другим берегам. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [novaugazeta.ru>articles/2017/17/71814N-krutoy...](http://novaugazeta.ru/articles/2017/17/71814N-krutoy...) (дата обращения 09.04.2017).
20. Кавафис К. Полное собрание стихотворений. / Пер. с греч. М.: О.Г.И., 2011. 504 с.

## **GENNADY SHMAKOV: MYTH AND REALITY**

*L.I. Shevchenko*

The article presents the analysis of the life and creative heritage of Russian translator, literary and ballet critic and expert in the field of Classical Philology Gennady Shmakov (1940–1988). Undertaken a comparative analysis of real events from his life and creative activities with images of the heroes of the works of Eduard Limonov, Liudmila Shtern and Liudmila Ulitskaya, prototype of which he was. The study helps to clarify the facts of real life and creation of Gennady Shmakov, over the time, bring all sorts of speculations and myths. This is especially important due to his close contracts with famous representatives of the world art and literature, such as Joseph Brodsky, Mikhail Baryshnikov, Eduard Limonov and others, whose lives have left their marks in domestic and foreign culture.

*Keywords:* Gennady Shmakov, myth, reality, memoirs, prose of Eduard Limonov, a novel by L.Ulitskaya “Green tent”, Joseph Brodsky.

### **2.21. ОПЫТ СОВРЕМЕННОГО ИЗУЧЕНИЯ СО СТУДЕНТАМИ – СЛОВЕСНИКАМИ ТЕМЫ ЛЮБВИ В АРХАИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ЭЛЛАДЫ В РАМКАХ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА**

© *Е.В. Никольский*

В разделе в рамках компетентностного подхода рассматривается методика изучения древнегреческой любовной лирики при освоении студентами курса античной литературы в бакалавриате. Автор специально отмечает, что древними греками воспевался культ тела. В их представлении красивым мог считаться

человек с идеальной фигурой и пропорциями. Возлюбленного греческие поэты часто ставят наравне с богами (а боги совершенны). Раскрытые на лекциях и семинарских занятиях особенности того, как древние греки понимали любовь, как эта тема вписывалась в их лирическую поэзию, способствует не только воплощению и реализации вышеуказанных компетенций, но и расширяет кругозор студентов, учит их чуткости при анализе «не своей» культуры.

*Ключевые слова:* вузовская методика, древнегреческая лирика, любовные мотивы, толерантность, межкультурная коммуникация, компетентностный подход.

Современное вузовское образование ныне осуществляется в рамках компетентностного подхода. Среди практикующих преподавателей продолжают споры, насколько спускаемые сверху компетенции соответствуют содержательной стороне предмета, оправдан ли вообще переход с парадигмы образования, основанной на знаниях, на технологическую.

Традиционная (классическая) модель профессионального образования развивалась долгое время в русле так называемой парадигмы знаний, ориентированной на усвоение как можно большего объема информации о предмете обучения. Согласно концепции традиционализма, главная цель – формирование базовых знаний, умений и навыков, позволяющих далее перейти к усвоению ценностей и умений более высокого уровня. Ускоренные темпы социальных и технологических изменений, интеграция с европейской системой образования определили необходимость инновационного, так называемого контекстного обучения (*contextus* – тесная связь, сцепление, сплетение), в соответствии с которым должен устанавливаться динамичный переход от учебной деятельности к учебно-профессиональной и собственно профессиональной деятельности. Учебные предметы в контекстном обучении преподаются не как научные догмы, представленные в виде текстов учебников, а включают (или должны включать) в себя решение профессиональных задач. Поэтому для модернизации процесса подготовки филолога необходимо больше внимания уделять самостоятельной образовательной деятельности студента, осуществлять профессионально ориентированное преподавание всех учебных дисциплин.

Главное правило преподавательской деятельности – всестороннее изучение предмета исследования, научная и яркая форма изложения – без многозначительности и «новояза». Остается по-прежнему актуальным наставление всегда современного В.О. Ключевского: «Преподава-

телям слово дано не для того, чтобы усыплять свою мысль, а чтобы будить чужую».

Компетентностный подход не исключает формирования определенной базы знаний, умений и навыков. Но в нем знание и умение совпадают. Так как знания нужны человеку для того, чтобы понимать и действовать в конкретной ситуации, добываясь нужного результата. Он акцентирует на необходимости нового понимания знания как инструмента решения жизненных проблем, потребности в интегрировании знания в более сложные структуры – способности (компетенции), жизненную компетентность.

Ныне действующий ГОСТ предполагает формирование у студентов, изучающих античную литературу на первом курсе бакалавриата следующих компетенций:

СК-2 готовностью к анализу литературного процесса в контексте развития истории, культуры, с учетом основных методологических направлений.

СК-3 готовностью к филологической интерпретации и анализу литературных произведений в контексте культуры и социально-исторического опыта, с учетом эволюции художественного сознания и специфики творческого процесса [1].

Рассмотрим пути их формирования при изучении древнегреческой лирики на занятиях по античной литературе.

Обычно как школьники, так и студенты филологических факультетов вузов без особого энтузиазма изучают античную классику, современную молодежь отпугивает большой объем некоторых текстов, и сложный стиль русских переводов. Это мешает восприятию текстов древнегреческой лирики в их историко-культурном контексте (СК-2). Поэтому целью преподавателя становится «внедрение» сознания студентов в эпоху. Причем актуальность античного наследия непререкаема. Ибо в любое время шедевры древнегреческой культуры не перестают удивлять людей. И это касается не какой-нибудь одной области. Шедеврами можно назвать даже самые обычные вещи. Греки старались окружить себя красотой и изяществом. Они воспевали красоту, и это нашло отображение во всех областях. Античное искусство совершенно в архитектуре, живописи, скульптуре, музыке и литературе.

Литература особенно хорошо отображает внутренний мир человека. Раскрывает его сущность и представления обо всем, что окружает. Античная словесность помогает современным студентам поставить на места многие вещи, сформировать теоретические представления о словес-

ности, научиться понимать «чужую культуру» [2; 3; 4], формирует аксиологические представления и нравственные идеалы. И неудивительно, ведь основные жанры современной литературы зародились и сформировались у древних греков. Сюжеты и образы античной литературы отличаются пластичностью и прозрачностью. Исследуя произведения в ходе курса античной литературы, мы учим студентов размышлять о прошлом, соотносить его с настоящим и делать предположения о будущем. Особенно многое о чувствах нам может рассказать лирический жанр.

На лекции мы специально отмечаем, что жанр лирики в древнегреческой литературе появляется в VII в. до н.э. А конец VII в. до нашей эры дает нам уже богато развитую, разнообразную по жанрам лирическую поэзию. Термин лирика (от слова лира) возникает много позже расцвета лирической поэзии. В III–II в.в. до н.э. так называли то стихотворение, которое исполнялось под аккомпанемент музыкального инструмента (лиры, кифары, флейты и др.). Сами греки использовали слово «мелика» – от греческого «мелос», т.е. песня. Следуя античной классификации, необходимо различать следующие жанры лирической поэзии, представленные в виде следующей таблицы:



В студенческой аудитории, говоря о лирике, возникшей в Древней Греции в VII–VI в.в. до нашей эры, следует напомнить, что она представляет собой своеобразный художественный синтез – соединение слова, пения, музыки и танцев. Это важно для формирования навыков культурологического и филологического анализа текстов (СК-3).

В частности, мелическая лирика эту связь с музыкой не теряла в течение длительного времени. Сохранилась греческая лирика плохо, что еще больше затрудняет наше с ней знакомство. Греческая лирическая поэзия уходит своими корнями в устное народное творчество. Она связана с любовными, свадебными и застольными песнями, с обрядовыми прославлениями и гимнами, а также погребальными заплачками.

Важнейшими лирическими жанрами были элегия и ямб. Мы специально отмечаем, что различные жанры и виды мелоса были связаны с

определенными областями и диалектами. Сольный мелос преимущественно развивался на острове Лесбос. На рубеже V и VI вв. до н. э. там жили два поэта, имена которых прославились по всей Греции, – Алкей и Сапфо. Поэзия Алкея – это политическая лирика. Но встречаются у него и картины природы, прославление радостей жизни. Современнику Алкея Сапфо философ Платон назвал «десятой музой». В её стихах не слышно откликов бурных событий эпохи. Её поэзия ограничена миром личных чувств, а основная тема ее стихов – любовь. Так же представителем сольной лирики был и Анакреонт.

Мы специально обращаем внимание на то, что в VII–VI вв. до н. э. в Греции творили около десятка блистательных поэтов, оригинальных и высоко талантливых. Однако до нас дошла лишь малая часть их наследия, буквально крохи. Лишь несколько стихотворений сохранилось полностью. Остальные же – фрагменты, иногда состоящие из нескольких строк. Впечатления от знакомства с древнегреческой лирикой таково, словно находишься в музее скульптурных фигур, но ни одна из них не уцелела полностью. И самыми яркими представителями монодической лирики являются поэты Сапфо, Алкей и Анакреонт. Для двоих лириков родиной был остров Лесбос, который в то время был охвачен политическим движением. Мы, завершив историко-теоретический обзор, предлагаем ознакомиться с краткой биографией поэтов, чтобы их творчество стало более понятным, и картина мотивов была более полной.

Итак, Сапфо (ок. 630 до н.э. – 570 до н.э.) – родилась на острове Лесбос. Первая в истории литературы воспевала чувственную любовь между женщинами. Она стала основательницей и начальницей «Дома Муз» при храме Афродиты. Это был кружок знатных девушек, которых она обучала музыке, стихосложению, и танцам. В центре ее лирики – темы любви, нежного общения подруг, девичьей красоты. По преданию, Сапфо была дочерью аристократа Скамандронима и женщины по имени Клеис. В силу политических обстоятельств, примерно в 17-летнем возрасте всей семье Сапфо с братьями пришлось бежать с острова на Сицилию. Лишь в 595 до н.э., когда Сапфо было уже за тридцать, она смогла вернуться на Лесбос. По преданию ей увлекся поэт Алкей, однако связь не переросла в сильное чувство. Вскоре Сапфо якобы вышла замуж и родила дочь. Но судьба была к ней жестока: по неизвестным причинам, и муж, и ребенок Сапфо прожили недолго. Вероятно, что это было всего лишь выдумкой. Существовала легенда, что Сапфо покончила с собой около 572 до н. э., из-за любви бросившись в море со скалы на острове Левкадия. Согласно этому преданию, под конец жизни

Сапфо вновь увлеклась мужчиной – молодым греком, но не нашла взаимности. Критики подозревают, что и этот роман был выдумкой, т.к. «броситься с Левкадской скалы» было распространенной метафорой, означало «очистить душу от страстей», – подобные поступки считались ритуальными и практиковались в рамках культа Аполлона. После рассказа о знаменитой поэтессе мы повествуем о её современнике Алкее, древнегреческом лирическом поэте, который родился в Митилене на острове Лесбос в аристократической семье.

Специально подчеркиваем, что Алкей принимал активное участие в бурных политических событиях в Митилене. Двое его братьев вместе со своим другом Питтаком убили тирана Меланхра, а устроенный ими заговор с целью убийства другого тирана, Мирсила, завершился их изгнанием. Вторая попытка свергнуть Мирсила принесла успех. В конце 7 в. до н.э. между Афинами и Лесбосом шла война за город Сигей. В одном сражении с афинянами Алкей потерял щит, что в древности считалось позором. Однако в написанном по этому поводу стихотворении (впоследствии по его мотивам напишут свои стихотворения Анакреонт и Гораций) Алкей не обнаруживает и тени стыда. Дальнейшие столкновения привели ко второму изгнанию аристократов, в том числе Алкея. Во время своего правления (589–579 до н.э.) Питтак объявил амнистию, которой, вероятно, воспользовался и Алкей. Эти политические превратности и чувства, которые испытывал в связи с ними Алкей, представляют собой наиболее характерный момент его поэзии, сохранившейся лишь во фрагментах. Произведения Алкея являются лирической исповедью воина-поэта. До нас дошли также отрывки из написанных им гимнов, застольных песен и любовных стихотворений.

Однако наиболее значимым для русской классической литературы, в особенности XVIII столетия является наследие знаменитого Анакреонта, его поэзию перспективно изучать в аспекте рецепции античной классики в русской словесности. Итак, Анакреонт родился в г. Теос в Ионии. Источники упоминают четыре возможных имени его отца: Скифиан, Эвмел, Парфений, Аристокрит. Ок. 545 до н. э., перед завоеванием Теоса персами, вместе с группой сограждан Анакреонт успел бежать во Фракию. Перед изгнанием Анакреонту, по-видимому, довелось принять участие в боевых действиях, в которых, по его собственному признанию, он не отличился. Спустя некоторое время Анакреонт получил приглашение от тирана Самоса Поликрата, при дворе которого находился до 522 до н. э. Анакреонт упоминает, что был у тирана наставником. После гибели Поликрата Анакреонт переехал в Афины, ко двору тирана

Гиппарха. Гиппарх, который унаследовал литературные вкусы своего отца, направил за Анакреонтом специальное посольство на пятидесяти-весельной галере. Время и место смерти Анакреонта неизвестны. Когда после убийства Гиппарха общество литераторов распалось, Анакреонт, вероятно, вернулся в свой родной Теос. В Афинах Анакреонт пользовался огромной популярностью; например, на Акрополе Анакреонту была установлена статуя, рядом со статуей его друга Ксантиппа. На нескольких теосских монетах Анакреонт представлен с лирой в руках, иногда сидя, иногда стоя. В 1835 г. в районе Сабинских гор в Италии была найдена статуя, хранящаяся сегодня в Галерее Боргесе; считается, что эта статуя изображает Анакреонта.

Раскрыв на лекции биографии трех древних лириков, мы переходим (уже в рамках семинарского занятия) к анализу их стихотворений (СК-3). В качестве основного мотива, чтобы заинтересовать студентов античной поэзией, мы выбрали тему актуальную для молодежи во все времена. Это – любовные переживания и специфика трактовки образа любимого в архаической словесности.

Во вступительных к семинару замечаниях мы специально останавливаемся на том, что тематика любовных песен разрабатывается лесбийскими лириками в связи с личными переживаниями поэта, с кругом его друзей, с событиями текущего дня. Стихотворения эти обычно рассчитаны на определенную среду и обстановку, в которой они должны исполняться; размышления на общие темы занимают лишь второстепенное место в творчестве лесбосцев, а чаще всего оказываются в тесной связи с личными моментами.

Любовь для древних греков была божественным чувством. Для любви создается «красивый» фон – наряды, ароматы, цветы, весна. Но переживания, как и в народной любовной песне, чаще всего имеют скорбный характер. Боги часто подсмеивались над людьми, вызывая любовь у одного и неприязнь у другого. Это тема часто находит отражение у архаичных поэтов. Мы специально отмечаем, что древними греками воспевался культ тела. В их представлении красивым мог считаться человек с идеальной фигурой и пропорциями. Возлюбленного греческие поэты часто ставят наравне с богами (а боги совершенны). Так, например, пишет поэтесса Сапфо:

«Богу равным кажется мне по счастью  
Человек, который так близко-близко  
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно  
Слушает голос

И прелестный смех. У меня при этом  
Перестало сразу бы сердце биться:  
Лишь тебя увижу, уж я не в силах  
Вымолвить слова.» [5]

Студенты приходят к выводу, что, по мнению древних поэтов, не достойны любви люди несовершенные. Древнегреческая поэтесса хорошо отображает это:

«И какая тебя  
так увлекла,  
в сполу одетая,  
Деревенщина? . . . .  
Не умеет она  
платья обвить  
около шиколки.» [5] (Перевод В. Вересаева)

Старость и уродство также не достойны любви. Это хорошо видно в стихотворении Анакреонта:

«Бросил шар свой пурпуровый  
Златовласый Эрот в меня  
И зовет позабавиться  
С девой пестрообутой.  
Но, смеясь презрительно  
Над седой головой моей,  
Лесбиянка прекрасная  
На другого глазеет.» [5] (Перевод В. Вересаева)

Мы фиксируем внимание на том, что именно здесь автор отображает и насмешку Эрота над собой, и несчастный удел старика. Но тема несчастной любви трактуется им не трагично, а наоборот как насмешливая игра. Он часто иронизирует над своими неудачами и остается жизнерадостным. Часто автор сравнивает строптивую девушку с молодой кобылицей:

«Кобылица молодая,  
Честь кавказского тавра,  
Что ты мчишься, удалая?  
И тебе пришла пора;  
Не косись пугливым оком,  
Ног на воздух не мечи,  
В поле гладком и широком  
Своенравно не скачи.

Погоди; тебя заставлю  
Я смириться подо мной:  
В мерный круг твой бег направлю  
Укороченной уздой.» [5] (Перевод А. Пушкина)

Анакреонт пытается подчинить строптивницу своей любви. Как мне кажется, здесь пытается показать, что он искусен в любовных делах.

Во время пояснения темы, мы специально отмечаем со ссылкой на Андре Бонара [6] и иных авторов, что в древнегреческом обществе женщина не занимала важного места и была ограничена в правах. Жена выполняла только детородную функцию. Мужчина же наоборот занимался всеми важными делами. Таким образом, общество делилось на половые объединения: мужчины составляли замкнутые содружества и проводили жизнь по большей части совместно, вне семьи; аналогичные объединения создавались и среди женщин. В древнегреческой поэзии часто встречается воспевание любви к мужчине, как лучшего к лучшему. А любви может быть достоин только лучший. Так, например, пишет Анакреон в своем стихотворении «Дионису»:

«Ты, с кем Эрос властительный,  
Афродита багряная,  
Черноокие нимфы  
Сообща забавляются  
На вершинах высоких гор,-  
На коленях молю тебя:  
Появись и прими мою  
Благосклонно молитву.  
Будь хорошим советником  
Клеобулу! Любовь мою  
Не презри, о великий царь,  
Дионис многославный!» [5] (Перевод В. Вересаева)  
Или:

«Клеобула, Клеобула я люблю,  
К Клеобулу я как бешеный лечу,  
Клеобула я глазами проглочу.» [5] (Перевод Я. Голосовкера)

«О дитя с взглядом девичьим,  
Жду тебя, ты же глух ко мне:  
Ты не чуешь, что правишь мной,-  
Правишь, словно возница!» [5] (Перевод Г. Церетели)

Студенты отмечают, что так же, как и Анакреонт, поэтесса Сапфо любила находиться в кругу женщин, услаждалась их обществом:

«Им сказала: женщины, круг мне милый,  
До глубокой старости вспоминать вам  
Обо всем, что делали мы совместно  
В юности светлой.

Много мы прекрасного и святого  
Совершили.» [5] (Перевод Я. Голосовкера)

Она часто воспевала любовь к женскому полу в своих стихах:

«Я же о тебе, о далекой, помню.

Легкий шаг, лица твоего сиянье

Мне милей, чем гром колесниц лидийских

В блеске доспехов.

Знаю, не дано полноте желаний

Сбыться на земле, но и долей дружбы

От былой любви – утоленья сердцу

Лучше забвенья.» [5] (Перевод Я. Голосовкера)

Так же Сапфо много пишет о несчастной любви. В своих стихах она отражает муки ожидания, расставания, тоску и одиночество. В поэзии присутствуют и жалобы на безответные чувства:

«Что тебя печалит и что безумит?

Все скажи! Любовью ль томится сердце?

Кто ж он, твой обидчик? Кого склоню я

Милой под иго?

Неотлучен станет беглец недавний;

Кто не принял дара, придет с дарами;

Кто не любит ныне, полюбит вскоре –

И безответно...» [5] (Перевод Вяч. Иванова)

Или:

«...Те, кому я

Отдаю так много, всего мне больше

Мук причиняют.» [5] (Перевод В. Вересаева)

В противовес Анакреонту и Сапфо, мы фиксируем и то, что древнегреческий воин-поэт Алкей также уделяет внимание теме любви в своем творчестве. Так, например, имеется строчка из так называемой «песни перед дверью», серенады влюбленного, добивающегося, чтобы его впустили к милой. Другое стихотворение содержало жалобу девушки,

тоскующей по любви. Алкей писал стихи и в честь лесбийской поэтессы:

«Сапфо фиалкокудрая, чистая,  
С улыбкой нежной! Очень мне хочется  
Сказать тебе кой-что тихонько,  
Только не смею: мне стыд мешает.» [5]

Но, несмотря на то, что наше понимание нежных чувств расходится с древнегреческим, мы, ближе к концу семинара, специально подчеркиваем, что любовь занимала важную роль в жизни древних греков. На что указывает многочисленное упоминание этой темы в творчестве лириков архаического периода. Они воспевали и возвышали это чувство, считали его божественным. В финале занятия мы вместе со студентами приходим к выводу, что Образ любимого в архаической лирике – это идеал всего прекрасного, что могло быть в человеке. И специально отмечаем, что в наши дни картина иная. Приводим отрывок из Беккета, демонстрирующий обратную перспективу любви с отсутствием представления и традиционного ожидания идеала красоты: «Лицо как лицо, каких миллионы. Она косила, но я это потом только понял. Не молодое лицо и не старое, так, что-то среднее между свежестью и увяданием».

Однако при рассмотрении специфики чувства любви и понимания образа любимого у древних эллинов, мы обращаем внимание и на то, что, восхищаясь развитому чувству прекрасного у греков, не следует восторгаться всеми неестественными проявлениями однополой любви, неоднократно появлявшимися у архаических поэтов. В современных условиях, «стыдливо» замалчивать этот аспект темы невозможно, но целью педагога-словесника является формирование позитивных нравственных представлений у студентов. И поэтому мы специально отмечаем, что данное явление стало одной из причин гибели античного общества. Великие цивилизации пали из-за разложения общества. В завершении мы подводим итоги и делаем выводы. Внимание греков к физической красоте и неустановившееся нравственные ориентиры не мешают нам восхищаться красотой античной поэзии, выявлять её специфику, особенно при сопоставительном анализе с литературой последующих тысячелетий.

Раскрытые на лекциях и семинарских занятиях особенности того, как древние греки понимали любовь, как эта тема вписывалась в их лирическую поэзию способствует не только воплощению и реализации вышеуказанных компетенций, но и расширяет кругозор студентов, учит их чуткости при анализе «не своей» культуры.



### *Список литературы*

1. Ерофеева Н.Е., Шолохова Г.П., Кувандыкова Л.З. Оценка и восприятие самостоятельной работы в вузе (по материалам анкетирования студентов и преподавателей) // Вестник ОГУ. 2012. №4 (140) С. 7–14
2. Макарова И.С. Эволюция образа корабля в античной литературе (на материале «Аргонавтики» А. Родосского и «Одиссеи» Гомера) // Вестник КемГУ. 2014. №1 (57) С.133–138.
3. Киселева Л.И. Вслед за С.С. Аверинцевым. Уникальное изучение античности в XX веке // Вестник Череповецкого государственного университета. 2009. №4 С.58–62.
4. Мальчукова Т.Г. О фантастическом в античной словесности // Проблемы исторической поэтики. 2016. № 4 С. 27–52.
5. Античная лирика. - М.: Художественная литература, 1968. 624 с.
6. Боннар Андре Греческая цивилизация. М.: Искусство, 1991-92 гг. Т.1. 269 с., Т.2. 334 с., Т.3. 398 с.

## **EXPERIENCE THE MODERN STUDY WITH STUDENTS OF LANGUAGE AND LITERATURE THEMES OF LOVE IN ARCHAIC LYRIC POETRY OF GREECE IN THE FRAMEWORK OF THE COMPETENCE APPROACH**

© *E.W. Nicholsky*

The article in the framework of the competence approach is considered the technique of studying ancient Greek love lyric in the development of the students of the course in ancient literature in undergraduate studies. The author specifically notes that the ancient Greeks glorified the cult of the body. In their view the beautiful could be considered the person with a perfect figure and proportions. Beloved Greek poets often put on a par with the gods (gods are perfect). Open lectures and seminars of the specifics of how the ancient Greeks understood love, how the theme fit in their lyrical poetry contributes not only to the embodiment and implementation of the above competencies, but also expands the horizons of students, teaches them sensitivity in the analysis of the «not its» culture.

*Keywords:* educational methods, ancient Greek lyrics, love theme, tolerance, intercultural communication, competence approach.

ГЛАВА 3

**ФЕНОМЕН РЕВОЛЮЦИИ  
В МИРОВОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ:  
МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ**

---

**3.1. ТЕМА ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА ВОРДСВОРТА**

© *И.Б. Казакова*

В разделе рассматривается эволюция отношения Уильяма Вордсворта к Великой французской революции. Опираясь на анализ поэтических сочинений Вордсворта, – в первую очередь, автобиографической поэмы «Прелюдия» – автор прослеживает постепенное изменение восприятия поэтом революционных событий. Особое внимание уделяется оценке морального состояния французского общества в 1790–1792 гг., которую Вордсворт дает в поэме, и анализируются причины его разочарования в революции, важнейшей из которых стала невозможность нравственного совершенствования человека путем радикальных общественных перемен. Социальным экспериментам Вордсворт противопоставляет общение человека с природой как источником морального чувства. В целом, анализ взглядов Вордсворта на французскую революцию помогает глубже понять его воззрения на природу, человека и общество.

*Ключевые слова:* Уильям Вордсворт, Великая французская революция, английский романтизм.

Вопрос о роли исторических событий в формировании мировоззрения той или иной культурной эпохи представляет большой интерес для гуманитарного знания и особенно актуален сейчас в связи с ростом исторических исследований, обращенных не к социальным структурам и закономерностям, а к культурным явлениям и к микроистории, то есть рассмотрению исторических процессов сквозь призму истории отдельного человека или небольшой человеческой общности. Особенно важно учитывать эту тенденцию при обращении к знаковым событиям, знаменовавшим смену целых культурных эпох. Их оценка современниками – не только участниками, но и сторонними наблюдателями – помогает увидеть их в масштабе человеческой жизни, а не только в исторической перспективе, нивелирующей многие детали.

Великая французская революция – историческое событие, сыгравшее важную роль в формировании романтического мировоззрения. Революция – это обновление мира, это творчество. Н.Я. Берковский пишет: «Позиция романтиков ... всюду одна и та же: творимая жизнь – в природе, в истории, в обществе, в культуре, в индивидуальном человеке. ... Связь с идеей творчества как с универсальнейшей из всех идей указывает и на внутреннюю связь романтиков с революцией, независимо от того, что они сами могли думать и утверждать по этому поводу. Идея творчества имела свои вековые традиции и связи, но романтики впервые для себя освоили ее и превратили в свое духовное достояние через революцию, которой они были живыми свидетелями» [1, с. 14]. Но, разумеется, в ее восприятии отдельные представители романтизма никогда не были абсолютно единодушны, что зачастую объясняется их уникальным личным опытом соприкосновения с революционными событиями.

Из представителей английского романтизма интересные свидетельства о духовной атмосфере, в которой подготавливалась и проходила Великая французская революция, оставил Уильям Вордсворт. В целом, реакция английского общества на события во Франции была сложной и неоднозначной – от полного одобрения до неприятия. Так, религиозный проповедник и моральный философ Ричард Прайс в своем выступлении 4 ноября 1789 г., опубликованном позднее под названием «Беседа о любви к нашей стране», сравнивая революцию во Франции с английской Славной революцией 1688 г., увидел в ней начало борьбы за политическую и религиозную свободу общества, прогресс разума и просвещения. Противоположной точки зрения придерживался философ и консервативный политик Эдмунд Бёрк, который в «Размышлениях о Французской революции» (1790) высказал большие сомнения в возможности изменения общества радикальными средствами. По его мнению, только традиционные общественные институты, а не абстрактные идеи, могут обеспечить стабильность и безопасность граждан [2].

Английские романтики первого поколения – У. Вордсворт, С.Т. Кольридж, Р. Саути – первоначально восприняли революцию во Франции с большим энтузиазмом. Однако позиция Вордсворта особенно интересна тем, что он мог наблюдать постепенные изменения в общественных настроениях в начале революционных событий, и вместе с этим менялось и его отношение к революции. У исследователей творчества поэта эта перемена считается важной вехой, знаменующей переход от юношеских демократических устремлений к более поздним умерен-

ным взглядам [3, с. 7]. Интерпретации этого перехода могут быть разные: в нем видят банальный конформизм [4, с. 68], нежелание приобрести взрослый опыт мужественности (стремление к природе в таком случае рассматривается как попытка вернуться к невинности детства) [5, с. 144]. Также существует мнение, что тема революции не ушла из творчества Вордсворта после его отказа от ее идей и продолжала присутствовать в нем в скрытом виде [3, с. 7]. Неизменный интерес к этому вопросу свидетельствует о его важности для понимания творческого пути поэта.

Чтобы понять особенности отношения Вордсворта к французской революции, обратимся к его сочинениям. Поэт никак не отозвался на начало революции – взятие Бастилии. Предметом его творчества революция стала только после его непосредственного соприкосновения с французской действительностью, когда он во время студенческих каникул прибыл в Кале накануне Праздника национальной конфедерации, который состоялся в Париже в годовщину взятия Бастилии – 14 июля 1790 г. – и собрал огромное количество участников со всей Франции. После этой поездки Вордсворт вновь побывал во Франции, в основном, в Орлеане и Блуа, с ноября 1791 г. по декабрь 1792 г., когда праздничное настроение и большие ожидания в обществе стали постепенно сменяться на атмосферу недоверия и тревоги. Все впечатления от меняющейся французской реальности Вордсворт выразил позднее в своей автобиографической поэме «Прелюдия» (1798–1805) и в некоторых других произведениях, среди которых – поэма «Описательные наброски» («Descriptive Sketches», 1791–1792).

В «Описательных набросках» поэт описывает свои мысли и переживания, связанные с пешим путешествием по швейцарским и французским Альпам, предпринятым им во время первой поездки во Францию летом 1790 г. Картины величественной природы, одухотворенной и гармоничной, противостоят в поэме описаниям несправедливой социальной действительности. В целом, в «Описательных набросках» тема революции почти не представлена, хотя автор и напоминает о грандиозности происходящих перемен, затрагивающих не только человеческое общество, но и природу, которая обретает свободу вместе с людьми [6, с. 58].

Более детально революционная Франция изображается в «Прелюдии». Девятая книга поэмы повествует о повторной поездке Вордсворта во Францию осенью 1791 г. В Париже поэт провел всего несколько дней, но за это время увидел большое разнообразие политической и об-

щественной жизни: побывал на Марсовом поле, где в 1790 г. состоялось первое празднование дня взятия Бастилии, видел церковь святой Женевиевы, ставшей с началом революции Пантеоном – местом захоронения великих людей, присутствовал на заседаниях Якобинского клуба и Законодательного собрания [7, с. 145].

Вордсворт отмечает в духовной атмосфере Парижа смешение самых разных настроений – страха, неуверенности, гнева, беспечного веселья, сомнений и фанатизма [7, с. 145–146]. Собственные чувства поэта, попавшего в столицу революционной Франции, по-видимому, разочаровали его. Вордсворт признается, что камень, взятый на память возле Бастилии, не вызвал у него ожидаемых эмоций, как и вся обстановка в целом: «Where silent zephyrs sported with the dust / Of the Bastille, I sate in the open sun, / And from the rubbish gathered up a stone, / And pocketed the relic, in the guise / Of an enthusiast; yet, in honest truth, / I looked for something that I could not find, / Affecting more emotion than I felt...» (Когда безмолвный зефир играл с пылью / Бастилии, я наслаждался открытым солнцем, / И подобрал среди мусора камень / И забрал реликвию с видом / Энтузиаста; но, сказать по чести, / Я хотел бы, / Чувствовать больше, чем я чувствовал...) [7, с. 146]. Таким образом, поэту в Париже не удалось почувствовать революцию как личный преобразующий опыт – и с таким настроением он отбыл в Орлеан.

Свою жизнь в Орлеане Вордсворт сравнивает со спокойной жизнью растения, находящегося под стеклом, в то время как весь остальной мир вокруг содрогается до самых основ. Такую отстраненную позицию он объясняет, в первую очередь, неосведомленностью о происходящем. Он чувствовал себя зрителем, который пришел в заполненный театр не к началу представления и потому не понимает смысла спектакля [7, с. 146]. Чтобы разобраться в происходящем, он начинает читать политические памфлеты: «Like others, I had skimmed, and sometimes read / With care, the master pamphlets of the day... (Подобно другим, я просматривал и иногда внимательно читал / Злободневные памфлеты...)» [7, с. 146]. Вордсворт не уточняет ни здесь, ни в других источниках, какие именно памфлеты он читал, однако постепенно ситуация в стране стала для него проясняться и происходящие события стали обретать «форму и тело» [7, с. 147]. Однако отстраненность от происходящего, по уверению автора, не исчезала: все происходящее казалось ему малозначительным в масштабе истории [7, с. 148–149].

Завязав в Орлеане знакомство с офицерами, поэт обнаруживает, что почти все они мечтают о возвращении монархии и старых порядков и

намереваются присоединиться к эмигрантам, собирающимся в Германии вдоль границ Франции и готовящимся к войне [7, с. 149]. Своего нового знакомого-иностранца они тоже пытаются приобщить к своим планам, но он не разделяет их настроений. Великолепие героических событий, титулы полководцев и правителей никогда не производили на него большого впечатления: «Yet in the regal sceptre, and the pomp / Of orders and degrees, I nothing found / Then, or had ever, even in crudest youth, / That dazzled me, but rather what I mourned / And ill could brook, beholding that the best / Ruled not, and feeling that they ought to rule» (Но в королевских скипетрах, и в пышности / Званий и степеней я не находил ничего, – / И тогда, и в другое время, даже в незрелой юности – / Что ослепляло бы меня; напротив, я сожалел, наблюдая, что лучшие / Не у власти, и чувствуя, что править должны они) [7, с. 150]. Вордсворт подробно объясняет причины своего неприятия монархических идеалов – это и его неблагородное происхождение, и опыт обучения в школе и университете, где царит равенство и уважения можно добиться только талантами и знаниями, а не с помощью происхождения. Кроме того, эгалитарные настроения поэта обусловлены и его особым опытом общения с природой, которая каждого человека наделила различными достоинствами, способностями и внутренней свободой [7, с. 150].

Из новых знакомых взгляды поэта разделял только один офицер – Мишель Арман де Башарети де Боюи, с которым Вордсворт обсуждал вопросы исторического прогресса, проявлением которого для них выступала революция. Оба они сходились на мысли, что борьба людей за свои права способствует их совершенствованию, пробуждает их нравственное достоинство, делает их способными на самопожертвование и любовь к другим людям [7, с. 154]. Однако поэт не мог полностью одобрить происходящее: увидев во время прогулки разрушенный в ходе революции монастырь, он невольно пожалел о его уничтожении, о разрушении привычного уклада жизни: «I could not but bewail a wrong so harsh, / And for the Matin-bell to sound no more / Grieved, and the twilight taper, and the cross / High on the topmost pinnacle, a sign / (How welcome to the weary traveller's eyes!) / Of hospitality and peaceful rest» (Я не мог не пожалеть о здешнем упадке, / И был огорчен, что больше нет звуков колокола к заутрене, / И шпилей в полумраке, и креста / На башне, знака / (Приветствующего глаза усталого путника!) / Гостеприимства и мирного отдыха) [7, с. 157]. Но увидев голодную крестьянскую девушку, друзья согласились, что никакой привычный уклад жизни не могут оправдать голода и лишений людей [7, с. 158].

Относительно спокойное повествование девятой книги «Прелюдии» сменяется описанием более мрачных и зловещих событий в десятой книге. Вордсворт возвращается в Париж, где 21 сентября 1792 г. произошло свержение монархии после безуспешных попыток Австрии и Пруссии вернуть королю власть. По-прежнему веря в революцию, поэт не может отделаться от мыслей о массовых убийствах в августе и сентябре 1792 г., которые сопутствовали свержению Людовика XVI и установлению республики. Он остро ощущает реальность произошедшего: «I thought of those September massacres, / Divided from me by one little month, / Saw them and touched...» (Я думал о тех сентябрьских убийствах, / Отделенных от меня всего лишь одним месяцем, / Видел их и прикасался к ним...) [7, с. 163]. На улицах Парижа он теперь постоянно слышит имя Максимилиана Робеспьера. Ретроспективно размышляя о том времени, он говорит о неудавшихся попытках не допустить Робеспьера к власти и избежать, таким образом, террора и жалеет о том, что небеса помогают не самым лучшим людям [7, с. 164]. В приведенных далее поздних размышлениях Вордсворт признается в полном отказе от идеи революции как способе усовершенствования общества и человека и видит в ней следствие общественного невежества и увлечения ложными идеями [7, с. 167].

Нарастающая тревожная атмосфера заставила поэта покинуть Францию, но тема французской революции в поэме не завершается с описанием его возвращения домой. В Англии он застаёт дебаты по поводу прекращения работорговли, в чем видит благотворное влияние революции, но вступление Великобритании в войну против республиканской Франции свергает его в шок [7, с. 168]. Он готов защищать революцию от нападок на нее у него на родине: в 1793 г. он пишет письмо епископу Уотсону, выступавшему в печати против революции, в котором оправдывал казнь Людовика XVI интересами народа и правом людей на борьбу за социальную справедливость [8, с. 27–29]. Однако начало террора во Франции в сентябре 1793 г., который только усиливается из-за внешней угрозы, еще сильнее отталкивает поэта от революции. Происходящее во Франции кажется ему безумием, которое охватило сначала вождей революции, а затем – и всю нацию [7, с. 170].

Призрак террора преследует поэта еще долгое время, и он окончательно отходит от своего прежнего революционного воодушевления. Идеалы равенства и народного правления привели к ужасающим последствиям – революция оказалась неспособна исправить человеческую природу. Лишь известие о смерти Робеспьера на какое-то время воз-

вращает поэту интерес к революции [7, с. 176], но вернуться к прежнему ее восприятию он уже не может.

Приход к власти Наполеона означал для Вордсворта окончательное поражение революции как попытки изменить мир к лучшему. Поэт посетил Францию в 1802 г. и стал свидетелем празднования дня рождения Наполеона и присвоения ему звания пожизненного консула. Этому событию поэт посвятил сонет, в котором сопоставил этот праздник с другим (по-видимому, с Праздником национальной конфедерации (Днем взятия Бастилии) в 1790 г.): «Я видал / Иные празднества в иное время: / Какой восторг тогда в сердцах царил, / Какой нелепый, юношеский пыл!» (Пер. Г. Кружкова) [9, с. 21]. Завершается сонет признанием, что лучший удел для человека – познать смысл своей жизни вне зависимости от любой политической власти.

Таким образом, отношение Вордсворта к Великой французской революции – это сложный комплекс мыслей и переживаний, обусловленных как личным опытом, так и культурно-историческим контекстом его восприятия этого события. Это отношение изменялось от восторженного приятия революции как начала эпохи справедливости к полному отторжению, связанному с бесчеловечностью ее методов. Вордсворт в своих рассуждениях о воздействии революции на человека переносит акцент на нравственные вопросы. Для него главная проблема революции как способа совершенствования общества заключается в том, что вместо морального прогресса она ведет к деградации. В людях пробуждаются низменные инстинкты, и общество, вместо того чтобы становиться более справедливым и нравственным, скатывается к дикости и варварству. Вордсворт, таким образом, ставит вопрос о субъектности морали в обществе, охваченном революцией, то есть хочет понять, как несовершенные люди смогут построить совершенное общество. Ответа на этот вопрос поэт не находит, и потому в вопросе формирования нравственности отдает предпочтение общению с природой, а не социальному опыту.

Неприятие Вордсвортом французской революции было расценено английскими романтиками следующего поколения как предательство идеалов юности. П.Б. Шелли выразил это отношение в стихотворении «Вордсворту» (1816). Однако сделанный Вордсвортом выбор в пользу природы как наставника человеческой нравственности, а не социума и истории как арены для проведения бесчеловечных экспериментов, не исключает его творчество из романтизма, но, более того, создает преемственность романтизма с этическим сентиментализмом эпохи Просвещения, видевшим в природе источник морального чувства.

Опыт соприкосновения с революционной действительностью дал Вордсворту богатый материал для поэтического творчества и способствовал формированию его общественных взглядов, а созданный в его произведениях образ революционной Франции стал примером романтической рецепции революции.

*Список литературы*

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2. Thomas D.O. Richard Price and Edmund Burke: The Duty to Participate in Government // *Philosophy*. Vol. 34. No. 131 (Oct. 1959). Pp. 308–322.
3. Trott N. Wordsworth: the shape of the poetic career // *The Cambridge Companion to Wordsworth*. Ed. by Stephen Gill. Cambridge University Press, 2003. 322 p. Pp. 5–21.
4. Thompson E.P. *The Romantics: England in a Revolutionary Age*. New Press, 1999. 225 p.
5. Senaha E. «now I am a man»: Manhood in William Wordsworth // *The Annual Report on Cultural Science*. Hokkaido University. No. 112 (2004). Pp. 135–148.
6. Wordsworth W. *The Complete Poetical Works of William Wordsworth: In 10 Vol.* New York: Cosimo, Inc., 2008. Vol. 1. 236 p.
7. Wordsworth W. *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind; an Autobiographical Poem: 1805, 1850*. Global Language Edition, Inc., 2001. 232 p.
8. *Wordsworth's Political Writing*. Ed. by W.J.B. Owen and J.W. Smyser. Humanities-Ebooks, LLP, 2009. 428 p.
9. Вордсворт У. Избранная лирика: Сборник. Сост. Е. Зыкова. М.: Изд-во «Радуга», 2001. 592 с.

**THE FRENCH REVOLUTION  
IN THE POETRY OF WILLIAM WORDSWORTH**

*I.B. Kazakova*

This article examines the evolution of the attitude of William Wordsworth to the Great French Revolution. Based on the analysis of poems of Wordsworth, – mostly on the autobiographical poem «Prelude» – the author traces the gradual change in the poet's perception of revolutionary events. Particular attention is paid to the assessment of the moral state of French society in 1790–1792, which Wordsworth gives in this poem, and makes the analysis of the reasons for his disappointment in the revolution, the most important of which was the impossibility of moral improvement of man through radical social change. To the social experiments Wordsworth contrasts the communication of man with nature as a source of moral feeling. In general, the analysis of Wordsworth's views on the French Revolution helps in better understanding of his views to nature, human and the society.

*Keywords:* William Wordsworth, French Revolution, English romanticism.

### 3.2. ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА 1861–1865 гг. В ЛИТЕРАТУРЕ АМЕРИКАНСКОГО ЮГА 1920–1930 гг.

© *И.Б. Архангельская*

Цель работы заключается в том, чтобы определить, как тема гражданской войны 1861–1865 гг. представлена в литературе американского Юга 1920–1930-х гг. Применяя биографический, историко-функциональный и текстуральный методы исследования, автор рассматривает, насколько конфликт Севера и Юга повлиял на «южное» самосознание и нашел свое выражение в сборнике статей «Займу свою позицию», биографиях лидеров и военачальников Конфедерации, в поэзии и прозе писателей американского Юга. В разделе рассмотрены основные идеи «южных» аграриев, их оценка стратегии и тактики ведения войны как президентом, так и генералами Конфедеративных Штатов Америки, представлен обзор романов писателей-южан (М. Митчелл, А. Тейта, У. Фолкнера), в которых гражданская война играет важную роль. Проведенное исследование показало, что большинство «южных» литераторов понимало неизбежность гибели Старого Юга, но стремилось защитить его культуру и ценности. «Южная» литература создала много мифов, которые привлекают гостей в регион, но задача интеллектуалов южных штатов заключается в том, чтобы сохранить память о событиях гражданской войны.

*Ключевые слова:* литература американского Юга, «южная» традиция, гражданская война 1861–1865 гг., «южные» аграрии, «южный» роман, А. Тейт, Э. Лайтл, М. Митчелл, У. Фолкнер.

Поражение в гражданской войне 1861–1865 гг. стало серьезной травмой для всего американского Юга. С 1865 г. южане пытались рассказать свою историю конфликта и осмыслить настоящее и будущее региона. Особое значение эта тема приобрела в 1920–1930-е гг., период экономического кризиса и депрессии в США. В аналитических эссе и биографиях, в поэзии и прозе «южные» литераторы оценивали итоги войны, выражая свое отношение к непростой истории края и пытаясь защитить традиции и ценности Юга.

В 1930 г. двенадцать «южных» писателей, поэтов и литературных критиков: Д. Дэвидсон (D. Davidson), Д.К. Рэнсом (D. C. Ransom), А. Тейт (A. Tate), Э. Н. Лайтл (A. N. Lytle), Р.П. Уоррен (R.P. Warren), Л.Х. Ланьер (L.H. Lanier), С. Янг (S. Young), Д.Д. Уэйд (J.D. Wade), Д.Г. Флетчер (J.G. Fletcher), и Х.Б. Клайн (H.B. Kline), а также историк Ф.Л. Аузли (F.L. Owsley) и политолог Х.К. Никсон (H.C. Nixon) издали сборник статей «Займу свою позицию. Юг и аграрная традиция» (*I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*), который стал своеобразным «южным» манифестом. Центральной темой всех вошедших в

него материалов была мысль о том, что следует признать неизбежность поражения Юга, нельзя восстановить довоенный уклад региона, но необходимо сохранять его ценности и культуру. Противостояние между Севером и Югом, по мнению авторов, продолжается и, если не бороться с пришедшей с Севера индустриализацией и массовым производством, то, как писал Д. Дэвидсон, искусство и культура погибнут [1, р. 51–60]. Для сохранения «южной» идентичности, часть которой была уничтожена в ходе гражданской войны и в последующий период Реконструкции, Э. Лайтл рекомендовал южанам «бояться индустриализации как ядовитой змеи» и обратиться к народной культуре [1, р. 234]. Издатель и поэт Д.К. Рэнсом, защищая высокую духовность Юга, в свою очередь, советовал южанам объединиться с аграриями Запада для защиты патриархального образа жизни.

В сборнике интересна и статья историка Ф.Л. Аузли «Неразрешимый конфликт» («The Irrepressible Conflict»), в которой автор, обращаясь к событиям войны 1861–1865 гг., оспаривает официальную версию о том, что она была войной прогрессивного Севера за ликвидацию института рабовладения. Проведя анализ политической и экономической ситуации в Соединенных Штатах середины XIX в., Аузли приходит к выводу о том, что Северу война была нужна для увеличения территории с целью развития промышленности и торговли, создания единого рынка [1, р. 69–89]. Такого же мнения придерживались как авторы «южного манифеста», так и многие жители региона.

В эссе «Заметки о религии Юга» А. Тейт подчеркивал, что тормозом успешного развития довоенной экономики служила система рабовладения [1, р. 156–175]. Однако ни социально-политическая структура плантаторского Юга, ни его обычаи и уклад не критикуются автором.

В предисловии к третьему изданию книги «Займу свою позицию...» (1978) критик Л.Д. Рубин подчеркивал, что авторы «манифеста» не стремились возродить Конфедерацию, их не мучала ностальгия по жизни довоенного Юга, но их беспокоило разрушение традиционного образа жизни региона [1, р. xi–xxii]. Аграриев пугали материализм и жесткий индивидуализм, возведенные в культ. Манифест был выражением как противостояния между Югом и Севером, так и вечного конфликта «аграрное – индустриальное».

В 1920–1930-е гг. многие «южные» литераторы обратились к жанру биографии для того, чтобы проанализировать деятельность военных и гражданских лидеров Конфедерации. В 1928 г. Аллен Тейт опубликовал биографию генерала Томаса Д. Джексона «Джексон “Каменная стена”»:

Стойкий солдат» («Stonewall Jackson: The Good Soldier»), в которой воспел героизм и мужество полководца-южанина. Свою задачу он видел в том, чтобы бросить вызов исследователям-северянам, обвинить Север в разжигании жестокой братоубийственной войны, защитить ценности довоенного Юга. В предисловии к книге Тейта Томас Лендесс назвал биографию поверхностной, излишне идеализирующей как генерала Джексона, так и «Дело» Юга [2, р. vii–xiii]. В работах поздних лет А. Тейт более сбалансировано оценивал итоги войны и не был столь категоричен по отношению к юнионистам.

В 1929 г. опубликована книга Тейта о жизни и политической деятельности президента Конфедерации Джефферсона Дэвиса (1809 – 1889) «Джефферсон Дэвис: Взлет и падение» («Jefferson Davis: His Rise and Fall»). Пытаясь понять причины поражения Юга, писатель подверг критике управленческие решения Д. Дэвиса: его неумение оперативно реагировать на ситуацию, неправильный подбор кадров на ключевые должности, излишнее доверие некомпетентным офицерам, например, генералу Брэкстону Брэггу (Braxton Bragg). При этом президент изображен как порядочный, сильный духом, самоотверженный человек, готовый отдать жизнь за Дело Юга. Батальные сцены чередуются в книге с бытовыми зарисовками жизни людей в тылу. Автор подчеркивает силу характера и верность Делу Юга большинства жителей региона. Проигравшие, но не покоренные и не озлобленные – такими изобразил Тейт южан. Описывая промахи Дэвиса, честного, но излишне доверчивого руководителя, Тейт утверждает, что у конфедератов был шанс победить, но им не хватало мудрого и сильного лидера. Финал истории известен, но биография держит читателя в напряжении. В ней ошутим литературный дар автора и, конечно, любовь к своему краю и ее истории.

А Тейт в течение нескольких лет работал над книгой о генерале Роберте Ли (Robert Lee, 1807–1870), но так и не мог ее закончить. После выхода в свет в 1934 г. биографии Роберта Ли, написанной Д.С. Фрименом (Freeman, Douglas Southall. R.E. Lee: A Biography), Тейт отказался от идеи завершить свой литературный проект.

В 1920-е гг. годы другой «южный» литератор Э. Лайтл работал над биографией прославленного южного генерала Натаниэля Бедфорда Фореста (1821–1877), которая была опубликована в 1931 г. Писатель утверждает, что жизнь на Юге могла быть прекрасна, если бы не поражение в войне. Он винит многих генералов-конфедератов в неудачах военной кампании, но Н.Б. Форест изображен им как офицер, который по-

отчески относится к солдатам, стараясь сделать все возможное для сохранения их жизни и здоровья. В книге Лайтла критике подвергаются действия жестокого и эгоистичного генерала Брэкстона Брэгга. Лайтл, как и А. Тейт, пишет об отсутствии у Б. Брэгга необходимых знаний и умений для принятия стратегических решений в ходе военных действий, что, как утверждает писатель, усугублялось непомерным честолюбием генерала и его завистью по отношению к более популярным коллегам [3, p. 283–318].

Лайтл анализирует успех и неудачи генерала Фореста. Описывая столкновения с войсками генерала У. Гранта около Виксбурга в 1862 – 1862 гг., биограф подчеркивает осторожность Фореста, его понимание того, что победа зависит не только от героизма, но от логистики: своевременной доставки продовольствия и средств коммуникации. При этом Лайтл не анализирует поведение генерала в битве у Форда Пиллоу, в которой, как отмечают критики, «южане» под руководством Фореста проявили невероятную жестокость по отношению к готовому капитулировать противнику, прежде всего, к темнокожим солдатам-юнионистам [4, p. 167–199].

Некоторые исследователи обвиняли Н.Б. Фореста в том, что он был одним из создателей и идейных вдохновителей расистской организации Ку-Клукс-Клан [5, p. xv–xvi, 274–293], но Лайтл находит и этому оправдание: таким образом, по его мнению, генерал спас «южную» культуру от уничтожения [3, p. 378–388]. В книге Лайтла военачальник показан как сильный телом и духом «южанин», которым жители края должны гордиться.

Писатели-«аграрии» прославляли героев Конфедерации и в поэтических произведениях. Так, в стихотворении «Ли в горах» (*Lee in the Mountains*, 1938) Д. Дэвидсон писал о мужестве генерала-южанина Роберта Ли. А. Тейт посвятил павшим южанам «Оду погибшим конфедератам» (*The Ode to the Confederate Dead*, 1928), которая вызвала резонанс далеко за пределами южных штатов.

В 1930-е гг. подъем литературы американского Юга был связан, прежде всего, с появлением значительных произведений писателей-южан, которые стремились рассказать свою версию истории края. Наиболее значительными среди романов тех лет, в которых гражданская война занимает значимое место, стали «Отцы» (*The Fathers*, 1939) А. Тейта, «Красная роза» (*So Red the Rose*, 1934) С. Янга, «Унесенные ветром» (*Gone with the Wind*, 1936) М. Митчелл, «Долгая ночь» (*The Long Night*, 1936) Э. Лайтла, «Никто не обернется» (*None Shall Look Back*,

1937) К. Гордон, «Авессалом, Авессалом!» (Absalom! Absalom!, 1936) и «Непобежденные» (The Unvanquished, 1938) У. Фолкнера.

Все выше перечисленные романы имеют черты, характерные для литературы так называемой «южной традиции», о которой писали многие зарубежные [6 - 10] и отечественные критики [11–15]: они объединены единым временем (Гражданская война 1861 – 1865 гг. и период Реконструкции), местом (действие в них происходит в одном из южных штатов), системой образов (во всех романах присутствуют «благородный южный аристократ», «южная красавица», «негодяи-янки», «верные послушные рабы», «белая беднота»). Каждый из писателей стремился рассказать свою версию истории гибели прекрасной цивилизации, уничтоженной варварами-северянами. Роман М. Митчелл «Унесенные ветром» стал одной из самых известных «южных» трактовок войны Севера и Юга и послевоенных лет. Популярность роману добавила экранизация 1939 г.: трагедия американского Юга приобрела всемирное звучание и массу сочувствующих.

В романе М. Митчелл в центре повествования судьба нетипичной красавицы-южанки Скарлетт О'Хара, которая борется за выживание, отчаянно пытаясь устроить личную жизнь. Энергичная, предприимчивая, ради спасения родового поместья она готова работать на плантации, вступить в брак с нелюбимым мужчиной, а в критический момент убить солдата-янки. Судьба героини тесно связана с историей края. Историческое время в «Унесенных ветром» течет параллельно, то пересекается, то сливается с биографическим. Открытый финал заставляет задуматься не только над конкретной женской судьбой, но и над будущим всего американского Юга.

Среди множества персонажей «Унесенных ветром» нет исторических лиц. Однако имена лидеров Конфедерации: президента Дж. Дэвиса и вице-президента Александр Стивенса (Alexander Stephens), генералов Р. Ли, Д. Джонстона, А. Хилла, Н.Б. Фореста, Д. Лонгстрита, Т. Джексона, а также северян: президента А. Линкольна, генералов У.Т. Шермана, У. Гранта и некоторых других известных американских политических и военных деятелей времен Гражданской войны, упоминаются в диалогах действующих лиц и авторских ремарках, являясь частью исторического контекста.

Взятие южанами форта Самтер, битвы у Шиллоу, Булл-рана, при Геттисберге остались за пределами текста, хотя названия этих мест и произошедших там сражений мелькают на страницах «Унесенных ветром», придавая событиям и людям конкретные очертания. Осада Атлан-

ты и взятие города войсками генерала У. Шермана, единственные батальные сцены в романе, производят впечатление не военного конфликта между двумя противоборствующими сторонами, а стихийного бедствия, которое невозможно предотвратить. Бегство Скарлетт из горящей Атланты с больной Мелани и двумя детьми на руках, кульминационная сцена в романе, знаменуют гибель старого Юга и начало новой, непростой жизни «южной» аристократии.

При работе над «Унесенными ветром», которая длилась десять лет, Митчелл использовала архивные документы, мемуары южан и рассказы очевидцев. Роман стал своеобразной «контроверзой» «Хижина дяди Тома» (Uncle Tom's Cabin, 1852) Г. Бичер-Стоу и одной из самых популярных «южных» версий истории гражданской войны в США. Популярность романа объясняется во многом ее ключевыми персонажами (Скарлетт О'Хара и Ретт Батлер), которые стали символом стойкости и жизнелюбия: этот тип героев был востребован в период депрессии.

Роман А. Тейта «Отцы» не стал бестселлером, но был популярен среди американских интеллектуалов. Героя романа Джордж Поузи, выходец из состоятельной семьи Джорджтауна, став членом «южной» общины, нарушает ее «законы», руководствуясь в своих поступках, как и Скарлетт О'Хара, прагматическими соображениями. Поузи противопоставит истинный «южный» аристократ майор Бучен, который соблюдает «кодекс чести» и законы общества. Жесткий конфликт между старым и новым Югом происходит на фоне начинающейся гражданской войны. Рассказчик, пожилой доктор Лэси Бучен, симпатизирует Поузи, несмотря на цинизм и жестокость последнего. Тейт подчеркивает обреченность Старого Юга, но «новые» люди-разрушители, такие как Джордж Поузи, пугают его.

Литературной вершиной этого периода в литературе Юга можно считать творчество У. Фолкнера, чьи романы «Авессалом! Авессалом!» (Absalom! Absalom!, 1936), «Непобежденные» (The Unvanquished, 1938) стали неотъемлемой частью мирового интеллектуального наследия, оставаясь при этом яркими образцами литературы «южной» традиции. Гражданскую войну, в которой брат идет с оружием на брата, Фолкнер поднял до уровня вселенской трагедии.

И все же в 1930-е гг. жители южных штатов США начали избавляться от чувства региональности, изменилось их отношение к себе и окружающему миру. По словам А. Тейта, «Юг ...огляделся и впервые с 1830-х годов увидел, что не во всем виноваты янки» [16, р. 92]. Американский Юг долго подпитывался своей трагической историей, но со

временем общие для всех американцев ценности и мифы стали частью южной культуры. После Второй мировой войны южане перестали остро ощущать свою региональность. Война сплотила нацию. В литературе и искусстве американского Юга возникли новые темы, при этом гражданская война осталась частью «южного» самосознания, и споры о том, как относиться к генералам Конфедерации до сих пор будоражат нацию.

Юг привлекает не только исследователей, но также обычных американцев и людей из разных стран мира своей мифологией, как точно определил Д.М. Поттер, аурой «проигранного дела» («the aura of the Lost Cause») [17, p.15]. Современная «южная» культура, несомненно, полна романтических историй, многие из которых выдуманы и являются «фейками». Туристы приезжают, чтобы увидеть что-то связанное с гражданской войной, хотят представить жизнь довоенного Юга в плантаторском поместье (Тару из «Унесенных ветром» М. Митчелл). То искусственное, что конструирует индустрия гостеприимства, литература и кинематограф, формирует картину «южного» мира, но жители Юга, исследователи истории региона стараются сохранить свое прошлое, память о трагических событиях гражданской войны и периоде реконструкции.

#### *Список литературы*

1. I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition. By Twelve Southerners (Library of Southern Civilization). Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978. 410 p.
2. Tate A. Stonewall Jackson: The Good Soldier. Nashville, TN: J.S. Sanders Books, 1991. 336 p.
3. Lytle A.N. Bedford Forrest: and His Critter Company. Nashville, TN: J.S. Sanders Books, 1993.
4. Wyeth J.A. That Devil Forrest: Life of General Nathan Bedford Forrest. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 336 p.
5. Wills B.S. The Confederacy's Greatest Cavalryman: Nathan Bedford Forest (Modern War Studies). Lawrence, Kansas: University of Kansas, 1998. 438 p.
6. Aaron, D. The Unwritten War: American Writers and the Civil War. New York: Tascaloosa: University Alabama Press, 2015. 426 p.
7. Gray R.J. Writing the South: Ideas of an American Region. Baton Rouge: LSU Press, 1997. 343 p.
8. The History of Southern Literature / Ed. by L.D. Rubin, Jr. et al. Baton Rouge: LSU Press, 1985. 626 p.
9. Holman H.C. The Roots of the Southern Writing. Essays on the Literature of the American South. Athens: University of Georgia Press, 2008. xiii, 236 p.
10. Kreyling M. Inventing Southern Literature. Oxford: University Press of Mississippi, 1998. 220 p.

11. Архангельская И.Б. Дискуссия вокруг понятия «южная традиция» в американском и советском литературоведении // Литературные связи и литературный процесс. – Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1992. С. 118–126.

12. Архангельская И.Б. Феномен «Южного Ренессанса» и литература американского Юга в 20-30-х гг. XX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012. – № 6 (1). – С. 304–309.

13. Володина А.В. Творчество У. Фолкнера и традиция плантаторского романа: дис. канд. филол. наук. М.: МГУ, 2016. 184 с.

14. Морозова И.В. Дискурс Старого Юга в «романе домашнего очага»: творческое наследие писательниц США первой половины XIX века.: диссертация на соиск. степени доктора филологических наук: 10.01.03. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2006. 406 с.

15. Переяшкин В.В. Творчество американских писателей второй половины XX века в контексте южной литературной традиции (На материале произведений К. Маккаллера, У. Стайрона, К. Маккарти, Л. Смит): дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГОУ. 2010. 490 с.

16. Tate A. A Southern Mode of Imagination // Essays of Four Decades. Chicago: Swallow Press, 1968. Pp. 577 – 592.

17. Potter D. The Enigma of the South // The American South. A Reader and Guide. Ed. by D. Letwin. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2013.

## **THE CIVIL WAR IN LITERATURE OF THE AMERICAN SOUTH (1920–1930s)**

*I.B. Arkhangelskaya*

The Civil War theme in literature of the American South of 1920 – 1930s is under consideration in the paper. Applying biographical, historic-functional, and textual methods, the author analyzes how the conflict between the North and the South influenced the Southern consciousness, how it was reflected in collection of articles “I’ll Take My Stand”, in biographies of Confederate leaders and generals, in poetry and prose of Southern writers. The paper examines the main ideas of Southern “agrarians” as well as the evaluation of the Confederate leaders’ military strategy and tactics in literary works. M. Mitchell’s, A. Tate’s, and W. Faulkner’s Civil War novels are being reviewed. The research reveals that most Southern men of letters understood that downfall of the Old South was inevitable, but they felt it was important to defend the regional culture and values. Southern literature created many myths, which attract tourists to the area, but Southern intellectuals understand that their mission is to preserve the memory of the Civil War.

*Keywords:* literature of the American South, Southern tradition, Civil War, Southern “agrarians”, Southern novel, A. Tate, A. Lytle, M. Mitchell, W. Faulkner.

### **3.3. «НИКТО ЕЩЁ НЕ СОШЁЛ С УМА ПРОТИВ СВОЕЙ ВОЛИ»: ДВА ОБЛИКА РЕВОЛЮЦИИ В РОМАНЕ ЯЦЕКА ДУКАЯ «КСАВРАС ВЫЖРЫН»**

© Э. Козак / Е. Козак

Целью исследования является показать, используя герменевтический метод, два облика явления революции. Материалом для научного анализа стал роман Яцека Дукая «Ксаврас Выжрын» (1997). Польский писатель, учитывая роль средств массовой информации в создании образа военных действий, показывает столкновение двух непохожих друг на друга картин революции. Первая, существующая за пределами объектива телекамеры, лишена колоритности, показывает смирение человека с войной и страданием и какое-то безумное спокойствие, но одновременно насыщена невыносимым запахом и звуком смерти. Вторая картина, созданная СМИ, является откликом на потребности рекламодателей и зрителей – там главную роль играет образ, так как на сознание адресата телевизионной передачи влияет не ее содержание, а именно образ, причём самое главное, по мнению Дукая, это то, что не получатель, но журналист принимает решение о том, какие впечатления данная картина должна вызывать. Поэтому в телевизионной передаче много трупов, крови и слез, но самое важное – это селективность информации, которая служит только одной стороне конфликта.

*Ключевые слова:* Яцек Дукай, польская литература XX века, революция, терроризм, средства массовой информации

Яцек Дукай родился 30 июля 1974 года в Тарнове. Изучал философию в Ягеллонском университете. Считается самым выдающимся современным автором польской фантастической прозы. Неоднократно был номинирован на очень важную в среде писателей фантастов премию им. Януша Зайделя, которую получил пять раз (в 2001 году за роман «Czarne oceanu», 2003 – «Inne pieśni», 2004 – «Perfekcyjna niedoskonałość», 2007 – «Lód», 2010 – «Król bólu i pasikonik»). Не раз являлся лауреатом награды имени Ежого Жулавского. Значение творчества Дукая, однако, не исчерпывается в рамках одного, узко определённого литературного направления, что подтверждают номинации на польские награды за своеобразие литературного творчества – Нике в 2008 году, номинации на Паспорт Политики в 2004 и 2008 годах, а также награда Фонда Косьчельских в 2008 и Премия Европейского союза по литературе в 2009, которые писатель получил за роман «Лёд».

Д Я. Дукай дебютировал очень рано, в шестнадцать лет, и очень быстро завоевал репутацию одного из самых перспективных авторов фантастической прозы (некоторые считают его наследником Станислава

Лема). По мотивам рассказа Дукая, «Katedra», в 2002 году Томек Багиньски создал анимационный фильм, который был номинирован на Оскар.

В первом сборнике прозы, озаглавленном «Ксаврас Выжрын» (1997), Дукай создал альтернативную историю Польши. Это единственный роман Я. Дукая, который, как отмечает автор, был написан с намерением: «а теперь я покажу вам кое-что пессимистическое» [1]. 1 Борьба за национальное освобождение, которая «приобрела для польского народа значение символа и в результате которой в 1920 действующие в защиту своей национальности поляки задержали мировую революцию» [2, с. 17], в произведении Дукая закончилась поражением. Не было Чуда на Висле в 1920 году, Польша проиграла войну с большевиками. Русские пошли дальше на запад и захватили половину Европы. Уже почти сто лет поляки живут под оккупацией Российской Федерации, а польский язык запрещён. После смерти Сталина Республика Надвислянская стала центром Европейской военной зоны, послеядерным побоищем бесчисленных столкновений Востока с Западом.

Заглавный герой произведения, полковник Выжрын, псевдоним 'Ксаврас', реализуя отчаянный план, во главе своего отряда партизан отправляется с похищенной атомной бомбой на Москву. Одновременно весь мир наблюдает за охотой на самого знаменитого польского террориста.

На первый взгляд «Ксаврас Выжрын» – антироссийское произведение. Автор, однако, отвергает такую характеристику своего творчества в одном из интервью, говоря, что «само понятие 'польский писатель' – уже двухуровневое, – пишет по-польски, так что это как будто очевидно, но есть и второе значение, сильное, приковывающее несчастного именно ко всей этой нашей традиции конкретных обязательств и запутанностей писателя порабощённого народа, от разделов Польши до ПНР. А я перед ней абсолютно не чувствую обязательств. (...) Если уже вижу себя наследником чего-нибудь, это было бы такое очень общее направление в искусстве, которое, скорее, стоит на стороне реальности, объективности, познаваемости, рационализма и любопытства. Цитируя Герберта: "Если бы существовала школа литературы, одним из основных упражнений должно быть описывание не снов, а предметов"» [1].

«Ксаврас Выжрын», следовательно, не является описанием сна о свободе, которая осуществляется благодаря смелому избавителю угнетённого народа, – это «критика романтического мессианизма» [1] и лишённый прикрас образ действий освободителя-террориста, без зазрения

совести использующего мировые СМИ, чтобы весь земной шар увидел именно то, что по мнению Выжрына, должен увидеть. Учитывая деятельность главного персонажа, автор отмечает, что этот роман отличается мрачным универсализмом: «'Выжрын' с каждым годом все более и более обновляется, что достаточно жуткое, если взять во внимание направление развития этого видения. (...) Экстремумы жестокости всегда похожи, так что никакой великой футурологии здесь и не нужно – когда я писал в «Выжрыне» о вбрасывании гранат в здания детских садов, я искал просто эту границу шока; и это же ведь направляло террористов в Беслане. Дальнейшие действия в таких конфликтах болезненно очевидны, перерастают они с математической точностью» [3].

Автор, оставаясь объективным по отношению к своему герою, указывает в романе два облика революционной реальности – реальность, показанную в средствах массовой информации, и эту, которая существует за пределами объектива телекамеры.

Такой подход гарантирует, что роман Дукая, несмотря на его фантастический характер, имеет вневременное значение – независимо от того, какие революции или войны имели, или будут иметь место – то, что о них узнаем является лишь результатом точно подобранного журналистского материала. Поэтому протагонистом в романе является не Ксаврвс Выжрын, а журналист Айен Смит, отправленный начальством в зону боевых действий и присоединённый к революционному отряду Выжрына. Это – американец польского происхождения, который не признаёт себя поляком и Польши вообще не понимает. У него просто задача постоянно информировать телеканал о поступках полковника.

Об историческом значении журналистики в революционных действиях читаем в работе «Płonące umysły. Źródła rewolucyjnej wiary»: «Возвращение к визуальным эффектам, к воплотившейся журналистике, помогло направить её ещё сильнее в сторону социальной критики. Французская революция сохранилась в памяти, в основном, в виде серии конкретных событий: <...> взятие Бастилии и незакончивающиеся походы на гильотину и на поле боя. Наполеон соединил в себе королевскую театральность с революционной иконографией <...>. Никакие слова не были в состоянии смыть образы, которые запечатлелись уже в сознании масс» [4, с. 348].

Такую же зависимость между изображением и сознанием человека отмечает в своём романе Яцек Дукай: «Камера видит, камера понимает; изображения, отдельные кадры – это слова, и из них можно строить предложения, телепатически влияющие на зрителя, который даже и не

понимает, что является приёмником передачи, обладающей неким содержанием и значением. Это не его собственный мозг производит отбор и раскладку – это мозг Смита» [5, с. 52]2.

По словам писателя, на сознание адресата телевизионной передачи влияет не её содержание, а образ, причём самое главное, это то, что не получатель, но журналист принимает решение о том, какие впечатления данная картина должна вызывать.

Большим преимуществом прозы Дукая является выразительность созданных им персонажей. Чаще всего это личности, которым приходится играть важные роли в истории данных сообществ, но при этом они наделены каким-то недостатком, принуждающим их бороться с собой. Именно таким образом является Ксаврас Выжрын. Однако в данном конкретном случае дефект, каким был наделен этот персонаж, – лучевая болезнь, которая проявляется способностью предсказывать будущее, – привёл к тому, что полковник является человеком лишённым любых волнений и освобождённым от внутренней борьбы. Айен сразу же начинает понимать, что именно личность Выжрына, его умение использовать телекамеры, влияет на получаемый зрителями образ, на получаемую ими инфлормацию: «Его псевдоним – Ксаврас – взятый из комиксовой истории греческого героя времён гражданских войн, которого не брали ни бомбы, ни пули, ни ножи заговорщиков. С тех пор известия о Неуловимом Ксаврасе Выжрыне гремели практически без перерыва, куда бы он не ступил, везде были трупы и кровь, пожарища и дым, по телевизору все это выглядело весьма живописно, а телекамер он не избегал...» [5, с. 31].

Задачей Смита было «переводить» Ксавраса на язык телевидения, а он смог бы сделать это, только уверовав в него и его поняв. Репортаж Айена должен был стать не эффектным видеоклипком, но истиной, которую можно показать, только поняв Выжрына, однако Смит не был в состоянии сблизиться с полковником, как говорит сам герой – этому мешало отвращение.

В романе Дукая Выжрын становится символом того, что представляет собой революция: страх, смерть, ужас и безумие. Таким и видит его репортёр: «Какой там из него герой, банальный террорист – только нынешние герои, чтобы удержаться на пьедестале, уже не требуют атрибута моральной незапятнанности. Тут, скорее, требуется какая-то черта бескорыстного зла, а в этом Выжрыну никак отказать нельзя» [5, с. 29]. Айен воспринимает полковника как человека, который живёт в симбиозе с войной и со всем, что она представляет. Журналист сравнивает его

с паразитом, который питается чужим страданием и несчастьем. В понимании репортёра Выжрын является сумасшедшим «эгоистом с изломанной психикой, в любой момент готовым пополнить состав пациентов психической клиники» [5, с. 50].

Безумием журналист считает также всё, что происходит в Республике Надвислянской: «Я видел дьявола насилия, и дьявола жадности, и дьявола накопительства; но, Богом клянусь! – все это были сильные, молодцеватые дьяволы с огненными глазами, что правили и управляли людьми – людьми, говорю вам. Но, стоя там, на склоне холма, почувствовал я, что под ослепительным солнцем этой страны познакомлюсь с расплывчатым, лживым, бледноглазым дьяволом, что опекует хищным и безжалостным безумием» [5, с. 27].

В своём романе Дукай дозирует безумие медленно и методично, вводит героя в ещё более удивительную, потому что не соответствующую телевизионным изображениям реальность. Изучая Выжрына, Айен узнает другую, внемедийную сторону революции. Все фотографии, которые стали победителями конкурсов, сейчас ожили и приобрели мерзкий запах смерти и голос страдания: «Там лес рос уже намного реже, между кронами деревьев просвечивали огромные пятна неба, можно было посчитать проплывающие по ним облака – но Смит пересчитывал трупы. После седьмого, исключительно фотогеничного, потому что выпотрошенного живьём, он не выдержал и начал блевать. Не от вида, понятно, не раз и не два он видал вещи и похуже, ведь это была его профессия, ему платили за то, что он глядел от имени миллиардов зрителей; только никто не предупреждал его о такой штуке как запах, потому что нечто подобное камера уже не регистрирует – а ведь того, чего нельзя увидеть или услышать по телевизору, будем откровенны, по правде такого ведь и не существует; поэтому от запаха, от вони вскрытых кишок этого парня, который так тихо, стыдясь и без особой уверенности звал маму, вывернул Смиту желудок, до сих пор устойчивый ко всем "прелестям" поля битвы, потому что до этого он был задублен миллионами цветных кадров мясорубок изо всех уголков мира» [5, с. 40].

Следующая, удивительная для Смита картина – это голод, который до сих пор у сытого Американцу ассоциировался с лицом одного из всадников апокалипсиса, передаваемого в средствах массовой информации с помощью шокирующих снимков камеры. Голод в произведении Дукая воплощается в образе обыкновенной девочки: «Никто бы не получил награды, фотографируя эту вот девчонку: она не была худой до

костлявости, смертельно раненной, она не убивала и не ранила до смерти, не принадлежала она и к числу чрезвычайно фотогеничных несовершеннолетних жертв лучевой болезни, но тем не менее, это в ее глазах, на ее лице была глубокая тень близящегося Армагеддона» [5, с. 21].

Другой образ – это трупы висят на деревьях как элемент психологической борьбы с бунтовщиками. Но люди привыкли к таким видам и никто уже, увидев их, не отворачивался, ни на ком не производили какого-то особенного впечатления – «Вот, местный колорит» [5, с. 27] – отмечает герой.

Безумие, свидетелем которого является Смит, лишено цвета, смиренно и неинтересно, и поэтому – более мучительно. Только Выжрын способен придать ему цвет, сделать показ для телевидения, несмотря на то, что он сам этого безумия неотъемлемая часть – его строитель. Он также понимает ненасыщаемый голод СМИ, основной едой которого являются кровь и страдания: «– Понимаю, что после столь спокойной зимы у вас там сухо, – сказал он, – так что начальство желает немножечко трупов, кровищи, материнских слёз, а лучше всего – Ксавраса Выжрына, так? Ну ладно, проехали. Врубай свою штуковину» [5, с. 47].

Выжрын знает так же, как использовать механизмы, регулирующие СМИ. Именно он собирает аудиторию, и он диктует, что на телевидении должно быть показано. Когда полковник показывает Смиту яму с убитыми и частично присыпанными землёй польскими солдатами, репортёр автоматически с помощью телекамеры пытается показать размер преступления, не пропуская никаких, даже мельчайших деталей. Когда, однако, через минуту Выжрын показывает ему вторую яму, немного меньше первой, ситуация принимает другой оборот:

«– Это, как раз, те самые русские. Бронек заловил их, когда они закапывали его людей. – Ксаврас махнул рукой за спину, в сторону первой поляны.

– И точно так же перестрелял, – буркнул Смит, совершенно неожиданно, неизвестно почему разозлившись на Выжрына.

– Только вот их, понятное дело, ты снимать не будешь.

– Почему?

– Глупый вопрос. Пошли.

Они повернули.

– Ты запретишь мне сообщить об этом в Сеть? – допытывался Смит.

– Да сообщай кому угодно, хоть сто порций. Но вот увидеть они могут только одну могилу» [5, с. 53].

Посредством приведённой выше картины Яцек Дукай указывает на широко используемое по всему миру с помощью СМИ явление избирательной информации, то есть сообщения, обладающего всеми признаками правды, но на самом деле правдой не являющегося – это полуправда-полуложь, которой различные телеканалы пользуются по своему усмотрению.

Существенным вопросом, который затрагивает Дукай в своём романе, является проблема потребителя информационной программы. Созданный писателем герой соответствует потребностям современного зрителя. Как борец за свободу и независимость своего государства полковник оправдан, другими словами – «находит своё отражение в нормах культуры, которые, указывая на основные обязанности, создают и закрепляют распространённые образцы допустимых и недопустимых форм поведения» [6, с. 55]. Яцек Дукай полагает, что современным героям больше не нужен атрибут нравственной чистоты, в то время как определённая доза бескорыстного зла является совершенно необходимой. Персонаж, каким является Выжрын, в полной мере соответствует этим требованиям – с одной стороны, имеет некую очаровательную ауру, благодаря которой в его оппонентах гаснет воля сопротивления, а люди в его окружении, «как свечи возле солнца»: свечи, пламя которых подпрыгивает от каждого дыхания Ксавраса. С другой стороны, полковник генерирует сильное, но и социально востребованное свирепое зло, которое удовлетворяет потребностям зрителя. Самый яркий образ зла даётся в романе в момент, когда в прямом эфире Выжрын отрывает уши и ломает нос связанному русскому генералу. Как ни парадоксально, в глазах зрителей Запада – это ещё не самое «зверское» поведение полковника : «Вообще-то следовало начать с <...> кастрации, но тогда передачу вырубili бы ещё до того, как я бы успел стянуть с него подштанники, ведь это было бы насилие над несовершеннолетними зрителями, и у станции отобрали бы лицензию. – Он поскрёб себя в подбородок. – Да ладно, не беспокойся, они будут пускать это нон-стопом, зрительность гарантированно поднимется процентов до восьмидесяти, если не больше» [5, с. 86].

Формируя Ксавраса Выжрына, Яцек Дукай принял во внимание характер современного зрителя, для которого Выжрын был создан (что подчёркивает автор в бессильно повторяемых Айеном Смитом словах: «мы его создали, мы его создали» [5, с. 50]) и чьим низменным потребностям он отвечает. Не разорванные тела, гниющие трупы и заживо

оторванные члены вызывают всеобщее осуждение, но нагота, которая может оказаться непристойной. Кровавопролитие стало всеобщим: не вызывает протеста, не лишает аппетита, а революции – это на телевидении повседневность, поэтому в романе Дукая зритель равен Выжрыну-террористу: «это очень плохой, очень злой человек. Великие деяния проявляются в малых делах; если бы я был фоторепортером, то обязательно сделал бы с него снимок черно-белый, сделанный в контражуре под солнце – когда он с совершенно тупым выражением лица и сонной ленью в своих тёмных глазах пережёвывает хлеб со смальцем, сгорбившись, сидит на пеньке, держа руку с бутербродом возле рта, в чёрной своей футболке и забрызганных грязью штанах "моро" и пялится в экран переносного телевизора, криво стоящего рядом на таком же пеньке, на экране которого врачи в белых скафандрах выносят из разрушенной больницы чудовищно обожжённых жертв московской бомбы, уже осуждённых на скорую и обязательную смерть от лучевой болезни: дети и ещё меньшие дети, сложенные на носилках свёртки окровавленных тряпок, из которых то тут, то там торчит лишённая кожи конечность; а он все жуёт, все пялится, обтирает багровой лапой усы – он ест, ест, ест, ЕСТ, ЖРЁТ!!! За один этот момент, за этот хлеб со смальцем – он должен жариться в аду целую вечность. Когда же я спрошу его, когда обвину – тогда он с наглой усмешечкой заговорит со мной о том, сколько там миллиардов зрителей смотрят ежедневно подобные картинки за завтраком, обедом и за ужином и даже не думают о страданиях жертв, которых снимают, по сути своей, ради прибылей рекламодателей канала» [5, с. 118–119].

По мнению автора, грань между зрителем и террористом очень тонкая и заключается в том, что – вотличие от зрителя – террорист вооружён: «Каждый из нас носит в себе святого и сволочь. Но не забывай про бомбу» [5, с. 117], скажет Ксаврас Выжрун американскому репортеру. Даже с подозрением Смита, что полковник сумасшедший, невозможно до конца согласиться, так как, учитывая современные научные исследования, «иррациональным можно считать только поведение, расходы на которое в оценке самого действующего субъекта, выше, чем польза» [7, с. 36]. Используя умение предвидеть будущее, Выжрын знает, что окончательно победит в борьбе, даже ценой собственной жизни. В романе Дукая самой близкой сумасшествию является попытка найти правду в средствах массовой информации, попытка ответить на вопрос – что есть истинная информация, а что – написанный ради прибыли сторон в конфликте и рекламодателей сценарий.

### *Примечания*

1. Цитаты из литературы 1–4 и 6–7 даются в собственном переводе – Э. К.
2. Перевод романа на русский язык по электронному ресурсу: [http://bookscafe.net/book/dukaj\\_uasek-ksavras\\_vyzhryn-25091.html](http://bookscafe.net/book/dukaj_uasek-ksavras_vyzhryn-25091.html) (дата обращения 10.11.2017). Все цитаты даются с обозначением страницы по польскому изданию: Dukaj J. *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*. Kraków: Wydawnictwo Litrackie, 2013, 230 ss.

### *Список литературы*

1. Orliński W. Dukaj: Czuję się jak kukulczy podrzutek. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://wyborcza.pl/1,75517,10734042,Dukaj\\_Czuje\\_sie\\_jak\\_kukulczy\\_podrzutek.html](http://wyborcza.pl/1,75517,10734042,Dukaj_Czuje_sie_jak_kukulczy_podrzutek.html), (дата обращения 10.11.2017).
2. Kula M. *Narodowe i rewolucyjne*. Londyn-Warszawa: Aneks, Biblioteka „Więzi”, 1991. 381 ss.
3. Długosz A. *Konsekwencje wyobraźni*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://esensja.pl/ksiazka/wywiady/tekst.html?id=1658&strona=2#strony> (дата обращения 10.11.2017).
4. Billington J.H. *Płonące umysły. Źródła rewolucyjnej wiary*. Przeł. I. Szuwała, Wrocław: Wekory, 2012. 738 ss.
5. Dukaj J. *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2013. 230 ss.
6. Olzacka E. *Wojna a kultura. Nowożytna rewolucja militarna w Europie zachodniej i Rosji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. 240 ss.
7. Bolechów B. *Terroryzm – aktorzy, statyści, widzowie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010. 399 ss.

## **"NOBODY GOT CRAZY WITHOUT CONCENT": TWO IMAGES OF REVOLUTION IN XAVRAS WYŻRYN BY JACEK DUKAJ**

*E. Kozak*

The aim of the article is to show two images of revolution on the basis of the novel *Xavras Wyżryn* by Jacek Dukaj using the hermeneutic approach to the literary text analysis. Taking into account the role of media in creating the image of war, the Polish writer shows the clash of two different images of revolution. The first image is made of the events behind the camera, which are colourless and uninteresting, but filled with the smell and the sound of death. The other image is made by the media and is conditioned by the needs of advertisers and viewers; here the image is the most important since viewers' consciousness is receptive to the image, not the content, and the journalist is the one who decides what impact the image has on a viewer. Hence, the TV programs are filled with corpse, blood, and tears. However, the most important is the selectivity of information which illustrates only one side of the story.

*Keywords:* Jacek Dukaj, Polish literature of the twentieth century, revolution, terrorism, media.

### **3.4. „STILLE REVOLUTION“ IN DER DEUTSCHEN FILMKUNST NACH DER WENDE**

© *A. Погода-Колодзаяк / A. Pogoda-Kołodziejak*

#### **«ТИХАЯ РЕВОЛЮЦИЯ» В НЕМЕЦКОМ КИНО НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХИ ОБЪЕДИНЕНИЯ**

В разделе рассматривается актуальная проблема пересмотра нравственных ценностей и итогов Второй мировой войны в современном немецком киноискусстве эпохи объединения. Подчеркивается, что в европейском кино наблюдается стремление к «американизации», когда кино становится в первую очередь развлечением, предполагающим наличие «happy end». Особое внимание уделяется фильмам с исторической тематикой, которые являются и средством отражения и сохранения коллективной памяти. Рассматривается вопрос об осуществлении в немецком кинематографе «тихой революции», т.е. искажении, подмене или сокрытии фактов, составляющих основу истинной истории.

*Ключевые слова:* «тихая революция», немецкое кино, эпоха объединения, история, коллективная память.

Um über die Wirklichkeit nachzudenken, sollte man zuerst eine Reflexion über die Gegenwart und Geschichte anstellen. Es betrifft sowohl verschiedene Gesellschaften, Kulturen und Nationen als auch individuelle Personen, die genauso als Einzelteile und Träger dieser Kulturen funktionieren. Ein Bild, das die Kultur schafft, ist eine Konstruktion, die aus Wahlmöglichkeit, Auswahl, Bewertung und Beurteilung besteht. Der Konstrukteur bekam eine Möglichkeit, die Elemente zu wählen oder zurückzuweisen. Ein Bildschöpfer trifft eine Wahl eines Gesichtspunktes, in dem etwas in den Vordergrund auf Kosten etwas anderes getreten wurde. Er wählt auch ein Einzelbild, das einige Sachen umfasst und andere sieht über.

Die Kunst, besonders der Film hat einen Stellenwert der Medienautoreproduktion einer Gesellschaft. Folglich sind Filme narrative Konstrukte, in denen die außersprachlichen zeichenzusammengesetzten Wirklichkeitsformen entstehen. Diese Formen widerspiegeln die wichtigsten Widerstreite, Werte und Regeln einer Kultur, weil sie auf den bestimmten Beispielen das zeigen, was „angebracht“ oder „unangebracht“, „normal“ oder „unnormal“, „legitim“ oder „illegitim“ ist. In diesem Fall kann man auch eine

Vorstellung der zugrunde einer Kultur liegenden Geschichte konzipieren. Wir können die Geschichtsspuren in der Gegenwart suchen und nicht nur über die Betrachtungsweise der Geschichte sondern auch über den Verantwortungsbereich für sie nachdenken [1, S. 139]. Im Gegensatz zu einem historischen Werk, das nach einer gewissen Zeit wegen der Forschungen der Revision unterliegen sollte, bleibt das Kunstwerk unberührt [2, S. 214]. In den historischen Filmen sollte man die Richtigkeit der historischen Tatsachen beachten. Sigfried Kracauer<sup>1</sup> hat gesagt, dass die Zuschauer sehr genau wissen, dass die im Film dargestellte Vergangenheit keine Wahrheit ist, sondern nur ihre Imitation [4, S. 98]. Aber nach Ian Charles Jarvie<sup>2</sup> gibt der Film keine Möglichkeit nachzudenken, zu prüfen oder zu diskutieren, weil die dargestellte Welt sich zu schnell bewegt. Man kann eigentlich eine interessante, innovative und authentische historische Erzählung schaffen, aber es ist unmöglich, die wichtigsten kritischen Elemente des geschichtlichen Diskurses zu verwenden, also keine Quellebewertung, kein logisches Denken oder keine regelmäßige Beweismethoden. Mithin kann die verfilmte Geschichte als Witz betrachtet werden und das kann gefährlich sein. Vielleicht bringt der Film ein sogenanntes „lebendiges Bild“ der Vergangenheit, aber seine Ungenauigkeiten und Vereinfachungen sind für Menschen unmöglich zu berichtigen [4, S. 100].

Der Film ermöglicht eine Landschaft zu sehen und verschiedene Töne zu hören. Die Zuschauer werden zu Zeugen der starken Gefühle und Emotionen, die durch die Körper und Gesichter ausgedrückt werden. Der Film kann am besten und direkt eine Stimmungswelt geben. Jedoch, wenn das Bild die visuellen und emotionellen Angaben bevorzugt und genauso die Bedeutung der analytischen Angaben herabsetzt, verändert im Kern unsere Verständigung der Gegenwart [4, S. 104]. Und das alles ist von der „stillen Revolution“ benutzt, die sowohl still als auch nach und nach kommt. Der von mir genannte Begriff ist sehr streng mit dem kollektiven historischen Gedächtnis verbunden. Aleida Assmann schreibt: „[...] in der großen Wirkgruppe der Nation festigen sich Erinnerungen durch ihren emotionalen Gehalt. Erinnerung wird, was als auffällig wahrgenommen wurde, was einen tiefen Eindruck gemacht hat, was als bedeutsam erfahren wurde. Emotionen sind die Aufmerksamkeitsverstärker, die auch zur Stabilisierung der Erinnerung beitragen“ [6, S. 1]. Das kollektiv-historische Gedächtnis ist einer der Grundmaßstäbe der Identität für die Gesellschaft und auch ein Integrationsfaktor dieser Gruppe im Wert- und Ideenbereich. Diese Gedächtnisart definiert nicht nur die Einstellungen der

Gesellschaftsmittglieder sondern auch die Tätigkeiten, die von ihnen sowohl gegenüber sich selbst als auch anderen, kann man sagen fremden Gruppen unternommen wurden. Sie beeinflusst auch ein Normsystem, das in der Gesellschaft funktioniert. Das, was hochinteressant ist, wird das kollektiv-historische Gedächtnis leider sehr oft zum wesentlichen Werkzeug der gesellschaftlichen Herrschaft und Beherrschung [7, S. 14].

Die Historiker sind keine objektiven und abhängigen Forscher, sie notieren nur das, was für Menschen wichtig und wert ist. Das kollektive Gedächtnis gründet sich auf einige immer zurückgerufenen Ereignisse, die den Menschen sein eigener Ort in ihrer Heimat bestimmen helfen. Die Historiker stehen unter dem Druck, sich ihren Beschreibungen der historischen Geschehen an den gegenwertigen Interessen der Menschen anzupassen. Denselben schaffen sie die ganze Zeit die neuen Revisionen und „korrigierten“ Varianten der Geschichte ohne Herausarbeitung der aktualisierten Übereinstimmung [8, S. 282].

Historiker sind damit völlig einverstanden, dass die historischen Kinovisionen in der Regel überholte Klischees und kollektive Überzeugungen, die mit dem historischen Bewusstsein eines Ortes und einer Zeit verbunden sind, wiederholen. Die Filmkunst hat die Möglichkeit, das kollektive Bewusstsein kreativ zu gestalten oder die eigene Wirklichkeit mit den überholten Klischees zu schaffen. Es ist von der objektiven oder voreingenommen Darstellung der historischen Tatsachen abhängig [9, S. 79]. Eben das Kino macht uns bewusst, auf welche Art und Weise sich die Politiker und Propagandisten des Filmes als eine historische Quelle bedienen können [9, S. 98].

Der nachträgliche Einfall der deutschen Filmkunst steht vor bedeutenden Herausforderungen, weil die Teilung und Vereinigung Deutschlands die Entstehung zwischen 1945-1990 die tiefgreifenden Zäsuren verursacht haben. Sie haben darin Spuren hinterlassen, wie Medien ihre Meinungen in dieser Zeit geäußert haben. Es ist offensichtlich, dass in DDR ganz anders die Verantwortungsauffassung, Schuldfrage und Ausbruchursache des Krieges als in BRD dargestellt wurde [1, S. 140]. In der DDR-Kinematographie wurde eine Tendenz verbreiten, den zweiten Weltkrieg auf realitätsferne Ebene auszubreiten. In diesem Fall geht es um keine Kriegsdarstellung als solche, sondern um Ursachenuntersuchung, individuelle Einstellung, ideologische Fragen und Verfahrensweisen gegen Täter [1, S. 148]. Als Beispiel können folgende Filme nützlich sein: «Die Mörder sind unter uns» aus 1946, unter der Regie von Wolfgang Staudte, «Der Fall Gleiwitz» aus

1961, von Gerhard Klein und eine aus 1970 unter der Regie von Joachim Hasler Kriegskomödie «Meine Stunde Null».

Im Gegensatz zum ostdeutschen Kino haben westdeutsche Filme Gefühle, Verwicklung des Individuums und dramatische Spannung betont. Beispiele dafür sind: «Die Brücke», 1959, von Bernhard Wickie, «Haie und kleine Fische», 1957 von Frank Wisbar und «Das Boot» aus 1981, unter der Regie von Wolfgang Petersen. Den Protagonisten der westdeutschen Filme fehlt es an den Überlegungen zu seinem Verhalten. Sie befinden sich genau im Kern der Kriegsentsetzlichkeiten und deshalb müssen menschenwürdige Taten begehen [1, S. 152].

Selbstpräsentation der Deutschen als Opfer des zweiten Weltkrieges funktioniert im öffentlichen Diskurs und in der deutschen Kultur eigentlich seit dem Kriegsende und hat sehr viele Bearbeitungen der Forscher, die sich mit der Vergangenheitsbewältigung beschäftigen. Man kann in der Opfernarrative fünf Erzählungsarten, die sowohl in der Literatur als auch im Film existieren, hervorheben. Der erste Bereich betrifft die Problematik der Flucht und der Zwangsaussiedlung, die in Deutschland als Vertreibung bezeichnet ist. In diesem Fall ist vor allem die tragische Situation der Zivilbevölkerung, die im Winter 1945 seine Heimat verlassen musste, beschrieben. Solche Geschichte können wir in den Filmen wie: «Die Flucht» von Kai Wessel, «Die Gustloff» von Joseph Vilsmaier, «Sinking of Laconia» von Uwe Janson finden. Das zweite Thema bilden Bombenangriffe der Alliierten auf deutsche Städte, was z.B. im Film Dresden von Roland Suso Richter gezeigt wurde. Das dritte ist die Vergewaltigung der deutschen Frauen von russischen Soldaten in den letzten Kriegswochen, was können wir uns in «Anonyma – eine Frau in Berlin» von Max Färberböck anschauen. Der vierte Bereich stellt den Kampf der Deutschen in den letzten Tagen des Krieges dar, obwohl der Untergang des III Reiches schon offensichtlich ist. Beispiel dafür sind zwei Filme: «Die Brücke» von Wolfgang Panzer und «4 Tage im Mai» von Achim von Borries. Das letzte Thema zeigt Personen, die mit der Nazipolitik nicht einverstanden waren oder gegen sie kämpften, das ist «Sophie Scholl – die letzte Tage» von Marc Rothemund, «John Rabe» von Florian Gallenberg und Rosenstraße von Margarethe von Trotta. Noch ein Film ist hier auch wichtig, also «Der Untergang» von Oliver Hirschbiegel, aber ihn kann man in keinem obengenannten Bereich einsetzen [10, S. 244–247].

Ich möchte noch auf einen Film aufmerksam machen. Der Dreiteiler unter dem Titel «Unsere Mütter, unsere Väter» und seine positive Gesellschaftsakzeptanz ist der nächste Medienbeweis des neuen

Bewusstseins der Generation, die nach der zweiten Weltkrieg in der deutschen Familien geboren wurde. Besonders nach 2000 wurde jenes neue Bewusstseinsgefühl nicht nur in Medien, wie Fernseher oder Kino sondern auch in der Literatur zum Ausdruck gebracht. 2002 wurden zwei wichtige Bücher in Deutschland veröffentlicht: «Der Brand» von Jörg Friedrich<sup>3</sup> und «Im Krebsgang» von Günther Grass<sup>4</sup>.

Die einigen Kritiker meinen, dass die obengenannten Filme die Grundlagen zur Relativierung der Deutschenverbrechen legen oder, mit Umsicht gesagt, die Deutschen nur als Kriegsoffer betrachten. Wenn sich die Deutschen solche Filme anschauen, fühlen sie sich als Opfer und es entstand das neue Identitätsgefühl mit der Großvatergeneration. Einer der Kritiker dieses im Deutschbewusstsein führenden Prozesses, Stefan Sasse sagt über die Filmproduktionen, die seit 2004 die deutschen, öffentlichen Fernsehkanäle besetzen, dass sie historische Sachverhalte verdrehen und deshalb zur Glorifizierung des III Reiches beitragen. Diese Bemerkungen kann man sich auch auf den Film «Unsere Mütter, unsere Väter» beziehen, nach dem im ZDF eine große Diskussion über die Verantwortung so genannter „durchschnittlicher Deutschen“ durchgeführt wurde [11, S. 43].

Der Film bestätigt die offensichtliche Wahrheit, dass der Krieg die Menschcharaktere zerstört und die normalen, durchschnittlichen Menschen zu Verbrechern werden. Diese Richtigkeit betrifft alle Teilnehmer des Konfliktes, sowohl Angreifer als auch Opfer, aber nicht in gleichem Maße. In diesem Film wurde vor allem Polnische Heimatarmee bewusst falsch dargestellt, weil zwischen ihr und Gestapo und sogar SS das Gleichheitszeichen gestellt wurde. Solche falsche Darstellung verursachte bei einigen polnischen Journalisten ein Mus den Deutschen zu erklären, warum der Film in Polen so große Empörung hervorgerufen hat. Die AK wurde als eine antisemitische Gruppe gezeigt, die ähnlich wie Nazi an Holocaust teilgenommen hat. Das stimmt nicht, und in diesem Fall haben wir mit dieser sogenannten „stille Revolution“ zu tun, weil solche Tätigkeiten verursachten, dass viele Menschen nicht nur in Deutschland sondern auch in ganzen Europa auf solche Art und Weise denken können. Es ist offensichtlich, dass man Polnische Heimatarmee mit Gestapo oder Schutzstaffel nicht vergleichen darf, ähnlich wie der polnische Antisemitismus mit deutschen unvergleichbar ist [11, S. 48].

Die nächste Lüge, die die Zuschauer in diesem Film finden können, betrifft die polnischen Partisanen als auch Zivilbevölkerung, vor allem die Bauer, die als primitive, Holocaust begleitende Hinterwäldler dargestellt

wurden. Es gibt auch einen großen Unterschied in der Darstellungsart der Hauptprotagonisten und Polen. Die ersten wurden als gut ausgebildete, junge Menschen aus guten Berliner Häusern gezeigt. Sie packen ins Personalgepäck, mit dem sie an die Front gehen, Werke der Klassiker und nach dem Krieg möchten sie Philosophie studieren, das alles ruft Zuneigung der Zuschauer hervor. Die polnischen Partisanen sind nämlich die Menschen mit den schmutzigen Armeuniformen, die nur an das Essen denken. Angesehen von der falschen Realiendarstellung, z.B. die Partisanen haben sowohl keine Armeuniformen als auch keine Bänder mit den Buchstaben AK5 angehabt, regte bei Polen die Verengerung die Tatsache an, dass der Film 1941 beginnt, also die wichtigste Situation – den Deutschangriff auf Polen 1939 stillschweigend übergeht wurde. Dem Film begegneten auch die russischen Zuschauer unfreundlich, weil sie die ganze Zeit betrunkenen Rotarmisten sahen, die nur gemordet und Frauen vergewaltigt haben. Dem Film und dem Fernsehkanal ZDF wurden Vorwürfe gemacht, dass die Naziverbrechern, vor allem gegen Juden, verringert wurden. In diesem Fall kann man sagen, dass durch die Übertreibung der unmenschlichen Taten der einigen von russischen Soldaten, was Wehrmachtverbrechen in der Ostfront verschleierte, die neue Geschichte ins Leben gerufen wurde. Zwar sendete ZDF nach einer Woche am späteren Abend einen halbstündigen Dokumentarfilm über Polnische Heimatarmee und Polen unter dem deutschen Okkupation, aber für die polnischen Kommentatoren waren es die verspäteten Entschuldigungen.

ZDF ließ vermuten, dass dank dieser Dreiteiler das Deutschenopfertabu durchgebrochen wurde. Aber Klaus Bachmann, der in Polen lebende deutsche Journalist, stellt fest, dass es nicht wahr ist, weil solches Tabu nie in der deutschen Gesellschaft funktionierte. Nach dem Krieg durfte man über die Erlebnisse der Kriegsoffer sprechen, aber man konnte mit den Erinnerungen nicht zurechtkommen und deswegen wurden sie hinter dem Zaun gehalten [11, S. 49]. Und hier berühren wir nochmals die „stille Revolution“, weil wir in diesem Fall mit der misslungenen Manipulation der deutschen Öffentlichkeit zu tun haben [11, S. 50].

Nach Peter Novick vereinfacht das kollektive Gedächtnis Vorstellungen und „es sieht die Ereignisse aus einer einzigen, interessierten Perspektive; duldet keine Mehrdeutigkeit; reduziert die Ereignisse auf mythische Archetypen“ [6, S. 2]6. Und dazu sagte noch Aleida Assmann: „[...] im kollektiven Gedächtnis werden mentale Bilder zu Ikonen und Erzählungen zu Mythen, deren wichtigste Eigenschaft ihre Überzeugungskraft und affektive Wirkmacht ist. Solche Mythen lösen die historische Erfahrung von den

konkreten Bedingungen ihres Entstehens weitgehend ab und formen sie zu zeitenthobenen Geschichten um, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Wie lange sie weitergegeben werden, hängt davon ab, ob sie gebraucht werden, d.h.: ob sie dem gewünschten Selbstbild der Gruppe und ihren Zielen entsprechen oder nicht. Ihre Dauer wird nicht dadurch begrenzt, daß die Träger wegsterben, sondern dadurch, daß sie dysfunktional und durch andere ersetzt werden“ [6, S. 2].

Folglich kann man eine Frage stellen: warum die kurze Episode mit der Heimatarmee so große Erregung hervorrief. Also darum, dass mit der Hilfe solcher Versuche der Geschichtsveränderungen die sogenannte „stille Revolution“ durchgeführt wird. Sozusagen nichts, aber für die Jugendlichen scheint es zu sein und solche Bilder können in ihren Köpfen sehr lange, vielleicht lebenslang bleiben. Sie wissen nicht, dass diese Episode die Verfälschungen sind und wenn jemand ihnen das erklären möchte, kann auf Widerstand stoßen. Man sollte bemerken und vor allem nicht vergessen, dass es zur Revolution kommt, wenn jemand eine Meinung verändert und wahr nimmt, dass alles anders ansehen kann.

Im europäischen Kino kann man seit einiger Zeit die Amerikanisierung bemerken. Die Filme sind unkompliziert, verständlich für einen durchschnittlichen Zuschauer, der in einem historischen Film keinen Doppelsinn und keine Vieldeutlichkeit finden will. Das Kino ist heutzutage eine Unterhaltung, die mit der großen Finanzierung gemacht wird und sehr viele Menschen anzieht. In der Erzählung haben wir mit Hollywoodhappyend zu tun und der Zuschauer sieht die Geschichte mit den Augen des Protagonisten, mit dem er sich identifiziert und deswegen das Bild nicht in Frage stellt. In diesem Fall kann man einfach die Geschichte verzerren. Wir müssen auch nicht vergessen, dass der historische Film nicht nur ein Geschichtsträger sondern auch ein Träger des kollektiv-historischen Gedächtnisses ist. Die Leiden der deutschen Bevölkerung in der Kriegszeit verdienen den weiteren Forschungen und Darstellungen, vor allem im gesellschaftlichen Kontext aber ohne „stille Revolution“. Der kommerzielle Charakter der Filme hat große Möglichkeit die historische Bewusstseins von Deutschen zu beeinflussen, vor allem wenn es um die Menschen geht, die den II Weltkrieg nur aus den sekundären Quellen kennen lernen. In der „stillen Revolution“ geht es nicht um die Geschichtesgestalt – wie die Geschichte war, sondern um die Gesellschaftsrezeption – wie die Geschichte erworben und behaltet wird.

Am Ende des Artikels zitiere ich Aleida Assmanns Frage „nach der Verfestigung oder Auflösung von Grenzen eines kollektiven Gedächtnisses. Führt diese Erinnerung zur konfliktreichen Abgrenzung von Gruppen, die

ihre Perspektive auf Dauer stellen, um sich von anderen abzugrenzen und möglicherweise gegen anderen Leiderfahrungen zu immunisieren?“ [6, S. 7]. Ich lassen die Frage offen.

#### Kommentar

Siegfried Kracauer war ein deutscher Journalist, Soziologe, Filmtheoretiker und Geschichtsphilosoph, der 1889-1966 gelebt hat. Er hat den ersten empirisch-soziologischen Studie in Deutschland geschaffen und war einer der Begründer der Filmsoziologie [3, 19.10.2017].

Ian Charles Jarvie wurde am 8 Juli 1937 geboren. Er ist Philosoph und Professor an der York Universität in Toronto. Er arbeitet auch als Redakteur von *Philosophy of the Social Sciences*. Seine Hauptforschungen sind die Sozialwissenschaftenphilosophie und die Kinematographie [5, 19.10.2017].

Das Buch rief Meinungsverschiedenheiten hervor, weil der Autor den „hochkontroversen“ Wortschatz benutzte, z.B. die Keller, in denen die deutsche Zivilbevölkerung sich vor Bombenangriffen versteckt haben, wurde in diesem Buch als Gaskammer bezeichnet und die Alliiertenluftwaffe als Einsatzgruppen. Also benutze Friedrich den für Holocaust typischen Wortschatz bezüglich der Deutschen, und für die Alliierten verwendete die Bezeichnungen, die mit der Politik des III Reiches verbunden sind [10, S. 244].

Mehr zu diesem Thema siehe in: Pszczółkowski, Tomasz. *Między poczuciem własnej wartości a samokrytyką. Niemcy w niemieckiej literaturze faktu po roku 2000*. In: Kuczyński E., Tomczyk M. (Hg.). *Niemcy, Austria, Szwajcaria. Wyzwania przełomu XX - XXI wieku*. Łódź. 2012. S. 7-19. Natürlich diese zwei obengenannte Beispiele erörtern das Thema über die Bücher mit der deutschen Opfernarrative nicht erschöpfend. In letzten Jahren erschienen sich auf dem Markt auch Tagebücher, Erinnerungen und Autobiographien, wie z.B: *Verbotene Trauer. Ende der deutschen Tabus von Klaus r. Röhl oder Am Beispiel meines Bruders von Uwe Tim* [10, S. 245].

Die Bänder mit den Buchstaben AK wurden nur im Warschauer Aufstand getragen.

Zit. nach Novick, Peter. *Nach dem Holocaust*. Frankfurt a.M. 2003, S 14.

#### *Bibliographie*

1. Kałużny J., Korzeniewska A., Korzeniewski B. *Druga wojna światowa w pamięci kulturowej w Polsce i w Niemczech. 70 lat później (1945-2015)*. Gdańsk. 2015. 227s.
2. Ferro M. *Kino i historia*. Warszawa. 2011. 292 s.
3. Słownik online // URL: <https://pl.pons.com/t%C5%82umaczenie?q=geltan&l=depl&in=&lf=de>. (Zugang: 19.10.2017).

4. Rosenstone R. Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej. In: Kurz, Iwona (Hg.). Film i historia. Antologia. Warszawa. 2008. S. 93–114.
5. Ian Charles Jarvie // UPL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ian\\_Jarvie](https://en.wikipedia.org/wiki/Ian_Jarvie). (Zugang: 19.10.2017).
6. Assmann A. Soziales und kollektives Gedächtnis // URL: [www.bpb.de/system/files/pdf/0FW1JZ.pdf](http://www.bpb.de/system/files/pdf/0FW1JZ.pdf). (Zugang: 27.05.2015).
7. Malczewska-Pawelec D., Pawelec T. Rewolucja w pamięci historycznej. Porównawcze studia nad praktykami manipulacji zbiorową pamięcią Polaków w czasach stalinowskich. Kraków. 2011.
8. Sorlin P. Telewizja i nasze rozumienie historii. In: Kurz, Iwona (Hg.). Film i historia. Antologia. Warszawa. 2008. S. 281–303.
9. Hendrykowski M. Film jako źródło historyczne. Poznań. 2000.
10. Gortat J. Niemcy jako ofiara II wojny światowej w kinematografii XXI wieku. In: Kuczyński E., Tomczyk M. (Hg.). Polityka-kultura-społeczeństwo. Niemcy, Austria, Szwajcaria w pierwszej dekadzie XXI wieku. Łódź. 2013, S. 243-257.
11. Pszczółkowski T. Polsko-niemieckie kontrowersje wokół niemieckiego serialu historycznego «Nasze matki, nasi ojcowie». In: Kuczyński E., Tomczyk M. (Hg.). Niemcy, Szwajcaria, Austria na arenie międzynarodowej. Łódź. 2014, S. 42–51.

## **"SILENT REVOLUTION" IN THE GERMAN FILM ART AFTER THE TURN**

### ***A. Pogoda-Kotodziejak***

It is easy to observe strong tendencies towards Americanization of movies in contemporary European cinema, that means showing them in a direct way, without ambiguity and the possibility of individual interpretation. The cinema becomes only an entertainment and every of its story is supposed to end with a happy end straight from Hollywood. Yet it shouldn't be forgotten that historical movies are not only a story about old events, but also a medium of collective memory. When watching them, we should thoroughly consider if we are not dealing with a "silent revolution", a distortion or concealment of facts forming the base of the true history.

*Keywords:* "silent revolution", Americanization of movies in contemporary European cinema, the German film art after the turn.

### 3.5. ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПЬЕСЕ Э. ТОЛЛЕРА «ЧЕЛОВЕК-МАССА»

© Л.А. Мельникова

В разделе рассматриваются основные особенности изображения революционной действительности в пьесе Э. Толлера «Человек-масса». Посредством образного анализа главных героев пьесы – Женщины и Безымянного – выявляется центральный конфликт произведения, представляющий собой противостояние Человека и Массы. На протяжении действия он получает развитие посредством столкновения точек зрения различных персонажей на задачи, средства революционной борьбы, роль разных участников в революционных событиях. Это позволяет определить данное произведение как пьесу-дискуссию. Рупором авторских идей в пьесе становится Женщина, которая является носителем гуманистических идей и представляет собой образ не только положительного героя, но и человека будущего.

*Ключевые слова:* Человек, Масса, Женщина, Безымянный, точка зрения, Э. Толлер, революция.

Пьеса «Человек-масса» является одним из наиболее известных произведений немецкого писателя и драматурга Э. Толлера (1893–1939), представителя левого экспрессионизма. Она была написана в 1921 году за несколько дней и возникла как лирическая исповедь писателя о мучительных вопросах недавно пережитого. На премьере этой пьесы Э. Толлер присутствовал в кандалах и под охраной часовых, так как в за участие в революционных событиях в Мюнхене был арестован и приговорен к пятилетнему заключению.

На русский язык эта пьеса была переведена в 1922 году сразу двумя авторами – Адрианом Пиотровским и Осипом Мандельштамом. Последнему принадлежит также статья «Революционер в театре», которая являет собой одну из первых попыток анализа поэтики Толлера в нашей стране [1]. В современном отечественном литературоведении наблюдается повышение интереса к творческому наследию этого немецкого драматурга, о чем свидетельствуют работы А. А. Стрельниковой [2, 3] и Г.С. Руцкой [4].

В анализируемой пьесе Э. Толлер обращается к революционным событиям 1919 года, которые показаны на фоне войны. Композиционно она состоит из 7 картин, причем реальные сцены чередуются с видениями. В соответствии с этим образная система самим автором разделена на образы реальной действительности и образы видений. В реальных

сценах – это образы Рабочих, Работниц, Батраков, Безымянного, Узников, Офицера, Священника, Мужа, Чиновника, Женщины. В видениях – это образы Спутников, Банкиров, Чиновников, Красногвардейцев, Заключенных, Призраков [4, с. 12].

Герои этого произведения лишены ярко выраженных индивидуальных черт (имя, портрет), так как представляют собой так называемых среднестатистических участников революции. Типичность в ряде случаев доведена до предела: одного из персонажей, к примеру, именуют Безымянным. Данное наименование многозначно, оно акцентирует сразу несколько особенностей этого героя: 1) отсутствие у него конкретного имени; 2) его принадлежность к массе, полное слияние с ней (это подтверждается во время диалогов с красногвардейцами, один из которых говорит: «Это малый безымянный, / Один из наших» [5]); 3) неясность, расплывчатость его облика, который усиленно пытаются понять другие персонажи. Например, Женщина, прямо спрашивающая: «Кто ты такой? Святой или убийца? <...> / Где лик твой, Безымянный?» [5]. Сам Безымянный всячески подчеркивает свою принадлежность массе.

В целом образы и сцены пьесы несут предельно обобщающий смысл, это скорее не люди и не явления в их правдивом изображении, а символы определенных идей и настроений, правда, весьма типичных для своего времени. Так, образ Мужа – символическое выражение буржуазного понятия чести и порядочности, Рабочие символизируют мятежную массу, Офицер – символ неумолимой власти, Безымянный – символ революционной жестокости, Женщина – символ гуманистического сознания человечества [4, с. 13].

Основной конфликт пьесы – противопоставление интересам Массы значимости отдельного Человека, противостояния Человека и Массы. В пьесе отсутствует конкретное изображение классового конфликта, вместо этого в ней представлено столкновение точек зрения Безымянного и Женщины на задачи и средства революционной борьбы. Именно в репликах Безымянного возникает противопоставление, ключевое для всей пьесы: «Что значит одиночка, отдельных чувств / Рассеянная совесть? Лишь масса обладает бытием» [5]. Двуплановость конфликта проявляется в наличии в нем двух составляющих: социально-политической и внутрисемейной, последняя получает выражение в диалогах Женщины со своим Мужем. Будучи супругами, они становятся носителями прямо противоположных точек зрения на революцию, государство и происходящие события в целом. Так, Муж, присягнувший на верность государству, подвергает Женщину критике за её деятельность, поскольку тем

самым она наносит ущерб его репутации и вредит государству. В ответ Женщина подвергает последнее яростному обличению, считая, что государство - «зачинщик войн», «предатель народа», «аркан и плеть», «глушитель народного права». Революция разрушает их семью: Женщина признается в том, что любит Мужа, но приносит свои чувства в жертву долгу.

Она яростно призывает рабочих к забастовке, сравнивает их быт с условиями жизни богатых слоев: «В ваших домах ощерилась нужда, / Мор, сумасшествие, зеленолицый голод / А там взгляните-ка туда, – Вакхический обряд священной биржи, / Шампанское на голову победы / Там чувственная чернь танцует в честь событий / Вкруг золотого алтаря» [5].

Образ Женщины подвержен динамическому развитию, предметом особого внимания драматурга становятся ее психологическое состояние и внутренний мир. Особенно ярко это выражено в шестой картине, в сцене с видениями призраков, обвиняющих ее в смерти людей. Как результат она признает себя виновной.

Мотив любви к Мужу подчеркивает в образе Женщины женственное нежное начало [4, с. 14] и способствует возвеличиванию её фигуры в ряду других персонажей. Пример тому – четвертая картина, в которой она защищает арестованного супруга и вступает в полемику с красногвардейцами, один из которых заявляет: «Воля массы – закон» [5], на что Женщина возражает: «Человек выше массы» [5]. После этого она становится рядом с Мужем и приказывает красногвардейцам стрелять.

У Безымянного и Женщины разнятся взгляды на задачи революционной борьбы. Женщина отмечает принципиальное различие между нею и Безымянным: «Я кричу: вдребезги систему, / Ты ж разбиваешь глину – человека!» [5]. Их позиции на некоторое время обнаруживают сходство в аспекте критики существующего государственного устройства. Это раскрывается во время диалога Безымянного с Красногвардейцами: «Кто научил искусству / Смертных приговоров? / Кто к скользкому оружию приучил? / Кто первый вымолвил: «герой» и «добродетель» - / И дерзостью насилье освятил?» [5]. В ответ он слышит: «Школы / Казармы/ Война / Обычай» [5].

За отказ принять участие в восстании Женщину арестовывают. Она не приемлет насилие и отказывается совершить побег в седьмой картине, к которому её призывает Безымянный, подкупивший для этого двух сторожей и убивший третьего. Женщина же убеждена, что «не вправе через убийство сторожа воскреснуть» [5]. В этой же картине её полеми-

ка с Безымянным достигает своего апогея: в ответ на его слова о том, что «Масса священна» [5], она разражается гневной тирадой в адрес последней: «Масса не священна! / Насилье – отец массы, / Несправедливость – её мать» [5], здесь же она говорит о ценности человека как такового: «Всего на свете выше человек!» [5]. Задачу революции в финале пьесы она определяет следующим образом: «Есть нечто большее, чем дело / Освободить из массы человека, / И в братство переплавить массу» [5].

Философские мотивы в пьесе связаны с образом священника, который, в свою очередь, вступает с Женщиной в дискуссию относительно человека. Женщина убеждена, что «хочет быть добрым человек». Священник же возражает: «<...> Верь: никогда не соблазнится он добром» [5]. Он же дает абстрактное определение человеческой жизни: «Земная жизнь – круг вечных превращений. Беспомощность. Спасенье – в божестве» [5].

Героиню казнят, так как, несмотря на смягчающие обстоятельства, «измена требует возмездья».

В финале имущество женщины делят между собой две арестованные, после того, как прозвучал выстрел, они возвращают взятое на место и задаются вопросом: «Зачем они это сделали?». Этот вопрос имеет двойной смысл: с одной стороны, он касается быта, воровства вещей, с другой – Масса (членами которой являются арестованные) украла у Женщины жизнь. Их слезы из-за этого свидетельствуют о том, что они осознают это. Женщина (Человек) оказалась жертвой революции, но авторская симпатия остается на её стороне, он видит в ней образ Человека будущего.

Своеобразие пьесы Э. Толлера как экспрессионистической проявляется также в доминировании интеллектуальной мысли над конкретным событийным действием. Это позволяет также определить её как пьесу-дискуссию. Символическая насыщенность образов способствует её восприятию как притчи [4, с. 18].

#### *Список литературы*

1. Мандельштам О. Революционер в театре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol\\_2/03prose/2\\_191.htm](http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_191.htm) (дата обращения: 10.11.2017).
2. Стрельникова А. А. Рецепция творчества Эрнста Толлера в России // Новые российские гуманитарные исследования. 2011. № 6. С. 8.

3. Стрельникова А. А. Семантика цвета в драматургии немецкого экспрессионизма // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2012. № 6. С. 62–69.

4. Руцкая Г.С. История зарубежной литературы. Немецкая и французская проза и драма XX века: учеб. пособие. М.: Книга по Требованию, 2014. 254 с.

5. Толлер Э. Человек-масса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/chelovek-massa-read-381623-1.html> (дата обращения 05.11.2017)

### **THE PECULIARITIES OF DISPLAYING REVOLUTIONARY REALITY IN E. TOLLER’S PLAY “MAN AND THE MASSES”**

*L.A. Melnikova*

The article considers the main peculiarities of displaying revolutionary reality in E. Toller’s play “Man and the Masses”. Through the image analysis of the main heroes of the play – the Women and the Nameless – the central conflict of the work is revealed, which is a confrontation between Man and the Masses. Throughout the action it develops through the clash of the points of view of various characters on the tasks, the means of the revolutionary struggle, the role of different actors in revolutionary events. This allows us to define this work as a play-discussion. The mouthpiece of the author’s ideas in the play is the Woman who is the bearer of humanistic ideas and represents the image of not only a positive hero, but also a man of the future.

*Keywords:* Man, Masses, Woman, Nameless, point of view, E. Toller, revolution.

### **3.6. МИФ О КУХУЛИНЕ В ДРАМАТУРГИИ ПЕРИОДА БОРЬБЫ ИРЛАНДИИ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ**

*© А.А. Олькова*

Раздел даёт краткий обзор политической жизни Ирландии в первой трети XX века, лейтмотивом которой было движение за независимость от Великобритании, и отмечает свойственный ей интерес к ирландской культуре прошлых веков, в частности, к средневековому эпосу. Целью работы является исследование трансформации образа Кухулина в пяти пьесах У.Б. Йейтса, в которых легендарный герой предстаёт в разных ролях и ипостасях: защитник Ирландии, исключительная личность, воплощение той или иной философской идеи. Делается вывод, что последняя пьеса цикла, «Смерть Кухулина» (1939), не только примиряет эти роли между собой, но и является своего рода постскриптумом к событиям, происходившим в Ирландии в начале XX века, и закрепляет за Кухулином статус национального героя.

*Ключевые слова:* ирландский театр, ирландский эпос, Ирландское литературное Возрождение, Йейтс, Кухулин, миф, Пасхальное восстание, революция.

В 1935 году в здании дублинского Почтамта на О'Коннелл-стрит была установлена статуя, изображающая умирающего Кухулина. Её автор, скульптор Оливер Шеппард, создал её намного раньше – в 1911 году, взяв за основу средневековое сказание «Смерть Кухулина», повествующее о гибели легендарного ирландского героя, одержавшего бесчётное количество побед: смертельно раненый в сражении с войском королевы Медб, он привязал себя к камню, чтобы встретить смерть стоя. «Эта прекрасная скульптура <...> является символом бесстрашия, мужества и неизменной стойкости», – отметил на церемонии открытия Имон де Валера, один из лидеров ирландского движения за независимость и впоследствии премьер-министр Ирландии.

Со времён своего окончательного завоевания Великобританией в XVI в. Ирландия так и не смирилась со своим подчинённым положением и то активно, то пассивно продолжала борьбу с неудобным ей английским правлением. Здание Почтамта на О'Коннелл-стрит стало свидетелем события, которое положило начало открытой борьбе Ирландии за независимость: 24 апреля 1916 г. оно было захвачено членами националистических организаций «Ирландская гражданская армия» и «Ирландские добровольцы», и именно здесь один из лидеров националистов, Патрик Пирс, провозгласил создание Ирландской Республики. Восставшие не рассчитывали на успех: их задачей было привлечь внимание к своим политическим взглядам и показать готовность отстаивать их с оружием в руках. Спустя несколько дней восстание, названное впоследствии Пасхальным, было подавлено, многие его лидеры, в том числе и Пирс, казнены, однако своего они добились: их обречённое на неудачу выступление и жёсткие ответные действия со стороны английских военных получили широкую огласку, и Ирландию всё больше стали охватывать антианглийские настроения. Уже в 1919 г. начинается Война за независимость, вылившаяся в итоге в гражданскую войну между членами партии Шинн Фейн: одни поддерживали условия Англо-Ирландского перемирия, согласно которому Ирландия оставалась в составе Великобритании в качестве доминиона, а другие продолжали отстаивать идею полностью независимого государства. В 1923 г. противостояние окончилось победой сторонников перемирия, и из британского Содружества Ирландия вышла лишь в 1949 г.

События 1919–1923 гг. нередко оценивались ирландской литературой в негативном ключе – стоит прежде всего вспомнить трагикомиче-

скую «Дублинскую трилогию» Шона О'Кейси и её настойчиво антивоенный пафос. Пасхальное восстание и его участники, напротив, оказались овеянными романтическим ореолом и стали восприниматься неразрывно со словами У.Б. Йейтса, произнесенными им в стихотворении «Пасха 1916 года» – «родилась ужасная красота». Традицию эту нарушил, вероятно, лишь С. Бэккетт в романе «Мёрфи», один из героев которого после долгого созерцания статуи Кухулина в Почтамте внезапно принялся биться о неё головой – сложно сказать, какие именно чувства его обуревали, но писатель своё отношение к почитанию Пасхального восстания и событий, за ним последовавших, выразил довольно красноречиво.

Движение за независимость Ирландии поддерживалось живым интересом к ирландской культуре прошлых веков во всех её проявлениях, однако больше всего внимания уделялось средневековому эпосу. По словам П. Пирса, именно легендарные герои, несмотря на свойственные им порой высокомерие и своенравие, являются воплощением национального ирландского характера, – и особое место среди них Пирс отводил именно Кухулину [1, с. 250]. В этом не было ничего удивительного: образ непобедимого героя, дававшего отпор всякому, кто посягал на земли, которые он поклялся защищать, был чрезвычайно привлекателен для националистически настроенной интеллектуальной элиты, недовольной подчинённым положением Ирландии и уничижительными стереотипами об ирландцах. Как отмечал исследователь ирландской литературы П. Рафруади, «Находясь в тени Британской империи, Ирландия была готова воспринять миф о Кухулине – так же, как Германия была готова воспринять миф о Зигрифе, находясь в тени Франции» [2, с. 138]. Статуя умирающего Кухулина, установленная в память о восстании, окончательно закрепила за ним статус национального героя.

В 1904 г. Кухулин впервые появляется на сцене молодого ирландского театра в пьесе У.Б. Йейтса «На берегу Байле», которая положила начало так называемому «кухулинскому циклу». Йейтс, один из самых ярких, одарённых и энергичных деятелей ирландского литературного возрождения, был увлечён идеей создания особого «поэтического» театра, который не должен был иметь ничего общего ни с набирающей тогда популярность «новой драмой», ни тем более с театром коммерческим, а вместо этого восходил к традициям древнегреческой трагедии и театрального искусства эпохи Ренессанса. Ирландский средневековый эпос оказался подходящей почвой как для его бесконечных поисков

идеальной эстетической формы, так и для создания фундамента национальной драматургии.

В пьесах Йейтса Кухулин предстаёт в разных ипостасях, которые не всегда друг друга дополняют: он может быть исключительной личностью, благородным воином, защитником Ирландии и, наконец, просто человеком, которому не чужды проблемы и противоречия, знакомые любому смертному вне зависимости от того, задумывается он о них или нет. Черты национального героя, однако, он обретает далеко не сразу.

В драме «Зелёный шлем» («The Green Helmet», 1908–1910) [3] Кухулин подвергается испытанию на благородство и отвагу. Явившийся из моря загадочный Красный человек предлагает троим ирландским героям решить, кто более всего достоин его подарка – зелёного шлема (в более ранней редакции золотого), и если соперники не договорятся между собой, то одному из них придётся лишиться головы, иначе вся Ирландия будет опозорена и никогда не узнает мира. Кухулин, настаивая на том, что все трое достойны друг друга и нет никакой нужды затевать глупую ссору, подставляет голову под меч загадочного судьи – в конце концов, именно таким был уговор, и Ирландия не должна пострадать из-за несоблюдения его условий. Красный человек с одобрением отмечает бесстрашие героя и водружает шлем на его голову. Пьеса имеет подзаголовок «героический фарс», но образы Кухулина и его верной жены Эмер, готовой погибнуть вместе с ним, практически лишены комического оттенка: им приходится принять участие в странном и нелепом испытании, но они с честью его проходят.

Пьеса «На берегу Байле» («On Baile's Strand», 1903–1904) [4], напротив, вовлекает Кухулина в противостояние безнадежное и заведомо проигранное. Из-за стечения обстоятельств герой оказывается виновен в смерти собственного сына и, узнав о своей трагической вине, сходит с ума и бросается сражаться с морскими волнами. Обезумевшему Кухулину кажется, что его противник – король Конхобар, и именно его он винит в произошедшем, но на деле он противостоит стихийной надчеловеческой силе, которая определяет жизненный путь смертных, – именно она в финале пьесы воплощается в образе моря. Стихию невозможно ни ранить, ни убить, но именно она оказывается единственным противником, достойным легендарного героя, исключительного во всех отношениях.

В более поздних пьесах «кухулинского цикла» Йейтс предпринимает попытку совместить европейскую драматургическую традицию с японским театром Но, заимствуя из него некоторые внешние особенности:

минимум декораций и их предельную условность, использование масок и включение в пьесу танца как кульминации действия. Японский театр стал для Йейтса квинтэссенцией театральности, а его приёмы, совершенно естественные для японской культуры, ошеломляли не привычного к ним европейского зрителя: происходящее на сцене должно было вывести его сознание за пределы обыденности и пробудить в нём не столько мысль, сколько особое, уникальное переживание. Сочетание японской традиции с ирландским эпосом оказалось поистине причудливым: надев маску, Кухулин не переставал быть подчёркнуто ирландским героем, но одновременно становился воплощением того или иного переживания или идеи. В пьесе «У ястребиного источника» («At the Hawk's Well», 1916) [5] он – олицетворённая молодость, сила и энергия, противопоставленная старости и смерти, выраженной в образе старика, половину жизни просидевшего около пересохшего родника, вода которого может даровать бессмертие. Драма «Единственная ревность Эмер» («The Only Jealousy of Emer», 1919–1928) [6] помещает Кухулина на границу между миром живых и мёртвых: после сражения с волнами он погружается в волшебный сон, и за его душу сражаются три женщины – его возлюбленная Этне, всё ещё верная ему жена Эмер и сида из потустороннего мира. Для того, чтобы отнять мужа у сиды и его вернуть его с того света, Эмер, скрепя сердце, отрекается от его любви. В образе Кухулина здесь воплощается стремление смертного прикоснуться к чему-то неведомому, и в то же время неспособность преодолеть границу между профанным и идеальным миром.

Драма «Смерть Кухулина» («The Death of Cuchulain», 1939) [7] была последней во всех отношениях: она подводила итог не только жизни героя и посвящённому ему драматургическому циклу, но и жизни самого Йейтса – пожилой драматург продолжал работать над ней незадолго до смерти. Кроме того, она была своего рода постскриптумом к событиям и переменам, сотрясавшим Ирландию на протяжении двух десятков лет.

Пьеса открывается видом «пустых подмостков без примет какого-либо определённого времени», на которые выходит «очень старый человек» и произносит речь о том, как он работал над этой никому не интересной драмой, основанной на «немодном романтическом материале», и как сложно было найти приличную танцовщицу, которая была бы достойна роли Эмер. Гаснет свет, и зритель оказывается свидетелем разговора Кухулина и его возлюбленной Этне – оба знают о том, что герою скоро придётся отправиться на битву с войском королевы Медб,

в которой он погибнет. В следующей сцене зритель видит Кухулина, вернувшегося с битвы; смертельно раненый, он пытается привязать себя к колонне, чтобы умереть стоя. Героя преследуют образы из прошлого: первой появляется Айфе, мать убитого им некогда сына, и помогает ему потуже затянуть ремни – он рада видеть своего бывшего возлюбленного, некогда уязвившего её самолюбие, умирающим. Вслед за Айфе на сцену выходит нищий Слепец, знакомый зрителю по драме «На берегу Байле». Королева Медб пообещала ему двенадцать пенсов, если он принесёт ей в мешке голову Кухулина, и тот, держа наготове мясницкий нож и не переставая причитать, принимается ощупывать тело привязанного к колонне героя, пытаясь добраться до его шеи. Снова гаснет свет, и богиня войны Морригу объявляет о смерти героя, а его жена Эмер исполняет горестный танец. В финале звучит музыка ирландской ярмарки, и трое уличных музыкантов поют задорную песню об оставшихся в прошлом легендарных героях, с которыми не может сравниться современный человек.

Последняя драма Йейтса окончательно примиряла в образе Кухулина героическое и человеческое, легендарное и современное. Драматург не даёт Кухулину умереть от ран, как в мифе, – голову ему сносит нищий бродяга, пришедший из чуждого герою обыденного и прагматичного мира, в котором, как кажется, нет места ни трагическим конфликтам, ни жертвенным побуждениям. Тем не менее, временам, пришедшим на смену героическому веку, не удалось уничтожить своего предшественника до основания, и Кухулин, его соратники и враги остались жить в культурной памяти – какой бы наивной и приземлённой она иногда ни казалась. Кухулин – не полузабытый реликт прошлого, значимый только для интеллектуалов, зарывшихся в древние тексты, он – народный герой, живущий вне времени; отголосок утраченного героического века, который может иногда проступать в идеях и поступках носителей памяти о нём.

В пьесе уличные певцы произносят имя Кухулина в одном ряду с именами тех, кто «защищал мятежный Почтамт». К Пасхальному восстанию относились по-разному: одни считали его произведением искусства, другие – любительским спектаклем с трагическим финалом, участниками которого были дилетанты с романтическим хаосом в головах. Последовавшие за ним события были куда более неприглядны, а некоторые из них не делали чести никому, кто принимал в них участие, какой бы оправданной ни казалась конечная цель, – и, по мысли Йейтса, они уже не несли на себе отпечатка героического

века. Тем более оправданным представляется то, что поэтический Кухулин Йейтса оказывается удивительно похожим на отлитого из бронзы Кухулина Шепарда, а его последняя пьеса о Кухулине оказывается ещё одним памятником восстанию 1916 года и его «ужасной красоте».

*Список литературы*

1. O'Leary Ph. The Prose Literature of the Gaelic Revival, 1881-1921: Ideology and Innovation. Penn State Press, 2005. 540 p.
2. Rafroidi P. Imagination and Revolution: the Cuchulain Myth // Irish Culture and Nationalism, 1750–1950. Palgrave Macmillan, 1983. P 137–148.
3. Yeats W.B. The Green Helmet // The Collected Works of W.B. Yeats. Vol. II: The Plays. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 241–256.
4. Yeats W.B. On Baile's Strand. // The Collected Works of W.B. Yeats. Vol. II: The Plays. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 151–174.
5. Yeats W.B. At the Hawk's Well // The Collected Works of W.B. Yeats. Vol. II: The Plays. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 297–306.
6. Yeats W.B. The Only Jealousy of Emer. // The Collected Works of W.B. Yeats. Vol. II: The Plays. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 317–328.
7. Yeats W.B. The Death of Cuchulain // The Collected Works of W.B. Yeats. Vol II: The Plays. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 545–556.

## **CUCHULAIN MYTH, THEATRE AND IRISH REVOLUTION**

*A.A. Olkova*

The article presents the overview of Irish political life in the beginning of 20th century and notes the concurrent interest to the Irish culture of past centuries. The goal of this research is to analyze the transformation of the image of Cuchulain in W.B. Yeats' plays where the legendary Irish hero appears in different roles: the guardian of Ireland, the extraordinary individual, or the embodiment of philosophical ideas. The conclusion states that the last play of this cycle, The Death of Cuchulain (1939), is some sort of post script to the events of the Irish revolutionary period, and Cuchulain here doesn't only combine all those previous roles but also gets a status of national hero.

*Keywords:* Cuchulain, Easter Rising, Irish theatre, Irish Literary Revival, myth, revolution, Yeats.

### 3.7. ТЕМА ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ИСТОРИИ В ДРАМАТУРГИИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА (70–90-е гг.)

© А.С. Фролова

Анализируются причины и особенности обращения Хайнера Мюллера к историческому материалу на примере пьес «Германия. Смерть в Берлине», «Битва. Сцены из Германии», «Миссия». В них драматург создаёт собственную модель истории Германии, которая соотносится с его философией и этико-эстетической позицией.

*Ключевые слова:* принцип монтажа, альтернативная история, мультикультурный калейдоскоп, образ-модель, тотальность.

В мировоззрении Хайнера Мюллера история больше не предстаёт перед нами как непрерывный логический процесс, как цепь переходов, соединённых между собой причинно-следственными связями. Форма драматического нарративного повествования в таком случае становится невозможной. Вместо последовательности событий, какой она является в классической драме (А связано с В, В, в свою очередь, связано с С, так что вместе они образуют последовательную линию, осмысленную перспективу, исторический прогресс), мы сталкиваемся с разорванной гетерогенностью событий. Поэтому принципиально важным композиционно образующим принципом в драмах «Битва. Сцены из Германии» (*Die Schlacht. Stezen aus Deutschland*, 1975г.) и «Германия. Смерть в Берлине» (*Germania. Tod in Berlin*, 1956-1971г.) становится принцип монтажа.

В драме Хайнера Мюллера «Германия. Смерть в Берлине» перед нами предстаёт калейдоскоп исторических событий и сцен. Эти картины, серии снимков смешивают самые разные времена, культуры, религии, пространства. Например, сцена «Братья 2», повествующая о встрече в тюрьме кровных братьев, у которых нет имён (они выведены как «Нацист» и «Коммунист») развёртывается сразу после сцены «Братья 1», в которой на реке Визургий ведут диалог Арминий, который «когда-то служил в римской армии, начальствуя над своими соотечественниками» [1, с. 317] и его брат Флав, служивший под началом Тиберия; Сцена «Хвала Сталину 2», вполне реалистичные события которой происходят между хозяином, обывателями, проститутками и продавцом черепов в пивной в современной драматургии Германии разворачивается после картины «Хвала Сталину 1», где Наполеон кидает Цезарю обглоданную руку, а Нибелунги разрубают друг друга на куски.

В драме переплетаются реально исторические и мифологические фигуры и образы: Наполеон, Цезарь, Гитлер, нибелунги Гунтер, Хаген, Фолькер и Гернот, Геббельс, Арминий, три волхва с Запада. Драматург словно хочет показать нам «панораму из всей человеческой истории образов» [2, с. 129]. Здесь нет психологически разработанных или индивидуализированных фигур, вместо этого мы встречаем некие модели, действующие в качестве символов. Эти фигуры, которые всем так или иначе известны, в широком смысле слова являются равно мифологическими. Таким образом, связь между реально существующим и воображаемым утрачивается, каждой сцене и образу приписывается одинаковый вес и одинаковая значимость. Здесь нет и типичной для драматического представления «центровки, с её непременно разделением на главное и не главное, на центр и периферию» [2, с. 140]. Наоборот, перед нами лишённое иерархии, очень плотное нагромождение образов. Более того, с образами происходят гиперболизированные, гротескные превращения, метаморфозы. В сцене «Святое семейство» появляется Геббельс: «косолапая походка, огромный бюст, на последнем месяце беременности» [1, с. 299], здесь же Гитлер на завтрак поедает солдата, далее «чихает, плюётся, выгаскивает застрявшие в пасти волосы» и кричит: «Я приказал, чтобы моих людей брили, прежде чем я их съем. Свинство!» [1, с. 300]. Хайнер Мюллер словно приближается к до-рациональной логике мифологических образов, это не просто некий танец образов, его драма неомифична. У Хайнера Мюллера возникает модель альтернативной, универсальной истории, выступающей в виде мультикультурного калейдоскопа.

Исследователи творчества Хайнера Мюллера, в том числе Е.Н. Шевченко, часто подчеркивают его так называемый «исторический пессимизм» [3]. Ощущение трагизма при такой панораме событий становится вполне закономерным. Тем не менее, это не постмодернистское ощущение хаоса, где категория парадоксального вытесняет трагическое. Смыслообразующим постмодернистского мозаичного, монтажного построения является ирония. Об иронии в ощущении Хайнера Мюллера речи не идёт, наоборот, это выступление против формально-логического мышления, которое всегда приводит к тотальности (например, марксистская идеология с идеей исторического прогресса), а призыв мыслить моделями, опирающимися на опыт с одной стороны и на образное мышление с другой. Необходимо разрушить связи, отношения и прочие принципы единства ради высвобождения потенциала изменения. Так, в драме Хайнера Мюллера речь идёт не о натуралистической

фотографии реальности, а о нечто большем, о структуре, о модели истории. Лишь когда изменится модель, из истории можно будет извлекать уроки (Хайнер Мюллер, 1968г).

Фрагментарный характер истории становится подчёркнутым и эксплицитно выраженным с помощью композиции драмы и приема монтажа. Драма Хайнера Мюллера действительно глубоко трагична, потому что она больше не выполняет компенсаторную функцию традиционной драмы, которая дополняла реальный хаос неким структурным порядком (выраженный в действии, развертывании сюжета). Немецкий филолог Петер Бюргер в книге «Теория авангарда», анализируя функции и феномен монтажа как приёма построения текста, приходит к следующему выводу: «Введение фрагментов действительности в произведение искусства коренным образом его изменяет. Художник не только отказывается от изображения образного целого, но и придает картине иной статус, потому что ее части теперь относятся к действительности не так, как это было характерно для органического произведения: они больше не отсылают к фактам действительности – они и есть действительность» [4, с. 122]. По мысли Теодоро Адорно, оригинальность неорганического произведения искусства, работающего с принципом монтажа, заключается в том, что оно больше не создаёт видимости примирения человека с природой. Сам Хайнер Мюллер в «Письме Мартину Линцеру» 1975 года по этому поводу заметил: «Я не верю, что сюжет, логически продуманный «от начала до конца» (фабула в классическом смысле) ещё отражает действительность» [1, с. 416].

Более того, драма требует и фрагментарного характера самого восприятия, подобная композиция побуждает зрителя осмыслить каждый фрагмент по отдельности, чтобы прийти к некоему синтезу. Действие не направлено к центру, к некоей цели (это также создает ощущение трагизма). Восприятие должно оставаться открытым для установления связей, соответствий в самых неожиданных местах, так как синтез, «склеивание» фрагментов друг с другом непосредственно невозможен. Использование приёма монтажа также даёт возможность максимально объективизировать взгляд. Это взгляд на историю со стороны, а не изнутри, как дети смотрят в игрушку калейдоскоп. В тоже время такая структура изначально предполагает взгляд реципиента и возможность последующей рекомбинации событий.

В комментариях к драме «Германия. Смерть в Берлине». В. Ф. Колязин отмечает, что в «драме использован прием компоновки сцен из различных сфер жизни, применённый Б. Брехтом в пьесе «Страх и нищета

в Третьей империи» [1, с. 502], что, на наш взгляд, не совсем верно. Хайнер Мюллер, как отмечалось ранее, компонует не просто разные сферы жизни, а разные реальности. Драма Б. Брехта фрагментарна, но при этом последовательна, она всё-таки структурирует логику. Поэтому здесь возможен разоблачительный просветительный пафос Брехта, взгляд Мюллера принципиально иной.

Монтаж, «разрыв» реальности на фрагменты, как композиционный приём в драмах Хайнера Мюллера на смысловом уровне показывает нам разорванность, кризис любой тотальности, в первую очередь кризис идеологической концепции фашизма и капиталистической системы.

Перед нами возникает закономерный вопрос, какое место занимает человек в этой исторической системе? Ответом может послужить цитата из драмы Хайнера Мюллера «Миссия» (*Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. 1979г.*): « ich gehe weiter in die Landschaft, die keine andre Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten ( я иду дальше, углубляясь в ландшафт, который только и ждёт исчезновения человека)» [1, с. 371]. Парадоксально, но только смерть оставляет надежду сохранить человеческое обличье: «Возьми револьвер. Это всё, конец. Сгинет пёс. Человеком остаётся мертвец» [1, с. 253]. Смерть – это, по сути, единственный индивидуальный момент в современном обществе, свободный от власти идеологии, системы, тотальности. Лейтмотивом в творчестве драматурга становится встреча родных по крови, но разных по идеологии братьев, превратившихся в марионеток истории. Тотальное обезличивание человека, потеря имени (герои названы «А» и «Б»), постоянная смена и надевание масок, жестокая игра детей в «каменщика и капиталиста; и никто не хочет быть капиталистом» [1, с. 330].

Одним из самых ярких фрагментов, отражающим комплекс проблем, волнующих автора является «*Der Mann in Fahrstuhl*» («Мужчина в лифте»), отрывок из пьесы «Миссия», по которому композитор Х. Гёббельс в 1987 году напишет оперу в стиле «рок». В нём перед нами предстаёт человек, лишенный всякой защиты, отданный на откуп машинному миру. Человек едет к шефу за неким, как ему кажется очень важным поручением, но не знает точный номер этажа (то ли четвертый, то ли двадцатый), лифт двигается, абсолютно не подчиняясь его воли, наоборот, человек находится во власти движущейся машины. «Мне становится ясно, что уже давно что-то не в порядке: с моими часами, с этим лифтом, со временем» [1, с. 353]. Распадается время, и само поручение уже стало «*GEGENSTANDLOS*» («БЕСПРЕДМЕТНЫМ»). Человек не знает своего предназначения на земле, он абсолютно одинок (в лифте нет даже

зеркал, а люди незаметно исчезают), но при этом живет с глубоким чувством вины и непрекращающегося страха («В чём моё преступление? Как выполнить неизвестное поручение?») [1, с. 355] ). Выход из лифта не символизирует обретение счастья, свободы, в новой дикой местности отчуждение человека только возрастает («неужто я не стою хотя бы удара ножом или мёртвой хватки металлических рук») [1, с. 355]). Это вновь отсылает нас к вопросу непрерывного обезличивания человека, который не может воздействовать на машину, помешать процессу, который она диктует.

В такой ситуации Хайнер Мюллер высказывал очень радикальные идеи: «Убийца-последний человек, ещё ищущий контакта, тогда как остальное человечество только лишь ездит мимо друг друга на эскалаторах. В таком мире убийство, конфликт становится посланником гуманизма», а «война является последним прибежищем так называемого гуманизма. Ибо война – это контакт, это диалог, это досуг» [1, с. 472]. («Мышление в принципе связано с виной. Искусство как оружие в борьбе с нынешним диктатом машин». 1990г.)

Осознание личной ответственности как художника всегда было этико-эстетической позицией Хайнера Мюллера. Театр может и должен проводить подлинные изменения в мировоззрении человека, а не создавать «иллюзию, будто на этот раз всё переменится» [1, с. 460]. Искусство может сделать многое. Хайнер Мюллер в этом отношении полемизирует с Максом Фришем, который говорит, что Просвещение кончилось – нет, « на его пути оказались огромные завалы, которые нужно расчищать» [1, с. 479], и это одна из ключевых задач драматурга. Такая конечная цель, а не сходство набора художественных средств, употребляемых драматургом для создания своих произведений, объединяет Хайнера Мюллера с традицией Фридриха Вольфа и его эстетическим кредо - «Искусство - это оружие!» («Kunst ist Waffe!» 1929г). «Настоящий драматург не может сегодня работать в безвоздушном пространстве или историческом музее. Происходящее для него означает: «Сцена становится трибуналом». Театр превращается в суд и совесть времени»[5, с. 92].

Такая этико-эстетическая позиция Хайнера Мюллера нам включить его в ряд не только великих реформаторов драматических приёмов, но и значимых драматургов – мыслителей конца XX века.

#### *Список литературы*

1. Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. / Пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. С. 442–451.

2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
3. Шевченко, Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии [Текст] / Е.Н. Шевченко // Литература и театр: модели взаимодействия: сб. науч. статей / отв. ред. Н.Э. Сейбель. Челябинск: Энциклопедия, 2012. С. 38–66.
4. Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-F-C press, 2014. 200 с.
5. Вольф. Ф. Годы и люди: Пер. с нем. М., Прогресс. 1988. 374 с.

## **THEME OF THE PHILOSOPHICAL OBSTRECE OF HISTORY IN THE DRAMA OF HAINER MÜLLER (70–90-S.)**

*A.S. Frolova*

The article analyzes the causes and characteristics of treatment of Heiner Muller to the historical material by example of plays «Germany. Death in Berlin.» «The Battle. Scenes from Germany», «Mission». Here the dramatist creates his own model of German history, which fits his philosophy and ethico-aesthetic stance.

*Keywords:* principle of installation, alternative history, multicultural kaleidoscope, image-model, totality.

### **3.8. ТЕМА КРЕСТЬЯНСКОЙ ВОЙНЫ В ГЕРМАНИИ И ФЕНОМЕН РЕВОЛЮЦИОННОГО СОЗНАНИЯ В ПЬЕСАХ ФРИДРИХА ВОЛЬФА «БЕДНЫЙ КОНРАД» (1923) И «ТОМАС МЮНЦЕР, ЧЕЛОВЕК СО ЗНАМЕНОМ РАДУГИ» (1953)**

*© Т.А. Шарытина*

Анализируется вклад Ф. Вольфа в становление немецкой социалистической драматургии XX века, рассматриваются эстетические взгляды писателя в социокультурном контексте эпохи; рассматривается эволюция темы Крестьянской войны в Германии и феномен революционного сознания в пьесах Фридриха Вольфа «Бедный Конрад» (1923) и «Томас Мюнцер, человек со знаменем радуги» (1953). Речь идёт не только о том, что проблемой развития и становления героя и народной массы в борьбе за свои права Ф. Вольф занимался всю жизнь, но и о самой специфике феномена революционного сознания в Германии.

*Ключевые слова:* Ф. Вольф, В. Вишневский, историческая драма, экспрессионизм, эпический театр, «оптимистическая трагедия», катарсис.

В декабре 2017 г. исполняется 130 лет со дня рождения Фридриха Вольфа (Friedrich Wolf, 1888–1953) – выдающейся личности, активного антифашиста и публициста, видного деятеля культуры XX века, чьё художественное наследие, мало востребовано в эпоху постмодерна. Гово-

ря о немецком театре XX в., с полным правом можно отметить, что в 1930–1940-е гг. наряду с Б. Брехтом Фридрих Вольф был наиболее крупным драматургом социалистического направления.

Считается, что на мировую сцену Ф. Вольф выходит с пьесами «Цианистый калий» («Cyankali», 1929) и «Профессор Мамлок» («Professor Mamlock», 1933), однако знаковой для творчества писателя становится работа над пьесой «Бедный Конрад» («Der Arme Konrad», 1923). Именно работая над этим произведением, Вольф находит сквозную тему своего творчества – тему народного восстания, прочно связанную с мотивами преемственности революционных идей и политического возмужания народных масс в борьбе за свои права. По сути, такой тип пьесы в творчестве Вольфа можно назвать «оптимистической трагедией». Замыслу пьесы помог случай. В 1922 г. писатель служил сельским врачом в Гехингене (Швабские Альпы), где в отдаленной горной деревушке познакомился с крестьянином Кристианом Фольмом, хранившим не только реликвии времён Крестьянской войны (рукописи, костюм шутовского фогта «Почтенного шутовского суда», короткий крестьянский меч), но вместе с односельчанами и саму традицию средневекового народного праздника «Почтенного шутовского суда», с которого и началось восстание «Бедного Конрада» в 1514 г. В 1923 г. Вольф и сам принимал участие в этом народном празднике. Работая над пьесой, драматург углубляется в историю, учится отбирать и обрабатывать факты, стремится раскрыть причины классовой борьбы в Германии и роль народных масс. Его уже не устраивает поэтика экспрессионистской драмы, он пишет историческую социальную драму в реалистическом ключе. Сказанное определяет поэтику драмы «Бедный Конрад», все сюжетные линии которой сплетаются в один узел, заставляя зрителей сосредоточить своё внимание на противоборстве двух враждующих персонажей: крестьянского вожака Конца (Конрада) и герцога Ульриха. Подобная форма пьесы и расстановка главных действующих сил, по мысли Вольфа, способствует основной функции театрального действия – очищающему воздействию произведения искусства – катарсису, которому он, в отличие от Брехта, придавал основополагающее значение в искусстве. Пьеса имела успех. И хотя писателя критиковали за схематизм в обрисовке образов феодалов, за употребление диалектизмов, стилистическую неоднородность, драма шла не только на профессиональных сценах, но и под открытым небом. На премьере осенью 1923 г. в вюртембергском «Ландестеатер» в Штуттгарте присутствовал Кристиан Фольм с односельчанами, критически приглядываясь к происхо-

дющему. Впоследствии в очерке «Мир будет заново рожден... Несколько слов к пьесе «Бедный Конрад» (1952) Вольф вспоминал: «<...> когда Кристиана Фольма, шутовского фогта и моего пациента, спросили, как ему понравился спектакль, он сказал: «Подходящие. Только можно бы и покрепше» [1, с. 145]. Драматург остался доволен реакцией зрителей. Вольф поставил перед собой задачу по-иному, чем Гёте, Лассаль и Гауптман, отводившие главные роли в народном восстании в своих произведениях героям-одиночкам, совестливым рыцарям, изобразить расстановку сил в Крестьянской войне. Разъясняя, почему он решил написать эту драму, Вольф писал: «Совершенно иное смешение понятий допустил Гёте в «Гёце фон Берлихингене»: он превратил этого «жалкого субъекта» (как его называет Маркс в переписке с Лассалем) в героя-освободителя. В «Гёце» правильно показана «рыцарская» революция, «революция сверху», но достоверного воссоздания тех бурных времен, Крестьянской войны в Германии Гёте достичь не сумел <...> А в пьесах «Франц фон Зикинген» и «Флориан Гейер» у Лассалья и у Герхарта Гауптмана дело представлено в ложном свете, и вместо простолудинов мятежниками выступают рыцари» [1, с.104–105]. Во главе восстания – вождь-плебей, плоть от плоти крестьянской массы, представленной в драме не абстрактно, но в достаточно ярко очерченных индивидуализированных образах. В своих последующих публицистических произведениях драматург будет страстно призывать писателей отражать в литературе насущные проблемы современности. По сути, он не отступает от этого принципа даже в пьесе о событиях Крестьянской войны. Поскольку пьеса была написана вскоре после жестокого подавления народного восстания в Гамбурге и после кровавых событий 1918–1923 гг., исследователи отмечают удивительный феномен: в драме «Бедный Конрад» автор, казалось бы, выступает как личность со сложившимися политическими и эстетическими взглядами. В этом отношении произведение как будто «опережает» политическое и эстетическое взросление самого автора [2, с.85]. В 1928 г. Фридрих Вольф вступает в Коммунистическую партию Германии и Союз пролетарских революционных писателей. С этого времени свою творческую деятельность он рассматривает как литературную партийную работу. Так, выступая на съезде Всегерманского союза рабочих театров, Вольф четко сформулировал своё эстетическое кредо, ставшее названием опубликованной в 1929 г. брошюры, содержащей развернутые теоретические положения его доклада: «Искусство – оружие!» («Kunst ist Waffe!»)[3]. Писатель резко выступает против тезиса «искусство ради искусства». «На данном витке исто-

рии поэт не творит в увитой розами мансарде; в этот решающий час поэт – барабанщик, марширующий под знаменем» [1, с. 92], – вторит Вольф своему знаменитому предшественнику Г. Гейне. В полемическом запале Вольф провозглашает: «Хватит стенаний в массовой печати и крокодиловых слёз! Дайте молодёжи работу, хлеб, пространство, чтобы дышать, и постель, чтобы спать! Только оставьте их в покое с Ифигенией и Вильгельмом Теллем, для молодого рабочего он сегодня всё равно что угарный дым и пустая трескотня. Одобряю Арно Хольца: Права ты, мама, это ясно, // Хоть я ничуть, ничуть не рад: // «Шекспир или Кант, – да что он даст нам? // Голодному кусочек масла // Дороже «Фауста» в стократ». Хватит болтать о «вечности» некоторых произведений искусства! С нашими темпами лет через пятьсот никто и не вспомнит о Шиллере и Гёте» [1, с. 93]. В 1931 и 1932 гг. Вольф посещает Советский Союз. Эти поездки сыграли немалую роль не только в формировании политических взглядов Вольфа, они оказались плодотворными для его творчества. Ещё с юности писатель испытывал сильное влияние русской литературы, прежде всего М. Горького. В Москве, Ленинграде, во время поездок по другим городам он встречается с ведущими деятелями культуры и искусства тех лет: С. Третьяковым, Вс. Мейерхольдом, А. Таировым, Н. Охлопковым. В этот же период писатель знакомится и с Всеволодом Вишневским, с которым на долгие годы его будет связывать как личная симпатия, так и общность мировоззрений, эстетико-эстетических программ. Вольфу импонировала даже биография Вишневского, также служившего на флоте, затем сражавшегося против белогвардейцев в Первой Конной армии Буденного. С пьесой Вишневского «Первая Конная» Вольф познакомился в немецком переводе ещё в 1930 г., Вишневский к тому времени перевёл «Матросов из Каттаро» для театра Московского совета профсоюзов. Уже заочно писатели ощутили явные творческие схождения, проблемные и эстетические переклички. Пьеса Вишневского «Оптимистическая трагедия» рождалась на глазах Вольфа, жившего у писателя в его небольшой квартирке в Москве. Произведение Вишневского утверждало Вольфа в правильности своего тезиса о том, что события современности, пережитые автором, подтвержденные массой проработанного документов, могут быть материалом для театра. Ценность подобных произведений, по Вольфу, связана с тем, что они одновременно обращены и к современникам, и к потомкам. В этом, считает драматург, заключается глубокое нравственное содержание «Оптимистической трагедии», «которое в свою очередь требует для своего воплощения монументальных форм» [1, с. 299]. Вольф был

участником дискуссий, которые разворачивались вокруг постановки этой пьесы в Камерном театре. Дискутировались две проблемы: может ли трагедия быть оптимистической и не преобладает ли в этой постановке форма над содержанием? В итоге дискуссии за финалом признавался оптимистический (а, следовательно, катарсический) смысл, поскольку наперекор всему побеждает правое дело, что отвечало воззрениям Вольфа. Вольф отмечает то, что в советской драматургии Вишневского, Погодина, Вс. Иванова сформировался особый, принципиально новый тип героя, несущего в себе здоровое, сильное, устремленное вперёд начало, «их пример даёт людям опору, открывает перспективы» [1, с.352]. Именно в этой захватывающей патетике и силе художественного воплощения видит Вольф преимущество советского театра и киноискусства. Впоследствии Вольф будет неоднократно восторженно писать о Горьком, Серафимовиче, Гладкове, Погодине, Симонове. Вольф экспериментирует, пробует перо в различных жанрах и темах. В 1931 г. им написаны драма «Тай Янг пробуждается» («Tai Yang erwacht») [4], в которой искренний утопизм, присущий Вольфу на протяжении всей его жизни, и стремление драматурга показать путь прозрения и политического возмужания в процессе борьбы трудящихся за свои права отчасти приводит к некоторой надуманности и заданности перерождения образа главной героини. Интернациональный спектр сюжетов и тем его драматургии носил для Вольфа принципиальный характер. В своей речи на I Съезде советских писателей Ф. Вольф заявлял, что вопросы о существовании и развитии немецкой пролетарско-революционной и антифашистской литературы не являются сугубо национальными, но имеют решающее значение для консолидации прогрессивных писателей мира в борьбе против фашизма. Большое значение Ф. Вольф придавал пропаганде произведений современной русской литературы в Германии и, напротив, – немецкой антифашистской литературы в Советской России. Особо отмечает Ф. Вольф влияние на немецких коллег пьесы-статьи С. Третьякова «Рычи, Китай», поставленной в Германии во Франкфуртена-Майне в 1929 году и которую австрийская газета «Арбайтер Цейтунг» ставила рядом с «Броненосцем «Потемкиным» Эйзенштейна. Эта пьеса С. Третьякова затем шла в Нью-Йорке, Париже, Копенгагене, Цюрихе. Главная тема пьесы Вольфа на китайский сюжет – тема прозрения и процесса становления характера героя, в данном случае речь идёт о шанхайской девушке Тай Янг. Не случайно писатель особенно ценил роман Фадеева «Разгром», поскольку и в этом случае чувствует родство идейных позиций. Вольфа поражает «глубокая внутренняя правда»,

проступающая сквозь занимательность сюжета. Его подкупает и то, что Фадеев использовал в романе свой личный партизанский опыт, что вполне отвечало убеждению Вольфа, что писать нужно только о том, что знаешь, что пережил сам. Ему как драматургу импонирует то, что Фадеев изображает товарищей Левинсона в процессе становлении характеров. Это не случайно, поскольку изображение героя в революционном развитии – лейтмотив всего творчества самого Ф. Вольфа. Однако самым зрелым и значительным, но и наименее изученным произведением последнего периода творчества Ф. Вольфа становится историческая хроника «Томас Мюнцер, человек со знаменем радуги» («Thomas Münzer. Der Mann mit der Regenbogenfahne») (драма и киносценарий были написаны в 1952–1953 гг.) [5]. Эту пьесу можно назвать лебединой песней Ф. Вольфа, в ней аккумулирован весь жизненный и эстетический опыт драматурга. Знаменательно, что темой Крестьянской войны в Германии и проблемой развития и становления героя и народной массы в борьбе за свои права Вольф занимался всю жизнь. С этой точки зрения драмы «Бедный Конрад» и «Томас Мюнцер» закономерно обрамляют творческий путь писателя, а фигуры главных героев этих произведений свидетельствуют о той эволюции, которую претерпели мировоззрение и эстетические принципы драматурга. Если Конц символизировал собой героя из народа, который смог возглавить народное восстание, то образ Томаса Мюнцера – теолога, страстного проповедника и борца за народные права и объединение Германии – давал возможность обратиться к религиозно-философским, экономическим, национальным проблемам эпохи, о чём свидетельствует и послесловие Вольфа к пьесе, в котором драматург, используя документы эпохи, проясняет читателю теологические и политические позиции Мюнцера, человека, с его точки зрения, опередившего своё время. Исторический материал, связанный с теологической полемикой Томаса Мюнцера и Мартина Лютера, давал возможность выйти к такой животрепещущей проблеме, как социальная и политическая активность личности в катаклизмах современности, о месте личности в народной борьбе, проблеме выбора и возможности компромисса. Вольф аргументирует значение теологического аспекта в катаклизмах Крестьянской войны в Германии. Церковная полемика напрямую соприкоснулась с политическими проблемами эпохи, а толкование Нового завета Томасом Мюнцером поддерживало крестьян в борьбе против злоупотреблений власть имущих. Так, уже в 1 картине он провозглашает: «Закон, направленный против человека, не является более законом» [5, с. 296 (здесь и далее цитаты из пьесы даются в пере-

воде автор раздела)]. Сподвижники Мюнцера должны были заняться как политическими, так и экономическими преобразованиями, ибо, по его убеждению, «рука, что сеет хлеб, должна и распоряжаться им» [5, с. 348], а царство небесное должно быть построено на земле» [5, с. 362]. Пламенные проповеди Мюнцера воспаляют умы людей. Так, даже сподвижник Лютера алыштедский пастор Симон Хафериц (реальное историческое лицо) приветствует многие лозунги Мюнцера, однако отступает, испуганный свободным толкованием Нового завета. Но Томас Мюнцер убежден: «Время меняет и человека, и слово божье. Я не приемлю мертвой буквы, а прислушиваюсь в себе к слову внутреннему, для меня оно – раскрытый разум» [5, с. 316]. Одной из важнейших в пьесе являются проблемы единства восставшего за свои права народа и объединения Германии – вопрос, который не мог не волновать самого Ф. Вольфа после образования ФРГ и ГДР. Оппонентом Мюнцера в пьесе является Генрих Пфайфер, проповедник из Мюльхаузена, также реальное историческое лицо, готовый бороться за свой Мюльхаузен и погибший в этой борьбе, но отказывающийся помогать братьям «за Майном». В начале 9 картины Мюнцер с юмором замечает, что если готовить только свою похлёбку, никто не будет сыт. Образ Мюнцера выписан Вольфом с большим психологическим мастерством и теплотой. Он не только нестигаемый носитель идеи, но человек, сомневающийся, ошибающийся, страдающий, пламенно верящий в то, что его гибель не напрасна и лучшие времена на земле Германии наступят. Вольф остался верен себе: перед нами произведение в жанре «оптимистической трагедии», в основе трагического конфликта которой лежит судьба народно-го вождя, опередившего свое время. Исследователи [6; 7; 8] отмечали, что несомненной удачей Вольфа является речь героя. Реальный Мюнцер обладал блистательным красноречием, именно поэтому Лютер, примкнувший к партии власть имущих, требовал пресечь его деятельность проповедника. Вольф виртуозно использует документы эпохи, вплетая их в общий ход происходящего. Приверженец закрытой формы драмы, в этом произведении Вольф использует элементы открытой формы: песни, зонги. Вольф не дождал премьеры пьесы, которая состоялась 23 декабря 1953 г. и прошла с большим успехом. Он скончался 5 октября в своём кабинете от инфаркта.

Ф. Вольф прожил насыщенную событиями и счастливую жизнь. Несмотря на бурную общественную и политическую деятельность, он большое внимание уделял семье и воспитанию детей. Жена и сыновья писателя всегда были его единомышленниками. Общественные, поли-

тические взгляды Вольфа отличались жизнеутверждающим оптимизмом, целостностью и социальным утопизмом, как и у его любимого героя Томаса Мюнцера. Нужно сказать, что до падения Берлинской стены писатель не дождался разочарования в идеалах, которым служил всю жизнь, не испытал.

Драматургическое наследие Ф. Вольфа, его попытки использовать традиции античного катарсиса, адаптировав этот основополагающий театральный принцип к новым общественным условиям, а также стремление сделать сюжетообразующим началом в драме сам процесс истории станут определенным импульсом для развития драматургии 1960–1970-х гг., для пьес нового политико-публицистического направления, в частности для «документального» театра Р. Хоххута, П. Вайса, Х. Киппхардта и др.

#### *Список литературы*

1. Вольф Ф. Годы и люди: Пер. с нем. М., Прогресс. 1988. 374 с.
2. Мюллер-Вальдек Г. Фридрих Вольф // Писатели Германской Демократической республики. М., Радуга, 1984. С. 8–94.
3. Вольф Ф. Искусство – оружие. Статья. Очерки. Письма. М.: Прогресс, 1967. 431 с.
4. Wolf F. Dramen. Brl.:Aufbau-Verlag, 1960.
5. Wolf F.Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Dramen. Brl.: Aufbau-Verl.,1960. Bd. 6. 432 S.
6. Девекин В.Н. Фридрих Вольф (до 1945 г.) // История немецкой литературы. Т. 5. М., Наука, 1976. С. 295–311.
7. Девекин В.Н. Фридрих Вольф (после 1945 г.) // История литературы ГДР. М., Наука, 1982. С. 218–229.
8. Pollatschek W., F. Wolf. Eine Biographie, B., Aufbau-Verlag, 1965. 416 S.

### **THE THEME OF THE GERMAN PEASANTS' WAR AND A PHENOMENON OF REVOLUTIONARY CONSCIOUSNESS IN PLAYS BY F. WOLF "POOR CONRAD" (1923) AND "THOMAS MUENTZER" (1953)**

*T.A. Sharypina*

In the article F. Wolf's contribution to the formation of the German socialist dramatic art of the XX century is analyzed, esthetic views of the writer in a sociocultural context of an era are considered; evolution of a subject of the German Peasants' War and a phenomenon of revolutionary consciousness in plays by Friedrich Wolf "Poor Conrad" (1923) and "Thomas Muentzer" (1953) is considered. It is not only that F. Wolf through his whole life was engaged in a problem of development

and formation of the hero and common people in fight for their rights, but is also about phenomenon of revolutionary consciousness' specifics in Germany.

*Keywords:* F. Wolf, V. Vishnevsky, historical drama, expressionism, epic theater, "the optimistic tragedy", catharsis.

### **3.9. ОБРАЗ БУНТАРКИ В РОМАНЕ КЭТРИН УЭББ «НЕЗРИМОЕ, ИЛИ ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ КЭТ МОРЛИ»**

© *А.Н. Кузнецова*

Рассматривается авторская рецепция женского образа в контексте прослеживания событий истории на протяжении нескольких веков от средневековья до первой половины XIX века. В частности, особое внимание уделяется урокам Английской буржуазной революции давшей толчок движению суфражизма. Анализируется специфика внутреннего мира и становление характера героини в свете довлеющих на нее обстоятельств. Выявляется сдержанное отношение писательницы к поступкам героини, побуждающее читателя к собственным выводам. Отмечается также частичное авторское несогласие с правами и свободами женщин, в защиту которых высказывались в ходе истории просвещенные люди.

*Ключевые слова:* равноправие, свобода, буржуазная революция, христианская мораль, бунт, суфражизм, заключение, духи природы, эльфы, смирение.

Английская буржуазная революция и, несколько позже, Великая Французская революция привели к кризису общественного сознания и обострили проблему равенства полов. До этого тема женской дискриминации широкого общественного резонанса не получала, хотя об этом пытались говорить некоторые смелые деятели политики и искусства в своих трудах.

В своем романе «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» (2011) британская писательница Кэтрин Уэбб обращается к проблеме женского равноправия и рисует яркий и порой неоднозначный образ главной героини, стремящейся обрести независимость и счастье. Несмотря на то, что в романе описываются события начала XX века, глубина вопроса кроется в событиях прошлых эпох.

Уже в средние века, когда женщина считалась причиной мужских бед, нашлись смелые женщины (Бланка Кастильская, Элоиза Фульбер, Жанна д'Арк), которые вопреки общественному мнению увлекались науками, проявляли решительность и стремились к независимости. В эпоху Возрождения, когда воспевался культ человека, знатные дамы высказывались в защиту женского пола в своих поэтических творениях.

О женской интеллектуальной одаренности и благородстве одновременно заговорили великие гуманисты. Так, Эразм Роттердамский настаивал на том, чтобы женщинам было позволено учиться. Героини его диалогов (1509) рассуждают о нелегкой женской судьбе и жестко выражают недовольство своим положением в обществе («Малый сенат», «Аббат и образованная дама»). Корнелиус Агриппа в трактате «Речь о благородстве и совершенстве женского пола» (1509) открыто заявил о мужской тирании, посягающей на свободу женщины, хотя свобода принадлежит ей по праву рождения.

Масштабность английской революции XVII в. трудно переоценить. Она принесла новые, по-своему прогрессивные порядки, способствовала развитию капитализма в Англии, оказала влияние на события Фронды, а затем и на Французскую революцию. И хотя женщины в основном могли самоутвердиться в области искусства, революция дала им надежду на утверждение своих прав, многие из них перешли к более решительным действиям. В XVIII веке такие философы как Вольтер и Дидро благоволили женскому остроумию и признавали несправедливость общества по отношению к женщинам.

Французская революция с провозглашением свободы, равенства и братства дала возможность женщинам участвовать в общественной жизни, принимать участие в обсуждении прав человека, посещать публичные собрания. Смелой, но неудачной попыткой стала «Декларация прав женщины и гражданки» (1792) писательницы Олимпии де Гуж. Автор, обращаясь к Марии-Антуанетте, призывала ее встать на защиту прав женщин, а у мужчин требовала равноправия, предоставить возможность женщинам занимать государственные посты. Декларация была воспринята крайне неоднозначно, а сама де Гуж по приказу Робеспьера была казнена. В том же 1792 году в Англии вышла книга Мэри Уолстоункрафт «Защита прав женщин». Уолстонкрафт настаивала на образовании женщин, считала, что жены могут быть достойными соратниками мужей.

В XIX веке женщины стали более активны в своих требованиях. В частности, они требовали равные условия оплаты труда с мужчинами и ратовали за предоставление им избирательного права. Возникает движение суфражисток, которое в начале XX века обретает наибольшую силу в Англии.

События романа «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» охватывают период наиболее решительной деятельности Женского Социально-Политического Союза (ЖСПС), возглавляемого Эммелин Панкхерст.

Главная героиня романа – Кэт Морли – личность неоднозначная. Ее образ соткан из контрастов. В характере Кэт сплелись бунтарство и кротость, жизнерадостность и склонность к мизантропии, горячая вера в свои убеждения и полное неприятие бога, бескорыстность и алчность, наивность и расчетливость. Она – незаконнорожденная дочь хозяина богатого дома и служанки. Отсидев срок в лондонской тюрьме за «препятствование движению» [1, с. 391], она приезжает служить в дом сельского vicar Альберта Кэннинга.

Хозяева дома настоятельно относятся к строптивой служанке, привыкшей дерзить и открыто выражать свое мнение. Они вынуждены принять ее на работу, поскольку жалование священника не позволяет расширить штат прислуги. Альберт и его жена Эстер надеются очистить душу Кэт через тяжелую работу и праведную жизнь.

В рекомендательном письме от экономки богатого дома было предостережение – не позволять Кэт читать. Автор романа показывает главную проблему-беду жизни Кэт – ее тягу к знаниям, которую некогда развил в ней отец, так и не признавший дочь. Кэтрин Уэбб красной нитью проводит сквозь роман средневековую шовинистскую мысль о том, как опасны бывают знания для пытливого женского ума, они влекут за собой беды. Рано пристрастившись к книгам, Кэт Морли жадно поглощала их. Она прекрасно знала творчество Байрона, Мильтона, Китса, имела хорошие познания в географии. Получив знания, но не получив светского воспитания она острее воспринимает разницу в социальном происхождении, в ее голове роятся тысячи мыслей об окружающей ее несправедливости.

Джентельмен, хозяин богатого дома не запрещает своим слугам свободно мыслить, но он абсолютно уверен, что деятельность суфражисток противоестественна женской природе. Именно поэтому Кэтрин и ее подруга Тереза не получили прощения от хозяина после тюремного заключения и были разлучены. Служа в доме Джентельмена, Кэт послушна и почтительна. Смешливая Тэсс берет ее «на слабо» – пойти на собрание в ЖСПС. И маленькая искорка, сидевшая в душе Кэт, превращается в костер. Она активно включается в суфражистскую деятельность, к которой Тэсс быстро теряет всякий интерес.

Работа в организации обнажает иные качества Кэт. Она искренне проникается идеями свободы и равноправия, но ее так манят наряды активисток, пьянит возможность сидеть рядом с богатыми леди. Она совершенно по-детски мечтает пройтись в торжественной процессии в костюме Свободы и Справедливости. Общение в рядах суфражисток к

несчастью для Кэт дает ей иллюзию красивой жизни, которой у нее никогда не было. Тем больше и острее становятся эти ощущения, когда ей вручают медаль за страдания в тюрьме, и, глядя на аристократок, устроивших в честь освобожденных торжественный прием, она сравнивает их с «откормленными куропатками» [1, с. 208].

В поместье Коулд-Эшхоулт Кэт впервые влюбляется. Любовь она воспринимает как некую отдельную категорию, далекую от института брака и семьи. Разнорабочий Джордж Хобсон покоряет ее сердце своей открытостью, бескорыстностью, способностью сострадать и понимать. Он вырос в согласии с традиционными церковно-христианскими понятиями. Джордж предлагает ей выйти замуж, а вместе с этим и заботу, но она жаждет свободы, считая брак еще одной тюрьмой. Он считает грехом жить без венчания, а Кэт не верит в грех и подпирает распятием дверь своей комнаты.

На новом месте службы Кэт, благодаря способности бесшумно ходить и видеть в темноте, быстро узнает тайны хозяев и прибывшего гостя – Роберта Дюррана, теософа-авантюриста – и умело использует шантаж с целью обогащения. Роберт Дюрран – сын богатого аристократа. В отличие от братьев, достигших блестящих высот в медицине и армии, Роберт увлекается теософией и выступает с лекциями об эльфах и феях, ни в чем себе не отказывая, поскольку живёт на деньги родителей. По приглашению викария он селится в его доме и надеется запечатлеть на фотографии духов природы. Альберт Кэннинг души не чаёт в своем госте, который все еще мечтает стать знаменитым в научных кругах. Кэт узнает об отказе отца Дюррана присылать ему деньги и это становится ее козырем в аванюре, в которую ее втягивает Роберт. Он угрозами заставляет Кэт переодеться феей и танцевать на лугу, пока он делает фотографии, которые хочет выдать за сенсацию. Кэт, ответно шантажируя Дюррана, получает от него деньги, которые нужны ей, чтобы устроить собственное будущее. Она мечтает помочь Джорджу купить лодку и сбежать от ненавистных хозяев. Еще одно разочарование, которое вполне осознает Кэт – на счастье и свободу нужны деньги. Джордж отдает все свои сбережения в качестве залога за освобождение Кэт, когда она повторно попадает в полицию, защищая местную суфражистку от нападков толпы. А теперь, чтобы начать новую свободную жизнь, снова требуются средства.

К несчастью для большинства героев романа, викарий проникается идеями Дюррана и пытается лично найти эльфов на лугу. Он становится настолько одержим идеей, что полностью меняет уклад жизни и в доме,

и в своем приходе. Сельчане больше не слышат проникновенных проповедей, поскольку священник с раннего утра пропадает в лугах. Увлеченность Альберта Кэннинга доходит до абсурда. Он изо всех сил стремится обрести чистоту души и боится нечистоты окружающих его людей. Застав Кэт во время танца на лугу и поняв, что нежный элементаль с фотографии и переодетая служанка – это одно лицо, в припадке ярости он убивает ее ударом бинокля.

Образ главной героини построен на средневековой матрице. Она словно вышла из средневековья. Характер обычного средневекового человека неуравновешен, его психика нестабильна, но, в то же время, в острые моменты жизни он чрезвычайно стоек. Вне зависимости от условий в средневековых людях уживаются наивность и жестокость, черствость и жалостливость. Они привыкли видеть жестокость жизни с малых лет, и в серой безрадостной обывательской жизни ярким событием, развлечением для них становятся казни. Ярмарочные площади и эшафоты пестреют красками, пробуждают доселе дремавшие в них чувства. У Кэт, как у средневековой девушки, в череде серых будней возникает праздник – она, закончив ненавистную работу, попадает на собрание в отделение ЖСПС. Ее голова кружится от ярких цветов символики партии Свободы и Равноправия – белого, зеленого, пурпурного. Для нее работа в организации становится жизненно необходимой радостью, позволяющей забыть ужасающую обыденность. На собрании суфражисток, для нее открывается новый мир, в котором Кэт – личность; внутри неё совершается свой революционный переворот. Она понимает, что ничем не отличается от леди, сидящих рядом. Возможно, многие из них тоже несчастны, и позже она убеждается в этом – когда узнает подробности жизни Эстер Кэннинг. Жизнь Кэт Морли это постоянный бунт и непреклонность. В детстве ее воспитывали в смирении, в доме Джентельмена так же требовали покладистости. Новая хозяйка – Эстер Кэннинг – в надежде спасти ее душу, вышивает картинку с нравучением «Достоинство слуги в смирении».

Автор романа красной нитью проводит через роман доминировавшее в средневековой морали представление о сословности, разделении людей по социальному и имущественному положению, установленному Богом. Тогда считалось, что подняться над своим сословием значит проявить гордыню – тяжкий грех.

Экономка в доме викария постоянно отчитывает Кэт за высказывание собственного мнения. Софи считает, что слуги и хозяева – это разные люди, для которых существуют разные правила в жизни. На

вопрос Кэт, почему так должно быть, Софи резко кричит: «Потому что так было всегда и так всегда будет! Что с тобой произошло, как ты могла забыть свое место в мире?» [1, с. 146]. С этим Кэт никак не хочет мириться.

В борьбе за свое счастье Кэт чуть было не вышла победителем, но все рухнуло под натиском христианской морали. Тем нелепее и карикатурнее становится смерть Кэт. Ее смерть – своего рода аллюзия на инквизицию. Одержимый идеей очистить паству от скверны, викарий вместе с полицейскими врывается в подпольный бойцовский клуб, куда приходит Кэт поддержать Джорджа. Он замечает служанку и на следующий день требует от жены прогнать ее. Вступаясь за Кэт, Эстер решает запереть на ночь комнату, чтобы пресечь ночные прогулки девушки. Время, проведенное в тюрьме, оставило свой отпечаток на психике Кэт. Она не может находиться в замкнутом помещении и ночи в запертой комнате проводит в криках и мучениях. Альберт Кэннинг не позволяет служанке находиться рядом с собой и подавать ему еду. Его ярость достигает апогея, когда ненавистную Кэт он видит рядом с обожаемым им теософом и понимает, что фотографии «духов природы» – поддельные. Кэт погибает от «правосудия» викария. В последние секунды жизни Кэт, оглушенная, мысленно пытается призвать Джорджа, ждет его помощи, думает только о нем. Ее бунтарства и решительности больше нет. Сейчас она слабая и беззащитная девушка, которой нужен защитник.

Автор романа лишает счастья смелую и решительную Кэт. Вся ее жизнь оказывается бессмысленной борьбой. В своём романе Кэтрин Уэбб остается верна принципам, выдвинутым в средневековье и использует средневековый паттерн в обрисовке характера героини. Тем не менее, в романе нет авторской оценки поступков героини. В написанном перед побегом письме Эстер Кэнниг узнает, что Кэт Морли – ее кузина, незаконнорожденная дочь Джентельмена, ее сестра по крови. Образ героини обретает новое прочтение. Вспомним, что в Средние века и в эпоху Возрождения лишь знатные светские дамы могли позволить себе смелые высказывания о неравенстве. Кэт имеет право на свободомыслие ведь в ней кровь аристократки, она получила знания, хотя и не получив образования.

Образ Кэт соткан из противоречий. Писательница подробно показывает душевные метания героини, из ее рецепции женского характера легко можно сделать вывод о том, что женщинам не место на баррикадах и политических собраниях. В застенках тюрьмы Хэллоуэй Кэт ока-

залась всего лишь за то, что выкрикивала лозунги не на тротуаре, а ступив на мостовую. Бунтарство стало для Кэт испытанием. Благодаря ему она прожила яркую, пусть и короткую жизнь, однако это подчеркнуло ее женственность и слабость. Писательница беспристрастно относится к своей героине. Она показала ее многогранный образ и дает возможность читателю самому решить, какой была Кэт Морли.

*Список литературы*

1. Уэбб К. Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли/ пер. с англ. Е. Королёвой. – СПб.:
2. Азбука, Азбука – Аттикус, 2016. 480 с.

**THE IMAGE OF A RIOTER IN THE NOVEL  
OF KATHERINE WEBB «THE UNSEEN»**

*A.N. Kuznetsova*

In this article the author's vision of the woman's character is considered within the context of the historical events from the Middle Ages up to the first half of the XIX century. Thus, peculiar attention is paid to the lessons of the English Revolution which gave the way to the suffragists' movement. Paper analyzes the specifics of the inner world and the formation of the character under the circumstances hung over. The disinterested attitude of the writer to the heroine is prominent and invites the reader to draw their own conclusions. The author shows partial disagreement to the rights and liberties of the women which have been advocated by the men of light and leading throughout history.

*Keywords:* equal rights, freedom, bourgeois revolution, Christian morality, riot, suffragist, imprisonment, spirits of nature, elves, humbleness.

**3.10. РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ДИСКУРС В ПОЭМЕ  
Д. МИЛЬТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» И В РОМАНЕ  
П. АКРОЙДА «МИЛЬТОН В АМЕРИКЕ»**

© Г.Г. Ишимбаева, © Н.Р. Ленкова

Раздел посвящен сравнительному анализу двух революционных дискурсов, характерных для Мильтона–поэта и Мильтона – литературного героя. Первый дискурс, имеющий ветхозаветную окраску, представлен в христианской эпосе «Потерянный рай», где показана космическая битва добра и зла, библейская основа сложно соотносится с актуальной современностью и звучит реминисценция из «Фауста» К. Марло. Второй дискурс раскрывается в альтернативно-историческом романе П. Акройда «Мильтон в Америке», где кардинально пере-

смотрен образ нестигаемого революционера и поэта и изображена идейная эволюция заглавного героя. Мильтон Акройда не автор поэмы «Потерянный рай», а творец рая для поселенцев-пуритан на новой земле – с этой точки зрения он близок Фаусту Гете. Однако его мессианская деятельность имеет отчетливо выраженный антиутопический характер, поэтому революционный дискурс в романе приобретает ироническое звучание, что в целом соответствует постмодернистской рецепции культурных мифологем.

*Ключевые слова:* Д. Мильтон, поэма «Потерянный рай», П. Акرويد, роман «Мильтон в Америке», революционный дискурс, рецепция.

Великий английский поэт-революционер Джон Мильтон в христианской поэме «Потерянный рай» (1667), где библейская основа сложно соотносится с актуальной современностью, изобразил космическую битву добра и зла.

В юности ревностный протестант, который даже хотел стать англиканским священником, Мильтон позже приходит к пуританству и в 1640-е гг. сближается с индепендентами, становится латинским секретарем в Государственном Совете республиканского правительства. Находясь в центре политической жизни страны, он публикует многочисленные сочинения по вопросам политики и теологии: памфлеты «Обязанности королей и правителей» (1649), «Иконоборец» (1649), «Защита английского народа» (1651) и «Вторая защита английского народа» (1654), «Трактат о гражданской власти и церковных делах» (1659), «Соображения, касающиеся наилучших способов удаления наемников из церкви» (1659), «Скорый и легкий путь к установлению свободной республики» (1660). В это десятилетие публицистики, порожденной революцией, Мильтон рассматривает религиозные темы в контексте актуальных общественных вопросов и общественные темы – в контексте библейских и формируется как оригинальный мыслитель. Его суждения неординарны, его представления о вере, религии и политике свидетельствуют о мировоззренческих прорывах и об отходе от взглядов его союзников по партии.

Богословская и гражданская позиция Мильтона, который в последние годы перед Реставрацией начал диктовать поэму «Потерянный рай», и обуславливает особый дискурс его эпоса – библейский и одновременно революционный. В качестве сюжетной основы своей поэмы он использовал три первые главы «Книги Бытия» и апокрифы о падении Сатаны и его клеветов в ад. Мильтонское истолкование библейского и апокрифического сюжетов, по мнению К.С. Льюиса, ортодоксально: «Коль скоро дело касается догматики, «Потерянный рай» – поэма не-

обыкновенно христианская. За исключением нескольких стоящих особняком фрагментов, ее нельзя даже назвать специально протестантской или пуританской. Она представляет собой великую центральную традицию» [1].

Эпическое произведение Мильтона, потрясшее современников и актуализированное в эпоху романтизма и порубежья XIX–XX столетий, вовсе не является иносказательным описанием великого бунта пуритан или изображением английской революции в библейском антураже, но его содержание имеет сложно преломленные связи с центральными событиями английской революции [2, 3]. «Потерянный рай» порожден раздумьями поэта-революционера над своим временем, над проблемами власти и восстания, деспотизма и гуманизма, – проблемами, которые отличаются не только обобщенно-философским, но и актуальным политическим содержанием.

В «христианской Илиаде» о «первом преслушанье» [5, с. 7] показаны сражения небесных воинств с полчищами Сатаны, который прославляет себя и своих «Мятежных Духов буйные полки», отважившиеся подняться «на битву с Ним» [5, 10]. Восставшие против Господа используют «машину адскую» [5, с. 93] и «машины дьявольские» [5, с. 177], т.е. пороховые пушки, которые были на вооружении у войск Кромвеля, при этом Сатана выступает в поэме как изобретатель артиллерии [5, с. 175] и военачальник, пользующийся в бою новейшими маневрами, характерными для военных действий XVII в. [5, с. 178]. Революционер в военном деле, Сатана претендует на революцию в мироздании и виртуозно владеет революционной риторикой. Она раскрывается во всей полноте во Второй книге, посвященной совещанию в Пандемониуме [5, с. 32–66], где падший ангел, архивраг, озвучивает свою программу.

Авторское отношение к этому космическому бунтарю, стирающему границу между добром и злом, двойственно, что обуславливает множественность интерпретаций мильтонского Сатаны в мировой культуре. На наш взгляд, сущностной для трактовки этого образа является одна реминисценция, прозвучавшая в словах бунтовщика: «Везде / В Аду я буду. Ад – я сам» [5, с. 95]. Здесь, по наблюдению А.Н. Горбунова, процитирован неназванный Мефистофель К. Марло: «У ада нет границ, он не ограничен / Одним местом, но где мы – там ад, / И где ад, там мы быть должны» [4, с. 731].

Очевидно, что для Мильтона Сатана находится в одном ряду с Мефистофелем из «Трагической истории доктора Фауста» и уже поэтому

является антигероем, который, кстати, сравнивается с Бриареем, Тифоном, Левиафаном [5, с. 13] и связан с бестиарием.

Революционный дискурс в поэме «Потерянный рай», таким образом, имеет сложный идеологический и поэтический характер, который целиком обусловлен религиозными исканиями Мильтона, его участием в революции и переосмыслением ее итогов в эпоху Реставрации.

П. Акройд в альтернативно-историческом романе «Мильтон в Америке» (1996) кардинально пересматривает образ поэта-революционера и, как следствие, создает принципиально иной революционный дискурс. Писатель воссоздает гипотетическую историю Мильтона-эмигранта, ищущего спасения от преследований со стороны вернувшихся к власти Стюартов в Новом Свете. Этот литературный герой имеет мало общего с реальным прототипом, однако вектор его романного движения четко прослеживается в мильтонских интенциях. Акройд исходит из направленности мышления исторического Мильтона на усовершенствование вселенной, мира, человека и позволяет герою своего романа претворить в жизнь идейные установки и социальные проекты, чьи контуры намечены в трактатах поэта-революционера конца 1640–1660 гг.

Это, на наш взгляд, объясняет тот факт, что Акройд в сочиненной им квазибиографии Мильтона, начинающейся в 1660 году, «забывает» про «Потерянный рай» и сосредоточивается на эволюции заглавного героя, который получает возможность не художественно осмыслить эпоху, но практически воплотить свои теории. Однако в поэтологии романа подспудно присутствует метафора потерянного рая уже на уровне композиции: 1 часть называется «Эдем», 2 часть – «Падение». Об эдеме мечтает Мильтон Акройда, отправляющийся в опасное плавание в надежде соединиться в Америке со своими единоверцами-пуританами; идеальное государство он жаждет построить на новой земле, когда выясняет, что жизнь поселенцев далеко не райская. Однако строительство Утопии (слово это неоднократно появляется в романе, в том числе и в качестве названия произведения Т. Мора) завершается как крушением самой идейной модели, так и деградацией личности ее создателя. Мотив грехопадения героя раскрывается через систему библейских в своей основе лейтмотивов, связанных с боязнью Мильтона змей и змия, а также яблок, и постоянно звучащей в письмах героя мысли о том, что все люди изгнаны из рая. Так события, происходящие с героем в Новой Англии, приобретают внутреннюю сюжетную поэмы «Потерянный рай».

Сюжетный стержень романа Акройда имеет фаустовскую окраску – Мильтон, «архитектор и создатель» нового мира, «счастливой колыбе-

ли некоей новой человеческой породы» [5], выступает творцом рая для поселенцев и близок с этой точки зрения Фаусту Гете из заключительного акта второй части трагедии. Однако его мессианская деятельность, направленная на построение Нового Иерусалима, приобретает отчетливо выраженный антиутопический характер, поэтому революционный дискурс перестройки старого мира приобретает ироническое звучание.

Богобоязненный и увлеченный республиканскими идеями, Мильтон Акройда пришел к авторитарности и тирании. Его мечты об идеальном государстве обернулись кошмаром тоталитарной секты, где господствуют взаимная слежка и тотальный контроль и где малейшее свободомыслие ее членов подвергается обструкции. «Христианская республика» [5], которую провозглашает Мильтон, на самом деле не имеет ничего общего ни с христианством, ни с республиканизмом. Это военная диктатура, во главе которой стоит ханжа, скрывающий за пуританскими лозунгами свое истинное лицо. Поэтому красной нитью проходит в романе тема ненависти Мильтона к людям иной веры и иной расы: католики, и особенно ирландцы, индейцы для него в равной мере не достойны жизни.

Категорический императив заглавного героя Акройда системно и последовательно разрушает моральный закон – тот самый, что был сформулирован его юной ученицей: «... это закон, основанный на принципах природы и справедливого разума» [5], и приводит его к духовному кризису и к одиночеству. Слепота Мильтона приобретает значение всеобъемлющего символа, которым и завершается роман. В его финале сложно переплетены две повествовательные структуры (от первого и от третьего лица), образуя в потоке сознания героя, где звучат и реплики его погибшего помощника Гуса, ламентацию: «... я снова абсолютно слеп. Я ничего не вижу. О Боже, сэръ, пожалуйста, нет. Позвольте, я помогу вам подняться. Тьма. Тьма, Тьма. Все та же тьма. Это конец. Это начало всех наших бедствий. Слепец шагнул вперед и, плача, пустился в одинокий путь сквозь лес» [5].

Так революционный дискурс романа Акройда о Мильтоне, бывшем борце за свободу, превратившемся в тирана, претерпевает метаморфозу и приобретает ироническое звучание, что в целом соответствует постмодернистской рецепции культурных мифологем.

#### *Список литературы*

1. Льюис К.С. Предисловие к «Потерянному раю» // Льюис К.С. Избранные работы по истории культуры / Пер. с англ. Н. Эппле. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С.450 – 635.

2. Чамеев А.А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. 128 с.

3. Горбунов А.Н. Поэзия Джона Милтона (От пасторали к эпосе) // Милтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С.581–647.

4. Горбунов А.Н. Примечания // Милтон Д. Потерянный рай / Пер. с англ. А. Штейнберга // Милтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С.693–855.

5. Милтон Д. Потерянный рай / Пер. с англ. А. Штейнберга // Милтон Д. «Потерянный рай». «Возвращенный рай». Другие поэтические произведения. М.: Наука, 2006. С.5–370.

6. Акройд П. Мильтон в Америке / Пер. с англ. С. Сухарева, Л. Бриловой. СПб.: Амфора, 2002. 301 с.

**REVOLUTIONARY DISCOURSE IN THE POEM “PARADISE LOST”  
BY JOHN MILTON AND IN THE NOVEL “MILTON IN AMERICA”  
BY PETER ACKROYD**

*G.G. Ishimbaeva, N.R. Lenkova*

The article is devoted to the comparative analysis of two revolutionary discourses typical to John Milton, the English poet and John Milton, the character of Ackroyd’s novel. The first discourse is represented in “Paradise Lost”, a Christian epic that shows the battle between good and evil, the Bible foundation is not relevant to modern-day life and we see reminiscences of Marlowe’s “Doctor Faustus”. The second discourse is represented in “Milton in America”, an alternative history by Peter Ackroyd, which radically revises the life of the poet and the steadfast revolutionist, and portrays ideological evolution of the protagonist. Ackroyd’s Milton is not the author of “Paradise Lost”, but the creator of “paradise for Puritan settlers, and that makes him closer to Goethe’s Faust. But his missionary work has clear-cut dystopia signs, that is why the revolutionary discourse of the novel acquires some ironic meaning that corresponds to the postmodern reception of cultural mythologemes.

*Keywords:* J.Milton, “Paradise Lost”, P.Ackroyd, “Milton in America”, revolutionary discourse, reception.

**3.11. ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ  
И ОДА «ВОЛЬНОСТЬ» А.С. ПУШКИНА**

© *И.В. Артамонова*

В разделе предлагается трактовка пушкинской позиции относительно Французской революции на примере оды «Вольность», имеющей инвективный характер. Автор обращает внимание на французский контекст произведения, а также на исторические параллели, свойственные наследию великого поэта в целом. Лежащая в основе произведения социально-политическая проблематика определяется автором как пример типизированных мировоззренческих позиций, характерных для представителей революционеров-дворян первой четверти XIX века. В ходе анализа используются биографический, культурно-исторический и компаративистский подходы. Французская революция и наполеоновский режим, имевший широкий резонанс в русском обществе, являются для А.С. Пушкина примерами гибельности деспотизма и тирана через неизбежный переворот, подобный которому мировая история знает немало, т.е. через историю А.С. Пушкина декларирует о народной свободе, вольности и незыблемости Закона.

*Ключевые слова:* Французская революция, Наполеон, «Марсельеза», деспотизм, свобода, вольность, закон.

Ода «Вольность» представляет собой пример достаточно дерзкого протеста против абсолютизма в рамках мировоззрения, обозначенного Б.В. Томашевским как антиисторическое [1, с. 140]. Дата написания данного произведения до сих пор является предметом научных дискуссий. Так, М.А. Цявловский в ходе обоснованного исторического экскурса и обращения к переписке людей, принадлежащих пушкинскому кругу, делает заключение о 1818 годе [2]. Однако в ряде изданий встречается 1817 [3, с. 182] и 1820 [2] годы, то есть хронологически это произведение попадает в постлицейский период его творчества.

С точки зрения развития наполеоновской темы в творчестве А.С. Пушкина это произведение заслуживает особого внимания. Так, с первых строк мы видим основательный французский контекст, а также отсылку к А. Шенье, поэту революционной эпохи:

«Открой мне благородный след

Того возвышенного Галла...» [3, с. 182]

Стоит также отметить в оде «тональность и фразеологию» революционного гимна [4, с. 133]: у А.С. Пушкина «Тираны мира! трепещите», в «Марсельезе» – Tremblez, tyrans et vous perfides (Трепещите, вы – тираны и изменники!); у А.С. Пушкина – «Восстаньте, падшие рабы!»; в «Марсельезе» – «Aux armes citoyens!» и «Français! en guerriers magnanimes// Portez ou retenez vos coups.» («К оружию, граждане!» и «Французы! В воинственном великодушии// наносите или сдерживайте удары») [5] <пер. с франц. наш – И.А.>.

Здесь А.С. Пушкин рисует картины жестокости французской революции с «мучеником ошибок славных» в качестве жертвы и отмечает

плачевный итог народной власти над порядком в виде «злодейской порфиры», лежащей «на скованных галлах». «Самовластительный злодей», как поэт именует Наполеона по мнению Б.В. Томашевского, между тем, по мнению В.В. Пугачева, является воплощением деспотизма в целом. Человек, облеченный властью, также не чужд страстей, и он в отсутствие сопротивления концентрирует в своих руках чужие права и свободы, что ведет к борьбе за расширение территории и влияния, кровопролитным войнам, всевозможным бедствиям. Эгоизм, мотивирующий человеческие страсти, рождает зло, которому общество может противостоять, лишь заключив его «под сень надежного Закона».

Обратим внимание, что эпитет «самовластительный», о котором выше шла речь, трансформируется чуть позже в стихотворении «К Чаадаеву» (1818) в политическую характеристику эпохи, которая носит революционный характер:

«Россия вспрянет ото сна,  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена!» [3, с. 185]

В оде «Вольность» эпитет «ужас мира, стыд природы» перекликается с публицистическими клише антибонапартистского периода русской истории. В данном случае представляется достаточно интересным тот факт, что французские специалисты отмечают, что наполеоновские войны повлияли на формирование в российском сознании «модели абсолютного зла» в лице Бонапарта, тогда как для французских романтиков в это же время он предстал в виде «прошедшего идеала» (образ в произведениях Стендаля и В. Гюго диаметрально противоположен образу, созданному А.С. Пушкиным и Л.Н. Толстым) [6, с. 38] <пер. с франц. наш – И.А.>.

Таким образом, Французская революция и наполеоновский режим, имевший широкий резонанс в русском обществе, являются для А.С. Пушкина примерами гибельности деспотизма и тирана через неизбежный переворот, подобных которому мировая история знает немало, т.е. через историю Пушкин декларирует о народной свободе и вольности. Однако, стоит отметить, что именно Наполеон создал современную базу французского законодательства, гарантирующего гражданам «свободу, равенство, братство» (Liberté, Égalité, Fraternité), поэтому пушкинские выпады можно считать примером типизированной мировоззренческой позиции, характерной для представителей революционеров-дворян того времени.

Отчасти именно это смелое стихотворение, а также дерзкие пасквилы на высокопоставленных чиновников стали причиной «удаления Пушкина из Петербурга» [7, с. 64] в южную ссылку в 1820 году. Это послужило мощным толчком для появления в его творчестве мотива изгнания, связанного, по мнению С.А. Кибальника [8], также с увлечением байронической поэзией, что необходимо учитывать при анализе пушкинского наследия.

#### *Список литературы*

1. Томашевский Б.В. Историзм Пушкина // Томашевский Б.В. Пушкин: Работы разных лет. М.: Книга, 1990. 672 с.
2. Цявловский М.А. Хронология оды «Вольность» // Цявловский М.А. Статьи о Пушкине / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М.: Изд-во АН СССР, 1962. 436 с.
3. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т.1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма. М.: Художлит., 1985. 735 с.
4. Пугачев В.В. Предыстория Союза благоденствия и пушкинская ода «Вольность» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 94–139.
5. Les paroles de la Marseillaise [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/dossier-historique-la-marseillaise/les-paroles-de-la-marseillaise> (дата обращения 13.06.2016).
6. Hubert J. Alexandre Pouchkine. Livret de professeur. Éditions Magnard, 2012. 43 p.
7. Анненков П.В. А.С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873. 490 с.
8. Кибальник С. А. Тема изгнания в поэзии Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. Т. 14. С. 33–50.

## **FRENCH REVOLUTION AND THE ODE «LIBERTY» OF A.S. PUSHKIN**

*I.V. Artamonova*

The article contains A.S. Pushkin's position to French revolution by example of the ode «Liberty» having accusatory character. The author pays attention to the French context of the work, and also to the historical parallels peculiar for the heritage of the great poet in general. The socio-political perspective which is the cornerstone of the work is defined by the author as an example of the typified outlook positions which are character of the representatives of the revolutionary noblemen of the first quarter of the XIX century. During the analysis the author uses cultural and historical and comparative methods. The French revolution and a napoleonic mode which had a wide resonance in the Russian society are for A. S. Pushkin the examples of banefulness of despotism and the tyrant through an inevitable revolution whom world

history knows much, that is through the history A.S. Pushkin recites about the national freedom, the liberty and the firmness of the Law.

*Keywords:* French revolution, Napoleon, «Marseillaise», despotism, freedom, liberty, law.

### **3.12. РЕВОЛЮЦИЯ КАК ПОСТУПОК В «ПЕТЕРБУРГСКОМ СБОРНИКЕ» (1846)**

© *Т.В. Швецова*

Цель работы – рассмотреть концепцию революции в художественной и публицистической практике писателей «натуральной школы», объединивших свои усилия в «Петербургском сборнике» (1846). В процессе работы использовались методы аксиологического литературоведения (В.Е. Хализев, Е.В. Попова) и литературоведческой герменевтики. В материалах сборника, вышедших под общей редакцией Н.А. Некрасова в 1846 г., передано общее для разных авторов ощущение системного кризиса современной им социальной действительности: кризиса литературы (В.Г. Белинский), кризиса морали (Искандер), кризиса героя (А.В. Никитенко), кризиса поступка. Понятие о революции в рамках мироощущения авторов сборника коррелирует с понятиями «обновление», «переворот». Аксиологическая революция связана с разрушением понятия «поступок» (ценностное волевое деяние).

*Ключевые слова:* русская литература XIX века, поступок, герой, Петербургский сборник, натуральная школа, А.И. Герцен, ценность.

«Петербургский сборник», на наш взгляд, представляет собой уникальное явление в русской литературе второй четверти XIX столетия. Сам факт его появления произвел революцию в российском общественном сознании и в русской литературной действительности. Авторы, чьи произведения собраны в сборнике, часто характеризуют как «революционеров» [1; 2] – и с такой характеристикой можно согласиться, если понимать термин «революция» так, как трактует его В.И. Даль: «переворот, внезапная перемена состоянья, порядка, отношений; смута или тревога, беспокойство» [3, с. 88].

Появление «Петербургского сборника» оказалось настолько значимым явлением, что в русской критике того периода не нашлось практически ни одного издания, которое не откликнулось бы на него. Мнения рецензентов поляризовались: согласно одним критикам, в сборнике «все мелко», «содержания никакого» (К.С. Аксаков), другие увидели в нем «безусловный талант и успех» (В.Г. Белинский). Так или иначе, не-

обычность и новаторство материалов обеспечили сборнику широкую популярность.

«Петербургский сборник» представлял собой новый тип альманаха, «в котором удалось объединить лучшие литературные силы» [4]. Содержание сборника достаточно разнообразно: в нем собраны проза, поэзия, публицистические статьи В.Г. Белинского, А.И. Герцена, А.В. Никитенко.

А. Федотов вслед за критиком А.В. Никитенко справедливо аттестует данное издание как «мнимую книгу» [5, с. 37]. Сборник Н.А. Некрасова 1846 г. занимает промежуточное положение между журналом и альманахом. Альманах же в свою очередь оказывается наиболее синкретичным типом издания, конструктивный признак которого – «принципиальная переходность» [4].

Таким образом, переходность, трансляция нового знания о мире – ключевое свойство некрасовского «Петербургского сборника».

Переходный, «пограничный» характер эпохи, породившей «Петербургский сборник», – одна из главных примет этого времени. В середине 40-х годов XIX столетия русская литература претерпевает ряд значительных трансформаций. По замечанию известного критика и публициста Валериана Майкова, для этого периода – и, в частности, для 1846 года (год издания сборника) характерны были «все признаки переходной эпохи. Во все это время происходило в русском литературном мире какое-то не совсем обыкновенное брожение: расклеивалось множество плотных масс, распадалось и формировалось вновь множество групп, раздавались свежие звуки новых надежд и хриплые стоны давно подавленного отчаяния» [7, с. 82]. Книга увидела свет в один из самых любопытных периодов развития русского литературного процесса – этап генезиса и стремительного развития реалистической парадигмы в литературном процессе. XIX век стал временем, когда отношения мира и человека значительно усложнились – в первую очередь как раз в связи с формированием новых тенденций общественного развития; соответственно этому, усложняется и литература как словесно-образное освоение этих отношений. Особенно ярко это проявилось в произведениях писателей «натуральной школы», которые, как утверждал Н.Г. Чернышевский, совершили настоящий переворот в литературной жизни России.

«Петербургский сборник» воплощает значимую – или даже знаковую – тенденцию в развитии литературы XIX века, связанную с оформлением нового стиля и нового мировоззрения. В нем нашла свое отражение ориентация на изменение системы ценностей, лежащей в основе

литературного творчества, на новую парадигму художественности, больше того – на обновление художественной картины мира.

Картина мира понимается как «матрица» значений в системе «мир – человек», когнитивная ориентация, направляющая человеческую деятельность. Прежняя система ценностей рухнула, обветшала. В соответствии с общеевропейской тенденцией, заложенной еще деятелями эпохи Просвещения, наивысшей культурной ценностью и основополагающим фактором взаимодействия человека с миром провозглашается сциентизм и культ человеческого разума. Отсутствие ярко выраженной духовной доминанты в общественном сознании усиливает ощущение неопределенности и кризиса. Кризис становится отголоском и следствием революционных событий во Франции, свидетелями которых были многие русские авторы, произведения которых составили ядро «натуральной школы».

Предтечей этого направления в литературе был Н.В. Гоголь, разглядевший, в отличие от русских «западников» и «славянофилов», симптоматику кризиса еще до европейских революционных катаклизмов 1848 года. Один из кризисных симптомов, с его точки зрения, – измельчание и опошление человека: человек в современной индустриальной цивилизации «умел сделаться ... лоскутным ... мелким» [8, с. 21]. Другое, более существенное проявление упадка и кризиса Гоголь увидел в процессе секуляризации, отходе культуры от христианства и его ценностей.

Роль некрасовского сборника как своего рода предвестника новой литературной эпохи особо акцентируется тем фактом, что открывает его первый (и впервые публикуемый) роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». Однако «Петербургский сборник» не только открыл России имя будущего великого писателя; приметы некоего «парадигмального сдвига» явно прослеживаются и в представленных здесь работах его более опытных коллег по писательскому цеху. На их страницах приходят в столкновение две системы ценностей: отжившая и нарождающаяся; первая базируется на старой (патриархальной) морали, вторая – на морали Нового времени, которая в России того периода еще находится в процессе формирования, – ситуация, конгруэнтная ситуации перехода от Средневековья к XVII столетию. «Петербургский сборник» на своих страницах представляет своеобразное собрание цехов: в качестве персонажей здесь представлены чиновники, ремесленники, помещики. Именно прежняя цеховая мораль противостоит формирующимся морально-этическим принципам нового исторического периода. Категория рода

(цеха) вступает в конфликт с категорией личной свободы, впервые в российской истории оказавшейся в фокусе общественного внимания. Этот процесс в рамках «Петербургского сборника» глубоко исследуется, например, в эссе А.И. Герцена «Капризы и раздумья». Достояние Нового времени – заявление человека о своей самостоятельности и независимости от воли Творца. Маленькие люди не умеют изменить «старый порядок вещей», поэтому мир все более и более мельчает. «Маленький человек» постепенно оттесняется другим героем – странным человеком, рефлексором, безнадежно не способным к активной созидательной деятельности.

В литературных и публицистических произведениях сборника представлен многосторонний анализ современного авторам состояния мира, что способствует в том числе и выработке позиции, единственно возможной для человека в умирающем, отходящем мире.

Человек, отделившийся от рода, ощущает свободу личностного пространства, ищет применения собственным силам. Отсюда и центральный аксиологический вопрос современности, составляющий проблематику «Петербургского сборника»: возможно ли (и необходимо ли) согласовывать личную свободу с окружающим миром? Личная свобода должна стать залогом совершения лично-ответственного поступка, определенным образом ориентированного в мире и ориентирующего этот мир. Однако те поступки, что совершают персонажи В. Майкова, В. Одоевского, И. Тургенева, И. Панаева, либо противоречат нормам морали, либо демонстрируют принципиальную бездеятельность героя. «Умаленный» герой не способен на поступок. Поступок, осуществленный в условиях свободного выбора, совершается не из расчета на награду или порицание в качестве воздаяния; базовой мотивацией выступает осознанная ответственность самого человека.

С таким подходом непосредственно связана и постановка проблемы вины, характерная как для художественных, так и для публицистических сочинений альманаха Н.А. Некрасова. Кто виноват в том, что дочь убегает от отца (В. Майков «Машенька»); что на дуэли погибает безвинный человек (И. Тургенев «Три портрета»); муж отправляется на свидание к соседке (И. Тургенев «Помещик»); деревенская девушка, воспитанная по желанию господ как барышня, погибает, выданная замуж за ямщика (Н. Некрасов «В дороге»); мать учит дитя выживанию в обезбоженном мире (Н. Некрасов «Колыбельная песнь»)??

Все произведения, входящие в «Петербургский сборник», демонстрируют кризисное состояние мира, нарушение привычных ценностных

заветов, их, по сути, десакрализацию: его герои покушаются на таинство брака (Ф.М. Достоевский «Бедные люди», И.С. Тургенев «Помещик», «Три портрета»), таинство деторождения (И.С. Тургенев «Три портрета»), отношения детей и родителей (В. Майков «Машенька»), утрачивают священный трепет перед смертью (В. Одоевский «Мартингал») и т.п.

Как уже указывалось, потрясение, перемена, революция – константа всего некрасовского сборника. Это понятие чаще ассоциируют с именем А.И. Герцена. О сочинении А.И. Герцена «Капризы и раздумья» пишут как о тексте, воплотившем авторскую философию революции [10]. Сегодня существует мнение, что взгляд Герцена на революцию был шире понимания ее пролетарскими идеологами [11]. «Герцен понимает революцию весьма масштабно, – указывает М.В. Шахова, – но в статьях 40-х годов она отнюдь не отождествляется им с политическим переворотом. Революция в сознании Герцена – это смена культур, цивилизаций, внутреннее, близкое к религиозному, обновление человека. Поэтому и сам процесс революции рассматривается им прежде всего как преодоление душевной «смуты», которая связана не столько с внешними изменениями действительности, сколько с коренными изменениями сознания человека» [10, с. 418].

Необходимость подобной революции для Герцена обусловлена кризисным состоянием общества. Следствием разрушения прежней морали он видит возникновение «мертвой морали»: «Прислушиваясь к суждениям мудрых мира сего, дивишься, как может ум дойти до того, чтоб в одно и то же время совместить в свой нравственный кодекс стоические сентенции Сенеки и Катона, романтически восторженные выходки рыцаря Средних веков, самоотверженные нравоучения благочестивых отшельников степей фиваидских и своекорыстные правила политической экономии. Безобразие подобного смешения принесло свой плод, именно мертвую мораль, – мораль, существующую только на словах, а в самом деле недостойную управлять поступками; современная мораль не имеет никакого влияния на наши действия...» [9, с. 210].

В обновленном мире невозможен поступок, выстроенный по параметрам прежних ценностей. Такой поступок в мире с «другой» моралью воспринимается как аморальный, это не-поступок. Если неморальные поступки продуцируются, возникает вопрос, кто несет ответственность за происходящее беззаконие. А.И. Герцен был первым автором, кто в своей повести «Кто виноват?» дал ответ: в мире отсутствует инстанция,

способная взять на себя груз ответственности. Мир десакрализовался. Человек отвоёвал у Бога пространство для собственного произвола.

Структура «Петербургского сборника», сам способ композиционной организации текстов свидетельствует о развитии процесса десакрализации, о возникновении обезображенного бездуховностью пространства города. Первый роман, «Бедные люди» Ф.М. Достоевского, показывает людей, покинутых и забытых Богом [12], в книгах они ищут Слово – сущность, способную восстановить их вектор общения с Создателем. Повесть В.Ф. Одоевского «Мартингал» описывает попытку человека бросить вызов Вечности. Одно из заключительных стихотворений Н.А. Некрасова («Колыбельная песнь») представляет пародию на образ жизни петербургского чиновника, утратившего собственный облик и духовную связь с Творцом [13]. Постепенный отход от Бога в данных произведениях выступает как один из аспектов той самой «революционности» эпохи, о которой говорилось выше. Здесь уместно привести мнение современного священника: «Всякая революция есть не что иное, как вероломный поступок против Бога...» [14]. Когда исчезают ценности, мир обезбоживается. Это приводит к необратимым последствиям.

Философское эссе А.И. Герцена посвящено революции как проявлению кризиса. Собственное время автор охарактеризует как время «Гамлетовское»: перед множеством людей со всей остротой встает вопрос «быть или нет», стоит ли соглашаться и принимать Богом созданный мир. Рефлексия, углубление в себя становится препятствием к осуществлению поступка.

Если присмотреться, большинство героев повестей и поэтических произведений в сборнике настоящих поступков не совершают, их деятельность оказывается на поверку мелкой и бессмысленной. Мы рассматриваем поступок как ценностное деяние. Картина мира принимает законченный вид, когда в нее встраивается активный субъект, совершающий сознательные поступки. Таким образом, в «Капризах и раздумье» А.И. Герцен указал на болевую точку времени – кризис (утрату) поступка [15]. Смысл революции как поступка заключается в констатации исчезновения поступка в героическом (эпическом) его понимании.

Мы можем констатировать, что в сложном по структуре «Петербургском сборнике» Н.А. Некрасова, отразившем переломный и переходный характер эпохи, с огромной художественной силой запечатлены период духовного кризиса и начало его преодоления.

*Список литературы*

1. Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк) / Отв. ред. У.Р. Фохт. М.: Наука, 1965. 316 с.
2. Кара-Мурза А.А. Интеллектуальные портреты: Очерки о русских политических мыслителях XIX–XX вв. М., 2006. 180 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/2006/Kara-Murza\\_1.pdf](https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/2006/Kara-Murza_1.pdf) (дата обращения 28.11.2017).
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. М.: Рус. яз., 1999. Т. 4.
4. Балашова Ю.Б. Альманах как иллюстрированный тип издания // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157. Кн. 4. С. 20–29. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/almanah-kak-illyustrirovannyy-tip-izdaniya> (дата обращения 28.11.2017).
5. Федотов А. «Эти мнимые книги»: цензурный проект А.В. Никитенко 1841 г. и журнал «Репертуар и Пантеон» // В сб.: Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. Вып. I. М., 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tekstologia.jimdo.com/сборник/типп-вып-i/> (дата обращения 28.11.2017).
6. Балашова Ю.Б. Эволюция и поэтика литературного альманаха как издания переходного типа. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2011. 363 с.
7. Майков В.Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // В сб.: Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В.К. Кантора и А.Л. Осповата. М.: Искусство, 1982. 544 с.
8. Алякринская М.А. «Назначение человека – служить, и вся жизнь наша есть служба: Идеи служения и службы в книге Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» // Управленческое консультирование. 2009. № 1. С. 20–27.
9. Искандер. Капризы и раздумья // В сб.: Петербургский сборник, изданный Н.А. Некрасовым. Санкт-Петербург: Типография Эдуарда Праца, 1846. С. 203–223 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://karabiha-library.ru/петербургский-сборник-изданный-н-нек/> (дата обращения 28.11.2017)
10. Шахова М.В. Философия революции А.И. Герцена в цикле «Капризы и раздумья» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 1–1. С. 417–421. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-revoljutsii-a-i-gertsena-v-tsikle-kaprizy-i-razdumya> (дата обращения 28.11.2017)
11. Карпец А. О чем звонил «Колоколь» // Историческая правда. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.istravda.ru/digest/5601/> (дата обращения 28.11.2017)
12. Касаткина Т.А. Новые слова вещей. Элемент художественного текста Ф.М. Достоевского. Концепт, цитата, эпитафия // Новый мир. 2011. № 10 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/10/ka14.html#\\_ftnref4](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/10/ka14.html#_ftnref4) (дата обращения 28.11.2017)

13. Николаев Н.И., Швецова Т.В. Лермонтовские «перепевы» Н.А. Некрасова и проблема кризиса поступка героя // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 6 (49). С. 338–340.

14. Схиархимандрит Илий (Ноздрин). «Всякая революция есть поступок против Бога» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://smizone.info/2559-RPC:\\_vsyakaya\\_revolyuciya\\_-\\_verolomnyu\\_postupok\\_protiv\\_Boga.html](http://smizone.info/2559-RPC:_vsyakaya_revolyuciya_-_verolomnyu_postupok_protiv_Boga.html) (дата обращения 28.11.2017).

15. Nickolaev N.I., Shvetsova T.V. «Crisis of action» of the russian literary character in literary discourse // Man In India. 2017. Volum 97, Issue 10. P. 449-462. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://serialsjournals.com/articles.php?volumesno\\_id=1264&journals\\_id=40&volumes\\_id=1060](http://serialsjournals.com/articles.php?volumesno_id=1264&journals_id=40&volumes_id=1060) (дата обращения 28.11.2017).

## **REVOLUTION AS AN ACT IN «ST. PETERSBURG COLLECTION» (1846)**

*T.V. Shvetsova*

The research is aimed at studying the conception of revolution in artistic and publicistic practice of writers belonging to «natural school», whose works are included into «St. Petersburg Collection» (1846). In the process of work the methods of axiological study of literature (V.E. Khalizev, E.V. Popova) and literary hermeneutics were used. The materials of Collection were issued under the general editorship of N.A. Nekrasov in 1846. The almanac conveys the perception of systemic crisis of contemporaneous social conditions that is common for all the authors: crisis of literature (V.G. Belinsky), crisis of morality (Iskander), crisis of a hero (A.V. Nikitinko), crisis of an act. The idea of revolution within the worldview of the Collection's authors correlates with the notions of «renewal», and «overturn». Axiological revolution relates to destroying the notion of an «act» as a value and volitional deed.

*Keywords:* Russian literature of the 19th century, act, hero, St. Petersburg Collection, natural school, A.I Herzen, value.

ГЛАВА 4

**РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ДИСКУРС  
В МИРОВОМ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

---

**4.1. ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА В ПОЭЗИИ Н.И. ТРЯПКИНА**

*© Т.Н. Хриптулова*

Целью исследования является осмысление Н.И. Тряпкиным революционных событий 1917 года. Это позволило представить тематический диапазон Тряпкина-поэта более полно и выяснить отношение поэта к описываемым событиям. Обращение к истории 1917 года помогло Тряпкину выйти на простор широких исторических размышлений и сопоставлений. В этот период в его творчестве проявилась тенденция усиления национальных акцентов.

*Ключевые слова:* революция, традиция, крестьянская поэзия, национальный мир, Н.И. Тряпкин, Русь, Советский Союз, В.И. Ленин.

В своих стихотворениях Н.И. Тряпкин неоднократно писал об Октябрьской революции и последовавших за ней событиях. Следует отметить, что политические взгляды Тряпкина на протяжении более чем 50-летнего творческого пути не остались неизменными, они эволюционировали. Но самым главным в его личности было то, что он никогда не был ангажированным поэтом, не был лицемерным или рьяным восхвалителем советской власти, советской действительности.

Будучи связан с культурой России глубинными творческими корнями, поэт не мог не воспринимать все произошедшее тогда на Руси как личное, кровное. В ряде стихотворений Тряпкин приветствовал революционные перемены (стихотворения «Заявление в партию», 1959; «Детство» (1960), «Песнь о красных чайках» (1961); «Встреча», 1967; «Встреча», 1982», «Мой отец был столяр. И неплох был в столярной науке», 1982; «Среди государства русского...», 1982). Так в стихотворении «Детство» (1960) поэт пишет: «Доброе племя! Курносое племя! / Как мы росли и шумели со всеми! / Как мы сновали у всех комитетов / С первой заботой о власти Советов!» [1, с. 187]. В «Рассказе о том, как у нас в деревне справляли вербную» (1963) поэт свидетельствует, что народ не видел противоречия между традиционной верой и тем положи-

тельным, что дала ему советская власть: «Мы все в ладах с советской властью, но любим вербную свою» [2, с. 60].

Восточные мотивы в стихотворениях «Две романтические оды» (1961), «Пираты» (1962), «Сколько было сродников в округе» (1994) звучали вполне по-современному: поэт находит яркие краски для изображения приближающейся всемирной революции и объединения трудящихся всего мира. Поэт твердо уверен, что все народы мира, несмотря на коренные расовые различия, охвачены одним желанием:

И по всем континентам, во все их концы,  
Вся в цветах понеслась молодая гроза.  
И запели мы песню, друзья и бойцы,  
Под кремлевские зори подставив глаза:

«Вставай с проклятьем,  
Весь мир голодных!  
Сорвем печати  
С пустынь безводных,

С пустынь безводных,  
С цепей народных!  
Раскинем плесы  
Племен свободных.

В горах Алжира,  
В долинах Кубы,  
Горнисты мира,  
Трубите в трубы!» [3, с. 78].

Самое главное для поэта – на какой высший идеал направлено революционное, преобразовательное усилие Земли, что будет здесь возводиться: Град небесный, град иродов или человекобожеский новый Вавилон.

Стихотворение «Две романтические оды» (1961), равно как и другое стихотворение поэта «Романтическая ода» (1981), посвящены поэтам старой «Кузницы» – Всероссийскому обществу пролетарских писателей (поэзия В. Александровского, С. Обрадовича, В. Казина, Н. Полетаева, С. Родова, Мих. Волкова, Гр. Санникова, Мих. Герасимова). Стихотворения, построенные на противопоставлении пролетарской и крестьянской поэзии, являются пародией на пролетарскую поэзию. В них травестированы её лексикон, темы, мотивы, эпигонство: Тряпкин включается

в полемику с поэтами Пролеткульта, вступает в спор с певцами города, машины, железа.

Дальнейшее развитие событий в стране привело к тому, что творчество Тряпкина стало всё явственнее окрашиваться в трагические тона:

Прогнали иродов-царей,  
Разбили царских людоедов,  
А после – к стенке, поскорей,  
Тянули собственных полпредов.

А после – хлопцы-косари  
С таким усердьем размахнулись,  
Что все кровавые цари  
В своих гробах перевернулись [4, с. 318].

«Мог ли крестьянин не знать, не чувствовать, что сделали Советы с крестьянством, и что одна часть крестьянства сделала с другой? Конечно, знал! Вот она неприглядная, враждебная суть любой отчужденной власти по отношению к земледельцу, землепашцу» [5] (стихотворения «За пылью ханского набега...», 1965; «Притча об Ваньке-однолишнике», 1968):

И мертвым светом полоснуло  
Из тех глубин, от тех пород.  
И уж не Рюрик бил по скулам,  
А свой же Кузька-обормот [6, с. 124].

Ряд исследователей лирики Тряпкина отмечает, что в своих стихотворениях поэт не искажает, не идеализирует и не модернизирует трагическую историю XX века, показывая, как власти рушили веками накопленные духовные и нравственные ценности, подчас руками обманутого народа. Так, Т.А. Павлова, анализируя стихотворение поэта «Пролетарии всех стран!» (1971), вошедшее в сборник «Скрип моей колыбели» (1978), отмечает, что в стихотворении «отчетливо звучит искренний призыв к человечеству, который в контексте сборника не воспринимается как выхолощенный лозунг, но превращается в философскую сентенцию, предчувствие новых страданий целых народов в ходе мировой истории» [7, с. 340]. Д. Псурцев, обращаясь к этому же стихотворению, считает, что «пролетарии» Тряпкина ближе к народным и выглядят как деревенские драчуны. В конце же «пролетариям» предлагается в качестве главного завета – «знайте родину свою...» [5].

Поэт предчувствовал, что постепенно уничтожаются основы жизненного уклада русского народа. В стихотворении «Черная баллада»

(1957) со всей силой своего поэтического таланта поэт осуждает внутрисемейные распри и убийства. В советской революционно-романтической традиции семейные разломы поэтизировались. В народном сознании убийство матери – величайший грех [2, с. 58]. Подобные чувствования уживались у поэта с ощущением освобождения от пут, которые в прежнем обществе не давали выхода творческим силам из народных глубин (стихотворение «Умерить пыл, увидеть мир...», 1962). Поэт вновь и вновь выступает в защиту материального и духовного наследия, завещанного русским людям многими поколениями их предков:

Потому что я русский, возлюбивший отчаянно  
землю,  
Где бесплодные бабы налившись колос растят,  
Я фамильный погост как последний окоп свой  
приемлю  
И, ступив на колени, расту на державных костях.  
И смотрю в небеса, и с поющей душой бездорожий  
Принимаю всю грязь, что монголо-татарин месил,  
И люблю я народ, что, не выйдя ни кожей, ни  
рожей,

В мировой океан лапоть свой против ветра пустил [4, с. 351].

«В отличие от идеологической установки тех советских поэтов, кто ориентировался на коммунистические идеалы, Тряпкин чувствует ответственность не перед будущими поколениями, а перед своими дедами и прадедами» [2, с. 61]. В стихах последнего десятилетия XX века явно слышится мотив страдающей России. На постоянно звучащий вопрос «Что впереди?» Тряпкин отвечает в пророческом духе:

И старый вождь, и наша муза –  
Святынь своих не истребим,  
И герб Советского Союза

Мы с новой страстью утвердим [4, с. 342].

Как видим, Н.И. Тряпкин, родившийся в 1918 году, был почти ровесником советской власти: «И сквозь тысячи Млечных светов / Пронесился вселенский бал, / И гремело: "За власть Советов!" / У истоков моих начал» [1, с. 529]. Детство Тряпкина совпало со временем становления страны Советов, и большую часть жизнь поэт прожил в Советском Союзе. Во многих стихотворениях он задаётся вопросом: чем была Россия семьдесят лет – Страной Советов или Россией? Л.В. Рыжкова-Гришина, рассматривая тему Советского Союза в лирике Тряпкина,

пишет: «Очень тяжело переживались поэтом перестроечные и все дальнейшие годы, связанные с развалом Советского Союза <...> И не потому, что она была именно советской страной, став таковой лишь после 1917 года, а потому что она изначально, издревле была великой русской державой <...> Советский Союз для него был, прежде всего, Россией, русской державой с традиционным жизненным укладом, но где все вдруг переменялось – власть, нравы, привычки, речь <...> Реформы страны воспринимались им как крах державы, разрушение, растаскивание её богатств; закрытие заводов и фабрик, опустошение деревень и сёл были для Н.И. Тряпкина мучительны» [8, с. 102–104]. Обо всём этом поэт пишет во многих своих стихотворениях, часть из которых пронизана несовместимым с государственной идеологией Советской России трагическим ощущением происходящего с Родиной («Луговая, лесная, полынная», 1973; «История», 1982; «Среди государства русского...», 1982; «Стихи о медных трубах», 1982; «Этот милый скворечник...», 1982; «Песнь о великом походе», 1993; «Тожеественная первомайская ода», 1993; «Вербная песня», 1994). Поэт говорит о подлинном своём призвании здесь и теперь – быть певцом Руси, чтобы тем самым сохранить её в своём слове:

Не забуду тебя, о страна моих первых рассветов,

С проводами в соломе и с первой антенной вверху!

И могу повторить перед нашею властью Советов,

Что я – сверстник её. И вся песня моя – на духу [1, с. 531].

В. Бондаренко в статье «Отверженный поэт» (2010) пишет, что «В стихах <...> Николая Тряпкина нельзя было встретить имён Ленина <...> гимна революции, проклятий американскому империализму <...> Это всё абсолютно из другого мира, из мира придворной поэзии, воспевающей ленинское Лонжюмо и Братскую ГЭС, Кубинскую революцию и строительство БАМа» [9, с. 40]. Это не совсем так. Д. Псурцев, анализируя стихотворение Тряпкина «Забылись песни старины...» (1955), отмечает, что «на первый взгляд, две начальные строки звучат настолько победительно, что на их фоне вторые две: о том, что «радость вечную весны никто не выразит в бидоне», поначалу воспринимаются как довольно слабое утверждение <...> Однако если вдуматься, разуму верны – звучат почти как пресловутое «делу Ленина верны!»» [5]. Тряпкин был поэтом, чей образ В.И. Ленина в стихотворениях был лишён величия и монументальности. Ленин пришел в жизнь России именно тогда, когда требовала история. Поэт отобразил деятельность Ильича, в большинстве своем связанную с образованием народа, просветительством

(стихотворения «Кормя по дюжине ребят» (1958); «Заявление в партию», 1959; «Это было в 1927-м», 1987; «Я родился при Советской власти», 1987).

Итак, Тряпкин, вступивший на путь «поэта великой страны, ее красоты и судьбы» вплоть до самой смерти в 1999 году, в своих стихотворениях не интерпретирует причин революции, её целей; он вообще не пишет о них. Романтические тенденции поэзии Тряпкина проявлялись в насаивании субъективных представлений автора об идеалах пролетарской революции и её реальном содержании.

#### *Список литературы*

1. Тряпкин Н.И. Избранное: стихотворения. М.: Художественная литература, 1984. 560с.
2. Редькин В.А. Национальный мир в поэзии Николая Тряпкина // Вестник ТвГУ. 2011. № 18. Вып. 3. С. 54–63.
3. Тряпкин Н.И. Перекрестки. М.: Московский рабочий, 1962. 152 с.
4. Тряпкин Н.И. Горящий Водолей / Сост., вступ. ст. С.С. Куняева. М.: Молодая гвардия, 2003. 493 с.
5. Псурцев Д. Волшебное зеркало (очерк поэзии Николая Тряпкина) // Первое сентября. 1999. № 20 или Интернет-журнал «Национальные образы мира» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://plus.gambler.ru/tavlei/lit/poetry\\_3a.htm](http://plus.gambler.ru/tavlei/lit/poetry_3a.htm) (дата обращения 15.03.2013).
6. Тряпкин Н.И. Стихотворения (1940–1982). М.: Современник, 1983. 383 с.
7. Павлова Т.А. Сборник Н.И. Тряпкина «Скрип моей колыбели» как поэтическая книга // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2015. №1. С. 335–340.
8. Рыжкова-Гришина Л.В. Свеча земли. Творческий путь Н.И. Тряпкина. Рязань: Скрижали, Рязанский институт бизнеса и управления. 2012. 294 с.
9. Бондаренко В.Г. Отверженный поэт // Неизбывный Вертоград: альманах Всероссийского фестиваля имени Николая Тряпкина. Вып. 1. Москва–Лотошино, 2010. С. 29–49.

## **THE THEME OF THE 1917 REVOLUTION IN POETRY BY N.I. TRYAPKIN**

*T.N. Hriptulova*

The aim of the study is to comprehend N.I. Tryapkin revolutionary events of 1917. This will allow, on the one hand, to represent the thematic range Tryapkin-poet more fully, on the other - to find out the attitude of the poet to the events described: applying to the history of 1917 helped Tryapkin to enter the space of the broader historical reflection and comparisons. In his work there has been a trend of stronger national accents in his poetry.

*Keywords:* revolution, tradition, peasant poetry, national peace, N.I. Tryapkin, Russia, the Soviet Union, V.I. Lenin.

## **4.2. ВОЙНА И РЕВОЛЮЦИЯ В РОМАНЕ Ф. ВЕРФЕЛЯ «БАРБАРА, ИЛИ БЛАГОЧЕСТИЕ»**

© *Н.Э. Сейбель*

Война и революционные потрясения становятся фоном, на котором происходит взросление героя романа Фр. Верфеля «Барбара, или Благочестие». Большинство моральных выводов Фердинанд делает, отталкиваясь от картин жестокости штабных чинов и каждодневного героизма бывших крестьян, ставших солдатами. В статье рассматриваются вопросы повествовательной техники и художественных принципов создания масштабных картин исторических катаклизмов. Приемы монтажа, светописи, хронологической ломки, чередования планов и точек зрения, музыкального экфрасиса, резких переходов от глагольного к субстантивному тексту формируют особое эстетическое поле повествования, охватывающее широкое пространство почти всей Европы в эпоху перемен. Используются принципы культурно-исторического и формального подхода к тексту, методы жанрового и проблемно-тематического анализа. Делаются выводы об особенностях трактовки Мировой войны в романе классика австрийского экспрессионизма.

*Ключевые слова:* Верфель, монтаж, образ войны, перспектива, хронологическая ломка, экспрессионистский роман.

Прославившийся как поэт, драматург и прозаик, Франц Верфель участвовал в Первой мировой войне с 1915 по 1917 год. Впечатления Восточного фронта сформировали многие его тексты, ему «казалось, что ад воплотился в реальности происходящего» [1, с. 332], «сложный комплекс... проблем оказался вызван не визионерским распадом и концом мира, а буквальным развалом государства» [2, с. 217], «крушение многовекового уклада породило... чувство безысходности, ... бессилие восстановить уходящее» [3, с. 136]. Одушевление сменялось религиозным мистицизмом, призыв «Ринь! – через край – против старого жаркого дня!» [4, с. 615] – ощущением: «Мир лишь тогда бесконечен, когда он действительно – тайна» [5, с. 430]. Сложный комплекс чувств, связанный с верфелевским отношением к войне, отражен в его дебютном романе «Барбара, или Благочестие» (1929).

«Летописцы Мировой войны, – пишет он, – часто привлекают отдалённые мотивы, чтобы объяснить тотальную готовность к жестокости

европейских народов в августе проклятого года, и пропускают мотив, лежащий на поверхности. Мировая война была для тысяч людей спасением от голода» [здесь и далее перевод наш – Н.С.; 6, S. 151]. Верфель связывает начало войны с сугубо утилитарными причинами: кризис, нищета, чувство безысходности, овладевшее в особенности молодыми людьми. Они «просто спасались» [6, S. 156], констатирует автор, протестуя против героизации и романтизации военных подвигов (вытесненных в романе сугубо случайными обстоятельствами и описаниями разухабистости штрафного батальона), солдатского братства (первый опыт Фердинанда связан с обманом и кражей, совершенными «фронтowymi друзьями») и офицерской доблести (использование служебного положения Штайдлером – яркое опровержение этого мифа).

Картины войны Верфель рисует мощными, но отрывочными штрихами, чему способствует характер его героя. Фердинанд обладает Unnahbarkeit [6, S. 124] – чувством неблизости, отчужденностью, способностью даже на самые страшные события смотреть со стороны. Автобиографичность романа не раз подчеркивалась в исследованиях [1, с. 339; 7, S. 136], однако доминирующее жизненное ощущение его главного персонажа – посторонний наблюдатель, сохраняющий трезвость взгляда среди любых катастроф, чему способствует и форма воспоминаний, соединяющая все повествовательные пласты романа, и положение штабного работника – телефониста, а затем офицера, – которое занимает герой. Его внимание выхватывает резкие штрихи жестких картин, останавливается на незначительном в той же мере, как и на исторически важном. Разрозненные лица, звуки, запахи, благодаря «скользящему» взгляду Фердинанда странно соединяются в целостную панораму.

Описывающие войну эпизоды выстроены в единую картину по принципу возрастающей градации. Сначала какофония авианалета, разбившего полковую конюшню: «чертов вой» [6, S. 201] самолетов, сирен и бомб сменяется подробным и тщательным описанием полного слёз взгляда раненого коня. Затем крупные планы просветлённых лиц солдат из санитарного обоза: «Смерть пробуждала... в человеке всю детскость, которую он и не осознавал раньше» [6, S. 210]. Потом сконцентрированная в двух страницах и трех встречах судьба молодых хозяек хутора Марины и Шуппы, принявших на постой офицерский штаб: «Всё осквернено, разрушено, разбито. Не удивительно! Война в конце концов уничтожила и бóльшие сокровища, чем разукрашенную крестьянскую избу» [6, S. 232]. Наконец, встреча с полковым палачом, приказ Ферди-

нанду встать во главе расстрельной команды, который он нарушает, и, как следствие, описание боя на самом напряженном участке передовой, когда один из солдат его взвода погибает на руках Фердинанда. Каждое следующее воспоминание всё более жестокое, оупляющее, «свербящее в глотке рыданием» [6, S. 210]. Если изначально он преодолевает впечатления мыслью о соразмерности потерь: «Он взял себя в руки: две бомбы, пять лошадей убито. Хорошо, что с людьми всё в порядке» [6, S. 200], то чем дальше, тем очевиднее «ужас первых месяцев переходит в системный ужас, который уже больше никому не бросался в глаза» [6, S. 212].

Повторяющийся принцип, по которому монтируются части указанных эпизодов (за исключением встречи с палачом): пейзаж – люди после боя – чувства героя – пейзаж. Война деформирует мир: просыпающиеся утренние ландшафты, широкие белые ленты дорог, «торжественно размышляющий шаг времени» [6, S. 207] после крупных планов людского страдания, обломков и следов битвы предстают пространством распада. Герой начинает видеть то, чего не видел раньше: человеческие экскременты, мотки проволоки, консервные банки. Красота природы контрастирует с бытовой конкретностью описываемых деталей: «Абстрактные понятия... не постигают монстра <войны>. Не только минометы, гранаты, но и сифилис и гонорея... коверкали тело. Всё, что в природе было злого, стояло у него на службе» [6, S. 232]. Детали, в свою очередь, складываются в «ритмичное, медленное, сомнамбулическое... потрясающее единство» [6, S. 209].

Ассоциации с ритмом, танцем, музыкой – самые частотные в верфелевской картине войны. «Танцующий ансамбль» [6, S. 209] санитарного обоза, «партитура битвы» [6, S. 208], разворачивающейся за стенами штабного барака, отплясывающие «фокстрот демоны войны и смерти» [6, S. 277] – музыка организует сошедший с ума мир в слабое подобие порядка, помогает разуму постичь происходящее. Чем с более жестокой картиной сталкивается Фердинанд, тем подробнее воспроизводится слышимая реальность. Самая страшная для сознания героя сцена – марш карательной команды, которую он должен привести на место казни трех дезертиров, приговоренных без суда к расстрелу. Она полностью построена на чередовании звуков, воспринимаемых лейтенантом во всех ставших неожиданно важными подробностях: «Звук марша отозвался в утре... средний темп... быстрые шаги опоздавшего ефрейтора... приказ «Медленнее» ... тишина... даже война – там далеко – сохранила презрительное молчание и не ворчала ни одной гранатой, ни

одним пулемётом... истеричный крик курата «Думайте об Иисусе!» ... громкие голоса, скрип оружия» [6, S. 264–266]. Разнообразие звуков и ритмов создает гипнотизирующую картину, вводящую героя в то экстатическое состояние, в котором он решится на бунт: отменит приказ командования и отпустит приговоренных. Сверхвнимание к шумам и голосам – отличительная особенность самых важных сцен, определяющих взросление героя. Звуки «накатывают» на него всякий раз, когда Фердинанду необходимо принять важное решение. Отдельные сцены автор «оркеструет» при помощи нетипичной графики. Так, сцена встречи со школьным врагом (Штайдлером), который, как оказалось, отдал приказ о расстреле, соединяет поток мыслей Фердинанда и письмо в Вену, диктуемое Штайдлером денщику: кавычки отделяют письменный текст, тире с двух сторон ограничивает внутренний монолог, многоточия создают ритм чередования того и другого текста [6, S. 254].

Если «звукоописания» и звукопись хоть отчасти гармонизируют мир, то активно используемая светопись передает его в состоянии непонятной разрозненности и неопределенности. Визуальные образы акцентируют размытость границ доброго и злого, божественного и дьявольского: «Курат... упаковал своего серебряного бога в подклад ряссы, отчего тот стал похож на оружие или, в лучшем случае, на музыкальный инструмент» [6, S. 273]. Приборы, цель которых улучшить видимость, становятся дополнительным источником опасности: «Он всеми членами чувствовал, как свет излишне вытягивает его тень, по локтю которой уже ударил пулемёт... Справа их обстреляли свои, и им тут же ответили русские» [6, S. 285]. Верфель редко использует цвет. Создаваемый им мир войны – мир «цвета ... упрямота, ... земельно-серых, пыльно-серых, окопно-серых» фигур [6, S. 309]. Попадающие в поле зрения цвета и краски – лишь «занавес... на жестокой картине жизни» [6, S. 248]. Яркие штрихи дополняют мир одноцветного страха: как красные глаза крысы, принявшей Фердинанда за убитого и удобно расположившейся на его лице в последнем бою. Важнее контраст света и тени. Свет – угроза: «Световой луч прожектора медленно продвигался по прижавшимся к земле телам» [6, S. 286]. В перевернувшемся мире спасение в земле, в окопе, в тени; упования на небеса больше нет.

Верфель показывает, как война превращается в «привычный ад» [6, S. 289], но многое меняется с началом русской революции. «Мир затаил дыхание», «волна братства» [6, S. 230] прокатилась по всем фронтам, вылечила «психоз чинопочитания» [6, S. 217]. Революция становится в романе предметом ожесточенных споров двух друзей Фердинанда:

«восторженного приверженца русской революции» Роберта Вайса [6, S. 230] и религиозного мистика Альфреда Ингландера. Они проектируют её дальние последствия для мира, «провидят» будущее, которое она несет. Для Фердинанда же важнее внутриармейские сиюминутные последствия, изменившие порядки, но не ход войны. Возникшее чувство свободы, братания «на нейтральной полосе между окопами и обмен продуктами, табаком и миролюбием» [6, S. 230] пугает командование. Главным средством, которое «применяет государство, борющееся за свою жизнь» [6, S. 256], становятся массовые расстрелы, отказ от военных трибуналов, единоличные решения об уничтожении собственных солдат, принимаемые не по соображениям «вины или невиновности» [6, S. 255], а ради устрашения и предотвращения бунта. Военная бюрократия становится особенно изобретательна в деле уничтожения собственной армии. «Легкодоступные траншеи... стали использовать как место ссылки» [6, S. 277]. Молчаливое противостояние двух сил: «надувательства, ... называющее себя политикой, нашедшее продолжение... в импотентском слабоумии генеральских мозгов» [6, S. 227] и «действительного геройства» [6, S. 272] – ставит рядового солдата в ситуацию нравственного тупика. Выбор, сделанный Фердинандом в пользу спасения трех невинных, приводит на передовую пятнадцать руководимых им солдат. Он избегает крови приговоренных на своих руках, но уже прямо, без всяких метафор, видит кровь капрала Блинды. Последнее, что делает капрал, – симптоматично: обезумев от страха, он встает над окопом, чтобы произнести речь об извращенности самой государственной идеи, о своем разочаровании Австро-Венгрией, которой он верно служил: «Я верил в двуглавого орла, потому что был учителем истории, а не природоведения!» [6, S. 292]. Гибнущая монархия становится более жестокой и опасной. Война постепенно обретает характер борьбы с собственными гражданами, реакцией на которую становятся апатия, опутление, усталость солдат. Человеческое в них просыпается лишь в моменты странного и неожиданного столкновения с добром и человечностью, появляющимся вопреки большой истории.

#### *Список литературы*

1. Никифоров В.Н. Франц Верфель // История австрийской литературы XX века. Т. I. М.: ИМЛИ РАН. С. 329–351.
2. Пестова Н.В. Австрийский литературный экспрессионизм. Екатеринбург: УрГПУ. 2015. 273 с.
3. Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК. 2003. 432 с.

4. Верфель Ф. Революционный клич / Пер. В. Парнаха // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. М.: Радуга. 1988. С. 615
5. Верфель Ф. Другая сторона / Пер. А. Кантора // Верфель Ф. Черна месса. М.: Эксмо. 2005. С. 430–431
6. Werfel Fr. Barbara oder Die Frömmlichkeit. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1988. 625 S.
7. Paulsen W. Franz Werfel. Sein Weg in den Roman. Tübingen/Basel: Francke, 1995. 293 S.

## **WAR AND REVOLUTION IN F. VERFEL'S NOVEL "BARBARA, OR PIETY"**

*N.E. Seibel*

War and revolutionary upheavals became the background for the hero of the novel Fr. Werfel "Barbara, or Piety". Most of the moral conclusions Ferdinand makes, based on the pictures of the cruelty of staff ranks and the everyday heroism of the former peasants who became soldiers. The article deals with the issues of narrative techniques and artistic principles of creating large-scale paintings of historical cataclysms. The methods of installation, painting, chronological breaking, alternating plans and points of view, musical ecphrasis, sharp transitions from the verbal to the substantive text form a special aesthetic field of narration, covering the wide space of almost the whole of Europe in the era of change. The principles of cultural-historical and formal approaches to the text, methods of genre and problem-thematic analysis are used. Conclusions are drawn about the peculiarities of the interpretation of the World War in the novel of the classic of Austrian expressionism.

*Keywords:* Verfel, installation, image of war, perspective, chronological breaking, expressionist novel.

### **4.3. ПОЭЗИЯ В ЭПОХУ СОЦИАЛЬНЫХ ПОТРЯСЕНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ ДЖ. ФАУЛЗА «АРИСТОС» И СБОРНИКА СТИХОВ «ИЗБРАННОЕ»)**

*© М.С. Дроздова*

Раздел посвящен изучению рецепции в лирике и прозе английского писателя Джона Фаулза творчества античных поэтов, расцвет которого пришелся на один из самых сложных исторических периодов Древнего Рима, связанный с изменением формы государственного устройства и другими социальными потрясениями. С этой целью рассматриваются два стихотворения о поэте и поэзии («Наука поэзии» и «Цените Слово») из сборника Дж. Фаулза «Избранное» и его фило-

софская книга «Аристос». Анализируются аллюзии и реминисценции на жизнь и творчество Квинта Горация Флакка и Гая Валерия Катулла, а также проводится комплексный стилистический и содержательный анализ указанных стихотворений. Для исследования привлекается метод рецептивной эстетики, а также теория и типология креативной рецепции Е.В. Абрамовских, дополненная и доработанная автором статьи. В статье делается вывод, что для Дж. Фаулза поэзия занимает главенствующее место среди искусств, а поэт представляет собой своего рода маяк, ведущий все человечество сквозь бурю революций, войн и других социальных потрясений.

*Ключевые слова:* рецепция; креативная рецепция; социальные потрясения; поэзия; интертекст; аллюзия; реминисценция; Джон Фаулз.

Как известно, XX век стал временем революций, войн и других социальных потрясений во всем мире. Английский писатель Джон Фаулз (1926 – 2005) в своей философской книге «Аристос» (*The Aristos*, 1964) анализирует как современные ему события, так и аналогичные периоды в истории, что особенно актуально в настоящее время, «когда диалог культур, постколониальный и мультикультурный феномен являются определяющими факторами» социокультурной жизни современной Европы [1, с. 221]. В Разделах 1, 7 и 10 писатель приводит три реминисценции из творчества древнеримского поэта Катулла (87 – 54 гг. до н. э.) и его последователя Горация (65 – 8 гг. до н. э.) [2, с. 453].

Слово «аристос» (*aristos*) в переводе с греческого означает ‘лучший для данной ситуации’ [2, с. 452], и книга, по мнению Фаулза, посвящена проблеме выбора такого наилучшего решения отдельной личностью. Безусловно, образцом такой яркой и сильной личности для Фаулза является личность поэта.

Реминисценцию из стихотворения Катулла, посвященного Лесбии, Фаулз помещает в п. 83 как пример бессмертного поэтического творения: “*Nobis cum semel occidit brevis lux, nox est perpetua una dormienda. When once our short life has burnt away, death is an unending sleep*” [3, p. 273] Это позволяет писателю сделать вывод, что существуют и другие стандарты, помимо возможности проверить или доказать. В данном случае мы наблюдаем игровую стратегию постмодернистского типа креативной рецепции [4], поскольку Джон Фаулз играет со смыслом вышеупомянутой строки. Катулл пишет о скоротечности нашей жизни, а Фаулз приводит реминисценцию из его стихотворения как пример литературного произведения, которое будет жить вечно.

Тема бессмертия поэзии занимает особое место и в творчестве Горация, реминисценции и аллюзии на творчество которого приводит в своей книге Фаулз [3, p. 13; 47]. Оно относится к периоду смены государст-

венного строя от республики к империи – эпохе гражданских войн и социальных потрясений, которой, как и в XX в, свойственны непредсказуемость, хаотичность, потеря веры. Поэтому идеи Горация, спустя две с лишним тысячи лет, становятся актуальными для Фаулза. Герой Горация близок постмодернистскому экзистенциальному герою, который делает выбор в пользу личной свободы и независимости в условиях окружающего хаоса.

Катулл и Гораций воспевают утверждение свободы личности, ее права на выбор и самоопределение в любых социальных условиях, что соответствует идее книги Фаулза. Переосмысление творческого наследия поэтов прошлого достигается автором-реципиентом посредством конгениальной и игровой стратегий постмодернистского типа креативной рецепции [4], поэтому данный тип доминирует в книге «Аристос».

Интересно, что поэтические аллюзии реминисценции философской книги «Аристос» метатекстуально связаны с собственными стихотворениями Дж. Фаулза о поэте и поэзии. Рассмотрим и проанализируем два стихотворения из его сборника «Избранное» [5] – “Ars Poetica” и “Protect the Word”. Отметим, что стихотворения, представленные для анализа, не переведены на русский язык. Поэтому мы предприняли попытку художественного перевода стихотворений Дж. Фаулза.

Стихотворение “Ars Poetica”, как и другие стихи Фаулза, представляет собой так называемый верлибр (свободный стих), то есть стихотворение с нечеткой ритмической структурой, а также частичным или полным отсутствием рифмы. Ритм в данном стихотворении не является постоянным, однако большая часть стиха написана двустопным и трехстопным ямбом.

#### Ars Poetica

spending too much time on  
the patina; altogether too much  
time on the patina  
who cares about the patina  
altogether too much time  
on matters thought to matter  
as if you judged it by patina and  
catalogue title,  
by what's said about it  
in the catalogue  
when it's what it says  
about him: there, this

was what he was  
this shape, this thing  
they should be like the  
little daily things kept  
in Doctor Johnson's house:  
his tea-bowl, stick, reading stand  
like a map of your garden  
like a visit to you  
so when you're dead and  
they read your collected  
they'll say:  
I see how he was

Наука поэзии  
тратишь час за часом  
на патину; снова час за часом –  
патина снова; и  
кому нужна эта патина  
вот и снова часами  
дела очень дельные,  
ты точно смотришь патину,  
картинку, и по ней  
решаешь, что написано  
в той книге, ведь  
она расскажет,  
кто он, кем был и есть,

о том, о сем  
и обо всем  
как будто вот  
эти мелочи,  
какими полон дом  
и сад в именье Джонсона  
и вдруг кто-то зашел  
и твой сад наблюдает  
и вот, когда и ты  
умрешь, прочтет твое  
и скажет:  
знаю я, как он жил

Ямбический размер типичен для свободного стиха, берущего свое начало в античной литературе. Джон Фаулз был хорошо знаком с ее классическими образцами, переводил древнегреческих (Аристофан) и древнеримских (Катулл, Марциал и др.) авторов. Несомненно, античная поэзия оказала влияние на стихи Фаулза.

Следует отметить, что не только ритм и свободный стих в данном произведении напоминают об античных авторах. Стихотворение Фаулза “*Ars Poetica*” перекликается с одноименной поэмой Горация. Известный исследователь его творчества М.Л. Гаспаров называет данную поэму «завещанием, обращенным к младшим поэтам» [6, с. 164]. Действительно, она являет собой синтез дружеского послания и научного трактата о том, как нужно писать стихи. Данную форму диалога использует и Фаулз, также обращаясь, по-видимому, к младшим поэтам. Его стихотворение архитектурально [7] связано с поэмой Горация, однако при этом происходит переосмысление текста древнеримского поэта применительно к современной ситуации, что представляет собой конгениальную стратегию постмодернистского типа креативной рецепции [4].

В произведении Фаулза присутствует и собственно интертекст, обнаруживающий себя в аллюзии на жизнь и творчество Сэмюэла Джонсона (известного также как Доктор Джонсон, 1709 – 1784) – английского писателя, поэта, лексикографа и литературного критика. Джонсон является автором первого английского словаря и по праву считается лучшим британским критиком. В своем стихотворении Фаулз иронизирует по поводу того, что для поверхностных людей достаточно увидеть его кружку, трость и подставку для чтения, чтобы составить исчерпы-

вающее представление о нем и его творчестве. Проанализированная реминисценция подчеркивает основную мысль стихотворения с помощью игровой стратегии постмодернистского типа креативной рецепции.

Разберем еще одно стихотворение Фаулза о поэзии “Protect the Word”, написанное в 1960-х годах и связанное с предыдущим по форме и содержанию. Представляется необходимым рассмотреть и данное стихотворение с точки зрения интертекстуальности [7]. Стихотворение «Цените Слово» метатекстуально связано с другими произведениями Джона Фаулза: 1) стихотворением «Наука поэзии», проанализированном нами ранее; 2) философской книгой «Аристос», где он также сравнивает поэта с вымершей бескрылой гагаркой. В рамках собственно интертекста в стихотворении нами были обнаружены эксплицитная библейская реминисценция и имплицитная аллюзия на поэму Горация «Наука поэзии».

Библейская реминисценция представлена строкой “At the beginning was the word” («В начале было Слово»). Реминисценция взята из Пролога Евангелия от Иоанна, первая строка которого рассказывает о премирном бытии Божественного Слова (Логоса) – второй Ипостаси Святой Троицы, то есть Иисуса Христа, Сына Божия: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1). Первый стих Евангелия от Иоанна говорит о том, что Божественное Слово существовало изначально, вне сотворенного Им мира. Данный стих утверждает бытийную связь Божественного Слова с первой Ипостасью Святой Троицы – Ипостасью Отца, свидетельствует о Божественной природе Слова. [8].

Protect the Word  
Protect the word,  
Protect and cherish the word,  
Cherish and preserve.  
The word has many enemies;  
Things as they are  
Are not of help.  
Music-lovers, lovers of art,  
Empty shells, mere seeing eyes,  
Are not of help.  
At the beginning was the word,  
Before the image or the sound.

In chaos, order is its heart,  
In order freedom is its soul.  
It is the art in which to feel  
Is not enough, and yet in which  
The best are not the most skilled.  
There seemed many great auks  
Till the last one was killed.

Цените Слово  
Цените Слово,  
Цените и чтите Слово,  
Чтите и храните.  
У Слова множество врагов;  
Вещи в себе  
Не помогают.  
Музыканты и живописцы,  
Толпы праздных, очи слепые  
Не помогают.

А ведь в начале было Слово,  
Давно, до образа и звука.  
И в сердце хаоса – порядок,  
Душа порядка есть свобода.  
В искусстве Слова одного  
Лишь чувства мало и  
Не хватит одного усилья.  
Казалось, много есть гагарок,  
Но вот последнюю убили.

С помощью игровой авторской стратегии постмодернистского типа креативной рецепции рассматриваемая реминисценция несколько преломляется в контексте стихотворения Джона Фаулза. Если в Евангелии от Иоанна под Словом подразумевается Сын Божий Иисус Христос, то Фаулз понимает слово в его буквальном смысле, то есть как словесность вообще, язык и речь. С помощью данной библейской реминисценции Фаулз призывает относиться к слову как Божьему дару, который делает человека человеком и который нужно ценить, чтить и хранить. Интерпретируя библейскую реминисценцию применительно к идее своего стихотворения, автор утверждает, что слово существовало до всего остального в мире, называя его «сердцем хаоса» и «душой порядка».

Далее поэт переходит к рассуждениям о тонкостях искусства слова: “It is the art in which to feel is not enough, and yet in which the best are not the most skilled” («Это искусство, в котором чувствовать недостаточно и в то же время преуспевают не самые умелые», в нашем переводе «В искусстве Слова одного лишь чувства мало и не хватит одного усилья»). В данном случае мы имеем дело с имплицитной аллюзией на поэму Горация «Наука поэзии», к которой мы обращались при анализе одноименного стихотворения Фаулза.

В «Науке поэзии» Гораций призывает младших поэтов придерживаться выработанного им правила «золотой середины»: «во всем нужна мера, соразмерность, соответствие. Образы должны соответствовать образам, замысел – силам, слова – предмету, стих – жанру, реплики – характеру, сюжет – традиции, поведение лиц – природе и так далее, и так далее... Гораций учит не полагаться на вдохновение, а терпеливо и вдумчиво отделять стихи по правилам науки» [6, с. 155]. Те же мысли высказывает в своем стихотворении и Фаулз, утверждая, что одного чувства недостаточно, так же, как и одного мастерства.

Таким образом, оба проанализированных стихотворения демонстрируют отношение Фаулза к поэзии как великой ценности, которая, однако, переживает не лучшие годы и не получает должного внимания в обществе. Автор призывает поэтов и читателей ценить литературу и бережно к ней относиться, чтобы сохранить ее в лучшем виде для будущего. Исследуя стихи и прозу Фаулза с точки зрения значения поэзии, мы пришли к важному выводу о том, что поэзия для него занимает главенствующее место среди искусств, а поэт представляет собой своего рода маяк, ведущий все человечество сквозь бурю революций, войн и других социальных потрясений.

#### *Список литературы*

1. Меркулова М.Г., Сатюкова Е.Г. «Английскость» в отечественном литературоведении: теоретическое осмысление и изучение понятия // Гуманитарные исследования. 2010. № 4. С. 221–226.
2. Дроздова М.С. Античный код поэтических аллюзий и реминисценций в книге Дж. Фаулза «Аристокс» // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016. С. 452–460.
3. Fowles J.R. *The Aristos*. London: Jonathan Cape Ltd., 1980. 296 p.
4. Drozdova M.S. Shakespearean allusions and reminiscences in “The Aristos” and “The French lieutenant’s woman” by J.R. Fowles // *Studia Humanitatis*. – 2017. № 1. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://st-hum.ru/content/drozdova-ms-shakespearean-allusions-and-reminiscences-aristos-and-french-lieutenants-woman> (дата обращения: 30.11.2017).
5. Fowles J.R. *Selected Poems Introduced and edited by Adam Thorpe*. Hexham: Flambard Press, 2012. 132 p.
6. Гаспаров М.Л. *Избранные труды в 3 т.* М.: Языки русской культуры, 1997. Т.1. О поэтах. 664 с.
7. Женетт Ж. *Фигуры*: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
8. Библия. РБО, 2013. 1248 с.

#### **POETRY DURING THE PERIODS OF SOCIAL UNREST (ON THE MATERIAL OF “THE ARISTOS” AND “SELECTED POEMS” BY JOHN FOWLES)**

*M.S. Drozdova*

The paper focuses on John Fowles’s reception of antique poets who lived and worked within a very complicated period of Roman history involving the change of government form and other examples of social unrest. The paper deals with two poems on poet and poetry (“Ars Poetica” and “Protect the Word”) from “Selected Poems” by John Fowles and “The Aristos”, his philosophic book. The paper analyses

allusions and reminiscences to Horace and Catullus as well as the poems from the point of their stylistics and contents. The paper aims at analysing the allusions and reminiscences using the reception-aesthetics method and is based on E.V. Abramovskikh's theory and typology of creative reception developed by the author of the paper. The author comes to the conclusion that poetry is the most important art for John Fowles while poet is the one who leads the whole mankind and helps to survive during revolutions, wars and other periods of social unrest.

*Keywords:* reception; creative reception; social unrest; poetry; intertext; allusion; reminiscence; John Fowles.

#### 4.4. ЛОУРЕНС И РЕВОЛЮЦИИ

© *В.И. Кравченко*

Формирование мироощущения и творческой манеры Д.Г. Лоуренса пришлось на рубеж XIX–XX веков, эпоху кризисную, переходную, интеллектуальная атмосфера которой была сложной и напряжённой. В первые два десятилетия XX столетия Европу и остальной мир потрясли мировая война и последовавшие революции в ряде стран – России, Германии, Китае, Мексике. Можно по праву считать Д.Г. Лоуренса революционером по духу и в то же время человеком, отрицательно относившимся к результатам социальных революций, таких, как в России, Мексике. Причины такой противоречивой позиции рассматриваются в данной статье на примере его художественных произведений: романов «Пернатый змей» и «Любовник леди Чаттерлей», ряда стихотворений. Писатель мечтал о духовной перестройке людей, и по нашему мнению его позиция сближается с позицией Л.Н. Толстого.

*Ключевые слова:* мексиканская революция 1910–1920 гг., революция в России 1917г.

Формирование мироощущения и творческой манеры Дэвида Герберта Лоуренса (David Herbert Lawrence, 1885–1930) пришлось на рубеж XIX–XX веков, эпоху кризисную, переходную, интеллектуальная атмосфера которой была сложной и напряжённой. Самые разнообразные точки зрения на мир, общество, человека возникали, сменяли друг друга, противодействовали и взаимодействовали. Ни одна философская или художественная система не могла занять в то время господствующее положение на продолжительное время.

В первые два десятилетия XX столетия Европу, да и остальной мир потрясли мировая война (1914–1918) и последовавшие революции в ряде стран – России, Германии, Китае, Мексике, что окончательно из-

менило политическую карту мира и исторические судьбы многих народов.

В мире искусства происходит своя революция, и не менее острая, в результате которой в первой трети XX века формируется новая модель художественного творчества – модернизм, объединившая многочисленные разнородные школы и направления: экспрессионизм в Германии, дадаизм в Швейцарии, футуризм в Италии и России, сюрреализм во Франции, вместе противостоявшие реалистической и романтической моделям и стремившиеся создать новый художественный язык. Опираясь на выдвинутые в первые годы XX века теорию относительности А. Эйнштейна, идеи психоанализа З. Фрейда, модернисты проявили недоверие к объективной реальности, моделируя своё видение реальности в художественном тексте.

Такая бурная эпоха сформировала творческую индивидуальность Дэвида Герберта Лоуренса столь же сложной и противоречивой: он был поэтом и прозаиком, драматургом и автором критических эссе, непосредственным наблюдателем и исследователем культур, профессиональным живописцем, а также автором оригинального богоискательского мироучения, получившего широкую известность и поддержку в кругах неконформистской западной интеллигенции первой половины XX века. Можно по праву считать Д.Г. Лоуренса революционером по духу и в то же время человеком, отрицательно относившимся к результатам социальных революций, например, в России, Мексики. Причины такой противоречивой позиции мы и хотели бы рассмотреть в данной статье.

Неординарность и новаторство проявляется уже в первых творческих опытах Лоуренса-художника, однако первая мировая война произвела решительный перелом в его творческой биографии: военные и первые послевоенные годы были для него тяжёлым временем. Большой туберкулёзом, он был освобождён от призыва, однако его неоднократно вызывали для переосвидетельствования. Лоуренс не скрывал своей ненависти к войне, которую воспринимал как самое уродливое явление, порождённое большой цивилизацией. После вступления Англии в войну писателю закрыли выезд из страны. В 1915 г. был запрещён для распространения тираж его только что изданного романа «Радуга», объявленный безнравственной книгой, способной оказать зловредное влияние, для романа «Женщины в любви» автор вообще не мог найти издателя на родине: публикация его состоялась за авторский счет лишь в 1920 г. в Нью-Йорке. Однако подлинной причиной недовольства властей было осуждение писателем тогдашней британской политики и его антивоен-

ная позиция. После запрета «Радуги» он испытывал большие материальные затруднения. Так как жена писателя Фрида была немкой, супругов обвинили в шпионаже и подвергли высылке из Корнуолла, где они проживали в 1916–1917 годы. 26 сентября 1918 г. Лоуренса в третий раз вызывают для медицинского освидетельствования и на этот раз признают годным к нестроевой военной службе, однако 11 ноября первая мировая война завершается и с тех пор Д.Г. Лоуренс получает возможность покинуть родину, где стал бывать теперь только наездами, поставив себя в положение добровольного изгнанника. Начался период странствий – писатель живёт и работает в Германии, Франции, Италии, на Капри и в Сицилии; в 1922 г. Посещает остров Цейлон, затем отправляется в Австралию; неоднократно бывает в США и Мексику. Утрата родины, общения с друзьями и близкими была для него весьма болезненной. К тому же трудности с публикацией на родине его романов вызывали у писателя отчаяние и разочарование. Это обстоятельство стало причиной духовного и творческого кризиса, о чём свидетельствуют его письма и статьи тех лет. И всё же Лоуренс продолжает работать в труднейших условиях, несмотря на слабое здоровье и душевные невзгоды. Из-под его пера один за другим выходят романы «Пропавшая девушка» (*The Lost Girl*, 1920), «Жезл Аарона» (*Aaron's Rod*, 1922), «Кенгуру» (*Kangaroo*, 1923) и «Пернатый змей» (*The Plumed Serpent*, 1926).

Д.Г. Лоуренсу не удалось побывать в России, но, как и прочие английские писатели того времени, он увлечённо читал русскую классику и следил за происходящими в России событиями. Первые отклики Лоуренса о русской революции 1917 г. прозвучали в его поэзии. В стихотворении «Теперь это случилось» (*Now It's Happened*) [1, с. 271-272] автор называет революцию «кризисом» и изображает, как «большая, витиеватая» (*big, flamboyant*), «неуклюжая» и «недоумевающая» Россия (*the clumsy, bewildered Russia*) принимает под руководством Ленина «догматы Маркса» (*Marxian tenets*), начинает «ненавидеть чувство как таковое» (*they loathe all feeling as such*) и пытается быть «холодной и дьявольски твёрдой, как машина» (*cold and devellish hard like machines*). В этом автор винит не только политический режим, но и русское дворянство (*the Russian nobility*), символом которого для Лоуренса стали герои И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. Как верно отмечает, интерпретируя это стихотворение, С.Б. Королёва, не только дворянство, но и творческая интеллигенция повинны в том, что, имея способность воздействовать, не показали, как найти России верный путь, а направи-

ли по двум ложным путям: Толстой – по пути ничего не решающего хождения в народ, Достоевский – по пути «поддельного христианства» (sham christianity), мистицизма, приводящего к потере здравого смысла (ruined the last bit of sanity). Вместо того, чтобы спасти Россию смелым, мудрым и активным примером отстаивания своего счастья в любви и в жизни, они «разрушили народную силу духа» (you've ruined the nation's fibre).

В прозе Д.Г. Лоуренс тоже не раз обращается к теме России и русской революции. Особенно его волнуют последствия этой революции в форме советской власти и большевизма, которые Лоуренс переосмысливает в социально-философском плане. Большевизм он рассматривает как большое социально-политическое и философско-мировоззренческое явление современности, в котором прочитывается не чисто русский феномен, а «победа механистичной логики и безликой массовости современного цивилизованного человечества над телесным, эмоциональным, чувственным, индивидуальным человеком» [2, с. 52]. В этом Лоуренс видит очередное заблуждение человечества, кризисность эпохи как таковой.

Именно в этом обобщенном значении следует понимать лоуренсовскую критику большевизма. В романе «Пернатый змей» один из персонажей (мистер Генри) заявляет, что «в сегодняшнем мире две болезни – большевизм и американизм; и худшая из них – американизм, потому что большевизм уничтожает только ваш дом, или бизнес, или разносит вам череп, американизм же губит вашу душу» [3, с. 49]. На вопрос, что подразумевает собой «американизм», мистер Генри ответил: «полагаю, культ доллара». Другой персонаж – главный герой повествования дон Рамон, говоря о смене политических режимов и свободе, утверждал: «Большевизм – преступен по своему, капитализм – по своему, а свобода – это смена одних цепей на другие» [3, с. 83].

В своём последнем крупном романе «Любовник леди Чаттерлей» писатель тоже обращается к теме русской революции и большевистской России, используя термины «большевизм» и «Советы», как в узком, так и в обобщённом смысле. В этом смысле характерна сцена в гостиной Клиффорда, где гости обмениваются суждениями о жизни, сексе, женщинах, современном мировоззрении. И один из знакомых Клиффорда, Чарли Мей, поднял тему большевизма, охарактеризовав его, как «высочайшую степень ненависти его ко всему буржуазному», и поясняет, что «буржуазное» - это и капитализм, и чувства и эмоции, и индивидуальность, личность человека. Всё это, как обобщает Чарли, в большевист-

ском идеале должно быть уничтожено и подчинено советской социалистической системе: «Each man a machine-part, and the driving power of the machine, hate» [4, p. 36]. Развивая идею Мея, его собеседник Томми Дьюкс говорит, что в самой цивилизации обнаруживается идея «управлять» жизнью «в соответствие с идеями» (forcing ideas on to life), «логическим мышлением», а это созвучно большевистской идеологии механизации жизни.

В отличие от русской, последствия мексиканской революции Лоуренс наблюдал лично, совершив нескольких поездок в Мексику в 1922–1924 годах. Это было бурное для страны время: многолетняя череда военных переворотов и гражданских войн, многочисленные попытки избранных правительств и диктаторских режимов провести реформы (что и получило в истории название мексиканской революции 1910–1920-х гг.). Тем не менее, удар по феодальному землепользованию католической церкви был нанесён, было ограничено проникновение в страну иностранных монополий, прежде всего из США. «Ни одна страна, в которой побывала чета Лоуренсов, не производила на писателя более сильного, шокирующего впечатления, нежели Мексика, где взаимно несопоставимые этносы, культуры, цивилизации являли своё столкновение на каждом шагу» [5, с. 498]. Свои впечатления писатель выразил двояко: в художественном романе «Пернатый змей» [3], 1926 г. и записках путешественника «Утро в Мексике» [6, с. 371–464], 1927 г.

Политические проблемы в романе «Пернатый змей» автор затрагивает не часто – в основном рисуя последствия революции в Мексике. Тем не менее его персонажи живо комментируют произошедшее и то, что происходит в настоящем. Так, на чаепитии в доме миссис Норрис, вдовы бывшего британского посла, её гости говорят о новом президенте страны, который готовится к вступлению в должность. Сама миссис Норрис так прокомментировала негативные впечатления ирландки Кэтрин Лесли о стране: «Ах если бы вы знали её раньше! Мексику до революции! Тогда она была другой!» [3, с. 37]. Майор же сообщил о слухах, что «армия свергнет нового президента за несколько дней до того, как он приступит к своим обязанностям» [3, с. 37]. Спутник миссис Лесли, Рис Оуэн, придерживавшийся левых взглядов, выразил сожаление, что так складывается обстановка, считая нового президента честным человеком, а то, что он настоящий лейборист, в этом и есть подлинная причина заговора. Старый судья Берлап резко отозвался на рассуждения Оуэна, сказав, что «до избрания они все сулят золотые горы. Если бы их дела не расходились с их словами. Мексика была бы раем на земле. А не

адом на земле» [3, с. 37]. Миссис Норрис хотела, чтобы новый президент Монтез мог мирно прийти к власти и «навести порядок в стране», но старик судья не верит в его порядочность, считает этого лейбориста «опасным человеком», более того, потенциальным «негодяем», неспособным покончить с насилием. Судья против лейбористов потому, что «они хотят превратить страну в сообщество преступников. <...> Им не по душе честность, порядочность, чистота помыслов. Им нравится поощрять ложь и преступность. То, что здесь называют свободой, – это свобода совершать преступление. Вот что они имеют в виду под либерализмом» [3, с. 41]. Один из главных героев романа и сам революционер духа и дела дон Рамон Карраско, реагируя на дискуссию, говорит: «Я думаю о всех мексиканских революциях и вижу скелет, шагающий впереди народных масс, размахивая черным знаменем, на котором большими белыми буквами начертано “Viva la Muerte!” – «Да здравствует смерть!»» [3, с. 44]. Можно посчитать эти мнения субъективными, мнения людей недовольных произошедшими изменениями, но, когда Кэтрин Лесли оказывается в провинции, она видит негативные последствия революционного десятилетия, главным из которых видится моральная деградация населения: «В Англии, в Ирландии, во время войны и революции она узнала духовный страх. Жуткий страх перед сбродом, а в войну народы почти все превращаются в сброд» [3, с. 155]. Причину этого помогает Кэтрин понять немецкий управляющий плантацией: «...не с пеонов всё началось. А с оппозиционеров в Мехико, которые хотели вставить палки в колёса правительству и провозглашали лицемерные лозунги, чтобы привлечь бедноту на свою сторону... А потом агитаторы стали шнырять по стране и заражать пеонов» [3, с. 117]. Он сравнивает революцию с «заразной болезнью»: «как сифилис, эти революции и социализм» [3, с. 117]. Прежде Сайюла была летним курортом, но теперь курортников было мало, так как сюда боятся приезжать из-за страха. «Больше всего боялись бандитов и большевиков. Бандиты – это просто люди из отдалённых деревень, которые не имея ни денег, ни работы, ни перспектив, сделали грабёж и убийства своей временной – иногда и постоянной – профессией». <...> Большевики, почему-то кажется, роятся на железной дороге. ...дьявольские пыхтящие паровозы логично производят на свет детей материализма, большевиков» [3, с. 128]. Кстати, как и в России, мексиканские революционеры борются против католической церкви, запрещая колокольный звон, религиозные одеяния священников и монахов в публичных местах, религиозные шествия.

И всё же Лоуренс был революционером, но мечтал он об иной революции, о которой писал в своих стихотворениях «A Sane Revolution» и «O! Start a Revolution» (в русском переводе В. Постникова «Революция ради радости» и «Эй! Начните революцию!»). Революцию следует делать для радости людей (if you make a revolution, make it for fun), а, не руководствуясь ненавистью к ним (don't do it because you hate people), нужно, чтобы власть денег на душами людей была устранена (not to get the money but to lose it forever), должно стремиться, «чтобы рабочих классов никогда не было» (to abolish the working classes forever and have a world of men), а «мы все стали немного аристократами» (we can all of us be little aristocracies on our own), и пусть работа приносит радость (work can be fun, and men can enjoy it) [1]. Писатель мечтал о духовной перестройке человечества, и по нашему мнению его позиция сближается с богоискательской позицией Л.Н. Толстого.

#### *Список литературы*

1. Lawrence D.H. The Complete Poems of D.H. Lawrence / with Introduction and Noted by D. Ellis. Ware, Wordsworth Editions Ltd, 2002. p. 430.
2. Королёва С.Б. Россия в творчестве Д.Г. Лоуренса: Борьба за настоящее и будущее // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. №3 С. 47–52.
3. Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 6 Пернатый змей / Пер. с англ. В.Г. Мнушкина. М.: Вагриус, 2007. 512 с.
4. Lawrence D.H. Lady Chatterley's Lover. New York: Signet, 2003.
5. Пальцев Н.М., Мнушкин В.Г. Комментарии // В кн.: Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 6 Пернатый змей / Пер. с англ. В.Г. Мнушкина. М.: Вагриус, 2007. С. 495–507.
6. Лоуренс Д.Г. Утро в Мексике / Пер. с англ. А. Николаевской // Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений в 7 т.: Т. 7 Сумерки Италии. М.: Вагриус; Бослен, 2008. 560 с.
7. Постников В. Переводы стихотворений Д.Г. Лоуренса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/avtor/transpoetry> (дата обращения 20.12.2017)

## **D.H. LAWRENCE AND REVOLUTION**

### *V.I. Kravchenko*

Formation of D.H. Lawrence's creative manner and his opinions were at the turn of the XIX–XX centuries, an era of crisis, where intellectual atmosphere was complex and tense. In the first two decades of the twentieth century, Europe and the rest of the world were shocked by the world war and the subsequent revolutions in a number of countries – Russia, Germany, China, Mexico. We can rightly assume D.H. Lawrence

was a revolutionary in spirit and at the same time a man who was negative about the results of social revolutions, such as in Russia and Mexico. The reasons for such a contradictory position are examined in this article on the example of his works of art: novels "The Plumed Serpent" and "Lady Chatterley's Lover," a series of poems. The writer dreamed of a spiritual restructuring of people, and we suppose his position approximates Leo Tolstoy's position.

*Keywords:* the Mexican revolution in 1910–1920, the Russian revolution in 1917.

## 4.5. СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОЗРЕНИЯ АНАТОЛЯ ФРАНСА

© *Е.Э. Овчарова*

Целью данной работы является пересмотр репутации романа Анатоля Франса «На белом камне», которая идет еще от А.В. Луначарского. Интертекстуальность, основанная на текстах, требующих специального изучения, и репутация коммунистической утопии в условиях снижения популярности коммунистических идей способствовала потере интереса к этому социально-философскому произведению. Возможно, что для обычного читателя роман – действительно довольно трудное чтение, но также несомненно, что, являясь образцом безупречного стиля и содержащий квинтэссенцию историографических воззрений Анатоля Франса, он не должен выпадать из поля зрения исследователей. Сравнительный анализ текста, проведенный в статье, показывает, что «На белом камне» – скорее ироническая фантазия с многочисленными литературными реминисценциями и приглашением к размышлению над сложнейшими вопросами социальных прогнозов, чем настоящий социальный прогноз.

*Ключевые слова:* Анатоль Франс, роман «На белом камне», историография, социальный прогноз, русско-японская война, коммунистическая утопия

Достаточно полный свод социально-политических воззрений Анатоля Франса и тех весьма осторожных прогнозов в отношении ближайших путей развития человеческой цивилизации, которые мог себе позволить этот совершенный скептик, можно найти в его романе-трактате<sup>1</sup> «На белом камне». Роман был опубликован в 1904 году. Фрагмент на русском языке был издан писателем, критиком, журналистом А.П. Плетневым в 1905 г. в его книге «Жёлтая опасность и Человечество в будущем», полный перевод П.И. Казановича<sup>2</sup> вышел в 1906 г. В России в начале XX в. этому новому произведению известного французского автора было уделено достаточно много внимания – как со стороны социалистической прессы и деятелей культуры Серебряного века (например, Михаила Кузмина, самым восторженным образом отзывавшемся о нем в своей статье «Анатоль Франс» [1]), так и со стороны царской цензуры,

запретившей роман постфактум, в 1913 году; против издателя даже было возбуждено судебное дело [2, с. 648]. После революции роман был переведен еще, по крайней мере, два раза, причем весьма известными переводчиками. В 1930 г. в собрании сочинений А. Франса был опубликован перевод такого своеобразного деятеля как И.А. Аксенов, тонкого эстета, критика и чекиста, а в 1958 году, уже в другом собрании сочинений – классика отечественного перевода Я.З. Лесюка; в последнем издании содержится и развернутый комментарий известного советского литературоведа И.А. Лилеевой [2, с. 647–669]. Перевод же И.А. Аксенова сопровождался проникновенным предисловием другой яркой личности – А.В. Луначарского. Но это внимание со стороны именитых людей никак не способствовало популярности романа. Спустя некоторое время он практически выпал из поля зрения не только читателей, но и литературоведов – и это несмотря на популярность темы утопии в современном литературоведении. Внимание исследователей обычно привлекают линейные и четко нарративно структурированные прогнозы, основанные на более современно сформулированных проблемах, такие, например, как романы Олдоса Хаксли или Евгения Замятина.

С одной стороны, фрагментарные построения Анатоля Франса с их парадоксальными мозаичными сложными аллюзиями на все предшествующее творчество автора, отсылками сразу ко множеству феноменов двух последних тысячелетий, погруженностью в поле идей второй половины XIX в., слишком сложны для однозначных выводов, с другой стороны, существует каноническая трактовка романа, данная еще А.В. Луначарским. Первый нарком просвещения РСФСР видел в романе отрицание христианства, веру в конечную победу труда и справедливости и конечную гибель буржуазного мира, что, вообще говоря, является крайним упрощением. Таким образом, интертекстуальность, основанная на текстах, требующих специального изучения, и репутация коммунистической утопии в условиях снижения популярности коммунистических идей способствовала потере интереса к утонченному произведению, где Анатолий Франс, по словам того же А.В. Луначарского, «... дает почти всего себя, со своими взглядами на историю, на будущее человечества, со своими политическими суждениями, со своей философией» [3], даже среди специалистов. В данной статье автор поставил себе целью несколько восполнить этот пробел.

Движущей силой истории по Франсу является человеческое несовершенство, имеющее результатом неискоренимые предрассудки и губительные страсти, пристрастность мнений и необоснованность суждений

– а также неразрешимую нелепость обыденной жизни и бессмысленную череду непредотвратимых распрей. Кажется, довлеющими человеческими качествами является суетность и тщеславие.

В произведениях Франса весьма наглядно представлен процесс формирования исторических событий на основе абсурдных слухов и свидетельств, тщеславных помыслов и сиюминутных побуждений, пагубных пристрастий и обычной глупости. Примеров здесь можно приводить много: самый знаменитый сюжет, наверно, это возникновение, формирование и существование в веках культа святой Орброзы в романе «Остров Пингвинов». Можно вспомнить и эпизод в цикле «Современная история», где тщеславное желание нувориша быть допущенным в аристократический круг, а именно получить право участия в аристократической охоте, запускает многоступенчатый механизм формирования властных структур, наглядно демонстрируя удивительную его незамысловатость. Весьма впечатляющим является логическое развитие всеобъемлющего мирового конфликта в романе «Остров пингвинов», когда в результате сложного переплетения событий вокруг любовного треугольника между министром Ипполитом Сересом, его женой и председателем Совета министров Полем Визиром начинается мировая война [4, с. 249–250]. Следует отметить, что «Остров пингвинов» вышел в свет в 1908 г., т.е. за шесть лет до начала Первой мировой войны, и в данном случае Франс оказался зловещим пророком.

Правда, его дар предвидения все же порой дает осечку. Так, в романе «На белом камне» роль России в грядущем не представляется Франсу заслуживающей большого внимания.

Здесь следует сказать несколько слов об отношении Анатоля Франса к России. В своей публицистике Франс продолжает традицию гердеровского<sup>3</sup> отношения к России, Россия интересна писателю как полигон, на котором должны отрабатываться новые общественные формы. Возможно, отчасти, этим можно объяснить бросающееся в глаза, совершенно парадоксальное сочетание художественных и публицистических ипостасей Анатоля Франса – крайнего скептика, автора «Восстания ангелов», «Сада Эпикура», «Острова пингвинов», писателя, подвергающего сомнению любые аксиомы и догматы – и страстного трибуна революционных преобразований в России, молчаливо предполагающего допустимость жертв и страданий на их тернистом пути. Россия не случайно стала местом, где должны была воплотиться та новая религия будущего, угадать которую Анатоль Франс так стремился угадать, словно желая превзойти в прозорливости собственных персонажей – в частности, Ни-

коля Ланжелье из романа «На белом камне» или Понтия Пилата из рассказа «Прокуратор Иудеи» (цикл «Перламутровый ларец»).

России, говоря словами известного историка религий Джонатана Смита<sup>4</sup>, нет на карте Анатоля Франса. Несмотря на любезность по отношению к русским диссидентствующим писателям и выступления против царской деспотии, Россия для Франса – страна варварская. Она находится на границе того цивилизованного пространства, которое включает в себе наследников античной культуры<sup>5</sup>.

Роман «На белом камне» написан в классической форме беседы между несколькими участниками. Они высказывают разные мнения, обсуждают археологические находки и вообще саму возможность постижения истины с помощью археологии, пьют вино, сидят за столом, приятно беседуя, читают друг другу свои рукописи. Правда, все участники беседы напоминают самого Анатоля Франса, вернее даже не столько его самого, сколько тех персонажей его произведений, которые были воплощениями разных сторон писателя – Поля Ванса, господина Бержере, других. Это роман-трактат, квинтэссенция взглядов Франса, наполненная ссылками и реминисценциями на все его произведения, некий микроскоп Анатоля Франса. Новым, даже неожиданно новым, здесь является только одно – социальная утопия, вдруг являющаяся в последней части романа. Правда, развертывание идиллии сопровождается столь явной иронией, что повествование временами смахивает на антиутопию, чего комментаторы обычно не замечают<sup>6</sup>.

Чтение рукописи, содержащей описание утопии, предваряется чтением другой рукописи. Ее читает Николь Ланжелье, она называется «Галлион». Здесь обитатели Древнего Рима и Древней Греции обсуждают прогнозы на будущее, исходя из своих знаний, надежд, характеров и места в социальной иерархии. Время обозначено годом шестнадцатилетия Нерона. В этих прогнозах их далекого и близкого будущего, а нашего в любом случае далекого прошлого есть некоторые пророчества и предвидения, но большей частью эти предсказания не имеют отношения к тому, что было на самом деле. То, что персонажам кажется очевидным, не сбывается, то, что им представляется пустой игрой ума, вполне реализуется. Причем, особенно ошибочны именно краткосрочные прогнозы, для которых эти античные персонажи обладали довольно полной информацией и достаточно большим жизненным опытом. Долгосрочные же прогнозы персонажей во многом сделаны правильно, хотя сами они в них не верят.

В рукописи, посвященной утопии, также содержится множество парадоксальных исторических прогнозов. Ее автор уже другой собеседник, Ипполит Дюфрен. Она содержит описание развернутой картины будущего человечества и того максимально возможного справедливого социального устройства, которое мог допустить непоколебимый скептик Анатоль Франс. Текст утопии понятен прежде всего тем, кто знаком с достаточно унылым, но некогда весьма авторитетным и популярным романом «Путешествие в Икарию» совершенно ныне забытого Этьена Кабе<sup>7</sup>. Возможно, что есть и реминисценции на ироническую утопию Дидро из «Нескромных сокровищ», но этот вопрос требует отдельного изучения. О романе Кабе напоминает многое, не только полный отказ в новом обществе от частной собственности (кажется, что в таком тексте присутствие идей Морелли о необходимости полного отказа от частной собственности для построения совершенного общества представляется французскому писателю обязательным), но и естественное исчезновение преступности, а вместе с нею и тюрем в описываемом Дюфреном справедливом обществе – и даже совместные обеды обитателей социалистического общества, правда, Франс не стал вспоминать о пении хоров в свободное от работы на благо общества время, чем занимались герои Кабе. Что касается тюрем и преступников, то в романе Кабе, поскольку несогласие со справедливым устройством общества может быть, очевидно, только следствием безумия, несогласных отправляют в сумасшедшие дома. Что касается утопии Ипполита Дюфрена, то, никак не надеясь на благодетельную роль пенитенциарной системы, он просто снабжает всех граждан технически совершенной защитой, да и еще как-то глухо упоминает о возможности самозащиты<sup>8</sup>.

Осторожно предполагается, что анализ прошлого может в некоторой степени помочь предвидеть будущее<sup>9</sup> – и предвидится историческая неизбежность отказа западными странами от своей колониальной системы, обременительной не только для колониальных народов, но и для самих колонизаторов<sup>10</sup>, предвидится и стремление Соединенных Штатов распространить свою власть на весь мир и диктовать ему свои условия, анализирует возможный исход войн начала XX в.

Довольно много в рассказе Дюфрена говорится о социальных процессах, естественным образом приведших к социалистическому обществу<sup>11</sup>. Неизбежным образом умирает милитаризм<sup>12</sup>, напоследок вызвавший приступ национализма у всех народов. Примечательно, что установление социализма естественным путем относится Франсом к концу XX в., доминирование в этом процессе выпадает на долю всегда

революционной Франции, затем в процесс втягивается и Европа, и Англия, и США. Революционность России вызывает большие сомнения у Ипполита Дюффрена, а возможно, и у самого Франса, однако, часть России все же в итоге входит в состав нового справедливого общества, чему способствовало всеобщее развитие радио и телефона. Электричество и радио оказываются весьма удобны для решения социальных проблем.

Однако же идиллия завершается банальной интрижкой путешественника во времени с очаровательной представительницей справедливого общества и оказывается лишь сном главного героя, что позволяет читателю романа, уже было поверившего в оптимистические социальные надежды Франса, осознать, что перед ним всего лишь ироническая фантазия с многочисленными литературными реминисценциями. Роман завершается набором скептических сентенций собеседников, не верящих ни в справедливое социальное устройство, ни в действительный прогресс человечества; представив целый спектр мнений и подходов к разрешению текущих проблем, автор полностью устраняется от окончательного выбора какой-либо точки зрения.

Этот панорамный и дальний прогноз развития человеческой цивилизации в романе имел отправным пунктом как раз несколько подзабытую в настоящее время русско-японскую войну, поскольку на момент создания романа это было наиболее впечатляющая катастрофа в мировой истории. Франс располагал большой информацией о текущем моменте, имея огромное влияние не только в литературном, но и в политическом мире, обладая обширными связями в самых высоких кругах, но его прогнозы на ближайшие 100 лет по своей точности близки к краткосрочным прогнозам персонажей «Галлиона».

#### *Примечания*

1. И. А. Лилеева классифицировала его как социально-философский роман [2, с. 647]
2. Переводчик, отец Е.П. Казанович, библиотекаря и научной сотрудницы Пушкинского Дома в 1913–1929 гг., переводчика, критика и литературоведа [5, с.188].
3. В отношении Гердера и России здесь использована точка зрения, изложенная в докладе известного российского германиста В.А. Аветисяна на Пуришевских чтениях в 2008 г. Тезисы данного доклада опубликованы в сборнике материалов XX Пуришевских чтений. [6]
4. Этой информацией автор обязана специалисту по древнееврейской литературе и переводчику Борису Остреру (Boris Ostrer).
5. Подробнее об этом см. работу автора этой статьи [7]
6. См., например [2, с. 653–654]

7. Этьен Кабе, французский мыслитель, политический деятель и писатель, известный в XIX в., автор утопического романа «Путешествие в Икарию» (1840), в русском переводе в серии «Предшественники научного социализма» в издательстве Академии наук СССР вышел в 1948 г. Икария как страна абсолютного счастья упомянута Шарлем Бодлером в поэме «Le voyage». Надо отметить, что для русского читателя имя осталось малоизвестным, и это одна из причин, по которой Марина Цветаева в своем переводе-переложении поэмы Бодлера заменила «Икарию» на «Эльдорадо».

8. «– Что вы говорите? – воскликнул я. – Вы упразднили суды? Стало быть, у вас нет больше преступлений и правонарушений?– Преступления сохранятся до тех пор, пока будет существовать старое и мрачное человечество. Но число преступников сократилось, так как сократилось число обездоленных. Преступления пышным цветом распускались в предместьях больших городов; у нас нет теперь больших городов. Беспроволочный телефон делает дороги безопасными в любой час. Все мы снабжены электрическими средствами защиты. Что касается правонарушений, то число их зависело скорее не от испорченности обвиняемых, а от придирчивости судей. Теперь же, когда у нас нет больше ни законников, ни судей и правосудие осуществляется по очереди всеми гражданами, многие виды правонарушений исчезли, верно, потому, что их перестали считать правонарушениями». [2, с. 591]

9. «Впрочем, это понятно: мы так мало знаем о событиях уже совершившихся и не обладаем необходимыми данными, чтобы точно предугадать события, которым еще предстоит совершиться. Но все же, поскольку прошлое человеческих обществ нам в какой-то мере известно, будущее этих обществ – продолжение и следствие прошедшего – не совсем для нас непознаваемо. Мы можем исследовать некоторые социальные явления и по условиям, в которых они уже происходили, получать представление об условиях, в которых они вновь произойдут. Нам не возбраняется, видя, как возникает новый порядок вещей, сравнивать его с уже минувшим порядком и делать вывод, что в будущем все закончится аналогично тому, как закончилось в прошлом <...> Изучая работу крупных государственных учреждений, существующих в наши дни, можно составить себе некоторое понятие о том, что будут представлять собою грядущие формы социалистического производства; когда таким образом будут прослежены различные стороны настоящей и прошлой промышленной деятельности человечества, станет возможным прийти к заключению – вероятно, если не безусловному, – что в один прекрасный день восторжествуют принципы коллективизма, и не потому, что он справедлив, ибо нет никаких оснований надеяться на победу справедливости, но потому, что коллективизм – необходимое следствие существующего порядка вещей и неизбежный результат развития капитализма ...» [2, с. 557].

10. «Все новые и новые формы взаимного общения и торговли, вынужденная солидарность между финансовыми рынками всех столиц мира, а также между торговыми рынками, которые отчаянными средствами безуспешно пытаются

ся возродить былую независимость, быстрый рост международного социализма – все это должно, видимо, рано или поздно привести к объединению народов всех континентов. Если в наши дни империалистический дух великих держав, надменно бряцающих оружием, на первый взгляд противоречит этим предвидениям и опровергает эти надежды, то нельзя не заметить, что современный национализм в действительности выражает смутное стремление ко все более широкому объединению умов и воле и что мечта о великой Англии, о великой Германии, о великой Америке – хотят этого или не хотят, противятся этому или не противятся – приводит к мечте о великом человечестве, к единению народов, независимо от цвета кожи, для совместной эксплуатации богатств земли...» [2, с. 559–560]

11. «Капиталистический порядок неизбежно привел к порядку, основанному на принципах коллективизма». [2, с. 595]

12. «Когда отвратительный период колонизации пришел к концу, войны прекратились. Но в государствах еще сохранялись армии». [2, с. 595]

#### *Список литературы*

1. Кузмин М. Анатоль Франс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.libfox.ru/202725-mihail-kuzmin-anatol-frans.html> (обращение 15.09.2017)

2. Франс А. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 5 / Под общей ред. Е.А. Гунста, В.А. Дынник, Б.Г. Реизова. М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1958. 671 с.

3. Луначарский А.В. Предисловие / Анатоль Франс, Полн. собр. соч., т. VI. На белом камне. Клио, перевод с французского И. А. Аксенова, изд. «Земля и фабрика», М.-Л. 1930. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/predislovie-k-knige-a-fransa-na-belom-kamne> (обращение 10.09.2017)

4. Франс А. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 6 / Под общей ред. Е.А. Гунста, В.А. Дынник, Б.Г. Реизова. М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1959. 767 с.

5. Западный сборник. В честь 80-летия Петра Романовича Заборова / Составители: М. Э. Маликова, Д.В. Токарев. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib2.pushkinskiydom.ru/Media/Default/PDF/Sborniki/Zapadnyj-sbornik-2011.pdf>

6. Аветисян В.А. Концепция истории России в немецком Просвещении // XX Пуришевские чтения: Россия в культурном сознании Запада: сб. статей и материалов – М. : МПГУ, 2008. С.4–5.

7. Овчарова Е.Э. Россия в творчестве Анатоля Франса / отв. ред. Т.С. Тайманова // Французские чтения. Материалы секции XXXIX Международной филологической конференции. СПб. : СПбГУ, 2011. С. 26–32.

## SOCIAL INSIGHT OF ANATOLE FRANCE

© *E.E. Ovcharova*

The article is devoted to Anatole France's novel «The white stone». The aim of this article is the revision of the novel's established reputation in Russia which was made mostly by A.V. Lunacharski. The novel is not very popular even among the specialists despite its splendid style and extremely rich sense. «The white stone» is a kind of concise encyclopedia of Anatole France's work. Probably the situation is the result of two main reasons. The first one is the intertextuality of the novel which is based on a huge corpus of the texts of the Anatole France himself and another one is its communistic reputation. Now the communistic ideas are not very popular, that is why such reputation do not contribute to the popularity of the novel. The comparative analysis in the article shows that the novel is much more an ironic literary fantasy and an invitation to reflect on complicated issues of social forecasts than real foresight.

*Keywords:* Anatole France, novel «The white stone», historiography, social forecasts, the Russo-Japanese war, communistic utopia.

### 4.6. ЭВОЛЮЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ Г. ЗУДЕРМАНА

© *Г.И. Родина*

В разделе рассматриваются политические взгляды Зудермана в их эволюции, интерес писателя на протяжении всей жизни к политическим партиям и их борьбе, отношении к разным социально-политическим системам, что репрезентирует не только идейное содержание повествовательных и драматических произведений Зудермана, но и его эпоху. Сопоставляя взгляды республиканцев, демократов, либералов, социалистов, писатель приходит к пониманию, что для гармоничного существования человека не приспособлен ни один политический режим из-за ограничения свободы личности. По Зудерману, бессмысленна и революция: невозможно изменить общество, если не изменится сам человек, лишь осознанное развитие каждого (нравственное, интеллектуальное, эстетическое) – залог гармоничного социального строя.

*Ключевые слова:* автобиографические романы, пьесы, политические партии, демократия, республика, либерализм, революция, гармоничная личность.

Немецкий писатель, драматург, публицист, общественный деятель Герман Зудерман (1857–1928) интересен для современного читателя как яркий представитель национальной культуры, в жизни и творчестве которого нашли отражение важнейшие общественно-политические события страны (грюндерство; войны – франко-прусская, Первая мировая;

Ноябрьская революция и др.). Формирование политической позиции будущего писателя началось в 70-80-е гг., когда в Германии происходил системный «резкий перелом» [1, с. 6] вследствие поражения революции 1848-1849 гг., обусловившей вектор политической борьбы в последующие десятилетия.

Свой первый социальный опыт Зудерман вынес из семьи родителей, проживавших в Восточной Пруссии, в Матцикене (недалеко от Тильзита). Его отец – солодовник и пивовар – разорился, не выдержав конкуренции с крупным производством и «быстрой концентрацией капитала» [2, S. 9]. Уже в школьные годы юный Герман превратился «из поклонника монархического принципа в старопрусском духе чуть ли не в баррикадного бойца», «уже восьмиклассником мечтал умереть на эшафоте, <...> считал тогда демократию и ее сторонников истинно честными людьми, а всех, кто был предан трону – негодяями и мерзавцами». Интерес к политике пробудился не без влияния еженедельника «Gartenlaube» («Беседка»). Журнал имел антипрусскую направленность, «до австрийской войны был единственным носителем демократических мыслей», позднее стал выразителем идеологии Бисмарка [3, с.16, 122]. Передовые взгляды привлекали будущего писателя.

Закончив в 1875 г. Тильзитскую реальную гимназию, он изучает в университете Кёнигсберга (1875-1877) филологию, слушает лекции о национальной экономике, государстве и политике, а затем «записывается» в Берлинский университет (1877), где посещает лекции по литературе, философии и национальной экономике К.Е.Дюринга, оказавшего на студента сильнейшее впечатление. Двадцатилетний Зудерман в письме к известному поэту Гансу Гопфену декларирует свою политическую позицию, признаваясь в том, что он «красный революционер, атеист, материалист», человек, «переоценивший все ценности» и «готовый пойти на муку и смерть ради освобождения закабаленного пролетариата» [4, S. 268]. В такой категоричности присутствовал элемент юношеского максимализма, но взгляд на мир и общество, выраженный четко и ясно, уже определился в своих основополагающих принципах, в своей оппозиционности бисмаркско-вильгельмовской империи и абсолютизму.

Неожиданно для себя Зудерман вовлекается в политику. Однажды (на рубеже 1880–1881 гг.) он случайно зашёл в прусскую палату депутатов и увидел Бисмарка: «До сих пор я был совершенно далек от всякой политики, но теперь она стала меня необыкновенно интересовать; <...> я стал постоянным посетителем палаты депутатов... и рейхстага, ежедневно читал отчеты заседаний парламента в газетах, и то, чего не по-

нимал в них, старался разъяснить себе путем чтения». Вскоре он получает «входной билет в ложу журналистов рейхстага» [3, с. 151]. Так началась его двухлетняя деятельность в качестве журналиста, освещавшего вопросы внутренней и внешней политики государства. Он наблюдает борьбу многочисленных партий, выражавших и защищавших интересы различных социальных слоев, конфессий, областей. Как гражданин, исполненный чувства ответственности за происходящее, он критически относится к политике консервативных партий и правительства.

В 1881 г. Зудерман (ему 24 года) знакомится с Риккертом, лидером национал-либеральной партии, руководителем либерального отделения в прусской палате депутатов [5, S. 205], которого Зудерман будет «уважать всю жизнь» [2, S. 10], и становится ответственным редактором газеты этой партии, заработав репутацию «тонкого наблюдателя и аналитика», чьи суждения о происходящих событиях были дальновидными и пронизательными [2, S. 14]. Однако национал-либералы не были его партией: они защищали интересы крупной буржуазии и были опорой политики Бисмарка. «Мои симпатии принадлежали демократии и республике, – писал Зудерман. – Быть республиканцем в настоящее время (в 1922 г.–Г.Р.) невелика премудрость. Но в то время республиканская идея казалась в буржуазных кругах безумием» [4, S. 395].

Субъективно разделяя демократические и республиканские идеи, Зудерман продолжал сотрудничать с политическими органами либеральных партий, с которыми его сближало критическое отношение к политике Бисмарка и к консервативной прессе. Восприятие Зудерманом самой яркой личности государственного масштаба – Бисмарка – было неоднозначным [6, с. 511–515]. Когда-то четырнадцатилетний Герман вместе со всеми переживал «восторг бисмарковского либерализма», «склонялся перед новым богом», «участвовал в ликовании», но только потому, что «был молод и восприимчив» [7, S. 15], а Бисмарк в то время (1871–1878) правил при содействии либеральной партии» [8, с. 306]. Резкая оценка первого рейхсканцлера германской империи («этот великий губитель был врагом моим и врагом народа» [4, S. 37] обусловлена тем, что он ассоциировался с негативными для Зудермана явлениями (монархия, абсолютизм, консерватизм), к тому же «после 1878 г. канцлер начал сближаться с консерваторами» [8, с. 306, 315], идейными противниками Зудермана (в автобиографических романах «Моя юность» (1922) и «Шальной профессор» (1926) он создал политический портрет бисмарковской Германии). Но Зудерман – и в этом его отличие от многих соотечественников – признавал в Бисмарке незаурядный талант по-

литического борца, харизматичность и огромное воздействие его личности.

Не обошли Зудермана и идеи социализма. Он вспоминал: «Это слово звучало странно и многообещающе для наших жадных молодых ушей». На собраниях социалистов среди «грязных одежд и истощенных лиц» Зудерман впервые почувствовал, как его «овеваает дух нового времени» [7, S. 8]. И в первом романе («Госпожа Забота» (1887)) «стихийно» прорывается его интерес к социал-демократии [9, S.1030], привлекавшей его «отрицательным отношением к консерватизму» [2, S. 16]. Но позицию партии о необходимости решения социальных противоречий посредством революции он не разделял никогда. Труды К. Маркса не оказали на него влияния. Он был убежден, что революция, имея целью создать новое общество, несет разрушение независимо от своей географии и национальности. По Зудерману, пороки социума таятся в природе человека. Однако общество может измениться, стать совершенным и без революции, если каждый будет сознательно стремиться к совершенству, для чего необходимы активная оптимистическая позиция в жизни, развитие интеллекта (через познание), эстетического чувства (через обращение к искусству) и высокая нравственность, т.е. Зудерман исследует вопрос о формировании гармоничной личности [пьесы «Честь» (1889), «Бой бабочек» (1894), романы «Былое» (1894), «Жена Стеффена Тромхольта» (1927) и др.]. Нравственный пафос произведений, нравственно-этические декларации делают творчество писателя актуальным и в наше время очередного порубежья с его духовными и моральными вызовами.

В 1925 г. Зудерман, оглядываясь назад, в 80-е гг., не без самоиронии характеризовал для читателей газеты «Königsberger Allgemeinen» свои политические амбиции тех лет: «Сорок четыре года тому назад я как автор передовиц заработал в этой газете шпоры, носимые с гордым сознанием того, что сослужил довольно значительную службу в деле развития мира... Но кажется, нет никакого вреда в том, что молодежь иногда порывается взять в свои руки бразды управления политикой» [2, S. 14].

Однако свое призвание Зудерман видел не в политике, а в писательской деятельности, которая осознавалась им как «более важное в жизни». Свою журналистско-политическую деятельность (вначале редактор «Reichsblatt», затем свободный сотрудник в газетах «Liberalen Korrespondenz», «Reichsfreund») он рассматривал не только как возможность зарабатывать средства к существованию, обогащать свой социальный опыт и знание жизни, что так необходимо будущему писателю,

но и как подготовительный этап к профессиональному труду литератора. Вспоминая о надеждах на будущее, питавших его в то время, Зудерман писал: «Политиком и журналистом я останусь лишь до тех пор, пока вполне овладею пером. Но затем я возьмусь за поэзию, за роман или драму, причем, буду не легковесным дилетантом, перед которым закрывают двери и сочинения которого возвращают назад, пожимая плечами, но таким, который уже чего-нибудь стоит и с которым считаются» [3, с. 161].

С 1883 г. Зудерман (ему 26 лет) уходит из сферы политики и становится «свободным художником» [5, S. 205]. Однако он не удаляется в башню из слоновой кости: современные общественно-политические вопросы оставались для него важным аспектом интересов, находившим отражение в письмах, дневниках, статьях, но крайне редко в художественных произведениях. Одним из таковых является комедия «Соратник Сократа» («Der Sturmgeselle Sokrates», 1903; варианты перевода: «Клятва Сократа», «Заговорщик Сократ», «Жизнь сильнее») и появившаяся вслед за ней статья «Соратники. Слово в защиту» (1903), свидетельствующие о том, что писатель продолжает видеть источник национальных бед в неосуществленности буржуазно-демократических задач и целей революции 1848 г.

Зудерман до конца жизни оставался небезразличным к современным общественно-политическим вопросам. В годы Первой мировой войны он сочувствовал простым людям Восточной Пруссии, переживавшим тяжёлое время разрухи и голода. Он разделял взгляды той части отечественной интеллигенции, которая оправдывала действия немецких войск во Франции. За такую позицию «Общество французских драматических писателей и композиторов в Париже» исключило из своих рядов некоторых германских и австрийских подданных, в том числе Зудермана, Гауптмана, Шницлера, Вагнера [10, с. 805; 11, с. 6; 12, с. 2; 13, с. 4–5]. Он был убежден, что условия Версальского мирного договора (1919) являются для Германии миной замедленного действия и рано или поздно станут причиной новой мировой войны [2, S. 27].

Ноябрьская революция и ее последствия произвели на него удручающее впечатление. К концу своей жизни Зудерман приходит к пессимистическим выводам о вариантах политической организации общества. В приложении к газете «Deutsche Allgemeine Zeitung» от первого января 1924 г. он высказывается отрицательно по отношению и к монархии, и к республике, и к диктатуре, и к социализму, видя в разных социальных системах лишь разные формы насилия над личностью, что

неприемлемо для него как писателя-гуманиста. Поэтому он испытывает растерянность в связи с будущим Германии [2, С. 27].

Таким образом, в изменениях политической позиции Зудермана отразилась как эпоха, богатая политическими партиями, течениями, событиями, так и взгляды той части немецкой интеллигенции, которая критически оценивала происходящее в стране и её перспективы, соотносимые властью с той или иной политической системой, но не с духовно-нравственным саморазвитием личности, на что уповал Зудерман и другие гуманистически ориентированные писатели.

#### *Список литературы*

1. Фрадкин И.М. Немецкая литература между двумя революциями: 1848–1918 // История немецкой литературы: В 5 т. Т.4. М.: Наука, 1968. 619 с.
2. Panzer A. Hermann Sudermann – eine politische Biographie // Hermann Sudermann – Werk und Wirkung. Wurzburg, 1980. S. 9–29.
3. Зудерман Г. Моя юность. Пг.-М.: Петроград, 1924. 162 с.
4. Sudermann H. Das Bilderbuch meiner Jugend. Stuttgart und Berlin, 1922. 404 S.
5. Busse K. Hermann Sudermann: sein Werk und sein Wesen. Stuttgart, 1927.
6. Родина Г.И. Бисмарк в восприятии немецких писателей-современников // Дискуссионные вопросы российской истории. Арзамас: АГПИ, 1998. С. 511–515.
7. Sudermann H. Die Sturmgesellen. Ein Wort zur Abwehr. Berlin: F. Fontane und Co, 1903. 27 S.
8. История XIX века. Под ред. проф. Лависса и Рамбо. В 8 тт. Т.4., М., 1938. 537 с.
9. Geschichte der deutschen Literatur. Bd.8. Halbbd. 2. Berlin, 1975.
10. Хроника // Театр и искусство. П.,1914. № 41.
11. Около театра (хроникальные заметки) // Театральная неделя. М., 1914. № 4.
12. Исключение Зудермана, Гауптмана и Вагнера // Русское слово (бюллетень). М., 1915. 1 мая.
13. Первухин М. Гауптман и Зудерман (об отношении этих писателей к России и союзникам во время Первой мировой войны) // Русское слово. М.,1914. 4 ноября. № 254.

## **THE EVOLUTION OF H. SUDERMANN'S POLITICAL VIEWS**

### ***G.I. Rodina***

The article focuses on Sudermann's political views and their evolution; his lifelong interest in political parties and their struggle; and on his attitude to various socio-political systems. These views represent the ideological message of Sudermann's narratives and dramas as well as his epoch. Comparing the views of

Republicans, Democrats, Liberals and Socialists, the writer comes to a conclusion that no political regime is suitable for the harmonious existence of man because any regime restricts a person's freedom. According to Sudermann, revolution does not make sense either because the society cannot be changed unless man himself changes, and a harmonious social system can be based only on conscious moral, intellectual and aesthetic development of every person.

*Keywords:* autobiographical novels, plays, harmonious personality. political parties, democracy, republic, liberalism, revolution.

#### **4.7. ИГРЫ С ИСТОРИЕЙ: САТИРИЧЕСКИЕ АНТИУТОПИИ СЬЮ ТАУНСЕНД**

© Ю.Г. Ремаева

Автором данного раздела рассматриваются два романа английской писательницы Сью Таунсенд «Мы с королевой» (1992) и «Королева Камилла» (2006). Учитывая все характерные жанровые признаки, анализируемая диалогия представляет собой сатирическую антиутопию. Писательница использует богатую палитру выразительных художественных средств комического. Выражая своё сложившееся скептическое отношение к британской королевской семье и её миссии в сатирическом ключе, романистка изображает жизнь в стране после упразднения института монархии. Играя с читателями и персонажами, С. Таунсенд по-своему интерпретирует исторические реалии; её воображение конструирует альтернативную действительность.

*Ключевые слова:* Сью Таунсенд, диалогия, «Мы с королевой», «Королева Камилла», сатирическая антиутопия, упразднение монархии.

Английская писательница Сюзан Лиллиан Таунсенд (1946–2014) по праву заслужила симпатии читателей и признание критиков, талантливо и самобытно продолжив английские литературные традиции комического. Воплощая свои взгляды в художественном творчестве, Таунсенд использовала дар юмориста и сатирика для создания весёлого и грустного смеха. С помощью остроумной и подчас едкой сатиры, в которой, впрочем, нет открытого осуждения или морализаторства, писательница пыталась привлечь внимание к различным сторонам жизни в Британии, в том числе и ряду актуальных социальных проблем. В сатирических полотнах Сью Таунсенд не обходит стороной и монархию, сторонницей которой она не является. Определенно скептическое отношение, выраженное в сатире автора, отчасти может быть объяснено непростыми жизненными условиями, сложившимися в детстве и юности Таунсенд.

По её признанию, она рано перестала верить в институт монархии. Это осознание принесло ей горечь разочарования: ранее писательница была убеждена, что именно королева «несёт ответственность за Англию» («I thought she was in charge of England») [1]. В интервью журналисту «The Guardian» Алексу Кларку она заявляет, что является «страстной социалисткой» («passionate socialist»), и её политические симпатии обычно на стороне «коммунистов, рабочих-социалистов или партии меньшинства» («...her preference was «Communist, Socialist Workers, or a minority party usually») [2].

В понимании писательницы комическое всегда связано и с горечью, и болью, и даже трагедией. Вот почему её смех такой разный. Она подчеркивает ту мысль, что члены монаршей семьи – трагикомические персонажи. В разговоре с писателем и литературным критиком Дмитрием Быковым романистка утверждает, что «они заложники, себе не принадлежат ни минуты. Вынуждены служить легенде – как, в общем, и все мы. <...> Маленькая горстка людей в старых дворцах героически, смешно, трогательно, безнадежно служит этому величию. Отлично всё понимаю» [3]. Таунсенд полагает, что «королевская семья давно не верит в свою миссию, и образуется трагический – или фарсовый – зазор между их человеческим «я» и государственной ролью. Да, наша королевская семья – великолепная метафора трагического гротеска человека вообще» [3], - убеждена она.

С этой позиции Сью Таунсенд и рассматривает институт монархии в своих романах «Мы с королевой» (англ. «Queen and I») и «Королева Камилла» (англ. «Queen Camilla»). Первое произведение было опубликовано в 1992 году, последующее за ним продолжение в 2006. Так как романы связывает система персонажей, место действия, выстроенный сюжет, то можно смело говорить о получившейся диалогии. Рассматриваемую диологию о возможном свержении монархии в современной Британии, учитывая все характерные жанровые признаки, можно отнести к сатирической антиутопии, разновидности антиутопии.

Всё начинается с того, что в день выборов премьер-министра, в ночь на 10 апреля 1992 года, побеждает основатель и лидер республиканской партии Джэк Баркер. Первым же указом он отменяет институт монархии. Звучат революционные лозунги: «Покончим с монархией!» [4, с. 11]; «Итак, сограждане, выше голову! Многовековое ярмо сброшено» [4, с. 32]; «Букингемский дворец очищен от паразитов!» [4, с.193] Толпа антимонархистов на Трафальгарской площади скандирует: «К чёрту в пасть королеву-мать». Это, конечно же, ошибка, подумала королева,

наверное, имели в виду «Божья благодать на королеву-мать, не иначе» [4, с. 12]. Новоизбранный руководитель заверяет, что «британский народ сам станет своим национальным символом, все пятьдесят семь миллионов» [4, с. 17]. Он обещает избирателям, что теперь «члены бывшей семьи станут полезными гражданами нашей страны – чего за ними не наблюдалось уже много сотен лет» [4, с. 32].

Поскольку в антиутопии пространство всегда ограничено, то и в этом романе члены королевской семьи обретают новое местожительство, которое выступает в качестве закрытого локуса. Они срочно покидают Лондон и отправляются в Ист-Мидлендс, чтобы поселиться в убогих муниципальных домах бедного квартала Переулка Ад. На самом деле название этой местности несколько другое – Hellebore Close, но с уличного знака отваливаются три буквы, и получается Hell Close. В переводе с английского «close» – буквально «тупик», «окончание», «завершение». Так и произошло – британская монархия упразднена, и для наших героев это становится концом их прежней жизни. Сначала они не верят в происходящее: «Теперешний абсурд долго ведь не продлится. <...> Простой народ возопит, требуя восстановить у власти консервативное правительство и монархию – иначе и быть не может, верно? Безусловно. Англичане славятся своей терпимостью, своей тягой к справедливости» [4, с. 37].

Королева и её семья успевают прихватить то небольшое, что принадлежало им ранее, – список разрешённых вещей ограничен. Теперь у них нет даже денег, чтобы заплатить за самое необходимое – еду и коммунальные услуги. Утратив свои привилегии, они учатся приспосабливаться к новым жизненным условиям, но реальность их потрясает: «– Это другой мир, – произнес Чарльз. – Во всяком случае, другая страна, – откликнулась королева» [4, с. 55]. Отношение к происходящему выражается по-разному. Например, супруг королевы, принц Филипп, герцог Эдинбургский, впадает в депрессию и попадает в психиатрическую лечебницу. Он жалуется жене: «Мне всего, чёрт побери, не хватает: тепла, уюта, комфорта, красоты, машин, экипажей, слуг, еды, пространства. <...> Мне не хватает и моего кабинет, и королевского поезда, и самолета, и яхты «Британия» [4, с. 118]. Старший сын королевы, принц Чарльз, доволен, что ему не придётся нести тяжкое бремя монарха. Он занимается разведением огорода, увлекается соседкой Беверли Тредголд и даже по недоразумению угождает в тюрьму, из которой совершает побег и скрывается где-то в полях Шотландии. Его жена флиртует с сыном соседки, Фицроем Туссенем. Их дети, Гарри и Уильям, заводят дружбу с

местными сверстниками, в результате чего они начинают говорить на ужасном английском, а их манеры портятся. Дочь королевы, принцесса Анна, не унывает. Ее поклонник, настильщик ковров Стиггс, дарит ей лошадь, и она абсолютно счастлива. Королева-мать ощущает себя вполне комфортно, она общается с соседкой и втайне играет на скачках. Её старшая дочь, бывшая королева Елизавета II, берет на себя всю ответственность по ведению домашнего хозяйства, налаживанию быта и общению с соседями. Любимый королевский пёс, корги Гаррис, наслаждается неожиданной свободой.

В этой воображаемой, альтернативной истории того, что могло бы произойти после упразднения института монархии, некогда знатные аристократы становятся простыми людьми, без титула, без регалий и привычных для них имен. Теперь посредством авторского воображения им предстоит испытать все лишения и тяготы обычных граждан страны. Их ждет очень скромная жизнь на социальное пособие и контакты с социальными службами. Они сталкиваются с вопросами несправедливости и бюрократии. В своих текстах писательница обращается к вопросу социального расслоения, которое существует в современной Британии. Жизнь обитателей переулка Ад рисуется без прикрас – они бедны, не слишком чистоплотны, необразованны, малокультурны. Даже их родной английский язык настолько различен, что не объединяет, а разъединяет их. Однако они радушно и с любопытством принимают бывшую королевскую семью, воспринимая их как людей, попавших в затруднительное положение. Члены династии Виндзоров изображены гротескно, со свойственными им чудачествами и прихотями. Таунсенд удаётся точно создать яркие образы, при этом симпатия к персонажам заметна читателю. В общей интонации писательницы, наряду с явным неодобрением внутренней политики Елизаветы, звучит сопереживание королеве как человеку. Она и ее близкие не теряют себя, но приобретают новые умения; проявляются их положительные черты характера. Показателен пример, когда королева приходит на помощь соседке: Елизавета не просто помогает родиться ребенку, но и отдает новорожденному вещи, оставшиеся как семейные реликвии со времен королевы Виктории. В свою очередь, когда умирает королева-мать, то соседи помогают с организацией похорон и отправляют её в последний путь на цыганской повозке. (Стоит отметить, что королева-мать скончалась лишь 30 марта 2002 года.) Следуя укоренившимся лингвокультурным концептам английскости, члены королевской семьи ведут «честную игру» («fair play») со «stiffen upper lip», то есть с выдержкой и стойкостью.

Сама писательница утверждала, что «Британия – это прямая спина и отведённые назад плечи» [3].

С. Таунсенд пытается привлечь внимание читателей к актуальным социальным, нравственным, политическим проблемам современной ей Британии. Королевское семейство узнает истинное положение дел в социальной сфере, в здравоохранении, в образовании. Королева осознает, что страна нуждается в социальных реформах и переменах, но не пытается вернуть власть, чтобы осуществить это. Однако, будучи протагонистом антиутопического романа, она не превращается в винтик, простую единицу этой системы. Позже создаётся промонархическая организация БОМБА (В.О.М.В. – Bring Our Monarchy Back), что в переводе романов звучит как «Британцы, освободим монарха, будем активны!» [4, с.207], или «Британия, опомнись, монархии – быть» [5, с.224]. Все попытки восстановить в правах монархию проваливаются. И новой власти британских республиканцев в конечном счёте не удастся добиться всеобщего благоденствия: планируется внести поправки в многовековую Конституцию, фунт падает, средства растрочены, за долги держава выкупается Японией, становясь колонией и теряя свою независимость. «Страну продали, как рыбу на базаре», - подмечает Елизавета [4, с.319]. Итог истории зависит только от авторской воли, поэтому развязка первой книги предлагает читателям неожиданный поворот. Выясняется, что всё случившееся было лишь сном, который видит монарх накануне выборов. Проснувшись, королева узнает, что консерваторы, партия, традиционно поддерживающая монархию, одерживает победу. Всё обретает свое status quo.

В романе-продолжении писательница обнуляет свой же собственный финал. Повествование получается более сатирически острым, вот почему напрашивается вывод о том, что за четырнадцать лет, прошедшие со времени публикации первой рукописи, Таунсенд не изменила своих политических взглядов, её отношение к происходящему в стране стало более непримиримым, а суждения более циничными. Английская действительность не радует писательницу, она делится с читателями своими утраченными иллюзиями. Описываемое общество находится в довольно глубоком кризисе, а для романов-антиутопий не принципиально, в каком – в экономическом, технологическом или политическом. Уже тринадцать лет королева и все члены бывшей королевской семьи живут по-прежнему в ста девятнадцати милях от Букингемского дворца, в Посёлке Цветов, в Переулке Ад. Они привыкают к такой жизни: заводят друзей, находят увлечения по душе. Чарльз теперь женат на своей дав-

ней пассивности Камилле Паркер-Боулз, и они занимаются огородом и разведением кур. Он пишет роман и ставит домашние спектакли. Все идет своим чередом, только реальность стала мрачнее, «невеселые дни настали в Англии» [5, с.20]. Демонстрируя свою работу, департамент градостроения запускает новую программу – спальные районы превращены в так называемые зоны изоляции. Теперь в них заселяются «антиобщественные элементы, уголовники, безумцы, инвалиды, революционеры, разжалованные врачи и юристы, дураки, наркоманы и страдающие от ожирения» [5, с.20]. Более того, посёлок и внешний мир разделяет высокая стена – с колючей проволокой и камерами наблюдения. За воротами располагаются вагончики службы безопасности. Все обитатели зоны должны носить на щиколотке металлический жетон и всегда иметь при себе удостоверение личности с присвоенным им личным номером. Действует комендантский час, а выезжать из поселка без разрешения и оформления соответствующих документов запрещается. Телефоны прослушиваются, а вся корреспонденция перехватывается и прочитывается. По телевизору свободно ловятся только две программы – рекламный канал и канал правительственных новостей. В зоне проживает много собак, известно, что англичане – большие любители этих животных. Необходимо заметить, что во втором произведении собаки являются такими же персонажами книги, как и люди. Здесь они разговаривают между собой, мы наблюдаем их собственный мир, где есть место эмоциям, чувствам, мнениям. Писательница проводит параллели с миром людей: «Как это можно равнять дворнягу и собаку с родословной? Разве многовековая селекция уже ничего не значит?» [5, с.330] – задается вопросом один из питомцев. Разговор об эволюционном разделении, о классах, кастах, особых группах – еще одна черта антиутопии, проявляющаяся в повествовании. Социальные условия жизни жителей поселка оставляют желать лучшего, но они ничего не пытаются предпринять для их улучшения. Отношение к происходящему пассивно, его можно выразить общим тезисом, высказанным приятельницей королевы: «А мне на политику наплевать. Она ж до моей жизни не касается» [4, с.265]. Они не могут сформулировать свои четкие политические убеждения: «– Уилф, вы социалист?

Социалист? Уилф забеспокоился. С этим словом теперь вроде бы связывалось такое, чего Уилф в глаза не видел и не понимал. Наподобие вегетарианства, государственной измены и прав женщин» [4, с.198]. Только молодой чернокожий полицейский Дуэйн Локхарт делает робкие попытки противостоять системе – он приносит девушке, в которую

влюблён, известные антиутопии Дж. Оруэлла «1984» и «Скотный двор», позволяет Камилле сбежать из зоны, чтобы немного побыть в лесу, пытается как-то противиться системе всеобщей слежки, которая осуществляется с помощью инновационной разработки «Вулкан».

В результате восстановить в правах королевскую семью удаётся новому главе консервативной партии Сынку Инглишу. Прийти к цели получается из-за провальных реформ премьер-министра, в частности, антисобачьего законопроекта. Королева отказывается от королевской власти, и на троне появляется новый монарх – Чарльз. Его родственники возвращаются в Букингемский дворец, который планировалось переделать в гостиницу Хилтон (с полем для гольфа) или в психиатрическую лечебницу. Но это возвращение получается не слишком радостным. Несколько дней в неделю дворец открыт для посещения всех желающих. Последний эпизод показывает австралийских туристов, которые наблюдают за Елизаветой и её близкими как за животными в зоопарке. Возникает ощущение незавершённости, недосказанности, нерешённости обозначенных проблем.

Романистка играет с читателями и со своими персонажами, по-своему интерпретирует исторические реалии; её воображение конструирует альтернативную действительность. Описываемые автором негативные черты антиутопического общества вызывают неприятие. Таунсенд рисует мир, в котором делается попытка установить рациональное мироустройство, процветает «благая» диктатура. Социальные и политические проблемы здесь доведены до абсурда. Писательница точно изобразила нелепость и торжествующую дикость новых правил. Подобное возможное будущее страшит писательницу, заставляет тревожиться за судьбу страны. Юмористические нотки и сатирические зарисовки придают романам большую долю комизма; к сатирической палитре добавляется и ирония, и гротеск, и гипербола, и некая фантазмагория. Тем не менее, можно услышать призыв автора к здравомыслию, преодолению глупости и узколюбости, ведь антиутопия – это своего рода предупреждение человечеству. Книги-фантазии Сью Таунсенд из серии «что было бы, если» получились злободневными, сатирически колкими, умными; они, безусловно, дают пищу для размышления.

Что касается Великобритании, время от времени в связи с определёнными событиями происходит охлаждение её народа к отдельным членам королевской семьи и самой королеве; периодически разворачиваются кампании с критикой монархии. Однако вопрос о том, быть монархии или нет, всерьёз не обсуждается. Опросы общественного мнения

в Соединённом Королевстве свидетельствуют о том, что большинство британцев выступают за сохранение Короны. Такие события Дома Виндзоров, как празднование шестидесятипятого юбилея пребывания Елизаветы на троне, бракосочетание принца Уильяма и Кейт Миддлтон, рождение правнуков королевы, помолвка принца Гарри, усиливают проявление верноподданнических чувств граждан. Сама же королевская семья готова к преобразованиям и демократизации.

#### *Список литературы*

1. Townsend S. Goodbye, Mrs Windsor. // The Guardian. 06.03.2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/mar/06/queen-jubilee-goodbye-mrs-windsor> (дата обращения 10.09.2017).
2. Интервью А.Кларка с С. Таунсенд. // The Guardian. 07.11.2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2009/nov/07/sue-townsend-interview-alex-clark> (дата обращения 17.09.2017).
3. Быков Д. Интервью с С. Таунсенд. // Город Женщин, №7, 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru-bykov.livejournal.com/27787.html> (дата обращения 20.08.2017).
4. Таунсенд С. Мы с королевой. Пер.Т. Щепкиной-Куперник. – М.: Фантом Пресс, 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://profilib.net/kniga/4001/syu-taunsend-my-s-korolevoу.php> (дата обращения 03.10.2017).
5. Таунсенд С. Королева Камилла. Пер.Н. Мезин.– М.: Фантом Пресс, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://royallib.com/book/taunsend\\_syu/koroleva\\_kamilla.html](https://royallib.com/book/taunsend_syu/koroleva_kamilla.html) (дата обращения 28.09.2017).
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1600 стр.

### **GAMES WITH HISTORY: SATIRICAL ANTI-UTOPIAS BY SUE TOWNSEND**

*J.G. Remaeva*

The novels «Queen and I» (1992) and «Queen Camilla» (2006) written by an English writer Sue Townsend are analysed in the article. Taking into account all the distinguishing genre characteristics it can be stated that the dilogy represents satirical anti-utopia. A wide range of expressional literary comic devices is made use of by the novelist. Townsend satirically interpreted historical realias; her imagination constructed the alternative reality in these «what-if» books depicting life in Britain after its monarchy has been abolished.

*Keywords:* Sue Townsend, dilogy, «Queen and I», «Queen Camilla», satirical anti-utopia, abolishment of monarchy.

#### 4.8. ГОТИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА Э. НОРТКОТА «КАРТИНА»: НЕСОСТОЯВШИЙСЯ РАЗГОВОР О РЕВОЛЮЦИИ

© А.А. Липинская

Раздел посвящен анализу специфики работы с историческим материалом в готической новелле Э. Норткота «Картина». В качестве основного метода исследования применяется компаративный анализ. Готическая новелла (англ. ghost story) часто задействует фольклорный, исторический материал для показа столкновения обычного человека со сверхъестественным началом, это весьма традиционный жанр с устоявшимся набором приёмов. Новелла Норткота «Картина» в этом смысле весьма типична и одновременно отличается рассогласованием двух планов: конкретно-исторического и собственно готического. В результате события революции 1848 года показаны на языке литературных условностей, отчасти восходящих ещё к «романам тайны и ужаса». Получается текст-симптом, дающий представление о круге интересов и представлений автора и читателей.

*Ключевые слова:* готическая новелла, троп, жанр, жанровый гибрид, исторический прототип, революция.

Новелла Э. Норткота «Картина» (The Picture) [4, с. 103–110] написана в жанре истории с привидениями, по-английски ghost story (русский, хотя и несколько спорный, эквивалент этого термина – «готическая новелла»). Это весьма своеобразный текст, в котором причудливо отразилась память о революции 1848 года.

Британец Эймиас Норткот (1864–1923) известен в истории литературы как автор единственного сборника рассказов, принадлежащих к вышеупомянутой жанровой разновидности. По основному роду занятий он был политическим журналистом и в зрелые годы жил в Штатах, хотя образование получил классическое английское – Итон и Оксфорд – и, судя все по тем же рассказам, вышедшим в 1921 году, всю жизнь идентифицировал себя с европейской культурной традицией. В его творчестве практически не встречается популярный сюжет противостояния американцев и англичан, нередкий в готических новеллах («Вздорные призраки» Дж. Б. Мэтьюза, комические рассказы Дж. К. Бангза и даже пародийное «Кентервильское привидение»). Почти все его истории связаны с Англией, показанной в несколько ностальгическом ключе: сельская глубинка, священники, гувернантки, друзья-студенты, прогулки под луной, т.е. набор персонажей и ситуаций, совершенно традиционный для «страшных» рассказов той поры, в которых действуют обычные люди в привычном для них (и для читателя) окружении, а завязка

сюжета – вторжение сверхъестественного в мирную обыденность [2, с. 137]. Страх также понимается по-особому: нет кровавых подробностей и ужасных чудищ, вся сила – в искусном создании тревожного настроения, передающегося от героя читателю. Норткот в русле этой традиции действует очень деликатно, его слог прост и прозаичен, экспозиции развернуты и словно не предвещают ничего необычного. Однако в его единственном сборнике есть единственная же новелла, выбивающаяся из общего ряда – не только местом и временем действия, но и кругом представлений, мифологией, набором литературных прототипов.

Действие рассказа «Картина» происходит в Венгрии и во многом привязано к событиям 1848 года. Венгрия эта, хоть и якобы исторически конкретная, показана весьма своеобразно. Страна упоминается в ещё одной новелле Норткота «Покойная миссис Фоук» [4, с. 90–102], протагонист которой женат на даме, чей отец служил в Венгрии и женился на местной жительнице частично цыганских кровей. Жена протагониста оказывается сатанисткой и проводит загадочные и зловещие ритуалы. Сведения о её происхождении поданы в якобы реалистическом ключе (место службы отца с точным указанием должности), но, по сути, воспроизводят романтический миф о цыганском колдовстве и о полудикой Восточной Европе, лишённой этнографической конкретики (вероятно, последний отчасти порождён «Дракулой» Брэма Стокера).

В свете этого понятно, почему к якобы точной локализации в новелле «Картина» стоит относиться с большой осторожностью. История эта открывается рассказом о венгерском суеверии, подозрительно знакомом русскому читателю: девушки в канун Нового года смотрят в зеркало, надеясь увидеть суженого. Гадание происходит в доме богатого крестьянина Ивана, и в нём участвует героиня по имени Анна Павлинская, причём далее по тексту, упоминая героиню и её родню, автор не путает формы мужского и женского рода – «Павлинский» и «Павлинская». Такие странности с именами при описании восточноевропейских реалий – явление нередкое для англоязычной литературной готики. Эрудированный, много путешествовавший Алджернон Блэквуд, другой мастер страшных историй, в новелле «Крылья Гора» (*The Wings of Horus*) [3, с. 141–165] выводит русского танцора балета по фамилии Бинович, ещё одного русского – Палазова, девушку Веру (имя обычное, но в иностранных текстах ставшее почти синонимом русской барышни). Россия и другие восточноевропейские державы, очевидно, воспринимаются как экзотический мир на грани дикости и цивилизации.

В новелле Норткота вышеописанная сцена романтического гадания, во время которого девушка видит чарующее и пугающее лицо – это пролог. Далее речь идёт о том, что её дед, человек совсем простой, но незаурядных личных качеств, дорос до бригадира плотников, однако в 1848 году оказался во главе восставших крестьян. Здесь снова очень заметно, что автор работает с мало освоенным материалом – должности и профессии персонажей обозначены англоязычными терминами. Автор опирается в итоге не столько на реалии, сколько на некие абстрактные литературные конструкции (способный простолюдин возвышается, толпа атакует замок и т.д.). Его выдаёт и весьма характерная оговорка – замечание о том, что цели восставших были неопределёнными, скорее всего, захватить и, возможно, убить графа [4, с. 104]. Венгрия тогда была частью Австро-Венгерской империи, и венгры, собственно говоря, боролись за национальную независимость. Разумеется, вооружённые выступления народа и нападения на поместья имели место. Рассмотрим, как именно показано конкретное восстание в новелле.

Учитывая, что текст создан уже в первой четверти XX века (точная датировка затруднительна), едва ли читатели Норткота остро воспринимали события континентальной истории более чем полувековой давности. Даже другая революция, значительно более давняя, связанная с деятельностью Кромвеля, была куда живее в культурной памяти, ей посвящали исторические труды, романы, пьесы и упоминали в готических новеллах (М. Р. Джеймс, А. Грей). Видимо, Норткоту просто нужна была острая коллизия, сталкивающая замок и деревню, властителя и подданных, и при этом имевшая место в Восточной Европе. В самом деле, конкретных подробностей, таких, которые не могли иметь место более нигде и никогда, в новелле нет – автор профессионально занимался политической журналистикой и при необходимости, вероятно, смог бы описать расстановку сил и ход событий, следовательно, если конкретики нет – она и не была ему нужна.

В условно-историческую рамку помещена ситуация, описанная на языке классической готики, наследие которой, как известно, периодически проявлялось в более поздних текстах [5, с. 3] – что уникально для Норткота, в целом державшегося в рамках позднего готического канона, характеризующегося сдержанной манерой и легкой иронией. Здесь и замок с его злым господином (очень распространенный, едва ли не жанрообразующий мотив) – господина называют «злой граф» (без фамилии, то есть опять без локальной привязки, функция важнее персонажа), он высок, смугл и черноволос (опять-

таки графретная характеристика – таковы были Скедони у Анны Радклиф, Амбросио у Льюиса и целая плеяда «байронических» героев), он таинственно исчезает во время штурма (и тем социальный мотив как бы обрубается, революция разряжается в ничто – вспомним о неясности целей повстанцев), а на вожака мятежников и его потомство начинают обрушиваться страшные беды – с подозрительным упорством и неотвратимостью. Редкая локальная деталь – упоминание, что крестьяне, разграбив замок, прогнали слуг-австрийцев. Впрочем, эта подробность ничего существенного не добавляет: в контексте «австриец» читается как представитель власти, враг восставших, не более, абстрактный образ чужака-захватчика. Тут же сообщается, что и сам граф, против венгерских традиций, был на стороне австрийков и по молодости служил в имперской гвардии, то есть тоже является чужим (с дополнительной функцией посредничества между двумя мирами). Присутствует и мотив слухов, сомнительной достоверности информации, столь типичный для литературной готики и помогающий создать атмосферу таинственности: репутация графа зиждилась лишь на слухах, вызванных его проправительственной ориентацией и привычкой куда-то периодически уезжать. Причем был ли в итоге граф тираном и почему на самом деле крестьяне восстали, не только неясно, но как будто и неважно, поскольку все вышеизложенное касается предыстории, предков персонажей новеллы. Что интересно, крестьяне графа в замке не нашли и решили, что на этот раз он уехал навсегда, возможно, успел бежать, а замок перешел дальнему родственнику из Америки.

Вернемся, однако, к семье Павлинских. Глава повстанцев, надо полагать, продолжил работать по специальности, но упал с крыши, а сын его некоторое время спустя упал с лошади, то и другое произошло совершенно внезапно. Как мы понимаем, любая случайность в готической новелле – лишь чуть замаскированная закономерность [2, с. 139]. И вот предыстория смыкается собственно с историей, в центре внимания оказывается юная Анна. Точной датировки нет, но, видимо, это уже где-то рубеж столетий. Анна, как и злой граф и её дед-повстанец, фигура графретная, юная дева, чистая душой и суеверная (последнее объясняется её деревенским воспитанием). Подобно героиням старинных готических романов, она попадает в замок – для ухода за больной женой управляющего – и вскоре её внимание привлекает портрет рослого темнолового человека лет сорока, одетого по моде полувековой давности (читатель, в отличие от девушки, прекрасно понимает, кто это). Героиня

встревожена и зачарована и начинает вести дневник. Она узнает на портрете лицо, которое видела во время гадания. Конвенции определяют собой ход повествования – юная крестьяночка ведёт дневник даже не потому, что у нее нашлись добрые родичи, обучившие её грамоте, а потому, что романтической героине «положено» вести дневник. Детали наподобие куска ткани, закрывавшего портрет и с шорохом упавшего, также глубоко традиционны. Очевидно, что Норткот играет в старинные условности, рекомбинируя их на условном фоне. Готика конца XVIII столетия отодвигала действие в прошлое и в чужие края (часто в католические страны, где имелаась инквизиция), и Норткот совершает аналогичный сдвиг, но на свой лад – в столь же условно-романтическую Восточную Европу времён одного из последних больших конфликтов.

Портрет же, обладающий свойствами живого существа, являющийся как бы инкарнацией изображённого – классический мотив литературной готики, начиная ещё с «Замка Отранто». Выстраивается ряд: отражение – портрет – прототип, дополненный мотивом сбывшегося пророчества: по правилам жанра, отчасти пришедшим из фольклорной повествовательной традиции, любой результат гадания, предсказание, предчувствие имеют свойство воплощаться в реальность. Юная Анна считает портрет *her painted lover* [4, с. 107] – «её нарисованным возлюбленным», что хорошо передаёт статус портрета как некой промежуточной реальности, и вещи, и существа одновременно. А потом Анна пропадает, начинаются поиски, и первым делом выясняется, что портрет открыт, как и окно, в западную галерею. Но девушку не находят, а позже и волнение, вызванное происшествием, утихает.

Восемь лет спустя владелец замка (американский родич графа) намеревается приехать и просит переоборудовать замок по современным стандартам. Это тоже очень любопытное сплетение мотивов: и американец в Европе (столкновение старой и новой культуры; широко известно, как этот момент задействован в «Собаке Баскервилей»), и смена временной перспективы: в новелле три различных пласта – легенда, историческое прошлое и настоящее, причем первый и второй заметно переплетаются, а третий предстаёт как точка зрения рассказчика и его аудитории. В самом конце нарратор утверждает, что слышал всю историю от венгра-агента, ведущего дела того самого американца. Для готической новеллы соответствующего периода характерны хитроумные многослойные повествовательные рамки и балансирование между фактом и интерпретацией, разными уровнями достоверности. Так и здесь якобы

имеется свидетельство очевидца, но история остаётся загадочной (тем более, агент многое не мог видеть лично по вполне понятным причинам).

При реставрации замка обнаруживается некая комната, в которой сидит за столом скелет графа, а на столе лежат бумаги, доказывающие, что он все же был шпионом австрийского правительства. Давние слухи подтверждаются. Граф якобы спасался от преследования и оказался случайно заперт в помещении, в котором и умер. Здесь имеет место противоречие, точнее, столкновение языков описания. Графа подозревали в шпионаже и на этом основании называли злым, потом он уже после смерти жестоко мстил крестьянской семье, то есть был «злым» в ином смысле – не политическом, но моральном и мистическом. Норткот пытается сразу рассказать готическую историю и вписать её в исторический контекст – относительно неудачно.

Описание скелета за столом имеет свой прототип – исторический и литературный. Подобное описано у Клары Рив в «Старом английском бароне» (а Норткот явно знаком с традицией романа тайны и ужаса), более того, еще более близкий аналог имеется в, вероятно, вдохновлявшей Рив легенде о виконте Ловелле [1, с. 251]. История эта известна по целому ряду источников и также вполне могла попасться на глаза Норткоту, тем более что сходство разительное – и поза, и причины, и обстоятельства смерти (герой умирает от голода, сидя за столом в маленькой комнатке, где спасается от преследования).

Но перед скелетом злодея преклонил колени скелет героини. В тексте новеллы использовано слово *adoration* [4, с. 109], в английском языке оно способно обозначать как любовную привязанность, так и религиозное поклонение. Героиня явно была влюблена в таинственного незнакомца и, вероятно, поклонялась ему как демоническому существу. Как она дошла до этого и почему мгновенно погибла в процессе поклонения, не знают ни рассказчик, ни, вероятно, автор; это таинственная недосказанность, приём классический для литературной готики и в этой новелле неожиданно эффектный, поскольку в рамках достаточно тривиальной истории открывает разнообразные возможности для построения гипотез.

Итак, перед нами попытка освоения автором предромантических и романтических тропов в формате поздней готической новеллы. Революционная тема звучит, но очищена от социально-исторической конкретики и сведена к противоборству героя-злодея и толпы и теме загробного мщения. Выбор событий 1848 года как фона обусловлен тем, что эти

события охватили Восточную Европу и совместимы с хронологией новеллы: в них мог участвовать дед юной героини, погибшей сравнительно недавно. Норткот делает попытку перевести старинные условности на язык поздней готики, с привлечением точных антикварно-этнографических деталей и прозаических мотивировок, но в результате литературно-мифологический субстрат оказывается сильнее, и новелла остаётся специфическим жанровым гибридом, текстом-симптомом, позволяющим судить о круге интересов и представлений автора и его читателей.

*Список литературы*

1. Антонов С. А. Примечания // Рив К. Старый английский барон. М.: Ладомир, Наука, 2012. С. 236–262.
2. Липинская А. А. Некоторые замечания о поэтике готической новеллы // Традиция и новаторство в литературе и искусстве. Материалы всероссийской научной конференции. Выпуск 21. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. СПб., 2017. С. 136–139.
3. Blackwood A. Day and Night Stories. N.Y.: E.P. Dutton & Company, 1917. 228 p.
4. Northcote A. In Ghostly Company. Lnd.: Wordsworth Editions, 2010. 144 p.
5. Punter D. The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day. Lnd. & N.Y.: Longman, 1980. XII. 449 p.

**A. NORTHCOTE'S GHOST STORY 'THE PICTURE':  
THE UNTOLD STORY ABOUT REVOLUTION**

*A.A. Lipinskaya*

The article discusses A. Northcote's interpretation of historical themes in his ghost story 'The Picture' with the help of comparative analysis. It is very typical for ghost stories to make use of folklore and history (the so-called antiquarian gothic), and such material becomes a background for the meeting of common people with different modes of the supernatural. Classic host stories are very traditional in many respects, including not only this type of plot but also a set of characteristic devices. 'The Picture' demonstrates these features but is also a very characteristic example of dissociation between the two levels: historical and gothic. As a result the revolution of 1848 is shown through the prism of literary conventions borrowed partly from the pre-romantic gothic. The story is of comparatively little artistic merit but gives an interesting insight into the author's ideas and his readers' tastes.

*Keywords:* ghost story, trope, genre, hybrid, historical prototype, revolution.

#### 4.9. НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ В ДРАМЕ ПИРАНДЕЛЛО (К 150-ЛЕТИЮ ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО)

© И.К. Полуяхтова

Рассматривается воплощение национальных и культурно-исторических кодов в интеллектуальной драме Пиранделло. Делается вывод о том, что сформировавшись на рубеже двух веков, его пьеса восприняла воздействие национальной драматургии и театра (комедии дель арте, комедия Феррари) а также сюжеты и характеры европейской литературы, в том числе русской и немецкой, особенно романтической. Доказывается, что Луиджи Пиранделло по праву считается одним из первых создателей современного интеллектуального театра.

*Ключевые слова:* Луиджи Пиранделло, комедия дель арте, комедия Феррари, веризм, романтизм, интеллектуальная драма, Гёльдерлин, Леонкавалло.

Хронологические совпадения могут быть удивительны. Совпадения дат жизни и творчества Горького (1868–1936) и Пиранделло (1867–1936) уникально, каждый из этих писателей является крупнейшим явлением в своей национальной литературе в XX веке. В русской литературе Борис Пастернак и Михаил Шолохов могут быть сопоставимы с Горьким, но на равенство выйти не могут. Это если говорить о романной прозе, в драматургии и сопоставление невозможно.

Горький и Пиранделло – различны, нередко противоположны в своих философских взглядах, в художественных новациях, но совпадения в их временных пространствах определяют многие из этих новаций, оба писателя стали свидетелями исторических переворотов в мире, смысл и значение этих переворотов сложно переоценить. Хотя ни тот, ни другой не дожили до самого трагичного события XX века - Второй мировой войны.

Настоящая работа не ставит целью сопоставление двух великих писателей России и Италии. Это лишь исходная точка, от которой автор отталкивается, чтобы обратиться к комедиям Луиджи Пиранделло, чтобы напомнить о многообразии художественных форм драматургии прошлого века, определившем многообразие драматургических структур нашего времени, когда театральная драматургия дополнилась в XX веке кинодраматургией и теледраматургией, в этой форме художественного мышления развитие точных наук, в первую очередь математики и физики, способствовало развитию литературной драмы. Книгу и театр стали вытеснять радио, телевидение, кино, диктующие свои неписанные законы драматургическим жанрам. Но в каждой национальной культуре

традиции сформировали закон драматических форм, о национальных традициях в драме Пиранделло пойдёт разговор далее.

Задача данной статьи – рассмотреть лучшие драмы Пиранделло, принесшие ему мировую известность: это его драматическая трилогия 1920-х годов, комедия «Шесть персонажей в поисках автора», «1920», «Каждый по-своему», «Сегодня мы импровизируем», а также его трагедия «Генрих IV» с заметными элементами комедии.

В 1970 году Б.Г. Реизов пишет интересную статью «Луиджи Пиранделло в России» [1, с. 346–353], намечая эволюцию «русского» Пиранделло в русской культуре. Первыми в России были осуществлены переводы новелл Пиранделло, еще до 1917 года. Интересно, что переводы Пиранделло вышли в журнале «Вестник Европы» в 1917 году, а номера 7 и 8 - в канун Октябрьской революции. В том же журнале, изменившем название (теперь он именуется «Современный Запад»), в 1924 году появился первый перевод знаменитой пьесы под названием «Шесть действующих лиц в поисках автора» и при этом первое толкование этой драмы в советской России, и все это чрез четыре года после премьеры комедии в Риме.

Б.Г. Реизов справедливо отмечает, что первые критические работы о Пиранделло создавались в то время, когда складывались основные установки формирующейся тогда советской эстетики, цитируются в статье работы А. Луначарского, А. Дживелегова. Очень важно, что Пиранделло относили к тем авторам на Западе, кого мы считаем «своими друзьями» [1, с. 348].

Было отмечено сходство Пиранделло с А.П. Чеховым, что прежде всего отмечалось в новеллах итальянского писателя, обратившегося к изображению «маленького» человека с большими душевными достоинствами. Драмы итальянского автора не ставились тогда в России, философская сложность его драматургии смущала театралов и литературных критиков, позднее, отмечает Б.Г. Ревизов, советская литературная критика обратилась именно к философским канонам в творчестве Пиранделло.

С чувством уважения Б.Г. Реизов называет молодую тогда И.П. Володину, которая «создает философскую и идеологическую базу для изучения всего его дальнейшего творчества» [1, с. 351]. И. Володина создает впоследствии несколько статей о новеллах Пиранделло, ею написана глава о нем в книге «История итальянской литературы XIX-XX веков» [2]. Следует назвать интересную статью-вступление в книге Пиранделло «Живая и мертвая» [3, с. 5–23]. Следует сказать особо о первой солид-

ной монографии, автором которой стала М.М. Молодцова, где характеризуется психологический мир личности итальянского драматурга, чье творчество и жизнь трагически совпали с эпохой фашистской диктатуры в Италии [4].

В нашей литературоведческой науке уже давно появились исследования об итальянском неореализме, довольно назвать книгу З.М. Потаповой «Неореализм в итальянской литературе» (Москва, 1961 г.) с ее антифашистским духом, вызывавшим наше чувство солидарности, антифашистские романы, имя Васко Пратолини (которого у нас иногда по-свойски называли «Васькой Пратолини») было у нас чаще произносимо, нежели имя Луиджи Пиранделло. И все же пришел и его черед, его безумные персонажи нашли свое место в наших исследованиях.

Монография М.М. Молодцовой появилась в 1982 году, в ней уделялось должное внимание взаимоотношению Пиранделло и Бенито Муссолини, который зорко следил за итальянскими гениями, чтобы не разбегались по разным странам, а гениев было не так уж и много в период диктатуры фашизма, которую в современной Италии именуют «черным двадцатилетием» (1925–1945 гг.). Д'Аннунцио поддерживал националистическую устремленность фашистов и даже способствовал военным устремлениям, не только в своих литературных творениях, но и в своих воинских подвигах, о которых и по сию пору Италия вспоминает со стыдом.

Пиранделло имел европейское признание, в 1934 году он получил Нобелевскую премию, что вызвало к нему особый интерес в странах Европы и даже России, но у него на родине этот факт не вызывал энтузиазма. Как свидетельствует в своей книге М.М. Молодцова, «присуждение Пиранделло Нобелевской премии в ноябре 1934 года было встречено в Италии гробовым молчанием» [4]. Можно согласиться с автором монографии, Пиранделло по сути «являлся оппозиционером» [4, с. 56] фашистскому режиму. Главенствующая идея творчества Пиранделло – противопоставление видимости и сущности явления служила противоядием фашистской демагогии, прославлению «нового режима».

В книге М.М. Молодцовой рассказывается о личной трагедии Пиранделло, о его на редкость несчастливо сложившейся судьбе. Нет нужды сводить пессимизм писателя с неудавшимся сердечными делами, но в данном случае стоит признать весомость этого аргумента. Старший сын писателя Стефано в начале Первой мировой войны отправился добровольцем, вскоре был тяжело ранен и оказался в плену, Пиранделло с огромным трудом смог вернуть старшего сына. После своих героиче-

ских устремлений Стефано больше не принимал участия в воинских делах, стал журналистом и никогда не покидал оставшегося одиноким отца, сделался ему надежной поддержкой.

Пиранделло женился на девушке на редкость красивой, но глуповатой (что не смущало писателя), он надеялся способствовать ее духовному развитию. Но все оказалось иным, глуповатая Антоньетта Пиранделло лишилась остатков разума, сделалась клинической сумасшедшей. Пиранделло долго скрывал свою обезумевшую жену, так что для него понятие о безумии никогда не было медицинским термином, оно стало для него повседневностью, тяжелой и поучительной. Безумие в общественном окружении Пиранделло и безумие дома, и без надежды на Бога, ведь он был атеистом.

Писатель прошел школу итальянского веризма, его новеллы тому доказательство. И эта пора близости с веристами навсегда оставила след в драматургии Пиранделло, впервые в истории европейского театра, разрушившего натуральное сценическое действие.

Интеллектуальная драма сформировалась в первой трети XX века. Для нас важно проследить, как в драме Пиранделло сказались национальные традиции, где прежде всего должно называть комедию дель арте, с ее импровизацией и привычными фигурами комического амплуа: Панталоне, Бригелла, Труффальдино и Тарталья, эти дзанни, так именовали их в театре (в переводе – дурачки) появлялись на сцене лишь для того, чтобы дать свою, смешную версию происходящего, к которому они не имели отношения. Редкий случай, когда Труффальдино выступает в качестве главного в комедии Гольдони «Слуга двух господ».

О живучести комедии дель арте в итальянском репертуаре XIX и XX века написано очень много. В своей книге «Образы Италии» П.П. Муратов называет комедию масок одним из «прекрасных проявлений итальянского гения» [5, с.30]. По мнению этого известного италофила, творчество Гольдони и Гоцци, невзирая на их противоположности, в равной степени отражают художественный мир итальянской комедии дель арте.

Никем еще не применявшийся метод введения фантастики в реальную жизнь дается в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора», проявления авторской фантазии, воплощенные в реальных людях шести персонажей: отец, сын, мать, падчерица, мальчик 14 лет и девочка 4 лет. «Чтобы персонажи не смешивались с актерами труппы, Пиранделло воспользовался приемом комедии дель арте и «надел» на них маски, выражающие фиксированную сущность каждого персонажа: Отец – угрызение совести, Мать – страдание, Сын – презрение, Падчерица –

мечь» [1, с.220], так повествует И.П. Володина, рассказывая пьесу и одновременно анализируя ее художественную природу, напоминая о традиции итальянской комедии масок.

Интеллектуальная драма Пиранделло исходит не только от комедии масок, в истории итальянской романтической драматургии есть уже подобные изображения театральной действительности. Так следует назвать комедиографа эпохи Рисорджименто Паоло Феррари (1822-1889), создавшего впервые в Италии комедию с главным героем художником, борцом за новое в искусстве. В комедиях Феррари «Данте и Вероне», «Парини и сатира» воспроизведены характеры великих итальянских поэтов, патриотическая идея отражала настроения эпохи Рисорджименто, в период, предшествующий гарибальдийской эпопее, неудивительно, что пьесы Феррари обретают черты комедии героической.

Лучшая из комедий Феррари – «Гольдони и его шестнадцать новых комедий».

Главный конфликт здесь – противопоставление Гольдони, поэта и гражданина –остальным персонажам, людям суетным и меркантильным. Но в этом конфликте есть еще один оригинальный поворот – лютым врагом Гольдони является талантливый и сгорающий, одержимый завистью Циго. В комедии появляется тема противостояния гения и таланта, ибо Циго (в котором угадывается фигура Карло Гоцци) изобретателен в своей зависти и более того, однажды даже доносит на драматурга, доказывая, что гений и злодейство – две вещи несовместимые, ибо Циго – не гений. Комедия Феррари имеет хороший конец, Гольдони чудом избегает ареста, но моральная победа драматурга не в этом, она в его драматургической изобретательности: ставится неудачная комедия Гольдони, и уж Циго тут как тут, чтобы осмеять своего противника. Но тут Гольдони готовит неожиданный ход, он сочиняет свое обращение к зрителям, в стихах, конечно, посылает примадонну, которая читает откровенное признание автора – да, нынешняя пьеса не удалась, признаю, обещаю в следующий год написать 16 новых комедий. Зрители в восторге от столь откровенного обращения к ним, ход совершенно неожиданный (это уж Пиранделло, а не Гольдони). Это уже разрушение сценического действия. Эта комедия Феррари была поставлена в 1851 году, успех ее был велик, эта комедия переводилась на другие языки, в том числе и на русский [6].

В 1892 году прошла премьера оперы Р. Леонкавалло «Паяцы», вскоре обошедшая все оперные театры мира, Пиранделло не мог не заметить ее, эту оперу знали все. Литературный текст был написан самим компо-

зитором. Это была история из жизни бродячих комедиантов, разыгравших старинную ситуацию о Коломбине и Арлекине, решивших посмеяться над Паяцем, мужем Коломбины. Привычный сюжет комедии дель арте, но в историю комического спектакля вмешивается реальная человеческая трагедия – Паяц (Канио) страдает всерьез, он не хочет отдавать жену возникшему сопернику. Смещение трагического и комического в этой опере абсолютно синхронно, комедия дель арте совмещается с реальной трагической ситуацией в жизни.

«Паяцы» Леонкавалло – характерная опера веризма, с ее демократическими героями, данными в исключительной ситуации эмоционального напряжения, традиции недавнего романтизма дают себя знать. Необыкновенно сильно соединяются в этой опере бытовое и необыкновенное, которое при этом обретает жизненную правду. Все это не могло не оказать впечатления на молодого Пиранделло. И последнее о традиции романтической драмы в комедиях Пиранделло. Его единственная трагедия «Генрих IV» – историческая только по названию, речь идет и трагическом одиночестве человеческой личности в Италии, в Европе предфашистского периода.

Интеллектуальная драма Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» разрушила жизнеспособность драматического действия, ввела фантастику в полное жизнеподобие театральных буден. В период репетиции на сцене появляются фантастические фигуры шести персонажей, они хотят поведать режиссеру и актерам свою семейную трагедию. Существует давняя традиция в драматургии – явление убитых персонажей, взывающих к отмщению – тень отца в «Гамлете», Командор в комедии Мольера «Дон Жуан», а также в маленькой трагедии Пушкина «Каменный гость». Но у Пиранделло это живые персонажи, тут есть и зловещее – гибель четырехлетней девочки и смерть ее застрелившегося братишки, но в центре внимания автора эпизод Отца и Падчерицы.

Много лет тому назад Отец оставил жену, несправедливо обвинив ее в измене. Мать сошлась с другим, но тот вскоре умер, началась бедность, голод. Падчерица хотела втайне помочь Матери, её накормить. Ей предложила хороший заработок некая мадам Паче, не уточнив, в чем смысл этого заработка. И вот Отец встречается с девушкой, почти девочкой, он не успевает совершить злодеяние, неожиданно в двери вбегает Мать. Но существенно другое – отец уже положил перед Падчерицей конверт с деньгами. Есть ли в этой сцене комическое, сказать трудно. Но в пьесе Пиранделло оно появляется: обидев жену подозрением, Отец готов оскорбить Падчерицу, оплатив ее позор. А стыдно ему са-

мому. Отец олицетворяет собою горькое раскаяние, он возвращает в отвергнутую когда-то семью, усыновляет чужих детей, но призрак трагедии навсегда поселяется в ней. В этой комедии Пиранделло комическое и трагическое синхронны, как синхронны два противоположных действия: подготовка к репетиции в театре и страдания шести фантастических персонажей, взывающих к отщепенцу.

При этом злодеяние не совершилось, главное, что оно осталось возможностью, в рамках и пределах закона, что это обыденность, это дозволено, и только горестный возглас матери: «Это моя дочь!» – свидетельствует о зловещем смысле этой роковой случайности. После этого отец вновь соединяется со своей некогда отвергнутой им семьей, хотя это не возвращает мира несчастным персонажем и не приносит взаимопонимания.

Сама по себе природа фантастики этой драмы не исследована, но можно предположить, что она идет от романтических традиций, проявляющихся нередко в лирической поэзии, где поэт всегда готов обращаться к своему сердцу, своему чувству вины, как бы персонифицируя эти свойства, отделяя от себя самого. В стихотворении Б. Пастернака «Марбург»: «Тоска пассажиркой скользнет по томам / И с книжкой на оттоманке поместится». Эти строки написаны в начале XX столетия, но можно привести и более ранний пример: среди драматических по форме «нравственных этюдов» Леопарди есть диалог Тассо с внутренним своим гением. В русском переводе обычно «Тассо и его гений», иногда «Тассо и его Демон», а в оригинале «Dialogo di Terquato Tasso e del suo Genio Familiare» [7]. Раздвоение поэта и его собственного скорбного гения подчеркивает силу и драматичность «мировой скорби» поэта, придавая ей, вообще не свойственную Леопарди, театральность.

В прозаических рассказах можно обнаружить фантастику, в которой действуют произведения искусства, выходит из картин нарисованные фигуры или оживляются произведения скульптуры, достаточно напомнить известную новеллу П. Мериме «Венера Ильская» (1837 г.), созданную в середине XIX века. Реалистическое повествование от лица персонажа делает эту фантастику как бы лишь предполагаемой. Двое новобрачных погибают, тайна того убийства не раскрыта, лишь романтическое воображение персонажей связано с удивительной статуей Венеры: богиня любви наказала новобрачных, вступивших в союз без любви. Это сопоставление возникает именно в силу ехидного сближения чудовищного и смешного. У Пиранделло явление очеловеченных поэтических персонажей, затем страшная сцена смерти четырехлетней девочки,

утонувшей в колодце, и смерть застрелившегося пятнадцатилетнего мальчика совсем рядом с философскими рассуждениями: погибли дети на самом деле или это сценическая условность? И та же соединенность любовных эпизодов с мотивом денег, денежные соображения определяют сущность замыслов, намерений и поступков персонажей. В обоих случаях их сближение не состоялось. В новелле П. Мериме ему помешала мстительная языческая богиня, ожившая однажды для жестокого отмщения: жених был задушен мраморной статуей Венеры, невеста потяряла рассудок. В пьесе Пиранделло Отец успеваает остановиться, когда слышит возглас Матери. Напомним, что дело здесь не в кровном родстве, и Падчерица не связана с отцом родственными узами. Дело в том, что эту девочку Отец обожествлял в своей душе, когда был хранителем ее в детские годы. Потому так горестно и одновременно смешно звучит ее напоминание: «еще немного – и деньги были бы мои!» В драме «Шесть персонажей» нет привычного для Пиранделло мотива «обнаженной маски», фантастические персонажи имеют привычные маски: мать – страдание, старший сын – презрение, падчерица – мстительность, отец – угрызение совести. Эти действующие лица в драме не лгут, и, если в их речах заметны несурзаица, они обманывают сами себя, не дру-гих.

Такая же драматическая ситуация и в комедии «Каждый по-своему», когда Пиранделло привлекает к своим сценическим персонажам и зрителю: нет не настоящего зрителя, обладателя театральных билетов, ни привычных персонажей. Здесь снова «обнаженные маски», которые срываются самым неожиданным путем. Актриса Делия Морелло, нередко игравшая на сцене без всякого костюма и имевшая славу доступной женщины, получила предложение от богатого дворянина и согласилась стать ему верной супругой. После того Делия Морелло явила свою жестокую сущность, совратив жениха сестры своего будущего мужа. А он, бедняга, после жестокой измены Делии Морелло застрелился. Маски Делии – это молва о женщине-актрисе, в салонах высшего света живет именно такой образ – маска. Но вот на сцене появилась сама Делия Морелло – маска падает, возникает иная маска – Делии-мстительницы, она знает, что всем окружающим свойственно осуждать ее за безнравственность, потому она готова способствовать этому и сама, в душе Делия – глубоко страдающий человек. Потом появляется Микеле Рокка, бросивший свою порядочную невесту ради Делии. Снова падает маска Делии-куртизанки, по славам Микеле Рокка она – женщина-недотрога, а он сам, Микеле Рокка, относится к ней как друг, не более. Но и эта мас-

ка падает – при встрече Делии Морелло и Микеле Рокка становятся очевидными, что произошло «обыкновенное чудо», встретились два человека, полюбившие в первый раз и навсегда. Все маски Делии Морелло, женщины и актрисы были ложными, но впервые у Пиранделло все маски частично правы: в Делии есть частица ожесточенной женщины, пережившей немало оскорблений, привыкшей казаться все хуже, чем она есть. В работах о Пиранделло не раз отмечалось, что характер Делии Морелло создан под воздействием Ф.М. Достоевского (Настасья Филипповна).

Образ женщины-актрисы появляется и в третьей пьесе «Сегодня мы импровизируем», здесь как будто вспоминается новелла Т.А. Гофмана «Советник Креспель», где главной героине запрещали петь, а также запрещали любить в силу слабости её здоровья. Но однажды она позабыла все запреты, спела – и умерла. У Пиранделло муж запретил Моммине думать о театре, заставив сидеть дома, он ревновал жену к искусству. Моммина однажды нарушила запрет, спела арию Азучены из оперы Верди «Трубадур» и умерла, позднее раскаяние мужа было искренним. Театр в этих пьесах трилогии представляется в своих рабочих буднях и в своём почти фантастическом очаровании, труд, за который не жаль отдать жизнь.

Трагедия Пиранделло «Генрих IV» (1922 г.) совсем не историческая, её протагонист получил мозговую травму и вообразил себя императором Генрихом, жившим в VI веке, пережившим мучительное унижение у Каноссы, резиденции римского папы Григория VII. И вот по прошествии двенадцати лет его друзья привозят врача, желая вернуть ему разум. Но Генрих IV (так он именуется в пьесе) уже восемь лет как обрёл разум, но не пожелал принять свою прежнюю жизнь, которая показалась ему худшим видом безумия. Он понимает, что его друг поспособствовал его падению, приведшему к клиническому безумию. Интересно в монографии М.М. Молодцовой сопоставление Гамлета с героем пьесы «Генрих IV» [4, с. 170–174]. Герой трагедии Пиранделло, обретший разум, но сохранивший маску безумца – один из видов духовного противостояния окружающему миру. Генрих мстит своему противнику, убивая его физически. Этот удар не решает философского конфликта, можно согласиться с М.М. Молодцовой: что это трагическая вина героя, а вся сцена в целом напоминает убийство Полония, которое не приносит Гамлету удовлетворение, ибо Полоний не более чем второстепенная фигура в отношениях Гамлета с мировым злом. Иная концепция трагедии Пиранделло, о которой написано мало – она высказана француз-

ским литературоведом Пьером Берто – историческим прототипом героя Пиранделло мог стать немецкий поэт и драматург Фридрих Гёльдерлин (1770–1843), не получивший при жизни признания и пораженный душевной болезнью, всеми воспринятой как клиническое безумие. В этом состоянии Гёльдерлин прожил с 1802 года до смерти. Берто написал об этом в своей книге, изданной в 1978 году [8], приведя убедительные документальные доказательства того, что Гёльдерлин не был клиническим сумасшедшим, а лишь носил маску безумца, выражавшую его отношение к миру. Можно предположить, что Берто в конце XX века не случайно пришел к такому истолкованию личности и философской позиции немецкого романтика, эту догадку высказывали ранее, Пиранделло, учившийся в Германии, мог ее слышать, интерес итальянского писателя к немецкой литературе подсказал ему этот трагический сюжет. Романтический гениоцентризм доживал последние дни. Комедия «Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана (1897 г.), «Смуглая леди сонетов» (1910 г.) Бернанда Шоу воспринимались как прощание с романтическим гениоцентризмом поэтов национальной культуры.

Пиранделло одним из первых обратился к изображению служителей театра, но они не были гениальны, хотя их заурядность была необычной. В «Генрихе IV» Пиранделло подчеркивает духовное величие героя, которому он даже не дает современного имени и не подчеркивает, что он итальянец, ибо он в какой-то степени германец XIX века.

Вот так формируется новый тип интеллектуального героя в драме XX века, этому интеллектуалу не отказывают в праве жить чувствами, но его величие даже не в богатстве эмоций, но в духовной независимости, верности этическому идеалу. «Генрих IV» Пиранделло приводит на память иных драматических персонажей: Чацкого, Гамлета и даже Гёльдерлина, о чем пишет А. Карельский в своей книге о немецкой романтической драме [9, с. 101], но вся структура драматического характера иная у Пиранделло, ведь его «Генрих IV» сам поддерживает свой социальный статус клинического пациента. Его маска будет защищать его от заслуженного наказания за убийство. Впервые маска в драме Пиранделло выполняет несвойственную ей роль, возможность сохранить свое право на духовную независимость. Интеллектуальная драма Пиранделло формировалась на рубеже двух веков, она принимала воздействие национальной драматургии и театра (комедии дель арте, комедия Феррари), сюжеты и характеры европейской литературы, в том числе русской, хотя последнюю он знал лишь по переводам, и немецкой, особенно романтической, которую знал ближе. Пиранделло по праву счи-

тается одним из первых создателей современного интеллектуального театра, но для этого ему было необходимо пройти опыт реалистической драматургии.

*Список литературы*

1. Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л.: ЛГУ, 1970. 373 с.
2. История итальянской литературы XIX–XX веков. М.: Высшая школа, 1990. 286 с.
3. Пиранделло Л. Живая и мертвая: Новеллы. СПб.: Азбука, 2000. 376 с.
4. Молодцова М.М. Луиджи Пиранделло. Л.: Искусство, 1982. 215 с.
5. Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. 592 с.
6. Феррари П. В борьбе за идею. СПб., 1900.
7. Leopardi G. Tutte le poesie Tutte le presse. Roma, 1997. p. 529
8. Bertaux P. Friedrich Helderlin. Frankfurt am Main, 1978.
9. Карельский А. Драма немецкого романтизма. М.: Меднум, 1992. 336 с.

**NATIONAL CODES IN THE DRAMA BY L. PIRANDELLO  
(DUE TO THE 150TH BIRTH ANNIVERSARY OF L. PIRANDELLO)**

*I.K. Poluyakhtova*

The embodiment of national, cultural and historical codes in the intellectual drama by Pirandello is considered. The conclusion is drawn, that being created at the turn of two centuries, his play has apprehended the influence of the national dramatic art and theater (Commedia dell'arte, Ferrari's comedy) and also plots and characters of the European literature (especially romantic), including Russian and German ones. It is proved that Luigi Pirandello is right to be considered as one of the first founders of the modern intellectual theater.

*Keywords:* Luigi Pirandello, Commedia dell'arte, Ferrari's comedy, verismo, romanticism, intellectual drama, Hoelderlin, Leoncavallo.

**4.10. КРИЗИСНОЕ СОЗНАНИЕ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ  
В ТРЁХ РЕДАКЦИЯХ ТРАГЕДИИ «БАШНЯ»**

© Ю.Л. Цветков

Цель исследования – сопоставление трёх редакций «Башни» (февр. 1925, окт. 1925, 1927) австрийского драматурга на сюжет барочной драмы П.Кальдерона «Жизнь есть сон» (1634). В период Первой мировой войны, распада Австро-Венгрии и революции в России автор создаёт драмы, свидетельствующие о крайней неопределённости его политических идей. От утопических видений мирного переустройства монархии и желаемой духовной эволюции

(появление в башне Детского короля из Библии) в первой и второй редакциях Гофмансталь переходит к изображению в башне радикальных социальных перемен: заговор от имени «народа» и жестокое убийство принца Сегизмунда, инсценированное солдатом Оливье. Гофмансталь в трёх вариантах драмы, не имевших успеха у зрителей, менее всего историк и социолог, а более всего поэт, активно работающий с актуальными предтекстами своего времени и сохраняющий высокую нравственность.

*Ключевые слова:* барочная драма, утопия, трагедия, историческая драма, социальная драма, *deus ex machina*, любовная интрига, карикатура, повтор, символ.

Грандиозное по идейному содержанию и художественному наполнению произведение Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) «Башня» естественным образом продолжает поиски разрешения современных общественных конфликтов европейской истории десятилетия двадцатых годов XX века. Три редакции появились на свет, объединённые давним интересом Гофмансталь к барочному культурному наследию, прежде всего к драматургии испанца Педро Кальдерона де ля Барки (1600–1681). Гофмансталь высоко ценил переработку драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» основоположником австрийской литературы Францем Грильпарцером (1791–1872) в пьесе «Сон – жизнь» (1834). Гофмансталь намеревался продолжить трансформацию мотивов пьесы Кальдерона, акцентируя национальную специфику австрийской драматургии, мощно черпавшей свой материал из барочного наследия романских стран. В 1904 году Гофмансталь заново перевёл ямбом и хореем драму Кальдерона «Жизнь есть сон».

Усилия Гофмансталь осмыслить пути будущего развития Европы в разных редакциях «Башни» основан на разнообразном интертекстуальном материале, художественная разработка которого во многом определила антагонистическое противостояние третьей редакции по отношению к первым двум. Современные исследования «Башни» концентрируют внимание на политической актуальности трагедии, психоаналитических, философских, социологических, культурологических, модернистских, антимодернистских и жанровых её предтекстах. Однако магистральная для Гофмансталь проблема, обусловленная материалом кальдероновской драмы, – сосуществование «духовного» и «социального» в разных проявлениях «волевого действия» личности, которая становится верховным правителем (Детский король в первых редакциях и солдафон Оливер в третьей) поставлена с большой долей сомнения, а с исторической точки зрения не убедительно. Поэтому одна и та же исходная си-

туация трёх редакций – освобождение принца Сегизмунда из заключения в атмосфере мятежа и беспорядков, когда духовному началу угрожает всеобщий хаос, имеет контрастные финалы.

Первое упоминание о замысле «Башни» относится к 1901 году. Создание трёх интерпретаций кальдероновского сюжета заняли у Гофмансталя более двадцати пяти лет. В избранных предтекстах трех редакций автор намеревался высказать своё понимание современности и дать прогноз на будущее. Великий проект Гофмансталя должен был воплотить дух современного общества и всей цивилизации. В противопоставлении короля Басилио и его преемника Сигизмунда автора привлекла возможность демонстрации монаршей власти и возможности (или невозможности) её существования. «Башня» Гофмансталя заканчивает (по причине смерти драматурга в 1929 году) напряжённые поиски «нового театра», предназначенного для всего общества в целом, как это было во времена античного полиса, когда театр своим искусством мощно рефлексировал ключевые вопросы гражданского общества [1, с. 694–698].

Гофмансталь берет за основу сюжет барочной пьесы «Жизнь есть сон» Кальдерона и вольно интерпретирует его. У Кальдерона польский король Басилио заключил в башню своего сына – принца Сехизмундо, поскольку при его рождении было предсказано, что он станет тираном и убьёт своего отца. После долгих лет нахождения Сехизмунда в башне Басилио решает проверить справедливость предсказания. По его приказанию принца во сне переносят во дворец и, когда он просыпается, его объявляют наследником престола. Сехизмундо внезапно проявляет свой необузданный нрав, и его вновь во сне переносят в башню, назвав произошедшее сновидением. Однако народ Польши узнает о законном наследнике и восстаёт против короля, требуя передать власть в руки Сехизмундо, а не московскому принцу Астольфо, которого Басилио избрал в преемники. Принц становится во главе заговорщиков и побеждает, чтобы творить добро: «И так как я хочу немало / Побед великих одержать, / То выше всех одна победа – / Победа над собой!» [2, с. 660].

Не случайно Гофмансталь избирает для своей драмы конфликтный период семнадцатого века: разорительная Тридцатилетняя война в Германии, «смутное время» в России и её сложные взаимоотношения с Польшей. Разумеется, Гофмансталь актуализирует легендарные события пьесы Кальдерона, размышляя над событиями Первой мировой войны, распадом Австро-Венгерского государства, революцией в России и «пивным» путче Гитлера в 1923 году в Мюнхене. Место действия первой редакции Гофмансталя – «Польское королевство, но скорее из ле-

генды, чем истории», а время действия – «одно из прошлых столетий, по атмосфере своей напоминающее XVII век» [3, с. 351]. Автор не стремится передать исторические реалии или конфликтные узлы событий. Он подчёркивает воображаемый мир происходящего на сцене, не обязывающий автора следовать жанру исторической драмы. Гофмансталь детально воспроизводит атмосферу военных будней и разговоры об узнике Сигизмунде, заключённом в башне. Грубостью и резкостью тона отличается сержант Оливье. Имя этого персонажа Гофмансталь ассоциировал с Оливье – персонажем романа Г.Я.К. Гриммельсгаузена (1621–1776) «Симплициссимус» (1669): «Оливье – деморализованный ландскнехт, испорченный и развращённый с юности, игрок и головорез, завербованный в солдаты, чтоб не угодить в тюрьму, побывавший и у шведов, и в имперских войсках, и у «меродеров», и наконец, ставший лесным разбойником» [4, с. 149]. Оливье в драме радикально настроен на разрушение: «Все против всех. Ни один дом не устоит. Церкви сметут с лица земли» (354). Ему отвечает инвалид с деревянной ногой, слова которого звучат пророчески: «Они вызволят его (узника – Ю.Ц.), и последние станут первыми, а он будет королём бедняков и будет скакать на белом коне, а перед ним понесут меч и весы» (354). Так, в самом начале драмы появляются два контрастных лейтмотива: полное разрушение основ прежнего порядка versus утопическое появления спасителя.

Сигизмунд, заключенный в клетку и прикованный к тяжёлому ядру, носит волчью шкуру, спит на соломе и ограничен в общении. Но он читает книги на латыни, у него добрая душа, и он уверен в будущем: «Все перемешалось, но протрубит ангел – и порядок восстановится» (360). Сигизмунд воплощает начало духовное и светлое, а башня является символом будущего справедливого миропорядка. Рядом с ним начальник крепости Юлиан. Он сочувствует страданиям узника, защищает его от грубого произвола и не раз спасает жизнь. Он поучает Сигизмунда: «Ты даже и близко не представляешь себе, что значит жить. Знай же: в мире весят только деяния» (396). Наставления Юлиана очень важны для принца, поскольку многие годы заточения сломали волю узника. Появление нового начальника стражи – сержанта Оливье полностью меняет тональность общения. Он требует подчинения, не признавая никакой власти над собой. Однако абсолютная власть в королевстве принадлежит королю Базилию: он «король и отец», а власть отца исходит непосредственно от воли Всевышнего, что подтверждает патримониальный, наследственный порядок передачи власти. В королевстве есть и духов-

ная власть – «девяностолетнего старца» – Великого монсеньора, который дал чудовищное предсказание королю о его наследнике и открыто критикующий короля. На стороне короля выступают его могущественные защитники – богатые дворяне и вельможи. Среди них есть отдельные отряды вооружённых воевод, возмущённых неограниченной властью короля. Воеводы выступают за коллегиальное управление страной. Они требуют от короля клятвы верности решениям Государственного совета. Указанный исторический конфликт, действительно, имел место в Польше, правда не в 17, а в 18 веке, но этот конфликт лишь обозначен в пьесе, и своего разрешения в драме не нашёл.

В ключевой сцене встречи короля-отца и принца-сына, перенесённого из клетки, жизнь в которой была для него сном, в королевские покои – они теперь символизируют реальность – король просит о прощении и примирении. Но Сигизмунда охватывает чувство страха, он слышит только об одном Боге-отце. В этот момент настроение короля резко меняется, он принимает слова сына за заученную роль и просит вспомнить, до какой высоты он превознёс сына. Король даёт ему первое поручение – убийство коменданта Юлиана, мятежника и заговорщика. Король надевает на палец Сигизмунда кольцо – символ неограниченной монаршей власти, сопровождая своё действие призывом: «Смирись злокозненных прежде, чем они перейдут от смутного недовольства к бунту. Натравливай сословие на сословие, край против края, имеющих дом против бездомных, крестьян против господ» (415). Сигизмунд, принимая короля за сатану, бьёт его по лицу, отнимает у короля меч, замахивается им: «Хочу попать тебя! С тех пор как я здесь, я король!» (416). Так сбывается предсказание. Но камердинеры набрасываются на Сигизмунда и связывают его. Король-отец, размышляя о предсказании, приказывает убить сына и арестовать Юлиана. Но вдруг слышится шум восстания простолюдинов. Они хотят видеть «нищего короля, безмянного мальчика в цепях» своим вождём, несущего с собой «новое царство» (422).

Сигизмунда вновь отправляют в подземелье. У него больше нет барочных иллюзий по поводу сна и жизни: ему просто завязывали глаза, и всё, что с ним случалось, происходило в реальности. Сигизмунд ждёт часа, чтобы возглавить восстание бедноты. Появившийся Оливье, только что убивший Юлиана, угрожает Сигизмунду. Принца одевают в золотые одежды и выводят из башни. Толпа приветствует его, поскольку он разрушил «ковы отцовского насилия, освободил города от их укреплений» и может называться «великим». Теперь он «будет справедлив и

возвышен, милостив и могуч» (452). Вельможи предлагают короновать Сигизмунда. Так, казалось бы, воплощается идея установления справедливого общества. Однако Сегизмунд отравлен ядом цыганки, которая из чувства мести за возлюбленного Оливье, порезала руку принца. Внезапно раздаётся звон колокольчика: «Появляются два мальчика в белых одеждах и босиком. В руках у одного – колокольчик, у другого – ивовый прут. Детский король входит вслед за мальчиками, он в белой одежде и со шлемом на голове...». Он произносит: «Я! Ибо меня возвысили те, кому дано жить в будущем» (457). Склоняясь к Сигизмунду, Детский король говорит словами из Библии (Книга пророка Исаи 3:4, 2:4): «Ты должен отдать мне меч и весы, ибо ты был королём безвременья. Мы построили хижины, мы поддерживаем огонь в горне, перековываем мечи на орала. Мы дали миру новые законы, ибо законы должны исходить от молодых» (458). Сигизмунд отвечает: «Будьте свидетелями: я был. Хоть никто и не знал меня» (459). Умирая, Сегизмунд принимает власть Детского короля и взывает к памяти тех, кто его знал.

Финал первой редакции возвращает зрителя к приёмам античной мифологии и драматургии. В них «*deus ex machine*» («Бог из машины») означал неожиданную развязку, не вытекающую из хода событий и относился, чаще всего, к олимпийским богам, прежде всего к Зевсу, помогавшему героям. Концовка первой редакции дезорганизовывала барочный прием повтора, о котором писал В.Беньямин: «В драме «Жизнь есть сон» повторение основной ситуации оказывается в центре действия. То и дело драмы семнадцатого века трактуют одни и те же предметы и делают это так, что они могут, что они должны повторяться» [5, с. 138]. Трагические противоречия, намеченные в драме, снимаются сказочным вмешательством добрых сил. Оптимистическая концовка напрямую декларирует победу духовного начала над разрушительным ходом событий.

Осознание искусственности и театральности финала первой редакции и одновременного существования на сцене двух королей: Сигизмунда и Детского короля стало причиной создания второй редакции, которую Гофмансталь написал в том же 1925 году. Автор удалил эпизоды с Великим монсеньором и цыганкой. Драматург более всего прислушивался к критике режиссёра Макса Рейнхардта (1873-1943), поскольку все предыдущие постановки драм Гофмансталя под его руководством были успешными.

Два года Гофмансталь работал над третьей редакцией «Башни». К новому варианту от подходил серьезно: изучал политические трактаты

К.Шмитта и теорию драмы В.Беньямина, труды М.Бубера и К.Маркса, исследования по русской революции и творчеству Ф.М.Достоевского, а также драмы Ф.Шиллера и оперы Р.Вагнера. Гофмансталь сочинил заново четвертый и пятый акты, кардинально изменив первоначальный замысел финала. Новые черты приобрёл образ Юлиана. Он остался воспитателем и духовным отцом Сигизмунда в башне, однако у него появились коварные планы: путём примирения отца с сыном взять власть в свои руки. Под его начальством находился Оливье. В начавшемся мятеже бунтовщики захватили короля Базилия и возвели на трон Сигизмунда, а он, в свою очередь, назначил министром Юлиана, которого вскоре арестовывают за кражу государственной печати, и ему грозит смерть. Юлиан называет главного человека, у которого сосредоточена власть и который подчиняется ему, – сержант Оливье.

В третьей редакции Сигизмунд впервые «совершил деяния»: он участвовал в бою, был ранен, и его признали королём бедняков. Внезапно с вооружёнными людьми входит Оливье – «весь в железе и коже, с пистолетом за поясом, в шлеме и с железной булавой в руках» [6, S. 462]. Он командует Сигизмундом и предлагает ему за спасение новую роль: кричать «Хайль» и повторять слова, что он «прогнал отца с трона. Это наглядно для народа и поучительно для господ» (464). Сигизмунд интересуется, кто же дал ему власть? Оливье отвечает: «У меня булава, и я в руках судьбы» (465). В это время приходит известие о расстреле короля Базилия. Оливер заявляет: «В мире настал день здравого смысла. Человек стоит перед своим судьёй. Настал наш суд над теми, кто обманывал народ» (467). Врач пытался возразить: «Мир управляется не железом, а духом», а Сигизмунд – «величайший человек». На что Оливье возразил: «Его нужно уничтожить!». Послышались голоса с улицы: «Сигизмунд, будь с нами!». Он подошёл к окну. Снаружи раздался выстрел. Сигизмунд упал и умер со словами: «Будьте свидетелями: я был. Хоть никто и не знал меня» (469).

Гофмансталь в записях называл Оливье «большевиком» и отмечал близость образа к аргументации В.И.Ленина необходимости личной диктатуры при переходе к социализму [7, S. 138-140]. Создавая образ мятежного Оливье, автор предполагал наличие социальной революции, которая имела место в России. Однако цели и задачи социальной революции в драме размыты. Сигизмунд, с одной стороны, ставленник воевод, требовавших конституционной монархии, которая могла бы, по мнению Гофмансталя, спасти и Австро-Венгрию от распада, а с другой, – плебса, черни, «народа», который не представлен в драме. Социальная сила

заговорщиков растворена в отдельных персонажах, а образ Оливье – экстремиста и убийцы карикатурен и схематичен. Он безжалостно и расчётливо взял власть в свои руки. Башня стала символом насилия и смерти, а Оливье – крайнего проявления жестокости, что определяет авторскую позицию, непримиримую по отношению к радикальному обновлению мира в форме революционного переустройства мира на примере Советской России.

*Список литературы*

1. Гофмансталь Г. фон. Заветы античности // Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. 846 с.
2. Кальдерон П. Жизнь есть сон / пер. Д.К. Петрова // Кальдерон П. Драммы. В двух кн. Кн. 2. М.: Наука, 1989. 751 с.
3. Гофмансталь Г. фон. Башня / пер. Ю. Архипова // Гофмансталь Г. фон. Избранное. Указ соч. С. 349-46. Далее сноски по этому изданию с указанием страницы в скобках.
4. Морозов А.А. «Симплициссимус» и его автор. Л., Наука, 1984. 206 с.
5. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. 288 с.
6. Hofmannsthal H. v. Der Turm. Ein Trauerspiel (Neue Fassung) // Hofmannsthal H.v. Dramen III. (1893-1927). Frankfurt am Main, 1986. S. 383–469. Далее цитаты по этому изданию с указанием страницы в скобках.
7. Zit. nach: Twellmann M. Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München: Wilhelm Fink, 2004. 245 S.

**CRISIS CONSCIOUSNESS OF HUGO VON HOFMANNSTHAL  
IN THREE EDITIONS OF THE TRAGEDY "THE TOWER"**

*Yu. L. Tsvetkov*

The study provides a comparison of the three editions of "The Tower" (Feb. 1925, Oct. 1925, 1927) by the Austrian playwrighter Hugo von Hofmannsthal based on the plot of the Baroque drama "Life is a Dream" (1634) by P. Calderon. During the First World War, the collapse of Austria-Hungary and the revolution in Russia, Hofmannsthal created dramas indicative of a critical state of his consciousness. The utopian visions of a monarchy, peaceful reorganization of which is accompanied by spiritual evolution (the appearance of the Child King from the Bible in the tower) in the first and the second editions, give way to depicting radical social change, namely a conspiracy on behalf of "the people" and the brutal murder of Prince Segismundo staged by soldier Olivier. In all the three versions of the drama, none of which was a success with the audience, Hofmannsthal's approach has nothing to do with that of a historian or a sociologist. He is primarily a poet, who actively works with contemporary pre-texts while maintaining high moral standards.

*Keywords:* Baroque drama, utopia, tragedy, historical drama, social drama, deus ex machina, love affair subplot, caricature, repetition, symbol.

#### **4.11. КОНЦЕПТ «СМУТА» В ОБЩЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ АВСТРИИ XX ВЕКА И ЕГО БЫТОВАНИЕ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»**

© *Н.Ю. Коньшева*

Целью данного исследования является определение круга наиболее актуальных смыслов концепта «смута» в австрийской истории и культуре, реализованных в литературе начала XX века и в первом романе Р. Музиля. Исследование опирается на культурно-исторический подход при анализе материала. Обращение к трудам по истории австрийской литературы с опорой на значимые художественные тексты, позволило сделать вывод, что семантика концепта «смута» основана на системе оппозиций, главные из которых «покой – волнение», «свобода – несвобода», «сила – слабость».

*Ключевые слова:* концепт «смута», волнение–покой, оппозиции в романе, перемена, утрата ориентиров, распад ценностей.

Рубеж веков – всегда переменное время в жизни культуры. В истории немецкоязычных стран период 1890–1990-е гг. исследователи называют одним из самых насыщенных, содержательных, кардинальных в отношении произошедших в истории культуры перемен. Во время подъема экономики стран «непроходимое благополучие», как иронически именовал это состояние Т. Манн [1, с. 567] – свидетельство приближающегося упадка страны: «Государство обнаруживает тенденцию выглядеть так, словно оно и есть конечная цель существования, тогда как в действительности оно представляет собой фазу в процессе социального распада» [2, с. 453]. Революционные потрясения в социальной сфере жизни были мотивированы революциями в культуре, а общественные волнения в свою очередь рождали новые имена. В предвоенные годы происходит кардинальная трансформация идеологической философской и литературной традиции, которая самими австрийцами «воспринималась как радикальная инновация, если не революция» [3]. Авторы эпохи «венского модерна» отдают предпочтение малой прозе. Культура констатировала многозначность происходящего, постоянную переменчивость. Обозначившаяся на первом плане утрата былой ценностной картины мира обнаружила противоречивость новых истин. Нача-

ло века становится трагическим этапом в истории Австро-Венгрии: поражение в войне (1914), крушение империи Габсбургов (1918). С 1918 г. страна переживает кризис в разных сферах жизни: культурной, политической, экономической. В жертву национализму были принесены не только Австро-Венгрия, монархия и династия Габсбургов, но и веками создававшиеся политические, экономические, культурные связи. Проходит волна забастовок, вызванных недовольством условиями жизни. Накапливаясь, это перерастает в распространение революционных идей среди масс, которые сводились к главному вопросу – самоопределение народов Австро-Венгрии. Австрия становится «маленьким мирком, где ставит мир большой свой опыт».

Первый роман Р. Музиля (1906) возник как литературное предвосхищение национализма, о чём свидетельствуют многие исследователи творчества автора: герои-идеологи имеют реальных исторических прототипов, интернат – уменьшенная модель государства, опыты над Базини содержат прямую аллюзию к принудительным экспериментам, проводившимся над заключёнными в концлагерях. Противоречивая политическая атмосфера, неясность сознания формируют и определяют семантику концепта «смута», обозначенного в заглавии романа. Становление новых этических концепций вызвано распадом прежней системы ценностей [4, с. 335]. Смысловые аспекты концепта условно можно соотнести с двумя определяющими лексемами. Первая – «смутный» (неясный, непонятный). Вторая – «взволнованный» (буйный, мятежный). Она образует следующий ряд антонимов – понятный, осмысленный и спокойный, умиротворённый, сдержанный, хладнокровный. Оба аспекта непрерывно связаны и, семантическое поле одного аспекта концепта является следствием семантики другого в контексте романа: волнение связано с непониманием определённых вопросов, а непонимание сеет волнение и несогласие. Мы в данной статье сосредоточим внимание на втором аспекте концепта, имеющем сугубо историческую подоплёку, поскольку первый распространяет семантику на другой главный концепт романа – «познание», что выходит за пределы обозначенной темы.

Синоним смуты – бунт, волнение, которые вызваны недовольством настоящими обстоятельствами жизни и желанием перемен. Разными героями назревающие изменения расцениваются неодинаково. С одной стороны, мы видим отчётливое стремление Райтинга и Байнеберга сформировать иерархию социальных ролей, намеренное распространение среди одноклассников мысли о неравенстве людей. Райтинг убеждён, что рождён для грандиозных миссий. Твёрдо уверенные в благо-

творности намерений перевоспитания общества, они пропагандируют свои идеи среди товарищей. Именно от этих героев исходит беспокойство, дезориентация. Байнеберг, которого вы видим глазами Тёрлеса, выглядит беспокойным внутренне, хотя внешне он старается не выдать своей неуверенности (беспокойные, вертлявые движения, его пальцы «беспокойно барабают по столу», но монологи персонажа настолько убедительны, что и Тёрлес задумывается об истине звучащих утверждений). Даже в вещественном мире нарушено спокойствие и наблюдается отдалённое приближение грядущих переворотов («беспокойное шуршание папирос» [5, с. 53], «беспокойно гнущееся от ветра пламя» [5, с. 25], его «неспокойные синеватые блики» [5, с. 118]). Атмосфера неясности обозначена на первых страницах романа: железнодорожные пути, отходящий поезд обнимает туман, олицетворяющий смену и утрату ориентиров, морали. Сами герои свободно заявляют о своих грандиозных целях изменить мир и управлять им. Байнеберг убеждает Тёрлеса: «Утверждают, будто мир управляется механическими законами, которые нельзя изменить... Это совершенно неверно! Внешний мир, действительно, упрям, и повлиять на его так называемые законы до какой-то степени нельзя, но все же бывали на свете люди, которым этом удавалось» [5, с. 63]. Многие патетические монологи Райтинга и в ещё большей мере Байнеберга раскрывают идеологию этих двух героев и напоминают по стилистике, структуре политические лозунги, призывные и воздействующие. Движимые идеей преобразования существующих законов мира, сильные формируют сознание слабых. Приверженцы их идей постоянно меняются, но сторонников всегда больше, чем противников. Тёрлес не разделяет целей своих товарищей, ему не понятны мотивы их поступков, но он и не противостоит им, хотя у него усиливается предчувствие стихийности, непредсказуемости происходящего, неблагоприятного исхода.

Волнение – примета подросткового возраста героев, когда возникает желание противостоять всему, заявить о своём особом взгляде на мир и ситуацию. Поэтому роли Райтинга и Байнеберга ещё и один из способов самореализации. Нарастание беспокойства в романе происходит постепенно и достигает апогея в сцене всеобщего издевательства над Базини. Сам Базини неоднократно принимает несмелые попытки восстановить былую независимость. Деструктивная энергия нарастающих волнений изматывает душевно не только его, но и Тёрлеса, а освобождение герои получают только в финале. Характерно, что и оценка данного пережи-

вания в развязке меняется со странного, неопределённого беспокойства на «дивно-беспокойное» [5, с. 116] чувство.

Нередко концепт в речи персонажей появляется иносказательно, с помощью скрытых описаний, отвлечённых существительных, указательных местоимений, но очевидно, подразумевающих конкретные действия, нацеленные на формирование новой идеологии и новых ценностей. «Мы молоды, мы следующее поколение, может быть, нам уготованы вещи, о которых они и не подозревали никогда в жизни. Я, во всяком случае, чувствую это в себе» [5, с. 124]. Едва зарождающиеся попытки изменения общественного сознания, преобразования законов мироустройства, положения человека в обществе, ещё не нашедшие для себя точного наименования, составляющие в некоторой степени табу в силу неокончателной сформированности идей, хотя и иносказательно возникают в речи героев, но достаточно смело и целеустремлённо распространяются Райтингом и Байнебергом, часто звучат в диалогах. И абсолютно точно, каждый из собеседников понимает, что стоит за недосказанными фразами.

Нестатичность общественного сознания рубежа веков отражается в концептуализации тех понятий, которые с течением времени приобрели весомые смыслы. Отсутствие твёрдой идеологической почвы, чётких ориентиров приводит к формированию новых направлений, появлению новых имён, образованию другой ценностной системы и утрате твёрдости в морально-политических, общественных, гуманных убеждениях. Концепт «смута» соотносится в романе со многими понятиями и образами: покой – мятеж; слабость – сила; неуверенность – уверенность; женское – мужское; чувство – разум, Базини, Тёрлес – Райтинг, Байнеберг, – образуя таким образом оппозиции на разных текстовых уровнях.

#### *Список литературы*

1. История нем. лит.: Новое и новейшее время / Под ред. Е.Е. Дмитриевой, А.В. Маркина, Н.С. Павловой. М.: РГГУ, 2014. 808 с.
2. Тойнби А. Дж. Постижение истории. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1991. 736 с.
3. Чанцев А. Счастливая Вена? Новое литературное обозрение [Электронный журнал] / А. Чанцев. Электрон. журн. М., 2012. №115. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2312> (дата обращения: 21.10.2017)
4. Сейбель Н.Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit: Монография / Н.Э. Сейбель. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. 414 с.
5. Musil R. Die Verwirrungen des Zöglings Törless / R. Musil. Hamburg: Rowohlt, 1992. 159 S.

## THE CONCEPT OF "DISTEMPER" IN THE SOCIAL CONSCIOUSNESS OF AUSTRIA OF THE XX CENTURY AND ITS BEING IN THE R. MUSIL'S NOVEL "THE CONFUSIONS OF YOUNG TORLESS"

*N.Yu. Konysheva*

This article is devoted to the analysis of concept «distemper» in history and culture of the Austrian nation. The goal of this research is to define the range of the most relevant meanings of the concept, which were realized in the literature at the beginning of the XX century and in the first novel of R. Musil. When writing the article we relied on a cultural-historical approach to the material. Analyzing the works about the history of Austrian literature with the support on significant artistic texts, we came to conclusion, that the semantics of the concept of «distemper» is based on a system of oppositions, the main of which are "peace – excitement", "freedom – lack of freedom", "strength – weakness."

*Keywords:* concept «distemper», peace – excitement, oppositions in the novel, change, loss of reference points, disintegration of values.

### 4.12. КОНЦЕПТ «СВОЙ – ЧУЖОЙ» В РОМАНАХ ХИЛАРИ МАНТЕЛ О ТОМАСЕ КРОМВЕЛЕ

© *М.А. Дезорцева*

Данный раздел посвящен исследованию концепта «свой – чужой» в романах английской писательницы Хилари Мантел. В работе ставится задача рассмотреть понятие «концепт» в современном литературоведении, выявить средства реализации концепта «свой – чужой» в романах «Волчий зал» (2010) и «Внесите тела» (2012). В работе используются методы концептного, сравнительного, а также элементы культурно-исторического и историко-социологического анализа. Делается вывод, что, рассматривая исторические процессы Англии XVI века, Хилари Мантел трактует их как отражение не только политических, но социокультурных сдвигов, наложивших свой отпечаток на основополагающие ментальные категории, в частности, на определение границ «своего» и «чужого». Важными компонентами рассматриваемого концепта в романе становятся национальные и государственные коннотации.

*Ключевые слова:* концепт, исторический роман, метафора.

Термин «концепт» появился в лингвистике и культурологии в середине XX в., но уже в начале XXI в. термин активно употребляется и в литературоведении. Наиболее приемлемым понятием художественного концепта в литературоведческом значении становится определение

О.В. Беспаловой: «Концепт – единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [1, с.11]. В. Г. Зусман обращает внимание на то, что концепт помогает рассмотреть литературу как коммуникативную художественную систему: «Литературный концепт – такой образ, символ или мотив, который имеет “выход” на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты, лежащие вне художественного произведения» [2, с. 14]. Концепт – «универсальный художественный опыт, – пишет Л.В. Миллер, – зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [3, с. 42], он «отражение, – уточняет Н.Э. Сейбель, – эмоционально окрашенного индивидуального опыта субъекта, ментального актуального опыта нации и эволюционирующего общекультурного опыта поколений» [4, с. 23]. Принадлежность к культуре делает литературный образ концептом.

Концепт «свой - чужой» является одним из центральных для культуры любого народа, носит универсальный характер, и в анализе романов Хилари Мантел «Волчий зал» и «Внесите тела» обращение к нему открывает широкие возможности исследования. По мнению Б.М. Проксурина, оба романа развивают «тему возникновения новой Англии, процесса, получившего мощнейший толчок во времена правления Генриха VIII, когда была разрушена феодально-католическая парадигма и на ее месте выростала новая протестантско-буржуазная структура жизни страны, доминировавшая в Англии в течение многих последующих столетий» [5, с. 79], времени, когда Англия проявляет национальную обособленность. А значит, описание исторической и политической обстановки Англии XVI века неизбежно приведет к проблеме нового понимания границ «своего», необходимости сепарации того, что востребовано новой культурой, и того, что остается для неё чуждым.

Хилари Мантел – английская писательница, её исторический роман «Wolf Hall» («Волчий зал»), впервые опубликованный в 2010 г., рассказывает о событиях, происходивших в Англии в 1520-х гг. Главный персонаж книги – Томас Кромвель, английский государственный деятель, первый советник Генриха VIII, главный идеолог Английской Реформации и один из основателей англиканства. Книга удостоена наград «Man Booker Prize» («Букеровская премия») и «Walter Scott Prize». Продолжение истории про Кромвеля, роман «Bring Up the Bodies» («Внесите те-

ла» 2012), также стал обладателем Букеровской премии, вознеся Мантел на одну ступень с Дж.М. Кутзее и Питером Кэри, произведения которых также дважды удостаивались этой престижной премии. В настоящее время Хилари Мантел работает над окончанием трилогии, которое она планирует назвать «The Mirror and the Light» («Зеркало и свет») [6].

Несмотря на то, что повествование в романе идет от третьего лица, читатель видит мир в перспективе видения Томаса Кромвеля. Именно из его оценок и суждений складываются образы «чужих» и «своих» людей. А.М. Панова считает, что признаки концепта «свой - чужой» проявляются уже в заглавии романа. «Волчий зал» – не только название родового гнезда Сеймуров, но и метафора взаимоотношений внутри королевского двора, где каждый придворный является волком, ждущим своего времени «откусить хороший кусок от короля», не задумываясь о будущем государства [7, с. 58]. Но Мантел не ограничивается заглавием – метафора становится сквозной для всего произведения. Противопоставление по национальному признаку – одна из основных сем (коннотаций) концепта «свой - чужой». Кромвель, представляющий интересы своего государства, считает Анну Болейн и всю её семью стаей волков, которые пытаются охотиться на короля, а вместе с тем покушаются на благополучие страны, методы борьбы с которыми, по мнению Кромвеля, должны быть им подобными. Ярким примером служит сцена, в которой Томас Кромвель разговаривает с Рейфом Сэдлером, своим старшим письмоводителем, о Норфолке, дяде Анны Болейн: «Велите ему убираться с глаз долой, иначе я сам к нему явлюсь и разорву его вот этими зубами. Могу я сказать не «разорвете», а «покусаете»? На память приходит пословица: homo homini lupus est, человек человеку волк» [8, с. 79].

Поскольку Реформация английской церкви и сопровождавшее этот процесс противостояние стали основным конфликтом романа, концепт «свой - чужой» распространился также на сторонников этих событий и его противников. «Чужими» для Кромвеля становятся Томас Мор и его приближённые. Представители католической церкви, запрещающие перевод библии на английский язык, представлены в романе как алчные, порочные и действующие лишь в своих интересах, а не заботящиеся о будущем государства: «Голодные псы. Волки, которые грызутся над падалью. Львы, дерущиеся у тел христиан» [8, с. 276]. При описании Стивена Гардинера, секретаря кардинала, врага Кромвеля, Мантел использует ту же метафору: «Кроха тянется к зябликам, радостно гугукает, хлопает в ладоши, но тут глазки оста-

навливаются на Стивене Гардинере, и детский ротик кривится. Нянька хватает готового зареветь младенца в охапку. И откуда у вас такая власть над юными душами, спрашивает Кромвель. Стивен в ответ смотрит волком» [8, с. 128].

Концепт «свой - чужой» в романах Мантел реализуется и в выборе героем языка для передачи информации. Например, Анна Болейн часто выражается на французском языке, что делает его «чужим» для Кромвеля языком, ведь кроме Анны на французском изъясняются французские послы, торговцы и маргиналы, то есть люди, по мнению Кромвеля, потенциально опасные для государства. Для усиления эффекта «чужести» Мантел намеренно не переводит фразы, сказанные на французском: «Сожалею, что опоздал, – говорит новый гость, рисуясь. – *Les d'ches, toujours les d'ches*. Такова посольская жизнь. – Шапюи оглядывается и улыбается. – Томас Кромвель. А, *c'est le juif érrant!!*» [8, с. 99].

Для Томаса Кромвеля, помимо английского, лишь валлийский является «своим» языком и соотносится с воспоминаниями о доме и семье. В какой-то момент, когда его племянник Ричард Кромвель идет спать, он говорит: «*Good night. Cysga'n dawel*» [8, с. 249]. Кромвель вспоминает, что такая форма пожелания спокойной ночи допустима только для тех, кто близок по крови: для отцов и братьев.

Художественное пространство романа также подчинено созданию антитезы «своего-чужого». Семья – важный элемент и источник душевных сил Кромвеля. Герой, в молодости не имевший постоянного места жительства, всегда защищает свой дом от посторонних: «Дома тихо, спокойно; городская суета и шум остались за воротами. Он заказал новые замки, более прочные цепи» [8, с. 223]. Только дома Кромвель может расслабиться и ненадолго выпустить государственные дела из-под контроля. Например, по вечерам с женой Лиз: «Белла развалилась у него на руках, жмурится, легонько виляет хвостиком... Лиз ждет, но понимает, что он ничего не скажет. – Так насчет Грегори, – говорит она. – Скоро лето. Там или здесь?... Он улыбается» [8, с. 40]. Пространство при дворе короля навсегда будет для Кромвеля чужим. Какую бы пользу для Генриха не приносил Кромвель, ни король, ни иностранные послы и герцоги не упускают случая напомнить ему о низком происхождении: «Тем временем из уст в уста передается молва: помоги Кромвелю, и он поможет тебе. Будь верен, прилежен, блюди его интересы, и ты без награды не останешься. Тем, кто ему служит, обеспечены карьера и покровительство. Он добрый друг и хозяин – так говорят о нем повсюду. В

остальном – старая песня. Его отец был кузнец, бесчестный пивовар, ирландец, преступник, еврей; он сам – в прошлом суконщик, да нет, не суконщик, а стригаль, а теперь колдун – кто, кроме колдуна, мог бы забрать такую власть?» [8, с. 558]. Но Кромвеля не волнуют придворные интриги, поскольку среди подданных Генриха он видит лишь «чужаков», не способных справиться с государственными делами и целиком зависящих от его услуг. Даже когда во второй книге трилогии указом короля Кромвелю выделяют комнаты во дворце, он при первой возможности уступает эти комнаты и переезжает из чужого для него пространства.

Как мы видим, концепт «свой – чужой» занимает особое место в исторических романах Хилари Мантел. Эту оппозицию читатель воспринимает через призму сознания главного героя Томаса Кромвеля. Кромвель, ратующий за социокультурные сдвиги Англии, четко делит мир на «своих» и «чужих», исходя из их представлений о будущем государства. Даже уважаемые Кромвелем люди, но представляющие иные интересы, будут входить в «группу» чужих, что будет подчеркиваться автором с помощью различных художественных приёмов.

#### *Список литературы*

1. Беспалова О. В. Концептосфера поэзии Н. Гумилева в её лексикографическом представлении. Дис.... канд.филол.наук. СПб.: РГПУ им. Герцена, 2002. 220 с.
2. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Нижний Новгород, 2001. 168 с.
3. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. М., 2000. № 4. С. 39–45.
4. Сейбель Н. Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. 414 с.
5. Проскурнин Б. М. Историческая диалогия Хилари Мантел и «Память Жанра» // Филологический класс, 2016. Вып. 2. С. 77–83.
6. ТОП КНИГ: Хилари Мантел [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://top-knig.ru/xilari-mantel/> (дата обращения 22.09.2017).
7. Панова А. М. Поэтика заглавия романа Хилари Мантел «Вулфхолл» // Научные исследования и разработки в эпоху глобализации: сборник статей Международной научно - практической конференции. В 7 ч. Ч. 6 / Пермь: Аэтерна, 2016. С. 58–60.
8. Мантел Х. Волчий зал / пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой, М. Клевенко. М.: АСТ: Астрель, 2011. 672 с.

## THE CONCEPT «OWN-ANOTHER» IN THE NOVELS OF HILARY MANTEL ABOUT THOMAS CROMWELL

*M.A. Dezortseva*

This article is devoted to the study of the concept of «own-another» in the novels of Hilary Mantel. The aim of the work is to consider the term of "concept" in contemporary literary criticism, to reveal the means of realizing the concept of "own-another" in the novels "Wolf Hall" (2010) and "Bring the bodies" (2012). The work uses the methods of conceptual, comparative, as well as elements of cultural-historical and historical-sociological analysis. The conclusion is drawn that, considering the historical processes of England in the XVI century, Hilary Mantel interprets them as a reflection of not only political, but sociocultural shifts that have left their imprint on the underlying mental categories, in particular, the definition of the boundaries of "one's own" and "another's". Important components of the concept under consideration in the novel are national and state connotations.

*Keywords:* concept, historical novel, metaphor.

### 4.13. ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ В МАРИЙСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

© *Н.А. Федосеева*

В разделе рассматриваются поэтические произведения марийских писателей первой половины XX века, которые в своем творчестве раскрывают тему революции. Цель исследования выражается в попытке осмысления отношения марийских поэтов к революции. При изучении использовались историко-литературный и сравнительно-типологический методы. В первые годы советской власти шло становление марийской словесности. В этот период большинство авторов подражало русским поэтам, особое влияние на марийскую поэзию оказало творчество поэта революции Владимира Маяковского. Писатели образно выражали свое отношение к революции, нередко прибегали к использованию символики. Акцент делался на изображение тяжелой доли трудящихся, путем контрастного показа мира богатых и угнетенных оправдывалась революция, обвинялся класс буржуазии. В марийской поэзии первой половины XX века не наблюдается явное отрицательное отношение к революционным событиям.

*Ключевые слова:* тема революции, марийская поэзия, первая половина XX века, Чавайн, Булат, Шабдар, Маяковский, стихотворение, поэма, символ, контраст.

1917 год в истории России является переломным. В результате октябрьской революции 1917 года установилась новая советская власть.

Одни встретили её восторженно, другие были против. Многие ждали перемен в лучшую сторону. Изменения коснулись всех слоёв общества.

После Октябрьского переворота русский писатель Иван Бунин не раз вспоминал и цитировал библейские строки: «Честь унижится, низость возрастет... В дом разврата превратятся общественные сборища... И лицо поколения будет собачье...» [1].

Многие деятели культуры оказались за границей и пытались понять: почему произошла революция и что она может в дальнейшем принести [2, с. 3–5]. В 1918 году А.С. Изгоев писал, что «никогда в обществе социальные связи не были столь слабы, столь надорваны, как во времена официального царства социализма. Человек человеку волк – вот основной девиз этих страшных дней» [4, с. 189].

В стране господствовала идеология пролетариата. Во всех сферах общественной жизни шла идейная борьба [6, с. 296]. Пропагандировали новую пролетарскую культуру и критиковали старый режим. Для этого были созданы все условия: открывались национальные печатные органы, театры, школы ликбеза и т.д. «Чтобы установить контроль над умами и вовремя пресечь деятельность тех творцов культуры, которые представляли опасность для режима, большевики осуществляли строгий досмотр над печатным словом. Все издания подвергались жесткой цензуре» [7, с. 480, с. 484].

О культуре советского периода с самого её начала очень правильную трактовку дал В. Соловьев, отметив, что, придя к власти, строители светлого будущего, называвшие себя коммунистами, поначалу отказались от духовного наследия предшествующей эпохи и попытались в директивном порядке предать его забвению. Но, хотя хозяевам новой жизни удалось построить народ в шеренгу и навязать ему антигуманную идеологию, они были бессильны стереть с лица земли неуничтожимое и вечное. Советская культура напоминала ученика, который пишет сочинение на заданную тему: он ограничен в выборе, должен строго соблюдать предъявленные требования, не выходить за установленные правила. При всём зажиме и узде сверху советская культура, пусть и с оговорками, но была продолжением прежней культуры [7, с. 479]. В таких условиях создается новая литература, литература советской эпохи.

Большинство начинающих марийских писателей были на гражданской войне, но, несмотря на внутренние неурядицы, происходящие в стране, в Марийском крае бурно развивалось национальное движение. Между двумя революциями, февральской и октябрьской, в 1917 году в

г. Бирске Уфимской губернии (ныне Республика Башкортостан) состоялся первый съезд народа мари, в 1918 году в Казани – второй съезд народа мари. В 1918 году был создан отдел Наркомнаца. В 1919 году при Наркомпросе образована марийская секция для просвещения марийского народа, в г. Козьмодемьянске был открыт музей, свои двери распахнул первый советский передвижной театр народа мари, в 1920 году Краснококшайске (ныне Йошкар-Ола) был основан краеведческий музей, Лениным был подписан Декрет об образовании Марийской автономной области. В 1918–1921 годах в разных городах Казанской, Уфимской, Вятской губерний выходили газеты: в Казани – «Ўжара» («Заря»), «Йошкар кече» («Красное солнце»), «Йошкар салтак» («Красный воин»), «Незерын шамакшы» («Слово бедняка»), в Вятке – «Марий увер» («Марийские известия»), «Марий илыш» («Марийская жизнь»), «Марий коммунист», в Бирске и Уфе – «Совет умландарымаш» («Известия Советов»), «Маяк», в Елабуге – «Тул» («Огонь»). В этот период в Казани на горномарийском языке вышел альманах «Ирӱ жерӱ» («Ранняя заря») [8, с. 62; 9, с. 59; 10, с. 63].

Марийская интеллигенция восторженно приняла революцию. «Революций, мый тыйын айдемет улам» («Революция, я твой человек», 1933) писал в одноимённой поэме в прозе М. Шкетан. Исследователями отмечено, что это произведение перекликается с «Песней о Буревестнике» М. Горького [11, с. 163]. М. Шкетан романтически описывает революцию, сравнивает ее с красивой и сильной женщиной, в то же время восхваляет трудящийся народ. Патетически торжественно звучит каждое слово, словно их чеканят на заводе рабочие. Автор рассказывает, как, начиная со дня революции, в стране каждый день идет борьба двух миров, бедных и богатых, и ведется строительство коммунизма. В конце произведения он благодарит революцию: «Тау, Революций! Тый нимодымо айдемым уланым ыштенат, кредалаш моштыдымым кредалаш туныктенат. Мый тыйын айдемет улам!» [12, с. 224] («Спасибо, Революция! Ты нищего человека сделала богатым, не умеющего бороться, научила сражаться. Я твой человек!»).

Основоположник марийской литературы Сергей Чавайн посвятил революции два стихотворения «Революций» («Революция», 1920), «25-ше октябрь» («25 октября», 1920) и поэму «Октябрь» (1928). Автор в стихотворениях образно изобразил революцию. Она предстает грозой и молнией, сильным ветром. Поэт призывает не бояться этих стихий, а радоваться тем положительным переменам, которые принесла революция: «Тегак ок лий кул, озат ынде пыта, Айдемым-Гражданим Рево-

люций шочыкта» [13, с. 116] («Теперь не станет рабов, хозяев не будет, Революция рождает Человека и Гражданина).

Исследователи подчеркивали, что «новаторство С. Чавайна проявилось в ритмико-интонационном оформлении поэмы. Поэт не отказался от традиционного родного песенного стиха: некоторые разделы поэмы напоминают песню и частушку. Исходя из конкретной идеи произведения, он нередко варьирует ритм. В его произведениях часто слышится чеканная поступь боевого марша, иногда – лирическая плавность, мелодичность классического стиха. Развернутые полифонические словесные конструкции сочетаются с экспрессивными, краткими, точно выстрел, назывными предложениями» [9, с. 52]. Отмечаются и недостатки поэмы, как схематизм, декларативность и растянутость повествования [14, с. 53]. Образ главного героя Изечана близок образу Ивана из «15000000» Владимира Маяковского. Следует заметить, что Сергей Чавайн использует знаменитую лесенку Владимира Маяковского. Конечно, влияние советского поэта на творчество марийских писателей было большим. Так, например, большинство стихотворений Шадт Булата написано «лесенкой» и его поэма «Октябрь» по своей содержательной части близка к поэме В. Маяковского «Хорошо». Произведение состоит из двенадцати частей и вступления, где автор революцию символично изображает в виде молнии: «Октябрь рашкалтыш, тошты яшт урылт кеш, валгызыш валгалты, сандальк сотем кеш» [15, с. 3] («Октябрь грянул, старое упало, молния сверкнула, страна озарилась»). В каждой части поэмы рассказывается о том, как страдали обездоленные люди, а буржуи богатели за их счёт. Параллельно делается экскурс в историю России, вспоминаются Русско-Японская, Первая мировая и гражданская войны. Автор обвиняет богатых в гибели рабочих и крестьян на Русско-Японской и Первой мировой войнах: «Пашазы, хресаньвлэм вёр лозш ямденйт» [15, с. 7] («Рабочие, крестьяне погибли в крови»); «труйышы халыкым вырсышкы поктылын – тетяштём, семняштём тылыкеш кодевъ» [15, с. 17] («рабочий народ отправляли на фронт, сделал семью, детей сиротами»).

Пафос революционного преобразования мира воодушевлял марийских поэтов, поэтому стихотворный призыв выходит на первый план. Нередко авторы обращаются к марийскому народу с призывом встать на новый путь, оставив, как тогда говорили, пережитки старого мира, символически контрастно изображая царскую и советскую власть. Надо заметить, что большинство поэтов, рисуя дореволюционную жизнь народа, показывают её тёмными, чёрными красками, революция предстаёт

в образе природных стихий, таких как молния, гром, гроза, сильный ветер, а новая советская власть – это яркое солнце, заря и свет. Например, у Чавайна зимняя ночь показывает царскую власть, а прекрасный май – хорошую жизнь при советской власти:

Ида вожыл, ида лүд,	Не стесняйтесь, не бойтесь,
Ынде эртен теле йүд.	Зимняя ночь прошла.
Ынде толын чевер май,	Теперь наступил прекрасный май,
Марий, лүдде ончык кай! [13, с. 127].	Не бойся мари, иди вперед!

Шабдар Осып в своём первом стихотворении «Пожалт, марий!» («Мари, просыпайся!», 1918) также дореволюционную жизнь называет глухой, темной ночью:

Эй, шүмбел, вашке пожалт!	Эй, дорогой, быстрее просыпайся!
Пич йүд эртыш үмбачет,	Прочь ушла глухая ночь,
Ўжара, ужат, коеш...	Видишь, заря идет...
Теве вашке сай кечет	Теперь теплое солнце
Тыйым лектын ончалеш [16, с. 22].	На тебя будет смотреть.

В таком же духе призыва написаны и другие стихотворения писателя: «Волгыдышко» («На свет», 1920), «У илыш» («Новая жизнь», 1920), «Рвезыже ончык каен» («Молодые идем вперёд», 1922) и др.

Итак, марийские поэты воспевали революцию, видели в ней только светлое будущее. Это было связано также и с тем, что в 1920-м году у народа мари образовалась своя автономия. Ликуя этому событию, писатели своим торжественным слогом выражали свое положительное отношение к революции.

#### *Список литературы*

1. Бунин И.А. Окаянные дни. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // 100bestbooks.ru/files/Bunin\_Okayannye\_dni.pdf (дата обращения 17.10.2016).
2. Аскольдов С.А. Религиозный смысл русской революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции. Нью-Йорк: Телекс, 1991. С. 27–66.
3. Бердяев Н.А. Духи русской революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции. Нью-Йорк: Телекс, 1991. С. 67–106.
4. Изгоев А.С. Социализм, культура и большевизм // Из глубины: Сборник статей о русской революции. Нью-Йорк: Телекс, 1991. С. 181–208.
5. Струве П.Б. Исторический смысл русской революции и национальные задачи // Из глубины: Сборник статей о русской революции. Нью-Йорк: Телекс, 1991. С. 285–306.
6. Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. М.: Высшая школа, 1990. 432 с.
7. Соловьев В.М. Золотая книга русской культуры. М.: Белый город, 2007. 560 с.

8. Очерки истории марийской литературы. Часть I. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1963. 424 с.

9. История марийской литературы. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1989. 432 с.

10. Иванов А.Е. Марий литератур: Туныктышылан польш. Йошкар-Ола: Марий книга савыктыш, 1993. 278 с.

11. Черных С.Я. Творческий путь М. Шкетана. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1969. 236 с.

12. Шкетан М. Чумырен лукмо ойпого. III том: Роман, ойлымаш, повесть, очерк, фельетон, новелла, статья, серыш-влак (С. Черных ямдылен, тудынак умыландарымашыже). Йошкар-Ола: Марий книга издательство, 1991. 624 с.

13. Чавайн С.Г. Собрание сочинений в 5-ти томах, т. V. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1967. 272 с.

14. Чеснокова С. Марийская поэма. Tartu: Tartu Ülikooli kirjatus, 1998. 162 с.

15. Булат Ш. Октябрь. М.: Молодой гварди, 1933. 48 с.

16. Шабдар Осып. Мурного: Почеламут, поэма, повесть, статья-влак. Йошкар-Ола: Марий книга издательство, 1988. 416 с.

## **THE THEME OF THE REVOLUTION IN THE MARI POETRY OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY**

*N.A. Fedoseeva*

The article deals with the poetic works of Mari writers of the first half of the XX century, which reveal the theme of the revolution in their work. The aim of the research is expressed in an attempt to understand the attitude of the Mari poets to revolution. In study the author used historical-literary and comparative-typological methods. The formation of the Mari literature was going on in the first years of the Soviet rule. During this period most authors imitated Russian poets, the work of the poet of the revolution Vladimir Mayakovski had a special impact on Mari poetry. Writers figuratively expressed their attitude to the revolution, often resorted to the use of symbols. They emphasized the image of the heavy share of working people, the revolution was justified by contrasting the world of the rich and the oppressed, and the class of the bourgeoisie was accused. In the Mari poetry of the first half of the XX century there is no clear negative attitude toward revolutionary events.

*Keywords:* theme of the revolution, Mari poetry, first half of the XX century, Chavain, Bulat, Shabdar, Mayakovski, poem, symbol, contrasts.

#### 4.14. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ СОБЫТИЙ ИСТОРИИ ИНДИИ XX ВЕКА В РОМАНАХ САЛМАНА РУШДИ

© Э.Э. Новинский

Цель раздела – показать, как в произведениях Салмана Рушди художественно переосмысливаются события 1947 года в истории Индии. Объектом изучения являются романы «Прощальный вздох мавра», «Дети полуночи» и «Клоун Шалимар». В работе использованы сравнительно-сопоставительный, биографический, историко-культурный методы исследования. В статье обозначена историческая основа романов. Показано, что для судеб героев Рушди ключевым, определившим их судьбу и судьбу их семьи является независимость и разделение Индии. Выявлено, что Рушди воспринимает революционные преобразования в Индии как катастрофические и трагические, так как их следствием становится усиление агрессии и конфликтов в обществе, а судьбы его героев оказываются сломанными, семьи разрушенными. Именно поэтому писатель воспринимает прошлое как утраченный рай.

*Ключевые слова:* Салман Рушди, Индия, независимость Индии, 1947 год, раздел Индии.

Главной темой романов Салмана Рушди является история Индии. Во всех своих произведениях он показывает историю семьи, которая неразрывно связана с историей Индии, а краеугольными (ведущими к распаду, вырождению и катастрофе) для рода, по мнению Рушди, являются события 1947 года, которые получают в творчестве писателя не совсем традиционную трактовку. Освобождение от колониального владычества он воспринимает как трагедию, так как оказалась разделённой страна, народы, её населяющие, семьи.

Исследователи относят произведения писателя к магическому реализму [1], так как Рушди помещает фантастические элементы в повседневность, сочетает вымысел, магию и политическую сатиру. В жизни его героев большую роль играют сны, гадания, предсказания, странные, зачастую нелепые, курьезные события, которые между тем определяют судьбы его героев, их жизненные пути. И надо заметить, что в контексте индийской реальности, где всегда верили в астрологов, магов, факиров и большое внимание уделяли разного рода духовным практикам, это воспринимается органично.

В рецензиях и статьях о творчестве Рушди высказывается мысль, что он создал «своего рода нерукотворный памятник колониальной эпохе истории Индии» [2, с. 178]. Но, на наш взгляд, не только колониальной,

но и постколониальной также, а точнее, тому этапу в истории Индии и Пакистана, когда они обрели свою независимость и стали существовать как две разные страны.

Разделение страны серьезно повлияло на судьбу Рушди и его семьи. Во всех биографических справках о писателе указывается, что он родился в Бомбее в 1947 году за месяц до раздела Индии. Так как семья была мусульманской, они вынуждены были переехать в Пакистан. А образование Рушди получил в Англии. Сам писатель признавался: «...три места оказали на меня большее или меньшее влияние – Индия, Пакистан и Англия. В этих странах я провожу примерно одинаковое время. Англия – страна, где я живу, Индия – страна, где я родился, Пакистан – страна, где живут мои родители» [Цит. по: 3]. Эта личностность в восприятии раздела Индии и определила, как Рушди изображает данное историческое событие, и сформировала его философию истории. Именно поэтому интересно сопоставить, как освещают историки предоставление независимости Индии и Пакистану с тем, как воспринимает эти же события Рушди.

Канва тех исторических событий, которые связаны с 1947 годом, в общих чертах такова. К независимости Индия шла ещё с 1920-х годов, возглавляемая Индийским Национальным Конгрессом. Революция русская взбудоражила революционно настроенные индийские круги. Вот как Ганди оценивал значение революции: «Как бы там ни было, нельзя отрицать того факта, что за большевистскими идеалами стоит самая настоящая самоотверженность бесчисленного количества мужчин и женщин, которые отдали во имя этих идеалов все, что у них было. Идеал, освященный жертвами такого выдающегося человека, как Ленин, не может пропасть даром. Благородный пример их самоотверженности будет прославлен в веках и будет делать этот идеал все более чистым и прекрасным». А потому колониальным властям приходилось жёстко фильтровать известия из РСФСР, тем самым дезинформируя индийцев. Но это удавалось плохо. Министр по делам Индии Монтегю и вице-король Челмсфорд в совместном докладе об английской политике в Индии, опубликованном в 1918 г., писали: «Революция в России была воспринята в Индии как победа над деспотизмом... Она дала толчок развитию политических устремлений в Индии. Жители деревень узнали о событиях в далекой России от демобилизованных солдат, возвратившихся с полей сражения в Европе и на Среднем Востоке после окончания войны. Так было во многих деревнях Северной Индии, особенно в Пенджабе, откуда была набрана основная часть солдат для индийской

армии, принимавших участие в войне, а также в военных действиях в Туркестане, Прикаспии и в Средней Азии». Левые националисты считали Россию главным союзником в борьбе с колониализмом. В 20-е годы, под ветром революций, движения за независимость Индии перешли к активной борьбе. Но до победы было ещё 20 лет. Этот срок мог бы быть дольше, если бы не Вторая Мировая война. ИНК выступал против участия индийцев в ней, а потому в 1942 году Ганди начал кампанию гражданского неповиновения, требуя немедленного вывода всех британцев. Начались беспорядки, а сами лидеры ИНК оказались в тюрьме. Националисты же пошли другим путём. Примечателен здесь Субхас Чандра Бос, перешедший на сторону Японии и создавший Индийскую Национальную Армию. Он воевал с британцами в Бирме и даже в какой-то момент его войска контролировали крохотную часть Индии. Параллельно в Бенгалии за 2 года из-за голода погибло от 3 до 5 миллионов человек (примерно столько же потерял Вермахт с 1939 по 1945). К 1945 году экономика Индии была разрушена, и более выкачивать из неё богатства Британия не могла. Потому правительство лейбористов решило всё-таки предоставить независимость Индии. По плану Маунтбеттена (последнего вице-короля) Британская Индия разделялась на 2 государства по религиозному принципу: на Индию и Пакистан. Территории британского владения распределялись по религиозному признаку, а каждый из более 600 мелких и не очень князей, правивших на субконтиненте, мог сам определить, куда войти. Так 14 августа 1947 года получил независимость Пакистан, состоявший из двух частей: Западной (собственно Пакистан современный) и Восточной (ныне Бангладеш). На следующий день, 15 августа независимой стала Индия во главе с Джавахарлалом Неру. Проблемы с определением возникли только у 3 территорий: низам Хайдерабада (мусульманин) решил войти в состав Пакистана. Но Хайдерабад – территория на самом юге Индии в тысяче километров от любой из частей Пакистана, а потому введение в княжество индийской армии решило вопрос. Схожим путём решили проблему с княжеством на юге Гуджрата (у границы Пакистана). Но самым известным стал Кашмир. Несмотря на преимущественно мусульманское население, его князем был индус, который мечтал о независимости. Но Индийской Швейцарии не суждено было существовать. Вторжение пуштунских племён из Пакистана вынудило князя обратиться за помощью Индии, что означало вхождение в её состав. Так начался конфликт Индии и Пакистана, не прекращающийся до сих пор. Пенджаб и Бенгалия оказались разделены. Вообще, разделение ожидало вызвало ги-

гантские миграции населения, в ходе которых погибли десятки миллионов человек. Ценой миллионов жизней Индия получила независимость.

Это объективные исторические факты. Обо всех этих событиях так или иначе упоминается в романах Рушди. Как он их художественно переосмысливает? Рассмотрим это на примере трех романов – «Последний вздох мавра», «Дети полуночи» и «Клоун Шалимар».

В первом романе разворачивается почти вековая история бомбейской семьи Да Гама из Кочина, владевшей компанией по производству пряностей. С 1916 года возглавлявшие её мужчины выступали за независимую Индию, принимали активное участие в деятельности антиколониальных организаций, за что попадали в тюрьмы, и от чего страдал их бизнес. Активный сторонник независимости Франсишку да Гама в тюрьме придумал теорию о «Трасформационных полях сознания», «Гама-лучах», которая превратила его в посмешище. Непризнание его теории сломало пламенного революционера, и он покончил с собой. Его дети реализовали две совершенно противоположных жизненных программы: первый – денди, сторонник английского правления, а второй пошёл по стопам отца и стал революционером. Камоинш даже вошел в группу левых националистов, которые в противовес позиции ненасилия Ганди брали пример с СССР. Культовой фигурой для него стал Ленин. Как и отец, пройдя через публичное унижение, связанное с его неудачным проектом двойников Ленина, сын стал сторонником Конгресса, то есть его революционные идеи оказались фиктивными. В пику своему брату денди Айриш завёл себе английского бульдога по кличке Джавахарлал.

Через историю одной семьи Рушди показал нам, насколько остро протекали политические процессы в Индии. Однако в этом романе события мировой истории: Вторая Мировая война и объявление независимости Индии – не приводят к разделению семей, социальным катастрофам. Наоборот, эти исторические события собирают людей в бомбейскую резиденцию Да Гама-Зогойби. Дом – то, что спасает, противостоит всеобщему разрушению. А сама ночь независимости являла собой простой светский ужин, озаменованный лишь безумным пророческим монологом Васко Миранды.

В «Клоуне Шалимаре» Рушди прибегает к ретроспективе, а события в Кашмире становятся ключом к пониманию того трагического события, которым начинается роман. Хотя здесь не рассказывается о борьбе Индии за независимость как таковой, всё происходящее в романе так или иначе обусловлено событиями 1947 года. Во время британского

господства долина Кашмира жила как бы вне времени (воспринималось как рай на земле). Лишь конфликт с Пакистаном ввёл её в мировую историю. Октябрьским вечером этого года Пачхигам и соседние деревни готовились давать представление в саду Шалимар для самого махараджи Кашмира. Но представления не состоялось. В эту ночь началось вторжение пуштунов в Кашмир, прелюдия к Индо-Пакистанской войне. В эту же ночь родилось два ребёнка: Бунњи и Шалимар, история любви и жизни которых символически отразила взаимоотношения Индии и Пакистана.

Но своего апогея связь истории семьи с историей страны достигает в «Детях Полуночи». Главный герой романа рождается в ночь 15 августа 1947 года, в час рождения независимой Индии. По радио Джавахарлал Неру произносит свою знаменитую речь, часы бьют полночь, и в этот момент рождается Салем Синай. «Таймс оф Индия» назовёт его ребёнком полуночи, и сам премьер-министр отправит ему письмо. Но и это не защитило его семью от колёс истории. Оба романа («Клоун Шалимар» и «Дети полуночи») показывают, что жизнь детей, родившихся в эти роковые ночи (когда страна получила независимость и когда начался конфликт), уже изначально трагична, расколота, потому что детям не дано судьбы, автономной от хода истории.

С получением Индией независимости революционные настроения не прекращаются, у Рушди они лишь до поры до времени отходят на второй план. Мы видим повседневную жизнь Бомбея, счастливую историю любви Бунњи и Шалимара. Но политическая атмосфера накалена, и дети становятся свидетелями и участниками этих процессов. Маленький Салем сталкивается с Маршами языков в Бомбее, призывающими к разделу штата по национально-языковому принципу, а семья Синаев впервые, ненадолго, отправляется в Пакистан. В Кашмире ширится военный лагерь индийской армии Эластик-нагар.

Герои Рушди участвуют во всех знаковых событиях истории своей страны, даже когда они только растут. Юный Салем открывает в себе дар связывать других детей полуночи в Конференцию, на которой они пытаются внести свой вклад в развитие Индии. Но с их взрослением она распадается, подобно тому как по языковому принципу перекраивались штаты Индии в 1956 году. С помощью своего дара Салем пытается влиять на остальных, но это выходит не так, как было задумано. В итоге, с переездом в Пакистан теряется его сила, связь с Индией. Он больше не дитя Независимости, ибо независимость Пакистана произошла за день до его рождения. История этой страны подвластна его дяде Зульфикару,

а сам Салем становится лишь её безмолвным свидетелем. Здесь первую скрипку играет его сестра, вдохновляющая своим голосом жителей Пакистана к борьбе с Индией. Салем – мальчик на побегушках, который подаёт своему дяде перечницы для организации переворота или же привозит запретный дрожжевой хлеб сестре. В итоге, несмотря на потепление отношений в семье Синаев, её крах зреет вместе с новым ребёнком в чреве Амины, как вызревает и Вторая Индо-Пакистанская война. Она лишит Салема семьи, его индийского прошлого, и Салем станет идеальным пакистанским воином: неуязвимым, исполнительным и с идеальным нюхом.

В Кашмире же мы видим совершенно идиллическую картину любви мусульманина и индуски. Казалось бы, ничто не может их разлучить: ни полковник Качхваха, глава Эластик-нагара, центра индийской армии, ни учитель-шпион. Но, как всегда у Рушди, момент счастья сменяется трагедией, распадом. В Кашмире, который не знал религиозных, национальных различий, появляется Стальной Мулла, исламский фундаменталист. В своих речах он открыто порицал сожителство индуски и мусульманина, призывал уничтожить Пачхигам. В деревне, где никогда не знали, что такое насилие, трое пьяных надругались над подругой Бунньи. Почему так происходит? Рушди вводит в повествование мотив утраченного рая, а в логике развития истории отчетливо прослеживается представление индийской философии о югах, когда счастливым золотой век постепенно переходит в железный, счастья в котором остаётся лишь  $\frac{1}{4}$  от первоначального, за которым следует конец. В судьбе Пачхигама Рушди показывает своё видение истории Кашмира и Индии: пока представители разных религий жили под одной крышей, не испытывали предрассудков, им были не страшны никакие внутренние и внешние угрозы. Но когда они разделяются, как случится с Бунньи и Шалимаром, последствия такого разделения испытывают не только они сами. Союз единства, защищавший от внутренних и внешних угроз, разрушается, а когда традиционный мир рушится, то и начинается сошествие в ад. И подобно тому, как это было в реальной истории Индии, разрушение союза происходит после появления европейца – посла США Макса Офалса. Он участник Сопротивления, герой Второй Мировой войны, становится олицетворением той международной политики, которая ведёт не к созиданию, а разрушению. По сути, он совершает символическое действие – как когда-то Британия разделила Индию и Пакистан по религиозному принципу, он «разделил» (разлучил) индуску и мусульманина. Именно ради него Кашмирская долина ненадолго воссоздала

колониальные времена: мы впервые с 1947 года возвращаемся в сады Шалимара для традиционного представления и ужина из 36 блюд. Покинув Пачхигам, героиня лишилась всего: мужа, семьи, красоты, деревни. Её дочь Кашмиру, рождённую от посла, заберёт к себе его жена и даст ей другое имя – Индия. Даже жизнь в юридическом смысле покинет её: Бунни станет живым мертвецом. Шалимар, полный мести, уедет в Пакистан, где встанет на путь радикального ислама. Долина никогда больше не будет прежней.

Таким образом, по мнению Рушди, революционные преобразования в Индии несут агрессию, конфликты, утрату целостности, сломанные человеческие судьбы. Для него это трагическое событие, не случайно он воспринимает прошлое как утраченный рай. В трёх своих романах он даёт три разных исторических финала: в «Детях Полночи» Салем является не только участником истории, но и её летописцем, создавая её для нового поколения детей Полночи. Даже его болезнь, из-за которой он должен был развалиться на тысячи кусков, проходит, как доказала свою стабильность Индия и не развалилась на множество национальных государств. В «Прощальном вздохе Мавра» Рушди демонстрирует нам конец истории Индии, когда последний взгляд Мораиша на Бомбей показывает нам, по сути, сцену, подобную разрушению Содомы или последнему дню Помпеи, и всё, что в итоге остаётся от великих событий и людей, – это чучело пса Джавахарлала, которое Мавр катает по забытому Богом испанскому городку на исходе своей жизни. «Клоун Шалимар» же демонстрирует нам, что от истории убежать нельзя. И если есть хоть малейшая временная отсрочка, то нужно её понять и подготовиться к дальнейшим её поворотам. Тогда ты останешься с ней один на один и никакая мистика, никакой внешний рассказчик не смогут переломить исход этого поединка.

#### *Список литературы*

1. Шамсутдинова Н.З. «Магический реализм» в современной британской литературе (Анжела Картер, Салман Рушди). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 181 с.
2. Гильминтинов Р.Р. Проблема памяти в романе «Дети полночи» Салмана Рушди // Вестник Томского государственного университета. История. 2013. №1 (21). С. 178–182.
3. Чемякин Е. Ю. Этнокультурная идентичность религиозных общин британского общества в постколониальной литературе (на примере произведений С. Рушди) // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2011. №4. Т. 96. С. 204–212.

## THE ARTISTIC REFLECTION OF THE REVOLUTIONARY EVENTS OF THE INDIAN HISTORY OF THE XX CENTURY IN SALMAN RUSHDIE'S NOVELS

*E.E. Novinsky*

The aim of the article is to show, how the historical events in India in 1947 were artistically rethought in Salman Rushdie's works. The subjects of studies are novels «The Moor's Last Sigh», «Midnight's children» and «Shalimar the Clown». The work uses comparative, biographical and historic-cultural research methods. The historical ground of the novels is shown in the article. Shown, that the key event for the fate of Rushdie's characters and their families are independence and partition of India. It is revealed, that Rushdie perceives revolutionary transformations in India as catastrophic and tragic, as their consequence is the amplification of aggression and conflicts in the society and the fates of his characters become broken, families become ruined. That is why the author perceives the past as the lost paradise.

*Keywords:* Salman Rushdie, India, independence of India, 1947, partition of India.

### 4.15. «ПЛОХИЕ СТИХИ» КАК МАРКЕР СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

© *Ж. Ж. Толысбаева*

В 12-ом номере журнала «Новый мир» за 2015 год опубликованы произведения известных современных поэтов Казахстана: Павла Банникова, Марии Вильковиской, Ербола Жумагул, Айгерим Тажи, Заир Асим, Тиграна Туниянц. Автор раздела ставит перед собой цель понять причины (а вместе с ними механизм, назначение) акцентирования внимания поэтов на негативной информации. Автор проводит художественно-поэтический анализ текстов, включенных в 12-ый номер журнала. Методы исследования – сплошной выборки, сравнительно-типологический, проблемный. Проведенное исследование позволяет прийти к интересному заключению о том, что эпитет «плохие», не появляясь в поэтической лексике представленных стихотворений, тем не менее несет несколько конструктивных функций: оценочную (выступает в роли общей оценки новой содержательности стихов), информационную (информирует о неодакадентской образности), провокационную (вскрывает утаенный негативный подтекст), генерализирующую (свидетельствует о существовании общей тенденции поэтического мироощущения). Но ведущей является функция философского концепта, которая вызывает, с одной стороны, историко-литературную рецепцию «плохих стихов», с другой, – активизирует поиск позитивной созидательной энергии творчества. Так в единстве всех этих функций «плохие стихи» современных

казахстанских поэтов начинают маркировать особое эпохальное состояние сознания и творческого поиска.

*Ключевые слова:* «Новый мир», плохие стихи, концепт, поэтика.

12-ый номер журнала «Новый мир» за 2015 год [1], посвященный современной казахстанской литературе, заставил задуматься литературоведов и литературных критиков о состоянии и тенденциях развития поэзии Казахстана. Признаюсь, меня как исследователя русскоязычной казахстанской поэзии, удивила не столько подборка имен (благо все опубликованные в журнале авторы уже известны отечественному читателю), сколько акценты в выбранном художественном материале.

Сегодняшний читающий казахстанец привык олицетворять имена Павла Банникова, Марии Вильковиской, Ербола Жумагулова, Айгерим Тажи, Заир Асим, Тиграна Туниянца с непрекращающимся поиском способов самовыражения, с авангардным речетворчеством, эпатажностью стиля и т.д. Поэты, активность которых вызрела в удивительные 1990-е годы (дремучие и в то же время необыкновенно радужные в плане поэтических ожиданий), прошли свою поэтическую огранку в стенах общественного литературного фонда «Мусает» и сформировались как узнаваемое поколение. Все вместе печатались в журнале «Аполлинарий», в оригинальных изданиях «Картель Бланшар» (2006), «Сорок. четыре» (2008), «Ышшо Одын» (2009). Возможно, сегодня не вся литературная элита воспринимает этих уже не очень молодых поэтов как серьезную смену поэзии советского истеблишмента (о превалировании именно такого – игнорирующего – отношения к этим авторам свидетельствует глухонемота действующих казахстанских литературных журналов, официально утвержденные программы литературы для школ и вузов, где нет имен и текстов этих авторов). Возможно, кому-то непонятно и потому раздражает их социокультурное поведение, основанное на эпатажной подаче себя-Поэта и на самодистанцировании от политически активной жизни. Хотя оговорюсь сразу: путь мусаетовской школы каждый из названных поэтов уже прошел и к данному моменту выработал свой собственный стиль и даже судьбу.

Тем интереснее проблема, которую мы предлагаем поднять в данной статье. Вся подборка поэзии и прозы казахстанских авторов в 12-м номере российского журнала «Новый мир» за 2015 год начинается с эпатажно оценочного заглавия – «Плохие стихи». Об это заглавие “спотыкаешься” сразу, и во время последующего чтения сознание работает на поиск этого декларированного плохого. Так почему презентацию отечественной литературы (мы будем говорить только о поэзии) в зарубеж-

ном журнале надо было определять именно таким образом? Это случайность или декларация конкретной идеи? Если декларация, то чья: одного поэта или целой плеяды литераторов, чьи произведения опубликованы в журнале?

Перепрочтение стихов П. Банникова, Е. Жумагул, М. Вильковской, Т. Туниянц, А. Тажи, З. Асим позволило увидеть следующее. Действительно, если подбирать самую точную метафору для обозначения духа стихов названных авторов, то эпитет «плохие» самый емкий и декларативный. В название своей тематической подборки стихов каждый поэт вложил аналогичный смысл. Сравним их. «Кадры из темноты» (так озаглавила свои стихи Айгерим Тажи) выхватывают больные и пустые образы, блики и тени. Словообраз «Выдох травы» (наименование стихов Заира Асим) является метафорой «пустотелого ростка сна». Название «Родимый огород» Ербола Жумагулова откровенно акцентирует внимание на оксюморонное наслоение сем «родина», «огород», «город», «ограда», и как итог – рождается образ «хворой родины». «Мерцание алфавита» Тиграна Туниянц – это метафора воспоминаний, «дрожливых полуслепых касаний», «пустой траты времени».

Даже на уровне первичного восприятия этих заглавий можно увидеть непосредственную связь образности поэзии начала XXI века с поэтикой серебряного века. Стихи казахстанских авторов, акцентирующие внимание на скучном, безрадостном, пустом повседневном существовании человека, на первый взгляд, повторяют прецедент литературы рубежа XIX–XX веков, смутившей современную ей общественность явлением декадентской поэзии. И «пустотелый росток сна», и «дрожливые полуслепые касания», и «пустая трата времени» – эти и другие строки перекликаются с поэзией символистов, повествуют об ускользающей сути бытия, её призрачной материи.

Но каковы причины появления очередного интереса к упаднической, а точнее, к «плохой» поэзии у целого поколения казахстанских поэтов? О слиянии почерков разных авторов в узнаваемый стиль целого поколения свидетельствует не только интонационно-тематическое единство стихов, но поэтика «монолога повседневности» (образ М. Вильковской). Имитация продолжения прерванной речи, оборванность и незавершенность синтаксических конструкций, отказ от прописных букв, соединительные союзы, вынесенные в начало стихов, перечислительная интонация создают иллюзию дрящей речи, необрываемого и перетекаемого от поэта к поэту монолога «о времени и о себе». Точнее, о плохом времени и плохом человеке.

Да, собранные в «Новом мире» стихи «плохие», т.к. в них плох сам человек. В «Прогулке» П. Банникова сюжет начинается с топоса мертвых – старого здания морга, с описания устрашающих человеческих образов-манекенов, которых с опаской оглядывают мало отличающиеся от них суетно-псевдоживые люди – полицейские, бабушки, белые воротнички (не случайно поименование последней категории людей – чиновников – автор заменил деталью их костюма). Все они спешат к исполнению некоего суетного долга. И только в подвале (вытеснены под землю – в мертвое пространство) есть жизнь настоящая. Хотя и здесь присутствие живого умного и несуетного человека вынесено за временные рамки через глагольный анаколупф:

«в подвале у папы Эухенио /были? есть? будут? – Ж.Т./  
пиво, самогон и  
неспешный разговор о  
философии Пятигорского  
первых изданиях Фёдорова  
отличии авангарда от андеграунда и  
смерти кинематографа» [2].

С первых строк стихотворения «Прогулка» циклично возвращается каномерность, где точкой исхода является смерть:

«старое здание морга  
стало новым  
зданием морга  
на прежнее место вернулся  
киоск ритуальных услуг  
с неоновой вывеской [круглосуточно]» [2]

Мортальные образы, сюжет их возвращения и обновления реконструируют знаменитое стихотворение А.Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» с его идеей смерти. Но на символистский образный ряд наложился еще один образ из метапрозы Г.Гессе. «Неоновая вывеска [круглосуточно]» коррелирует с нереально-ирреальной надписью-афишей из романа «Степной волк»: «Магический театр». Если наложить фразы из реально-ирреальной вывески романа Гессе («Вход не для всех. Только для сумасшедших») на стихи казахстанского поэта, станет более осязаем и понятен поиск лирического героя и его самоидентификация в современном мире. Он сумасшедший. Не такой, как все. А вокруг – мертвый мир. Тема абсолютной смерти прочитывается в образе манекенов как застывших «валькирий с детьми»: агрессивные девы-воительницы, миссия которых сопровождать убитых в мир иной, и те застыли.

Им некому противостоять: на противоположной мужской стороне «модные безрукие» манекены. И дети как абсолютно незащитный образ Сего момента. Словообраз «безрукий» дает намек на самый известный культурный образ – на статую Венеры Мелосской. И такое наслоение смыслов вскрывает алогизм происходящего, где мужское и женское, живое и неживое поменялось местами, и именно это страшит обывателей – от полицейских до бабушек.

«Плохие стихи» плохи не только своей тематикой. Плохо то, что они не вымышлены, основу их составляет страшная правда факта, придумать которую невозможно даже в фантазмагорических снах. Как в стихотворении П.Банникова «Новости», по сути излагающем статью Нико де Брюйн 2014-го года: «Чудо острова Марион: морские котики совокупаются с пингвинами» (это статья, в которой утверждалось, что морские котики регулярно совокупаются с королевскими пингвинами, после чего иногда убивают и съедают жертву насилия) [3]. Сюжет стихотворения вписывается в подборку «плохих стихов» как маркер всеобщей деградации.

В этих стихах констатируется разрыв отношений между индивидуумом и обществом как «плохое» состояние человечества. Об этом читаем в стихотворении П. Банникова «Алексею Швабауэру, картина графитом, зафиксированная между мемориалом панфиловцам, памятником военан-интернационалистам и домом офицеров»

«в понедельник, когда в жене  
подписали протокол о присоединении казахстана к вто  
в алматы не произошло ничего выходящего за рамки  
обычного...»[2],

М. Вильковской:

«вроде ничто уж не тщишься называть своим  
особенно город  
но как-то особенно больно в знакомых пространствах  
ощущать абсолютную чуждость всего...

.....  
идешь и шепчешь

не мое

не мое

не мое [4],

Е.Жумагул:

Что сказать окрестному гулагу  
под созвездий тьмущую картель?

Отмолчи исконную руладу  
И перчи припрятанную речь» [5],

А.Тажи:

«Обернись ко мне, человек. Дай увидеть себя...» [6],

З.Асим:

«автор читает вслух  
слушатели думают о своем  
сонное общество лиц  
с густыми глазами

.....  
это не встреча с другим  
это разлука со всеми  
вынужденная тишина» [7].

Для более полного охвата концепта «плохие стихи» перечислим составляющие его семы: это образ чуждого человеку города и соответствующего вещного ряда (исписанные заборы и стены подъездов, котлованы, долгострои, нечищенные тротуары), мотивы скуки, хворости, боли, тоски, тревоги, тошноты и многие другие ущербные образы. Приведем примеры некоторых из них. У П.Банникова находим все варианты ущербных образов:

«...вроде ничто уже не тщишься называть своим / особенно город / но что-то особенно больно в знакомых пространствах /ощущать абсолютную чуждость всего...»; «...скучно в городе Пекине / скучно господу скучно»; «...там однокрылый дима терзает гитару одной / рукой – не той усохшей, а второй – подвижной – рукой»; «...а ты проезжаешь мимо забора /в такси с безногим шофером...»; «декабрь водит.../ ...водит меня пешком по улицам нечищеным тротуарам...» [2].

Ербол Жумагул о том же городе пишет так: «...жил на природе, с городом порвав, / чтоб воевать с самим собой заклято...» [5].

В стихах Айгерим Тажи концептуальны образы тьмы, закрытого пространства, тревоги:

«...Бегун с фонариком на голове / выхватывает кадры из темноты...»; «...у тревоги есть какой-то ритм...»; «...небо – закрытое окно...» [6].

Заир Асим дает очень конкретное понимание образа города: «...ночной город как винный погреб / темно сыро безлюдно...»; «...пустотелый росток сна...»; «и смотрел в пустоту...»; «...десять исписанных лет потрачены впустую»; «.../слово/ видит пустоту ничего не

произносит...»; «... собираю ракушки света / в пустые ладони глаз...»[7].

Самым постоянным маркером «плохого», встречающимся в стихах всех поэтов 12-го номера «Нового мира», является словообраз пустоты, который работает и у П.Банникова:

«...вот так соберешься писать о пустоте местного метро...» [2],

в стихах Тиграна Тунияц: «...Пустая трата времени»; «...становясь похожей на доминошное»; «пусто - пусто...» [8],

Айгерим Тажи: «...шляпки от желудей – / пустые мелкие колокола...»; «...прячась за колыханием спящих штор / в пижамах смотрят на них, в пустоту, / как больные животные...» [6].

В декодировке «плохого» смысла в стихах казахстанских авторов большую роль выполняют цитаты. Именно через реминисцентную поэтику можно обнаружить сквозные «плохие» темы, образы, мотивы. Так, в заглавие стихотворения П. Банникова «Звездам числа» вынесено словосочетание из стихотворения М. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае Великого северного сияния». В контексте «Плохих стихов» этот образ начинает коррелировать с идеей поиска не веры, но себя. Сравним:

«открылась бездна  
и, в общем-то, бездна как бездна  
и странно видеть в ней что-либо ещё  
звёзды там, скажем  
или ещё какие исчисляемые  
.....  
а всё-таки хочется  
задать звездам числа  
хочется-то как  
а?» [2]

и строки из стихотворения П. Банникова «Декабрь (рождественский романс)»:

«...и совершенно невыносимые необратимые полуночные разговоры где каждое слово или прикосновение оставляет след светлую звёздочку по которой хоть как-то можно сориентироваться в наступающем» [2].

Стихотворение «Столица» М. Вильковиской начинается с пушкинского «вновь я посетил...»:

«вновь я посетил и приобщился

монументальному искусству Казахстана  
вновь я испытал по Греции тоску...» [4].

Через пушкинскую цитату к современному тексту подвзывается целый комплекс мотивов (изгнания, прощания, встречи, воспоминаний, перемен, увядания, «племени младого»). Но в 3-4 строке неожиданно появляется образ Греции (дальнейшая работа с контекстом позволяет уточнить, что Греция предстает как символ классического постоянства и вечности). Величие пушкинско-греческого сменяет трагичность «монументального искусства Казахстана»:

«памятник про родину как раз абсолютно светский  
мужчины в пиджаках у женщины выделяется сосок под платьем  
все красиво только людей нет но они еще будут (рождены)  
я же дивился разноцветному летающему под потолком орлу ...»[4].

М. Вильковская ни в одном слове не отступила от соответствия факту. Люди в пиджаках и платьях на самом деле изображены на барельефе Триумфальной арки «Mangilik el». Летающий «орел под потолком» – тоже не выдумка, а арт-объект, расположенный в Национальном музее Республики Казахстан. В контексте «плохих стихов» обнаруживается пародийное содержание этих образов, их обратная суть: в отсутствии уточнений о месте нахождения этих памятников орел, летающий под потолком, маркирует случившееся насилие и несчастье; тип вечного героя, запечатленный в памятнике, компрометирует его же внешний вид.

Центонная поэтика стихов Е. Жумагул также направлена на создание трагичности. В поэтических строках этого автора цитаты не появляются в точном соответствии оригиналу:

«Ветров суровы позывные,  
Свирепы молнии ножи,  
где облака предгрозовые  
летят над пропастью во лжи...» (курсив наш – Т.Ж.); «...горько звучит что рожденный летален / Ползая местной по мгле...»; «...чешется горло в глагольных ожогах...»[5],

перифраза мерцает гранями нескольких цитат одновременно:

«...Здесь на отеческих отшибах

Осознается наконец

И опыт сукин сын ошибок

И гений ай да молодец» [5].

К приемам амбивалентного авторского самовыражения можно отнести также поэтику текста. Как, например, в стихотворении М. Вильковской:

«мы успели на поезд отошедший от вокзала на одну минуту раньше  
или сбились часы?

времени нет но это не на/до/казуемо» [4].

Попытка указания на имеющийся «сбой» между расписанием поезда и готовностью пассажиров к путешествию в данном поезде завершается многослойным словообразом. О чем хотел сказать автор? «Времени нет но это не на/до»? Или «это не на/казуемо»? «времени нет но это не до/казуемо»? Любое из ответвлений смысла проявляет «плохой» настрой: равнодушный («Времени нет но это не на/до»), пессимистичный («Времени нет но это не на/казуемо»), циничный («Времени нет но это не до/казуемо»).

Стихи, собранные в журнальном объективе «Нового мира», действительно заслуживают определения «плохие», т.к. в них «слово о свете/ и акт не молчанья о тьме» (Е.Жумагул) находятся не в сильной позиции, а проговариваются опосредованно, через намеки, аллюзии, реминисценции, перефразы, сравнения.

Так, наблюдение П. Банникова об изменениях в отечестве, произошедших под влиянием глобализации, звучит в тексте стихотворения «Чатанугачучу»:

«...чучу-чучу... в голове – чатануга, в ушах – чет бейкер. дождаться поезда, вытащить наушники. оглядеться. принохаться. титан, некрепкий чай, носки, калоши и китайское бельё, выглядывающее из-под розовых лосин (зелёные стрингидеор) или штанов с лампасами (трусы colvinklein) – в коридоре...»[2]

«Чатануга «Чу-Чу» – так называется первый поезд, проехавший по муниципальной железной дороге из Цинциннати до Чаттануги в конце XIX века. Чет Бейкер – американский джазовый музыкант, творчество которого ознаменовало начальный период развития модерн-джаза. Эти культурно-исторические символы начального этапа технической и культурной революции создают современный вариант «Путешествия из Петербурга в Москву»: топосы данного стихотворения очерчивают конкретный маршрут поезда – из Алматы в Астану («это место где лишь ишим...», «где-то между карагандой...»). В одном тексте-поезде сошлись самые разные социально-культурные образы, ощущения, времена, пространства; на коротком историческом отрезке неотделимы аксакал, «проводник с лицом вертухая», поэт, девочка, «работающая сема-

фором». «Все повторилось, как и встарь», как много лет назад в «Железной дороге» Н. Некрасова, А. Блока... Но тогда что изменилось при таком подходе? Почему «билет в кармане как оберег»? От чего оберег? Ответа не находим.

Прием избегания прямого слова можно обнаружить почти в каждом стихотворении казахстанского автора. Так, образ метро в контексте стихотворений П. Банникова и М. Вильковиской вызывает в сознании полиязычного читателя другое слово-синоним – андеграунд, а последнее, в свою очередь, восходит к метафоре литературного подполья и ведет за собой целый шлейф фактов, имен, исторических ситуаций.

Фраза «верноподданный цвет обивки сидений» (М. Вильковиская) также инициирует рождение цепочки образов, на одном конце которой апофеоз идеи государственности, на другом – её же сфальсифицированную суть.

В стихотворении П. Банникова «Новости» выражение отношения автора к факту насилия морских котиков над пингвинами также вынесен за текст:

«Как говорят учёные:

Такое поведение становится

все более распространенным на острове –

дело в том, что морские котики способны

легко обучаться новым видам деятельности,

и, наблюдая за насилием над пингвинами,

начинают сами его практиковать» [2].

Морские котики, «наблюдая за насилием над пингвинами», обучились «новым видам деятельности» и начали «сами его практиковать». Чьи действия наблюдали животные? Кто мог позволить себе это насилие на острове, если не человек? Писать об этом напрямую гадко и грязно, остается только поэтика недоговаривания.

Итак, на самом деле эпитет «плохие», не появляясь в поэтической лексике представленных стихотворений, тем не менее выполняет концептуальную роль: оценочную (выступает в роли общей оценки новой содержательности стихов), информационную (информирует о неодадентской поэтике), провокационную (вскрывает утаенный негативный подтекст), генерализирующую (свидетельствует о существовании общей тенденции поэтического мироощущения). Но ведущей является функция философского концепта, которая вызывает, с одной стороны, историко-литературную рецепцию «плохих стихов», с другой, – активизирует поиск позитивной созидательной энергии творчества. Так в

единстве всех этих функций «плохие стихи» современных казахстанских поэтов начинают маркировать особое эпохальное состояние сознания и творческого поиска.

Но вот что удивительно... Акцентированный интерес к семиотике «плохого» позволяет увидеть-услышать и созидательный мотив всего журнального коллективного монолога на тему повседневности. С одной стороны, «Плохие стихи» – это признание Поэта в своей здесь-и-сейчас ненужности:

«С течением времени  
завёрнутые в фольгу флюиды воспоминаний  
примутся подавать признаки жизни.  
Неопрятными гарцующими горстями  
с ароматом шафрановых отступлений  
от главной тьмы» [4].

Но именно потому «Плохие стихи» торопят авторов выразиться, а значит, совершить поступок и таким образом проявить в своем времени:

«... вот так соберешься ничего не бояться  
Жить в полную силу дышать полною грудью питаться праной  
Либо исключительно солнцем  
Но нет тебя вовсе  
Кто-то иной идет тебе навстречу прошлому и заморскому  
наследству.  
Спеши, пешеход!» [4] (М. Вильковская).

«Плохие стихи» – это факт состоявшегося и длящегося диалога современников:

«слушайте  
все уже есть надо только  
подслушать украсть записать  
свои твои наши их монологи повседневности» [4] (М. Вильковская).

Позитивный ход мыслей автора (пусть пунктирно, неявно, но) звучит в каждой подборке. Наиболее афористично он оформлен в строках Тиграна Туниянца:

«К счастью, мера здания кроется в пустотах комнат,  
А не в количестве кирпичей...» [8],  
или в стихах Заира Асим:  
«но сейчас, на краю времени,  
на берегу дуновения, в лоне блаженства  
понимаю, что жить пустую –

это лучшее приключение» [7].

Определения «к счастью», «лучшее» обретаются в дар умению противостояния «ртутному туману и дна вращению» (Т. Туниянц), от введения обратного измерения, где всякий минус превращается в плюс, где «душа, погружённая в тело, вытесняет слова» (Т. Туниянц):

«Из прозрачных ледяных корней,  
вызревших на кромках ржавых крыш,  
слёзной дробью истекает время,  
расширяя рёбра, лужи дышат» [8].

Появление «Плохих стихов» с их тематикой и образностью, провокативностью, поэтикой, есть необходимость. Изреченность «плохих стихов» равна осуществленному выдоху травы, как образно утверждает З. Асим. Если исходить из понимания поэтического концепта травы, то мы поймем, что поэт вел речь о вечности жизни-поэзии в её простейшем и тишайшем проявлении (о концепте травы статья Толысбаевой Ж.Ж. «Травная символика и художественный мирообраз эпохи» [9]). «Плохие стихи» дают возможность сделать незримый, почти никому не заметный выдох (ведь кто читает сегодня стихи?). Выдох, снимающий напряжение, выбрасывающий из вечно живого-травяного нутра ненужное и отработанное. Выдох – как единственное и естественное условие свершения жизни.

Конечно, «плохие стихи» прорастут иной жизнью через новый аромат нового времени... Так, без сомнения, будет. А пока «Плохие стихи» остаются быть маркерами нашего времени, в котором

«...запахи сгорают на лету,  
и ветер становится безмянным,  
и от любви остаётся  
лишь осторожность» [7] (З. Асим).

#### *Список литературы*

1. Новый мир. 2015. №12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12) (дата обращения 18.11.2017).
2. Банников П. Плохие стихи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/plohie-stihi.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/plohie-stihi.html) (дата обращения 18.11.2017).
3. Брюйн Н. Чудо острова Марион: морские котики совокупаются с пингвинами. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [<http://www.runyweb.com/articles/leisure/interesting-things/seals-discovered-having-sex-with-penguins.html>] (дата обращения 18.11.2017).

4. Вильковская М. Монологи повседневности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/monologipovsednevnosti.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/monologipovsednevnosti.html) (дата обращения 18.11.2017).
5. Жумагул Е. Родимый огород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/rodimuy-ogorod.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/rodimuy-ogorod.html) (дата обращения 18.11.2017).
6. Тажи А. Кадры из темноты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/kadry-iz-temnoty.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/kadry-iz-temnoty.html) (дата обращения 18.11.2017).
7. Асим З. Выдох травы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/vydoh-travy.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/vydoh-travy.html) (дата обращения 18.11.2017).
8. Туниянц Т. Мерцание алфавита [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/mercanie-alfavita.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/mercanie-alfavita.html) (дата обращения 18.11.2017).
9. Толысбаева Ж. Травная символика и художественный миробраз эпохи. // Диалог культур VIII. Материалы научной конференции. Градец-Кралово, 2015. С. 326–337.

## **"POOR VERSE" AS A MARKER OF MODERN POETRY**

*Zh.Zh. Tolysbayeva*

In the 12th issue of the magazine "New World" for 2015 the works of famous contemporary poets of Kazakhstan were published (Pavel Bannikov, Maria Vilkovskaya, Erbol Zhumagul, Aigerim Tazhi, Zair Asim, Tigran Tuniyants). In the report on the theme "poor verse" as a marker of modern poetry» the author sets a goal to understand the reasons (and along with them the mechanism, purpose) of focusing poets' attention on negative information. The author conducts an artistic and poetic analysis of the texts included in the 12th issue of the journal by research-continuous sampling, comparative-typological, problematic methods. Undertaken a study allows to come to the interesting conclusion that epithet "poor", failing to appear in the poetic vocabulary of the presented poems, nevertheless carries a few structural functions: evaluation (plays role of general estimation of new richness of content of verses), informative (informs of neodecadent vividness), provocative (unseals the concealed negative implication), uniting (testifies to existence to the general tendency of poetic attitude). But general is a function of philosophical concept that causes, on the one hand, historical and literary reception of "poor verses", on the other, - activates the search of positive creative energy of work. So in unity of all these functions the "poor verses" of the modern Kazakhstan poets begin to mark the special epochal state of consciousness and creative search.

*Keywords:* "The New world", bad verses, poet, modern, concept, poetics.

#### **4.16. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «ПОСТСОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ДРАМАТУРГИИ Н.В. КОЛЯДЫ 2000-Х гг.**

© *Е.И. Канарская*

Целью исследования является анализ образа «постсоветского человека», созданного в драматургии Н.В. Коляды 2000-х годов, с точки зрения его генетической связи с аналогичным образом, который был характерен для творчества драматурга последнего десятилетия XX века. В процессе исследования были применены диалектический, описательный, сравнительно-сопоставительный, системный методы. Автор приходит к выводу, что ситуация, сложившаяся в стране после распада СССР, осмысливается Колядой как «пороговая», связанная с балансом на грани бытия и небытия и с ценностным релятивизмом. В связи с этим «постсоветский человек» в произведениях драматурга предстает сначала как личность, остро переживающая несоответствие своих воспоминаний и духовных потребностей новым аксиологическим реалиям, а затем, в 2000-е гг., – как индивид, внешне примирившийся с изменившимся положением вещей, но на самом деле по-прежнему чувствующий его противоестественность и потому скрывающийся от настоящего в пространстве идеализируемого прошлого или заведомо невозможного будущего.

*Ключевые слова:* Коляда, «постсоветский человек», художественный образ, пороговая ситуация, «общество потребления».

Драматург Н.В. Коляда пришел в литературу накануне распада СССР, в период исторического пограничья, поставившего перед авторами проблему изображения «порогового сознания», а затем и «постсоветского человека».

Как отмечал Н.Л. Лейдерман, «в пьесах Коляды предстал тот самый бывший советский человек» [1, с. 22], существование которого на рубеже старого и нового миров было творчески осмыслено драматургом как экзистенциальная ситуация, балансирование на грани бытия и небытия.

В произведениях Коляды, написанных в 1990-е годы («Рогатка», «Чайка спела», «Полонез Огинского», «Канотье», Сказка о мертвой царевне» и мн. др.), запечатлен достоверный образ того времени: действующие лица сталкиваются с нищетой, безработицей, эмиграцией, переживают утрату нравственных ориентиров, смешение представлений и традиций, аксиологическую и онтологическую неопределенность. В художественном преломлении разрушительный релятивизм переходного периода оборачивается явным «мерцанием» реального и ирреального начал, перманентным присутствием в ткани произведения символиче-

ских примет «страшного мира»: резких звуков, кричащих цветов, эсхатологических образов, хаотического нагромождения предметов и т.д.

В мире пьес Коляды, как пишет Е.Ю. Лазарева, «прошлое и настоящее причудливо переплетаются в застоявшемся быте», где «прошлое напоминает о себе и абсурдными вывесками, и мелочами быта, и репликами персонажей» [2, с. 9-10]. Вместе с тем, следует подчеркнуть, что драматург не делает акцент на связи (или разрыве) конкретных советских и российских реалий, используя постсоветский быт как материал для создания эффекта предметного беспорядка, а сам период социально-политического переворота – как ситуативный каркас универсальной модели переходной, нестабильной реальности.

Аналогичным образом, «постсоветский человек» Коляды – это, в первую очередь, личность, существующая в условиях разрушения мироздания и сопровождающей его нравственной пустоты, а не носитель «социалистического» или «капиталистического» сознания. Ностальгические ощущения героев являются субъективными и связаны скорее не с ушедшей эпохой, а с иным реальным или вымышленным периодом их жизни (обычно – с детством или юностью), в котором духовные ценности еще не подверглись воздействию деструктивного начала (например, Виктор из «Канотье» так вспоминает свое советское детство: «У меня было прекрасное детство... С кухней, грязным столом на этой кухне, но какие книги я читал за этим столом, какие бури поднимались от этих великих книг в моем сердце!.. Вы росли иначе» [3]).

При этом новые социальные и экономические обстоятельства выступают средством внешнего выражения происходящей ломки аксиологических устоев и катализируют обострение противоречий между стремлением персонажей к счастью и его принципиальной недостижимостью за счет материальных благ. Например, Люба из пьесы «Ключи от Лерраха», получив в наследство огромное состояние ненавистного ей мужа, приходит к выводу: «Меня теперь кто любить-то просто так будет, без денег без этих, кому надо, кто захочет...» [4]

Несоответствие естественных для человека этических и эстетических норм окружающей духовной и бытовой «безнадеге», неосознанно устанавливаемое многими персонажами ранних пьес Коляды и подкрепляемое их памятью, распад нормальных взаимоотношений приводят к полному одиночеству, которое в мире произведений драматурга превращается в неотъемлемый признак «постсоветского человека». Одиночество сопровождается экзистенциальной растерянностью, осознанием бессмысленности жизни («Пришел - снова спать. Новый год потом. По-

том лето. Потом опять Новый год... Зачем я живу?!» [5]) Трагизм этого состояния провоцирует подчеркнуто аффективное поведение действующих лиц, а также превращение их безумия («Родимое пятно», «Полонез Огинского», «Американка») и самоубийства («Рогатка», «Сказка о мертвой царевне», «Букет») в устойчивые сюжетные мотивы.

Впрочем, описанная поэтико-мировоззренческая организация пьес Коляды, связанная с изображением «постсоветских» героев, не стала константой творчества драматурга и подверглась закономерным изменениям, обусловленным произошедшей сменой исторических и социальных условий.

В 2000-е годы, когда революционная ситуация уходит в прошлое и в обществе внешне снижается уровень напряженности, Коляда делает поэтику «страшного мира» менее очевидной, идет по пути усложнения и сокрытия эсхатологической символики, но не уменьшения ее удельного веса. Стремясь завуалировать постоянное присутствие смерти, автор расширяет диапазон ее проявлений от комических (как перечисление пьес во «Всеобъемлюще»: ««Поминальная молитва» или «Он, она, окно и покойник», или «Смерть Тарелкина», или «Всё кончено», или «Билет в один конец», а ещё лучше – «Пока она умирала». Или в крайнем случае: «Деревья умирают стоя») [6] до пронзительно трагических (в пьесе «Амиго» Косте кажется, что влюбленная в него Нина – его погибшая сестра: «Ты моя сестра, которая умерла тогда, давно... Ты лежала тогда в гробу, я стоял рядом и я знал, что ты притворяешься») [7]).

Духовная пустота, возникшая вследствие разрушительного импульса революционных преобразований, с течением времени также перестала столь остро ощущаться персонажами, в результате чего их поведение стало менее эпатажным, эмоциональным, мотивы безумия и самоубийства потеряли свою устойчивость.

Более того, бездуховность, ценностный релятивизм стали идеологией нового «общества потребления»: «систему ценностей постсоветского человека задаёт преимущественно массовая культура, вследствие чего на первый план выходят материальные ценности»; «в зависимости от ситуации он [человек] меняет жизненные ориентиры, чтобы подстроиться под сложившиеся обстоятельства» [8, с. 58-59]. Данные тезисы драматург подтверждает, в частности, в пьесе «Старая зайчиха», главная героиня которой готова обмануть публику, пойти на унижение и выдать себя за другую артистку, мотивируя это так: «Мы артисты гастрольного предприятия... Нас как закажут, мы так и приезжаем», и далее - «деньги не пахнут» [9].

Вообще, мотив перевоплощения, надевания маски становится постоянным элементом пьес Коляды данного периода: герои легко меняют облик, лицо заменяется личиной. Пустота завладевает душами, добровольно отказывающимися от высоких устремлений, проникает в жизнь, и в результате даже иконы лишаются своего содержания: «Думаете, просто чистая досточка? Нет! Икона! Бог с неё стёрся, не осталось, пусто» [10].

Вместе с тем, герои Коляды, несмотря на изменения в их мировоззрении и поведении, по-прежнему сохраняют связь с прошлым, что позволяет использовать применительно к ним определение «постсоветский». Возможно, эта связь становится еще более прочной ввиду того, что драматург следует тенденции «консервации памяти», разрабатываемой «для компенсации... неудовлетворенности современным миром прогресса» [11], где настоящее стремительно убывает, а очередные ценности ежедневно теряют свою значимость.

Вероятно, именно поэтому в 2000-е гг. героями Коляды все чаще становятся представители старшего поколения («Носферату», «Баба Шанель», «Всобщемлюще»), ностальгически обращенные к прошлому, которое, впрочем, все еще индивидуально и связано с советским периодом более темпорально, чем идеологически.

С другой стороны, конкретные элементы советского быта, аллюзии на советские стихи по-прежнему используются Колядой для создания предметного и культурного беспорядка, служащего признаком «онтологического хаоса».

Сравнивая вещные образы пьес 1990-х и 2000-х гг., можно сделать вывод, что, начав с изображения первичного этапа разрушения, драматург переходит к описанию «руин», сохранивших лишь слабый отблеск прежних конструкций. Так, в пьесе «Амиго» за дверью кухни стоят, периодически падая, пять разных знамен, не имеющие описываемых отличительных признаков; героиня пьесы «Носферату» Амалия пытается передать «облдрамтеатру» целый набор бесполезных, испорченных вещей, часть из которых имеет отношение к советской эпохе (как, например, пионерский галстук, прожженный сигаретой).

Что касается стихотворных и песенных отсылок, то они являются неотъемлемым элементом почти каждой пьесы Коляды и, подтверждая раздробленность сознания персонажей, в то же время служат свидетельством их связи с прошлым.

Наконец, следует отметить, что в творчестве драматурга возникает не только образ «постсоветского человека», через воспоминания, пред-

меты или «культурный фон» взаимодействующего с прошлым страны, но и новый «постпостсоветский человек», в 1990-е годы подвергшийся тяжелым испытаниям, которые он затем стремится забыть и потому лихорадочно обращается к невозможному, идеализированному будущему.

Такова, в частности, Нина из «Амиго», ранее занимавшаяся проституцией, а впоследствии вышедшая замуж за состоятельного человека. Нина постоянно пытается избавиться от терзающих ее воспоминаний, после каждой ошибки говоря: «Всё, что было до того, – не считово, всё с начала» [7] и «перенося» жизнь из настоящего в подсказанный маскультом образ будущего, где она – владелица «Пиано-бара».

Однако символика смерти, проникающая даже в воображаемый мир («Нинка-покойница в гробу, белый рояль, пианист и мент...» [7]) и заполняющая собой все пространство пьесы («(Смотрит на Нину). Я вижу - ты умрёшь скоро»; «Вот кто-то (не понять кто) саночки тянет, на саночках ящик какой-то лежит – гроб, кажется» [7]), дает основания полагать, что будущее для Нины так же невозможно, как и для стариков из вышеперечисленных пьес. Безвыходность ее положения становится очевидной и буквальной, когда вместо настоящей двери она безуспешно пытается пройти в нарисованную: «Стучит в стенку, в нарисованную дверь, бьёт ногами и руками» [7].

Таким образом, можно сделать вывод, что в пьесах Н.В. Коляды 2000-х гг. «постсоветский человек» изображается уже не на пике революционных потрясений, в интерпретации драматурга имеющих характер всеохватывающей деструктивной силы, а в момент, когда ставшая следствием воздействия этой силы бездуховность приобрела статус нормы. В связи с этим Коляда отказывается от подчеркнуто аффективного поведения персонажей в пользу изображения обыденности лица-действия и перманентного изменения нравственных ориентиров.

При этом та связь с прошлым, которую сохраняют отдельные действующие лица, представляет собой или «канал» условного побега из опустевшей реальности, не имеющего шансов на успех, или средство создания эффекта предметного и культурного беспорядка, свидетельствующего о хаотической природе действительности.

Представляется, что сущность изображаемой глобальной ситуации иносказательно передает героиня пьесы «КЛИН-ОБОЗ» Наталья, объясняющая своей гостье Ирине, что большинство людей поразила загадочная болезнь под названием «мокрая и гнилая», которая «в каждом из нас... или живет или собирается жить, залезть» [12]. Эта болезнь заставляет смотреть на всех «с ненавистью», и единственное лекарство от

нее - любовь, которая в контексте творчества Коляды является главной ценностью и одновременно единственным путем преодоления духовного вакуума, образовавшегося, по мысли драматурга, в постсоветский период истории нашей страны.

*Список литературы*

1. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский: Издательство «Калан», 1997. 160 с.

2. Лазарева Е.Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг. Автореферат дис. ... к-та филол. наук. М.: МПГУ, 2010. 16 с.

3. Коляда Н.В. Канотье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/kanotje/> (дата обращения 05.03.2015).

4. Коляда Н.В. Ключи от Лерраха [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/kluchi/> (дата обращения 05.03.2015).

5. Коляда Н.В. Чайка спела... (Безнадега) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/beznadega/> (дата обращения 05.03.2015).

6. Коляда Н.В. Всеобъемлюще [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/vseobjemluschche/> (дата обращения 25.10.2017).

7. Коляда Н.В. Амиго [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/amigo/> (дата обращения 25.10.2017).

8. Чебанюк Т.А., Коньрева И.В. Человек советский и человек постсоветский: системно-структурный анализ // Учебные записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2016. № 3. С. 57-60.

9. Коляда Н.В. Старая зайчиха [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://kolyada.ur.ru/staraya\\_zaichiha/](http://kolyada.ur.ru/staraya_zaichiha/) (дата обращения 25.10.2017).

10. Коляда Н.В. Носферату [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/nosferatu/> (дата обращения 25.10.2017).

11. Ассман А. Трансформации нового режима времени // Новое литературное обозрение. 2012. № 116. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html-\\_ftnref7](http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html-_ftnref7) (дата обращения: 25.11.2017).

12. Коляда Н.В. КЛИН-ОБОЗ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/22/> (дата обращения 25.10.2017).

**TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF "POST-SOVIET PERSON"  
IN PLAYS BY N.V. KOLYADA OF THE 2000S**

*E.I. Kanarskaya*

The article is aimed at analyzing the image of “post-soviet person”, which was created in the plays by N.V. Kolyada of the 2000s, from the point of view of his genetic linkage with the same image, which was peculiar to the playwright’s works of

the last decade of the 20th century. In the course of the research the author used dialectic, descriptive, comparative-contrastive, systematic methods. The author comes to the conclusion that the situation which emerged in the country after the fall of the Soviet Union is comprehended by Kolyada as "borderline", connected with the balance on the line between existence and non-existence and with the axiological relativism. In this regard "the post-soviet person" appears in works by the playwright at first as the personality who is intensely experiencing discrepancy of his memoirs and spiritual needs to the new axiological realities, and then, in the 2000s, - as the individual who has externally reconciled with the changed state of affairs, but actually still feels his unnaturalness and therefore disappears from the present in the space of the idealized past or the obviously impossible future.

*Keywords:* Kolyada, "post-soviet person", literary image, borderline situation, "consumerist society".

**ОСМЫСЛЕНИЕ ДИНАМИКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ  
РЕВОЛЮЦИОННЫХ КОНТЕКСТОВ**

---

**5.1. НОМО CRUDELIS В ЛАБОРАТОРИИ РЕВОЛЮЦИИ –  
ВЛАДИМИР ЗАЗУБРИН «ЩЕПКА»**

© *А. Борковска / A. Borkowska*

Настоящий раздел посвящен осмыслению повести Владимира Зазубрина «Щепка» и выявлению проблематики, связанной с перцептивным восприятием революционной деятельности. Сенсорные метафоры, которыми проникнут текст, меняются в ходе перемен, проходящих в сознании протагониста повести. В данном исследовании анализируется также трансформация отношения индивида к совершаемому злу и условность черты, отделяющей палачей от их жертв.

*Ключевые слова:* революция, сенсорное восприятие, символика цвета, палач, жертва, В. Зазубрин, «Щепка».

Владимир Яковлевич Зазубрин (настоящая фамилия Зубцов, годы жизни 1895–1937) прошел недолгий, но насыщенный событиями жизненный путь. Его наследие, насчитывающее немного литературных произведений – несколько рассказов и очерков, повесть, пьесу и два романа – характерно для многих литераторов 20-х годов. Первоначальное восхищение идеалами революции со временем сменяется глубоким разочарованием и полным отрицанием. Первое значительное произведение Зазубрина, роман «Два мира» (1921), одобренный Горьким и Лениным, считаемый первым советским романом, открыл автору путь к карьере в новом, только что родившемся пространстве. Однако, согласно Владимиру Яранцеву, «жизнь Владимира Зазубрина – непрерывная смена места, фамилии, профессии. Время подгоняло его, он – время» [1].

Драматическая жизнь, завершенная трагическим финалом, началась 6 июня (25 мая) 1896 года в Пензе, хотя некоторые источники называют слободу Заворонеж на Тамбовщине. Отец Зазубрина работал железнодорожным служащим, за участие в революционных событиях 1905 года был сослан в Сызрань. Будущий писатель с детства участвовал в революционных движениях. Прожив некоторое время в Канске и проработав

в редакции газеты «Красная звезда», Зазубрин переехал в Новониколаевск (переименованный со временем в Новосибирск), где возглавил журнал «Сибирские огни» и только что основанный Союз сибирских писателей.

Еще во время службы в Канске у Зазубрина родился замысел текста «о жестоком противостоянии людей, оказавшихся вовлеченными в Гражданскую войну» [1], осуществленный в книге «Два мира». В первом издании она была снабжена подзаголовком «роман», во втором сменило определение на «очерки», однако этот текст принято считать романом. При жизни автора произведение переиздавалось 12 раз, иногда с исправлениями и сокращениями. Согласно мнению Владимира Яранцева, «„Два мира“ остались в литературе как один из ярких художественных и пропагандистских документов эпохи, встав первым в ряд с „Чапаевым“ Д. Фурманова, „Железным потоком“ А. Серафимовича, „Разгромом“ А. Фадеева, „Донскими рассказами“ М. Шолохова, „Барсуками“ Л. Леонова» [1].

После публикации романа Зазубриным заинтересовался Максим Горький. Писателей связывали дружеские отношения, и когда другие произведения нового литератора, напечатанные в «Сибирских огнях» («Общежитие», «Бледная правда»), не вызвали прежнего восторга у критиков, Горький помог ему переселиться в Москву и устроиться на работу в журнал «Колхозник». В 1934 году Зазубрин начал писать так и не оконченный роман «Горы», опубликованный в журнале «Новый мир» благодаря поддержке Горького. Произведение о коллективизации на Алтае было лишь частью замысла большого текста. Однако планы Зазубрина не сбылись. В 1937 году он был арестован и расстрелян. Хотя в середине 50-ых годов Зазубрина реабилитировали, возвращения интереса к его творчеству надо было еще подождать. На долгое время писатель исчез из литературного пространства страны, его книги изъяли из библиотек, а некоторые произведения, в том числе написанная в 1923 году и неопубликованная «Щепка», исчезли.

В свое время цензура отказала печатать текст в «Сибирских огнях», считая его идеологически вредным, а после смерти писателя долгие годы книга считалась утраченной. В перестроечное время «Щепкой» заинтересовалась литературовед из Томска Римма Колесникова и начала поиски рукописи. Многим известно было существование повести, однако лишь некоторые верили в то, что ее удастся найти. «Его [Зазубрина – А.Б.] романы „Два мира“, „Горы“ и другие произведения с реабилитацией автора уже вернулись из долгого небытия. Но о „Щепке“ – нигде

ничего, кроме отдаленных подтверждений, что она была, что ее кто-то читал, слушал или слышал о ней. Говорили, что «настырный» Зазубрин давал ее Дзержинскому, и тот сказал, что в лучшем случае ее можно опубликовать лет через пятьдесят. Римме Ивановне удалось встретиться с коллегами, друзьями, знакомыми Зазубрина, пообщаться с женой его Варварой Прокопьевной. Многие из них говорили: «Нет, рукопись этой его вещи вы не найдете. Не для того расстреляли автора, чтобы где-то оставить эту рукопись» [2]. Окончательно «Щепка» была найдена Колесниковой в отделе рукописей Государственной библиотеки им. Ленина вместе с приложенным к ней предисловием критика Валерия Правдухина.

В 1989 году произведение Зазубрина было напечатано, причем сразу в трех изданиях – в альманахе «Енисей» и в журналах «Сибирские огни» и «Наш современник». «Щепка» вызвала большой интерес читателей, значительный отклик критиков и исследователей литературы, а также легла в основу сценария фильма «Чекист», русско-французского производства. Повесть была переведена на несколько иностранных языков, в том числе на польский, а в 2008 году адаптирована для Театральной сцены польской радиостанции «Тройка».

«Щепка» – это хроника деятельности ЧК в начале 20-х годов в одном из сибирских городов. История главного героя повести – Андрея Павловича Срубова – кажется типичной для того времени. Как начальник Губчека, он является убежденным сторонником нового порядка, защищает идеалы революции, беспощадно избавляя ее от врагов. В руках Срубова практически ничем не ограниченная власть, он – хладнокровный палач, уничтожающий жизни сотней «врагов народа».

Повесть делится на 11 глав, из которых первая является самой жестокой и шокирующей. Она «начинается с душераздирающего, притом подробнейшего, описания расстрела» [3]. По мнению Владимира Яранцева, глава в равной степени похожа на реальность и на сон [4]. В самом объемном эпизоде книги прозаик не щадит читателя, который вынужден справиться с описанием самых жутких и кошмарных подробностей деятельности ЧК в подвале их здания. Пятерки «врагов революции» ведутся на смерть, которую выстрелом в затылок осуществляет пятеро чекистов. Тесные коридоры, запачканный кровью пол, неряшливо присыпанный известью, стены с дырками от пуль, холодный свет лампы ведут заключенных к последней остановке в их жизни. Нет у них надежды на будущее, они постепенно теряют человеческий облик: «С нар, шурша, сползали черные тени. К полу припадали со стоном» [5] или в другом

месте: «Ползком в углы, на нары, под нары. Стадо овец. Визг только кошачий» [5]. Работники ЧК не видели в них людей; примером окончательного унижения человека и сравнения с животными можно считать приказ раздеться догола, который даже Срубов считал слишком жестоким: «Ему казалось, что высшая мера насилья не в самом расстреле, а в этом раздевании. [...] Унижение предельное» [5]. После казни тела жертв окончательно лишались человеческих черт. Определялись как «туши мяса», «четыре пуда парного мяса», «жаворонок из теста».

В подобном духе один из чекистов деревенского происхождения, Соломин, объяснял свое ласковое отношение к заключенным. Он помогал им раздеваться, успокаивал – как будто вел скот на смерть в своем хозяйстве. «А че их дразнить и на них злиться? Враг он когды не пойманный. А тутока скотина, он бессловесная. А дома, когды по крестьянству приходилось побойку делать, так завсегда с лаской. Подойдешь, погладишь, стой, Буренка, стой. Тожно она и стоит. А мне того и надо [...]» [5]. Соломин «знал твердо, что расстреливать белогвардейцев так же необходимо, как необходимо резать скот. И как не мог он злиться на корову, покорно подставляющую ему шею для ножа, так не чувствовал злобы и по отношению к приговоренным, повертывавшимся к нему открытыми затылками» [5]. Не было у него ни жалости, ни сочувствия к жертвам.

Расстреливали в основном пятеро: Ефим Соломин, Ванька Мудья, Семен Худонов, Наум Непомнящих, Алексей Боже. Стреляли как автоматы, с пустыми глазами, произвольно хладнокровно выполняя приказы командира. Единственный страх, который испытывали чекисты, это боязнь промаха, ранения вместо смерти. Они не стреляли, они работали. «А мы не убиваем, а казим. А казнь, дорогой мой, дело великая» [5] – убеждал священника Соломин. Стоит обратить внимание на фамилии чекистов, почти каждая из них наделена символическим значением. Фамилия Срубова образована от глагола «срубить», что приводит к ассоциации с изречением «Лес рубят – щепки летят», которое может выступать в качестве одного из возможных вариантов толкования заглавия произведения как метафоры его содержания. Согласно Владимиру Яранцеву, «нечеловеческая суть их [чекистов – А.Б.] фамилий-ярлыков и их владельцев: Соломин-высохшая трава, Мудья-человеческий низ, Худонов-ущерб-порок-вырождение, Алексей Боже-юродивый-маргинал (антипод житийного Алексея, человека Божьего), Непомнящих-беспамятный, самая подходящая фамилия для подручных террора, не помнящих своего родства» [4].

Председатель Губчека о революции думает и говорит только с большой буквы. Это не бестелесная идея, а живой организм, который Срубов представляет как беременную, широкозадую русскую бабу, «в рваной, заплатанной грязной, вшивой холщовой рубашке. [...] И вот Она трясет свою рубашку, соскребает с нее и с тела вшей, червей и других паразитов – много их присосалось – в подвалы, в подвалы. И вот мы должны, и вот я должен, должен, должен их давить, давить, давить» [5]. Срубов выполняет свой долг без сомнений и ненужных вопросов. Работа напоминает заводской труд, чекисты будто на фабричной поточной линии, являются частью хорошо работающей машины (механизма). Главный герой сам себя называет «чернорабочим революции», «винтиком», «пешкой в машине», «ассенизатором». «Революция – завод механический: каждой машине, каждому винтику свое» [5]. И, чтобы сделать этот механизм более совершенным, по мнению Срубова, «в будущем «просвещенное» человеческое общество будет освобождаться от лишних или преступных членов с помощью газов, кислот, электричества, смертоносных бактерий. Тогда не будет подвалов и «кровожадных» чекистов. Господа ученые, с ученым видом, совершенно бесстрашно будут погружать живых людей в огромные колбы, реторты и с помощью всевозможных соединений, реакций, перегонок начнут обращать их в вакуум, и вазелин, в смазочное масло» [5]. Рассуждения протагониста, касающиеся будущего террора не мотивированы лишь желанием совершенствования его лаборатории, но также постепенным отвращением к крови, которое овладевает Срубовым. В какой-то момент у него появляется кровобоязнь. Однажды, после очередной казни, он запирается в кабинете и проверяет, не появились ли в его чистом пространстве следы подвальной действительности. Со временем у героя начинают возникать симптомы нервного напряжения, он везде видит и чувствует мясо, и даже домашние котлеты вызывают омерзение.

Поступающего психического расстройства Срубов не умеет утолить алкоголем, как это делают другие чекисты. Этот способ считается самым распространенным среди методов освобождения от негативных эмоций. Чекисты-палачи практически не испытывают угрызений совести, поэтому путь каждого из них – это деградация, утрата всего человеческого, озверение и в итоге превращение в бездушные винтики в машине. Виктор Астафьев в «Щепке» увидел не только предсказание судьбы ее автора, но также «предвидение будущей доли своего несчастного народа, приговоренного новоявленной миру властью умирать в каменных и духовных застенках во имя всеобщего мирового братства и

светлого будущего, строительство которого должно было начаться с разрушения старого мира «до основания» и вылилось в неслыханное насилие, в невиданную ломку праведного человеческого пути» [6]. Главной проблемой, с которой сталкивается протагонист зазубринского текста – это несоответствие между идеалом и реальностью, которое ведет к «помешательству на крови».

«Щепка», преисполненная метафорами, причём большинство из них относится к сенсорному восприятию окружающего мира и происходящих в этом мире событий. Стоит здесь обратить внимание на созерцание революции посредством органов чувств. Зазубрин использует целый набор языковых средств с целью усиления первобытного постижения реальности. Самыми распространенными метафорами в тексте являются определения зрительного восприятия. В визуализации революционного мира доминирует, естественно, красный цвет. По мнению Олега Хасанова, изучающего символику цвета в «Щепке», «с первой страницы [...] задается цветовой ряд: бледный, переходящий в белый, черный, красный. Эти три цвета доминируют в повести, и они как цвета на революционных плакатах несут основную смысловую нагрузку» [7, С. 228]. Как основная цветовая триада, ассоциирующаяся с деятельностью человека [8, С. 101–102], она господствует в произведении, однако на его страницах появляются и другие цвета, в основном серый и желтый.

Красный цвет присутствует во время казни, в крови на телах убитых и на забрызганном полу, на стенах, на одежде, руках, лицах чекистов. В лужи незастывшей еще крови после расстрела встанут очередные жертвы, кровь которых пьют обитающие в подвале крысы. Зазубрин представляет и чекистов как жаждущих крови, они «болезненно томятся, когда долго не имеют возможности расстреливать или присутствовать при расстрелах» [5]. Жажда крови, черный наряд, здание ЧК, напоминающее крепость или средневековый замок, преобладающие в повести ночные сцены при лунном свете приводят к ассоциациям с образом вампира [9, 10]. Катажина Ястжембска замечает, что о сходстве чекистов с вампирами свидетельствует повторяющееся описание их бледных лиц, пламенных глаз, а также оскаленных зубов, являющихся главным атрибутом вампира [9]: «Ванька Мудыня, Семен Худоногов, Наум Непомнящих мертвенно-бледные, устало расстёгивающие полушубки с рукавами, покрасневшими от крови. Алексей Боже с белками глаз, воспалёнными кровавым возбуждением, с лицом, забрызганным кровью, с желтыми зубами в красном оскале губ [...]» [5].

Как органически присущий признак и символ революции красный цвет вступает в повести Зазубрина в сочетание с серым. Даже в упомянутом уже образе Революции как беременной бабы читаем: «Срубов видел Ее каждый день в лохмотьях двух цветов – красных и серых. И Срубов думал. Для воспитанных на лживом пафосе буржуазных резолюций – Она красная и в красном. Нет. Одним красным Ее не охарактеризуешь. Огонь восстаний, кровь жертв, призыв к борьбе – красный цвет. Соленый пот рабочих будней, голод, нищета, призыв к труду – серый цвет. Она красно-серая» [5]. Серый цвет – это символ будней и повседневности, с которой все труднее справляться герою. В этом контексте стоит обратить внимание на мотив паутины, которая сочетается в сознании Срубова с серым образом обыденности. «Срубов видел диво – Белый и Красный ткали серую паутину будней. Его, Срубова, будней» [5]. Путаница между своей и чужой жизнями, паутина мыслей и чувств протагониста становятся всё более заметными и усиливает ощущение внутреннего и внешнего хаоса в жизни Срубова. Он постоянно балансирует на грани отвращения и нежелания убивать и чувством необходимости и моральной обязанности перед Революцией.

Устав от красно-серой повседневности, Срубов решает сделать что-то вопреки принятой линии. Он освобождает группу заключенных и тогда единственный раз в повести появляется многоцветие. По мнению Олега Хасанова, оно «символизирует жизнь, в то время как отсутствие цвета, ахроматизм, разрушение и гибель» [7]. Семантику смерти в тексте несет черный цвет, передающий также атмосферу страха и отчужденности. Зазубрин использует черную краску в портретах чекистов, например, Ян Пепел «в черной кожаной тужурке, в черных кожаных брюках, в черном широком обруче ремня, в черных высоких начищенных сапогах, выбритый, причесанный, посмотрел на Срубова упрямыми холодными голубыми глазами» [5] или в другом месте: «Высокий, в черной коже брюк и куртки, чернобородый, черноволосый, с револьвером на боку, на красном фоне занавеса, он стал как отлитый из чугуна» [5]. Красный занавес или голубые глаза – детали, подчеркивающие монотонность образа.

Белый цвет, находящийся на противоположном полюсе по отношению к черному, в «Щепке» обозначает старый уклад, жизнь, уходящую в прошлое. Согласно Андрею Бабайцеву, «как политический символ белый цвет – это цвет мира, согласия, свободы, священности. [...] Белые, выступившие против Советской власти, избрали этот цвет для того, чтобы подчеркнуть чистоту тех идей, за которые они борются» [11,

с. 59]. Зазубрин акцентирует белизну тел убитых контрреволюционеров, несмотря на то, что они «утоплены» в красной реке крови. «Уставший Срубов видел целую красную реку. В дурманящем тумане все покраснело. Все, кроме трупов. Те белые» [5] или в другом месте: «Белые сырые туши мяса рухнули на пол» [5].

В окрашенную главным образом красно-серыми оттенками действительность «ассенизатора революции» постепенно врывается желтый цвет как символ болезни, психического заболевания, сумасшествия. После нервного срыва Срубова, когда из палача он превратился в жертву, внимание привлекает описание его внешности, крайне отличающееся от его облика в начале текста. «Срубов худой, желтый, под глазами синие дуги. Кожаный костюм надет прямо на кости. Тела, мускулов нет. Дыхание прерывистое, хриплое» [5]. Более острой кажется метафора выжатого лимона, с которой отождествляется вчерашний чекист. «Все взяла – душу, кровь и силы. И нищего, обобранного отшвырнула. Ей, ненасытной, нравятся только молодые, здоровые, полнокровные. Лимон выжатый не нужен более» [5].

Зрительный пласт зазубринского произведения основан не только на цветовой гамме. Игра света и тьмы также важна в постижении послереволюционной действительности. У чекистов сверкающие сапоги, глаза смотрят со стеклянным блеском, их мир наделен светом. Приговоренным к расстрелу остается тьма: «В коротком крючке каменной буквы, далеко от входа, мрак. В длинном хвосте – день» [5]. Единственным светлым пунктом была стенка, к которой приводили на казнь. «“Стенка” белела на границе светлого хвоста и неосвященного изгиба» [5].

Сенсорное восприятие революции в повести Владимира Зазубрина осуществляется и при помощи других органов чувств. Читая «Щепку», мы можем слушать «музыку» происходящего, чувствовать запахи. Текст, в частности, фрагменты, относящиеся к работе чекистов, насыщен звуковыми метафорами: «Подвал издыхает или кашляет», грузовик с телами убитых «[...] стальными ногами топал [...], в хрусте снежных костей, в лязге железа, в фыркающей одышке мотора, в кроваво-черном поту нефти и крови грузовик уходил за ворота» [5].

В повести встречаются характеристики, связанные с обонянием. Сцены в подвалах ЧК пропитаны запахом крови, фекалий, мочи, кишечных газов и гниющих портянок. Зазубрин с самого начала болезненно подчеркивает дегуманизацию происходящего: «Дым от табаку, от револьверов, пар от крови и дыханья – дурнящий туман» [5]. Непрозрачность видения усиливается невыносимой вонью, от которой некуда

даться: «Кровью парной, потом едим человечьим, испражнениями пышет подвал. И туман, туман, дым. [...] Желто-красный, клейкий, вонючий студень стоит под ногами. Воздух отяжелел от свинца. Трудно дышать» [5]. Запахи ошеломляют и сводят с ума, затуманивается смысл всего вокруг.

Читатель «Щепки» с начала произведения подозревает, что тщательный механизм подведет героя. Срубову так и не удастся сохранить чистоты тела и души. Постепенно появляется все больше кадров из нереального мира, галлюцинаций, свидетельств болезни отравленного ума протагониста. Председатель Губчека заблуждается, пытаясь всеми доступными человеку интеллигентского происхождения способами объяснить для себя смысл жизни и происходившего на его глазах. Однако, революции нужны не мыслители, а слепо послушные исполнители приказов: «Революция – никакой философии» [5] - говорит Срубову чекист Ян Пепел. Виктор Астафьев справедливо заметил: «Великий гуманизм, заложенный в основу [...] разрушительного учения, первыми испытали на себе те, кто были его проповедниками и садоводами. Самых преданных и яростных борцов за мировую революцию, за всеобщее равенство и братство сами же борцы и уничтожили» [6].

Протагонист под маской палача скрывает свое настоящее лицо и пытается оправдывать совершаемое зло. Согласно рассуждениям О.С. Сухих Зазубрин показал работу чекиста «как морально тяжелое и жестокое дело, которое накладывает роковой отпечаток на характер и судьбу человека, порождает его духовную драму» [12, с. 294]. Постепенно Срубовым овладевает навязчивая мысль найти смысл в убивании. Революция, которой он служил и которую видел как красивый, несмотря на грязь и вшивость, объект культа, превращается в кровожадного монстра, пожирающего все вокруг – и противников, и сторонников. Нет высшей идеи, нет ничего, кроме фабрики, перерабатывающей человеческое мясо. Первоначальное стремление Срубова к совершенствованию завода революции, «омашинивание», ведет его к сумасшествию. Постоянно ощущая условность черты, отделяющей его – палача – от жертв ЧК, в финале повести протагонист переходит в их разряд.

#### *Список литературы*

1. Яранцев В. Владимир Яковлевич Зазубрин (Зубцов) [Электронный ресурс]. – [http://chitai.kraslib.ru/polzd.html?id\\_aut=25](http://chitai.kraslib.ru/polzd.html?id_aut=25) (дата обращения 15.09.2017).
2. Мужщинский А. Хроника террора. Служить революции и стать ее жертвой // Городские новости, № 107(1619) [Электронный ресурс] –

<http://www.memorial.krsk.ru/Public/00/20070731.htm> (дата обращения 31.07.2017).

3. Румянцев В. Литературная зазубрина [Электронный ресурс] – [www.hrono.ru/text/2003/rum\\_zazub.html](http://www.hrono.ru/text/2003/rum_zazub.html) (дата обращения 15.09.2017).

4. Яранцев В. Зазубрин [Электронный ресурс] – <http://magazines.russ.ru/sib/2009/7/ia15-pr.html> (дата обращения 15.09.2017).

5. Зазубрин В. Щепка [Электронный ресурс] – [https://royallib.com/book/zazubrin\\_vladimir/shchepka.html](https://royallib.com/book/zazubrin_vladimir/shchepka.html) (дата обращения 15.09.2017).

6. Астафьев В., Пророк в своем отечестве: заметки о повести В. Зазубрина «Щепка» и ее авторе // Красноярский рабочий. 1991, 23 нояб.

7. Хасанов О. Символика цвета в повести В.Я. Зазубрина «Щепка» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2017. № 1(39).

8. Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 280 с.

9. Jastrzębska K. Wampiry rewolucji (Drzazga Władimira Zazubrina) // Przegląd Ruscystyczny. 2010. № 2 (130). С. 21–30.

Waligórska-Olejniczak B. Zmysły jako dekodek rzeczywistości. Drzazga Władimira Zazubrina i malarstwo René Magritte'a // Slavica Wratislaviensia CLVIII, 2014. P. 249–258.

11. Бабайцев А.В. Политический символизм цвета // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2007. № 3. С. 56–62.

12. Сухих О.С. Воплощение «духа великого инквизитора» в образе чекиста в повестях «Щепка» В. Зазубрина и «Шоколад» А. Тарасова-Родионова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 5 (1). С. 294–300.

## HOMO CRUDELIS IN THE LABORATORY OF THE REVOLUTION – VLADIMIR ZAZUBRIN "SLIVER"

© *A. Borkowska*

This article interprets the story of Vladimir Zazubrin "Sliver" and identifies the problems associated with sensory perception of revolutionary reality. The metaphors connected with senses, which are dominate in the text, change the consciousness of the protagonist of the story. This study also analyzes the transformation of the attitude of the individual to the evil being committed and the conventionality of the line separating the executioners from their victims.

*Keywords:* revolution, sensory perception, color symbolism, executioner, victim, V. Zazubrin, "Sliver"

## 5.2. МЕТАФОРА РЕВОЛЮЦИИ В ОТРАЖЕНИИ НИКОЛАЯ БЕРДЯЕВА

В тексте представлена концепция революции в понятии русского мыслителя Николая Бердяева. По его словам, революцию можно рассматривать как преддверие эсхатологических времен, которые приводят к окончательному значению революции, войны и истории. Революция является имманентной частью апокалипсиса истории. Содержание революции отражается в метафизическом измерении. Философские размышления Бердяева о революции должны быть включены в основное русло нынешнего дискурса о милитаризме, революционных движениях и войнах. Это кажется оправданным в наше время кризиса, конфликтов, восстаний и ощущения надвигающегося катаклизма. Анализ и напоминание о его взглядах на революцию и войну, включая множество ценных советов и ответов на вопросы, сомнения и опасения, могут оказаться очень вдохновляющими.

*Ключевые слова:* метафизическая концепция революции, апокалипсис истории, эсхатологический аспект революции.

В тексте представлена метафора революции выдающегося мыслителя русского религиозно-философского возрождения – Николая Бердяева, автора оригинальной историософии. По его мнению, революция выступает как сцена внутреннего апокалипсиса истории. В своих работах он часто ссылался на конфликты, войны и революции в перспективе конца света. Это кажется понятным из-за судьбы философа и того времени, в котором он жил. Его преследовали в связи с политическими речами, изгнали в Вологодскую губернию. Бердяев пережил две мировые войны, три русские революции и гражданскую войну и, наконец, изгнание со своей родины и эмиграцию. Философские взгляды Бердяева на революцию сформировались на фоне социальных, религиозных и культурных изменений на рубеже XIX и XX веков [1; 2], а также во время кризиса революции 1905 года, а потом февраля и октября 1917 года [3]. Мыслитель рассуждал о проблеме революции, ее причинах, последствиях и значении. На эволюцию взгляда на революцию повлияли его контакты со средой [4], в которой зарождались семена социальной революции и гражданской войны<sup>1</sup>.

Бердяев считал революцию неизбежной, однако ожидал, прежде всего, перемен в области культуры, в духовном мире. Он был убежден в необходимости моральных изменений и верил в истинную революционность личности, а не группы или общества. [5, с. 165–198] Поэтому он очень сильно переживал за революцию 1905 года. По его мнению, социальная революция привела исключительно к насилию и разочарованию, а затем и к полному моральному упадку. С политической и социальной

революцией Бердяев не мог примириться. [6, с. 67–78] Он считал себя революционером духа, был сторонником духовного переворота. Философ высказал пророчество о России, в котором предвидел, что в случае очередной революции она принесет более серьезные последствия: большевики победят и введут террор, разрушающий свободу и гуманизм. Бердяев был лишен иллюзий социалистов, марксистов и коммунистов, что революция означает свободу и справедливость [7].

Начало Первой мировой войны и Октябрьская революция оставили неизгладимый след на взглядах Николая Бердяева. Он решил оставить политику и сосредоточиться на работе, ведущей к освобождению духа, поскольку только в духовном измерении видел реальную революцию. В своих речах философ дискредитировал коммунизм как неудачное осуществление христианской коммуны, а революцию – как фиаско эксперимента по построению царства справедливости в этом мире. Социальная революция – это метафора реальной духовной революции. Кроме того, мыслитель выявил новые смыслы коммунизма и революции, которые приобрели новые значения в эсхатологической перспективе.

Коммунистическая система в России была введена путем революции, за которую отвечают все граждане, а особенно высшие слои общества. Бердяев предупредил о возможности кровавой революции [8, с. 73]. Он также предсказал, что после победы революции худшие силы придут к власти, враждебные культуре, искусству, религии, науке – одним словом, всем проявлениям человеческого духа. Сама революция была, по мнению российского философа, необходимой, неизбежной и в некотором смысле правильной. Это привело к падению авторитарной власти царя и дворянства. Российская Империя была обречена на упадок, потому что ее основы были полностью разрушены [9, с. 16–23]. К сожалению, революция привела к опустошению, смерти и страданиям всей нации, подтвердив трагедию российской истории. Как известно, революция основана на дьявольских принципах. Она управляется слепыми силами, и поэтому людям трудно ее контролировать. Террор, насилие, кровавые конфликты, братоубийственные бои – это жестокие последствия такого рода социально-политических потрясений. Неудивительно, что наряду с ужасами мировой войны революция была шоком для государства и нации. Это означало падение империи, государства, системы, конец старой эпохи и объявление нового периода, новой реальности. Следовательно, революция имеет также апокалиптическое измерение и играет роль в процессе окончательных изменений, перехода от старого к новому миру и, таким образом, приобретает эсхатологи-

ческое значение. Для многих революция была связана с надеждой на лучшие времена, она должна была оправдать ожидания более справедливого устройства мира [10, с. 85].

По мнению Бердяева, Россия была вынуждена пройти через тяжелый опыт революции и коммунизма. Анализ истории государства и нации ясно показывал, что этот этап имманентно включен в ее судьбу. Революция была неизбежна, и нет возврата к дореволюционному порядку. Однако только что внедренная система не улучшила положения ни государства, ни нации. Хуже всего оказалось отношение большевизма к культуре, религии и духовной сфере деятельности человека [11, с. 5]. Советская система власти была неприемлема в эстетическом измерении, не говоря уже об этическом. Советская мораль, провозглашая необходимость полного подчинения личности коллективу, подавляла достоинство человека и ликвидировала личную свободу. Поэтому с коммунизмом надо было бороться не вооруженными или политическими способами, а духовными.

Трагедия коммунизма и революции, по Бердяеву, о том, что они показали безуспешную попытку создать рай на земле, что они пытались составить план создания Царства Божьего в этом мире. Парадоксально, проект Царства Небесного, содержащегося в Евангелии, не был внедрен в жизнь христианами и, следовательно, стал пространством, которое использовали большевики [12, с. 116]. Попытки строительства новой реальности, предпринятые Церковью, закончились фиаско. В этом смысле христиане несут ответственность за успех революции и коммунизма. Большевики решили заменить христиан в процессе внедрения справедливого порядка. За революцию и торжество коммунизма отвечает также элита российского общества, в том числе интеллигенция, ориентированная на различные направления российского религиозно-философского возрождения. Все течения этого движения характеризовались антисоциальностью, закрывались для узкого круга интеллектуалов. Не хватало общения с другими общественными слоями.

Бердяев без сомнений утверждал, что христиане должны реализовать идею коммунизма, тем самым отбирая оружие у большевиков. Однако в триумфе большевистской революции раскрылся серьезный кризис в христианстве [13]. Большевики вводили идеи коммунизма и социальной справедливости неумело и жестоко. Советская система была построена на основе равенства, что оказалось основной ошибкой коммунистического режима. Истинный коммунизм, по мнению философа, должен строиться в духе Евангелии, основанного на любви, которая предпола-

гает свободу и достоинство каждого человека и, следовательно, индивидуальность, особенности и дифференцирующие характеристики членов общества.

Бердяев боролся прежде всего против коммунистического принципа превосходства общего блага над человеком. Революция и коммунизм разрушали свободу, личность и дух. Здоровая антропология не допускает первенства государства или пролетариата перед человеком [14]. По мнению мыслителя, коммунизм взял на себя роль, функции и задачи, характерные для религиозных систем. Бога заменила в коммуне идея коллектива, связанная с идеей государства, нации и класса. Поэтому коммунизм как религия начал преследовать и уничтожать другие религии как свою конкуренцию. Он видел в них реальную угрозу своей силы и монополии<sup>2</sup>. Коммунизм, введенный революционным путем, действующий как религия, быстро стал тоталитарным. Режим проникал и наполнял своим содержанием всю культуру, все сферы творческой деятельности человека [15]. «Тоталитаризм стал тем, что по своей сути должно быть частным: государство, нация, раса, класс, коллектив, техника. Это источник современной трагедии» [16, с. 221].

Истоки Октябрьской революции Бердяев видел в Первой мировой войне. Революция – это «эпизод мировой войны», – писал он в «Письме о русской революции» [11, с. 15]. В эпоху апокалипсиса, когда приближается окончательное уничтожение, в очищающем тигле революции и бушующего коммунизма, русский народ спасет пламя истины и духовных ценностей, чтобы осветить тьму Нового Средневековья. Философ не терял надежды на то, что именно Россия [8, с. 88] и православный народ с радостью ведут человечество через последний шторм, чтобы защитить его от четырех всадников «Апокалипсиса» – от войны, вредителей, голода и смерти.

Из вышесказанного вытекает понимание революции и периода большевизма как превращения зла в добро. Их ход и трагические последствия можно рассматривать как чистилище, в котором важные ценности, в мирные периоды затмеваемые повседневными вещами, становятся приоритетными. «Духовные последствия русской революции будут огромными, не только негативными, но и позитивными» [11, с. 25]. Философ верил, что период революции и коммунизма это эпоха очищения. При коммунизме были введены ограничения на потребление, использование и другие формы аскетизма. Это можно рассматривать как преддверие для новой духовной эры.

Конец века, революции, войны, катастрофы, катаклизмы вызывают декадентские настроения и предчувствие приближающегося конца. Бердяев видел в революции и в других проявлениях зла знаки, объявленные в «Апокалипсисе». Культура и цивилизация разрушается, а человечество вырождается. На горизонте появляется библейский зверь. По мнению русского философа, он имеет не индивидуальную форму, а коллективную. Революция, большевистский режим, выродившиеся государства, общества, наполненные национализмом, задыхающиеся под гнѐтом власти организации – все возможные формы «государства Цезаря» принимают форму зверя. Авторитарная власть, тоталитаризм, порабощение личности, подчинение и эксплуатация человека – они выступают против приближающегося «Царства духа» [17, с. 108]. Мужество и творческая сила свободы позволяют человеку сотрудничать со Христом в эффективной борьбе против зверя. Революция и война открывают горизонт апокалипсиса. А эсхатологическое сознание позволяет строить Царство Небесное. Человек может подготовить приход этого царства как в индивидуальном, так и коллективном измерении. Через сообщество («соборность») он бесконечно врывается в Церковь и фиксирует в нем бессмертные элементы Царства Небесного, ворота которого зверь не в состоянии нарушить. Благодаря «соборности» сообщество может противостоять угнетению зверя как авторитарной власти вырожденного государства, партии или общества [18, с. 60; 19, с. 237].

Мечта коммунистов о создании рая на земле оказалась утопией. [18, с. 88] Кровавая революция со своей машиной террора и насилия противостоит истинной духовной революции. Такая революция основана на прочных принципах. Речь идет об истинных ценностях и духовном измерении перемен. Аутентичные и глубокие изменения не могут быть вызваны насилием, страхом или террором. Желаемые изменения – это внутренние изменения, происходящие из глубин в атмосфере свободы. «Самая сложная революция, которая еще не состоялась и которая была бы более радикальной, чем все революции, – это личная революция, революция во имя человека, а не во имя той или иной социальной группы: подлинная революция должна быть сменой принципов, на которых основано общество» [20, с. 138].

Эта настоящая революция будет проходить только в последние дни. Человечество отвергнет как подчинение человека коллективу (которое имеет место в коммунизме), так и власть капитала (капитализм). Надлежащие изменения выйдут за пределы стран, социальных групп, систем – за пределы всяких идеологий. Революция – это трансформация

менталитета. Это происходит в духовном измерении, где чувственный мир превращается в сверхъестественное, вечное. Поэтому такая революция чрезвычайно эсхатологична. Дело в том, чтобы пересечь объективированную реальность. В результате духовной революции, совершенной в последние дни, новое общество будет основано на любви, братстве и творчестве.

Возрождение и трансформация социальной жизни из технократической формы в состояние примирения с принципами персонализма не будет проходить в форме вооруженной революции (как в случае французской, февральской или октябрьской) или путем применения законов или правил демократических институтов (реформы либеральных государств). Введение изменений возможно, по мнению русского философа, только на пути духовной революции. В целом революция понимается как внезапный и относительно короткий процесс. Когда дело доходит до духовной революции, с ней все по-другому [21]. Потому что борьба духа со всеми невзгодами, которые принимают форму объективации, требует времени. Это происходит не по одному сигналу, не по заказу, не под контролем центра управления, а снизу, медленно, добровольно, без спешки, без согласования. Это скорее напоминает процесс ферментации. Однако происходит без навязчивости, насилия, в единении человека и небольших общин. Духовное движение также сталкивается со многими препятствиями, трудно преодолеваемыми – такими, как действия сил, борющихся с усилиями Бога и свободными человеческими творческими актами.

Неудивительно, что мыслитель считается революционером нового типа – персоналистом. Бердяев объявляет начало переворота в мышлении, названном им «персоналистской революцией». Эта революция означает отказ от кандалов объективации, наложенных на человека. Нужно преодолеть ограничения, связанные с детерминизмом. Это также вызов, относящийся к эсхатологическому порядку<sup>3</sup>. Спасение человека от опасностей в империи детерминизма – это возвышенная задача, относящаяся к конечным обязательствам. Человек через свою неразрушимость укоренен в вечности. Он выходит за рамки повседневности, временности и переступает пределы земного измерения. Это происходит благодаря несотворенной свободе, которая является основой творческой силы. Созидательный импульс духа – это неотъемлемый атрибут человека [22]. Опыт освобождения от силы всеохватывающего процесса объективации вписывается в эсхатологическую перспективу.

По мнению философа, опыт коммунистической жестокости открывает вестибюль конца времен. Духовная революция длится с момента призыва Христа построить Царство Божье, но по-настоящему начинается сегодня, в период кризиса цивилизации [23, с. 46]. Революционные преобразования происходят в сверхъестественном измерении. Поэтому красота этой революции заключается не только в том, что она не включает в себя насилия, но также проявляется в тонкой форме духовных восторгов [24]. Вот как выглядят свободные акты человеческого творчества, напоминающие хорошие поступки, вдохновение поэтов и создание произведений искусства. Цели духовной революции далеко идущие. Революционные мероприятия проводятся на экзистенциальном уровне и касаются создания Царства Небесного. Нет смысла строить цивилизацию счастья на этой земле [25]. История без конца, предсказанного в Библии, абсурдна. Только конец истории, объявленный в «Апокалипсисе», придает истории человечества конечный смысл. Христианская философия содержит единую концепцию спасения мира. Согласно Библии, смерть – это ворота в Царство Божье.

Одно из хороших предложений Бердяев нашел в гениальной концепции «общего дела» Николая Фёдорова [26; 27]. И хотя оценил ее как наивно реалистичную, он решил использовать ее для новой экзегезы библейских книг, содержащих пророчества о конце света. Прежде всего, мы должны предположить, что апокалиптические пророчества основаны на определенной условности. Поэтому их можно рассматривать и изучать как пророческую и писательскую конвенцию. Этот обещанный конец следует понимать не в буквальном смысле. Скорее, нам нужно использовать инструменты литературной критики или библейской герменевтики протестантов. В «Апокалипсисе» следует видеть аллегории, метафоры, гиперболы, параллели, символы и другие художественные средства. Необходимо отвергнуть простые решения – буквальные интерпретации и понимание пророчеств.

Уходя от наивности реалистичного признания проблемы Фёдоровым, Бердяев предлагает перенести конец мира и воскресение из чисто физического и исторического уровня – в экзистенциальный [28; 29]. Кроме того, оно требует замены плоской двухмерной эпистемологии новой – многомерной, в которой допускаются иррациональные факторы, экстра-рациональное познание и экстрасенсорное, то есть интуитивное, волевое и эмоциональное. В дополнение к феноменальному опыту нужно учитывать экзистенциальный опыт Якуба Беме, отличающийся внутренностью и мистичностью. Мы должны также заменить

классическую логику более насыщенной, которая включает в себя элементы тайны, символы и знаки [30]. Последствия применения такой методологии как для герменевтики «Апокалипсиса», так и всей историографии позволило Бердяеву увидеть в новом свете вопрос о его конце. Его апокалиптическое видение истории стало многомерным. Это позволяет связать мир чувств с миром духа, что приводит к инновационному подходу к концу света. «Апокалипсис» «означает трансформацию мира, в котором человек творчески и активно участвует, означает новое небо и новую землю» [31, с. 157].

Историческая революция – это метафора революции духовной. Плодом мыслительного переворота является превращение буржуазной цивилизации в Царство Небесное. Благодаря этой революции апокалипсис превратится в апокатастасис. В этом контексте Бердяев рассмотрел смысл социальной революции. Очевидно, что он не создает ничего нового, не создает жизни и ценностей. Боль и страдание, неотъемлемые составляющие революции, приводят к очищающей рефлексии. По крайней мере, революцию можно рассматривать как прелюдию к эсхатологическим временам, которые приводят к окончательному смыслу революции, войны и истории.

Чтобы обобщить и оценить концепцию революции как имманентного апокалипсиса истории, которая также входит в метафизическое измерение, следует учитывать наиболее важные аспекты. Мыслитель построил последовательную теорию и интерпретацию революции как неотъемлемой составляющей человеческой судьбы. Философские размышления Бердяева о революции должны быть включены в основное русло нынешнего дискурса о милитаризме, революционных движениях и войнах, хотя бы учитывая обширную перспективу и пронизательность взгляда, которым он пытался охватить, насколько это возможно, все области цивилизации. Эта теория имеет очень важную особенность - она вырастает из опыта автора. Благодаря этому прекрасно отражает настроение прорыва, революцию и атмосферу декаданса, раскрывает пессимистические предчувствия и нюансы мыслительного процесса. Обращение к его размышлениям о революции, кажется оправданными в наше время, наполненным кризисами, конфликтами, восстаниями и предчувствием надвигающегося катаклизма. Стоит опереться на апокалиптические видения Бердяева. Рассматривая его взгляды на революцию, содержащие много ценных советов и попыток ответить на вопросы, сомнения и опасения, которые нас беспокоят – могут быть очень вдохновляющими.

### *Примечания*

1. В 1902–1904 гг. Бердяев приблизился к «Союзу освобождения», потому что хотел принять активное участие в освободительном и революционном движении, но он не чувствовал идеологической близости с этой организацией, и в этой среде он становился все хуже. Широкие круги радикализующей интеллигенции были отрицательными для партии идеалистов, в том числе и для Бердяева, потому что для них наиболее важными были вопросы духовной культуры, а не социальные и политические проблемы.

2. Взгляды Бердяева на важность и роль коммунизма и революции включены во многие из его работ. Прежде всего, он изложил их в книге «Источники и смысл русского коммунизма», а в статье «Истина и ложь коммунизм» («Путь» 1931. № 7. Т. 30. С. 3–34), «Vérité et mensonge du communisme», «Esprit» 1932. № 7. П. 1. С. 104–128). Об этом он писал в «Первом письме» – «О русской революции» в «Философии неравенства» (Берлин 1923), в главе «Революция. Социализм» в книге «Миросозерцание Достоевского» (Прага 1923) и в главе «Восхищение революции и порабощения через революцию. Двойная картина революции» в работе «О рабстве и свободе человека» (Париж 1931).

3. «Человек – это категория духа, а не природы и не подчиняется природе и сообществу. Человек не является частью природы и общества (...), наоборот, общество является частью человека» (Цитата из: Н. Бердяев «Проблема человека». С. 27).

### *Список литературы*

1. Левицкий С. Российский религиозно-философский ренессанс и сборник «Вехи» // «Алетейя» 1988. № 2–3.
2. Mazurek S. Rosyjski renesans religijno-filozoficzny. Próba syntezy, Warszawa 2008. 270 s.
3. The Russian Thought After Communism. The Recovery of a Philosophical Heritage, (ed.) J.P. Scanlan, Armonk-New York-London 1994. 238 p.
4. Бердяев Н. Вехи. Сборник статей о Русской интеллигенции // Москва 1909.
5. Бердяев Н. Константин Леонтьев – философ реакционного романтизма // «Вопросы жизни» 1905. № 7. С. 165–198.
6. Бердяев Н. Из психологии русской интеллигенции // В сб.: Духовный кризис интеллигенции. Статьи по общественной и религиозной психологии. (1907–1909), Петербург 1910. С. 67–78.
7. Walicki A. Rosyjscy filozofowie wieku srebrnego jako krytycy marksizmu // W: Filozofia rosyjska wobec problemów modernizacyjnych / Pod red. W. Rydzewski, M. Bohun, Kraków 1999.
8. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Прага, 1923.
9. Бердяев Н. Падение священного русского царства // «Русская свобода» 1917. № 2. С. 16–23.
10. Бердяев Н. Источники и смысл русского коммунизма // Париж, 1955.

11. Бердяев Н. Философия неравенства. Письма к недругам по социальной философии // Берлин, 1923.
12. Бердяев Н. Два понимания христианства // «Путь» 1932. № 8. П. 36. С. 17–43.
13. Бердяев Н. О достоинстве христианства и недостоинстве христиан // Париж, 1928.
14. Бердяев Н. Персонализм и марксизм // «Путь» 1935. № 48. С. 3–19.
15. Neretina S. Philosophy of culture before and after October // «Studies in East European Thought» 1994. № 46(3). P. 197–222.
16. Bierdiajew M. Autobiografia filozoficzna, przeł. H. Paprocki, Kęty, 2002.
17. Repczyński P.P. Rosja a Zachód w historii filozofii Mikołaja Bierdiajewa, «Forum Wschodnie» 2013, nr 1.
18. Bierdiajew M. Królestwo ducha i królestwo cezara, przeł. H. Paprocki, Kęty, 2003.
19. Bierdiajew M. Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka, przeł. H. Paprocki, Kęty, 2001.
20. Bierdiajew M. Niewola i wolność człowieka. Zarys filozofii personalistycznej, przeł. H. Paprocki, Kęty, 2003.
21. Anderson R.C. The meaning and religious significance of the concept of creativity in the thought of Nicholas Berdyaev, Chicago, 1960. 179 p.
22. Бердяев Н. Философия свободного духа. Проблематика и апология христианства, Т. I-II: Париж 1927–1928; Москва, 1994.
23. Bierdiajew M. Koniec Renesansu. Przyczynek do kryzysu współczesnej kultury // W: Nowe Średniowiecze, przeł. H. Paprocki, Warszawa, 2003.
24. Sawicki A. Eschatologiczne aspekty problemu nadziei w koncepcji religijno-filozoficznej Mikołaja Bierdiajewa, Lublin, 1985.
25. Ostrowski A. Bierdiajew. Egzystencja w perspektywie eschatologicznej, Lublin, 1999.
26. Фёдоров Н. Философия общего дела. Москва-Верны 1906–1913, Т. I–II.
27. Żylina-Chudzik J. Aktywistyczna eschatologia Mikołaja Fiodorowa jako pragmatyczna implikacja jego antropologii, Kraków, 2008.
28. Sawicki A. Poprzez bunt i pokorę. Zagadnienie cierpienia i śmierci w eschatologicznych koncepcjach myślicieli rosyjskich. Fiodorow-Bułgakow-Niesmiełow-Karsawin-Bierdiajew, Białystok, 2008.
29. Jędrusko C. Filozofowie tylko interpretowali świat, idzie jednak o to, aby go przemienić. Filozoficzny projekt Mikołaja Fiodorowa i Mikołaja Bierdiajewa, «Kultura i Wartości» 2013, nr 3(7).
30. Krasicki J. Filozofia i mistyka: N. Bierdiajew i Anioł Ślązak (Angelus Silesius) // Точка зрения иностранного коллеги. С. 143-154. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philosophy.spbu.ru>, (дата обращения 22.10.2016).
31. Bierdiajew M. Zarys metafizyki eschatologicznej. Twórczość i uprzedmiotowienie, przeł. W. i R. Paradowscy, Kęty, 2004.

## **METAPHOR OF THE REVOLUTION IN THE VIEW OF NIKOLAI BERDYAEV**

© *P.-P. Repchinsky*

The text presents the concept of the revolution of the Russian thinker Nikolai Berdyaev. According to him, the revolution can be regarded as the threshold of eschatological times that leads to the ultimate meaning of revolution and history. The revolution is an immanent part of the apocalypse of history. The content of the revolution has a metaphysical dimension. Berdyaev's philosophical reflections on the revolution must be included in the mainstream of the current discourse on militarism, revolutionary movements and wars. This seems justified in our times of crisis, conflicts, uprisings and a sense of impending cataclysm. Analyzing and reminding his views on revolution, including many valuable tips and answers to questions, doubts and fears, can be very inspiring.

*Keywords:* concept of the revolution, the apocalypse of history, the eschatological dimension of the revolution.

### **5.3. МИР ВОСТОКА В ЭПОХУ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.И. ШЕВЕРДИНА**

© *И.С. Юхнова*

В статье рассматриваются произведения М.И. Шехвердина, писателя, который стоял у истоков создания узбекской советской литературы, а главной темой его произведений стало установление советской власти на Востоке страны и формирование нового уклада жизни, новой системы ценностей. В работе использованы сравнительно-сопоставительный, биографический, историко-культурный методы исследования. В ходе анализа автор статьи показывает, что М.И. Шехвердин создает художественный мир, в котором соединяет жанровые формы европейской литературы с национальными фольклорными традициями и старовосточной классикой. Охарактеризованы типы героев, принципы организации сюжета романов писателя. Также рассмотрен идеолого-пропагандистский план в произведениях Шехвердина, объяснена его роль.

*Ключевые слова:* М.И. Шехвердин, Средняя Азия, установление советской власти на Востоке, «Тени пустыни», «Семь смертных грехов», советская узбекская литература.

Революционные события 1917 года кардинально изменили жизнь народов Востока, причем не только тех, кто проживал на территориях, входивших в состав Российской империи, но также и сопредельных го-

сударств. Средняя и Центральная Азия всегда были местом, где скрещивались геополитические интересы многих стран – и прежде всего Англии, Франции, США, Турции, России. А потому борьба за установление советской власти здесь принимала особенно ожесточенные формы. Тема революционных преобразований на Востоке и установления здесь советской власти стала главной в творчестве Михаила Ивановича Швердина<sup>1</sup>.

Литературные произведения Швердина – это его личный жизненный опыт, это факты его биографии. Всё, о чём он пишет, пережито им, но его произведения не являются автобиографическими, напротив, писатель стремится к объективности, документализму, достоверности (у некоторых из его героев есть прототипы, а ряд исторических персонажей вводится в повествование под своими именами). Писателю важно не выразить себя, а показать объективный ход истории, осмыслить закономерности протекающих исторических процессов. А взгляд на движение истории у него вполне марксистско-ленинский. Швердин считает, что рано или поздно все народы избавятся от власти угнетателей и в трудной борьбе построят новый, справедливый мир. Сейчас на этот путь вступили народы Средней Азии. Не все приняли перемены, поэтому вступили на путь борьбы: жгут колхозы, жестоко расправляются с теми, кто строит советскую власть (в первые годы советской власти враги реализовывали главным образом тактику устрашения). В романе «Гени пустыни» – это убийство семьи зоотехника Ашота, которое безуспешно пытается предотвратить главный герой. С этого события и начинаются его скитания по чужим странам. В романе «Семь смертных грехов» враг уже не столь явно проявляет себя, он мимикрировал и действует не оружием, а иными средствами – последовательно разлагает общество (Панбархутхон содержит тайный притон, в котором процветают проституция и наркотики, а его постоянными посетителями становятся новые управленцы). Этот роман также начинается с трагедии – саможжения матери и дочери, которое, как выяснится в финале, было убийством. По Швердину, всё деструктивное в Хазараспе, Ургенче, Хорезме, в самых отдалённых кишлаках обусловлено воздействиями извне. Все эти события – результат действия тех тайных сил, которые стремятся разрушить мир и покой советских граждан. Скрытые нити мирового закулисья он и пытается сделать явными.

Швердин показывает, что, несмотря на внешнее давление и внутренних врагов, в среднеазиатских республиках возникает справедливое общество, основанное на созидании. Здесь исчезает нищета, труд стано-

вится потребностью, сама пустыня начинает подчиняться человеку. И эти изменения невозможно остановить, они необратимы. Автор постоянно подчеркивает превосходство советской системы. Вот характерный эпизод из романа «Семь смертных грехов». Одна из его героинь – Сефьет, турчанка, ярый враг советской власти, идеолог создания пантюркистского государства, в которое должны войти и среднеазиатские республики, в годы войны оказывается в СССР, в Узбекистане. Вот её восприятие страны, против которой она активно борется: «Многое в СССР её поразило. Как так! И Турция не воюет. И Иран не ведёт ни с кем войны. А положение народа и в Турции, и в Иране бедственное. Советский Союз уже полтора года воюет со страшным противником, опаснейшим противником. Фашисты захватили богатейшие провинции России. Германские войска вышли на Волгу. А советскому народу хотя и тяжело, но живет он сытнее, нежели турки, персы, курды, арабы, кочевые племена.

Где же в Советском Союзе паника? Где развал? Где восстания и мятежи шестидесяти миллионов мусульман?» [1, с. 576]. То, что видит Сефьет, не меняет её отношения к стране Советов, не делает её сторонницей советской власти, да и сочувствия к простому народу она не испытывает, но сам этот пассаж характерен. Шевердину важно подчеркнуть, что даже в годину суровых испытаний советский человек защищён своей властью, что сама система позволяет их пережить иначе, – достойнее. Именно поэтому Шевердин уверен, что пример народов Средней Азии станет ориентиром для народов других стран. Он использует прием контраста, когда сопоставляет жизнь людей на советском Востоке и в соседних странах. И показывает порядки, уклад жизни в Турции, Афганистане, Персии глазами советских людей, которые по стечению обстоятельств оказались вне пределов своей страны и сочувственно отмечают нищету, голод, болезни, социальную незащищенность, произвол властей, религиозный фанатизм, работоторговлю, жестокость, тюрьмы и казни.

Характерно, что советские люди за пределами своей страны активно помогают обездоленным. Так, в романе «Тени пустыни» появляется такой персонаж, как доктор Петр Иванович. За его плечами – гражданская война, а теперь как представитель Красного Креста он борется с эпидемией в Персии, по просьбе советского посла лечит мать Керимхана в Белуджистане. В любых обстоятельствах врач – вне политики, для него есть только больные и раненые люди, которым он и помогает, не задавая вопросов и никак не участвуя в политических интригах. Петр

Иванович несет добро и избавление людям. При этом он не знает физической усталости, не ощущает голода и жажды, у него никогда не заканчиваются медикаменты. Он преодолевает пустыню, не испытывая физических трудностей, делится последним глотком воды с врагом, отдает свою лошадь раненому. И таким отношением к своему долгу он отличается от англичанина – магистра медицины Джеффри Уормса, для которого медицина оказывается лишь прикрытием, на самом деле он поставляет оружие противникам советской власти.

А спутник доктора Петра Ивановича Алаярбек Даниярбек волшебным образом побеждает всех врагов, осуществляет пропаганду коммунистических идей среди бедноты, даже организует небольшое восстание, не раз хитростью побеждает жандармов (например, помогает Зуфару бежать из плена). Его уверенность – следствие осознания себя советским человеком. Вот характерный эпизод, имеющий узнаваемую литературную природу. Алаярбек Даниярбек оказывается в полиции (у фаррашей):

«– Но-но, – проворчал начальник фаррашей, непомерно грузный жандармский капитан, – не очень-то хорохорься... Снимай-ка халат да штаны. Покормим тебя палками досыта. <...>

Но Алаярбек Даниярбек не спешил. Он неторопливо шарил у себя за пазухой. Терпение капитана истощилось. Он сделал знак глазами, и два жандарма двинулись к Алаярбеку Даниярбеку, сжимая в руках тонкие длинные палки, универсальное орудие азиатской администрации в деле управления простым народом – стадом рабов господ бога. <...>

– Уберите лапы! – закричал Алаярбек Даниярбек. – «Зимой пшеница созрела – летом бык замерз». Всё у тебя, господин жандарм, в тухлых твоих мозгах перемешалось... На кого ты смеешь замахиваться своей прогрессивной нагайкой! На, смотри! Как бы тебе самому не пришлось примочки на задницу ставить!

– Что это? – Капитан еще топоришил надменно свои жесткие, точно проволока, усищи, но глаза его забегали.

Неторопливо Алаярбек Даниярбек вытащил из-за пазухи сверточек в чистой тряпице, развязал тугой узелок и развернул. На ладони самаркандца алела книжица, при виде которой жандармы издали нечто вроде «ох-хо» и мгновенно выпустили из своих рук Алаярбека Даниярбека.

– На, читай!

– Творец всевышний! Советский паспорт! Я ваш слуга! – залебезил капитан, пугливо отстраняя паспорт. – Вы русский? Что же вы раньше не сказали?

– Я – узбек. Пойми – я гражданин Советского государства...» [2, с. 185–187]

Шевердиным создан ряд романов, в которых показывается, как тяжело устанавливалась советская власть в Средней Азии, а посвящены они разным этапам новейшей истории восточных республик. В романе «Санджар непобедимый» (1940) речь идёт о событиях начала 1920-х годов, это время, когда советская власть только приходит в Среднюю Азию. В центре романа «По волчьему следу» (1951) – борьба с басмачеством, появление первых сельсоветов в кишлаках, одним из героев здесь становится девушка-рабфаковка.

Три следующих романа – «Набат» (1958), «Тени пустыни» (1963), «Семь смертных грехов» (1967) – складываются в цикл. В них последовательно показаны переломные для истории становления Советской власти на Востоке события, тем самым прослеживаются разные этапы борьбы старого и нового, отстаивания новых ценностей, нового строя. Здесь появляются сквозные герои: Зуфар, майор Прокофьев, лур шейх Музаффар – и участники этих событий вовлечены уже не только в локальные, но и глобальные мировые процессы (в романах показано крушение пантюркистского проекта Энвера-паши).

Действие в этих романах охватывает большой исторический промежуток: начинается оно после окончания Первой мировой войны и заканчивается после Великой отечественной войны, причем Шевердин организует финал таким образом, что при всей исчерпанности и завершенности событий остаётся возможность для их продолжения. В Москве, в антикварном магазине на Старом Арбате, снова случайно встретились те, кто строит новое общество и утверждает новые идеи, с теми, кто ненавидит советскую страну, стремится переделать карту мира, преследуя при этом не великую идею объединения мусульман в единое государство, а корыстные планы личного обогащения. Такой эпилог выводил на мысль о том, что борьба двух систем: социализма и капитализма, борьба двух начал – добра и зла, старого и нового, не исчерпана.

Как замечает З. Кедрина: «Все романы М. Шевердина <...> – это цепь исследований прежде всего историко-социологического порядка» [3, с. 697]. И эта оценка справедлива и не справедлива одновременно<sup>2</sup>. Действительно, большое место в романах занимает, например, описание тех провокативных действий, которые используют враги Советского Союза для борьбы с ним, для его разрушения и дискредитации. И эти страницы романов – изложенный в художественной форме учебник по политическим технологиям. По сути, что делал Шевердин своими ро-

манами? В занимательной, авантюрно-приключенческой форме знакомил читателя с методами политической борьбы. Раскрывал их как в виде прямых высказываний (в диалогах дипломатов, военных разведчиков, признаниях Сефиев, «политбеседах» Петра Кузьмича с Зуфаром), так и через поступки и действия героев. И то, как реализована в романах линия противостояния разных политических сил, в настоящее время звучит невероятно актуально.

Шевурдин изображает информационную войну, показывает, что главные диверсионные акты связаны не с военным вмешательством, а воздействием на массовое сознание. Так, например, писатель включает эпизод, когда английская разведка осуществляет операцию по внедрению пророка в массы, цель которой – взбудоражить мусульманское население, разжечь религиозный фанатизм. А главы племён очень рационально используют протестные настроения, рассматривая незатухающие волнения как способ политической борьбы. Саид Батур, глава одного из племён, говорит: «Давно известно, что, угрожая восстанием, можно нажить капитал, а начать восстание – значит потерять всё» [2, с. 544]. Таким образом, бурлящий Восток – целенаправленная политика местных лидеров, преследующая узко коммерческие цели, а сами протестные настроения воспринимаются как товар.

В романе «Семь смертных грехов», действие которого происходит в годы войны, один из немецких резидентов, идеолог союза Германии с Турцией говорит: «Войну выигрывает сторона, которая поставит у себя лучше информацию» [1, с. 460]. Перед ним стоит задача «...готовить Кавказско-Туркестанский вопрос, выполнить задание Гитлера: во-первых, сначала овладеть, во-вторых, управлять, в-третьих, эксплуатировать» [1, с. 463].

Как происходит завоевание народа? Прежде всего внедряются идеи, но не столько через средства массовой информации (народы Турции, Ирана в то время были большей частью неграмотными, поэтому книги, газеты для них не являлись ретрансляторами идей), сколько через гуманитарно-техническую сферу жизни. Через то, что человеку близко. Шевурдин использует слово «вползают» для обозначения этого процесса. И показывает, как действовала гитлеровская Германия на Востоке («...для насаждения немецкой культуры и фашистского духа в Иране, Египте...») [1, с. 463].

Во-первых, придумывается теория сходства духа и характера германцев и турок. Она излагается в научных трудах европейских ученых и публицистов, которые в свою очередь обсуждаются в прессе. А затем

через гуманитарную сферу теория сходства внедряется в более широкие слои населения уже на территории Турции. Так в Турции массово появляются учителя немецкого языка (открываются языковые школы), танцовщицы (открываются танц-классы), массажистки, кондитеры и повара, а за ними – геологи, которые помогают в поиске полезных ископаемых, но попутно ведут разведку иного рода, инженеры. Организуются громкие культурные акции – в частности, автопробег «Рено-Сахара», который в итоге обернётся военным марш-броском, высадкой военных частей, для того чтобы напасть на СССР с сопредельных территорий и тем самым отвлечь значительную часть советской армии с берегов Волги, от Сталинграда.

Во-вторых, идет подкуп элиты. Это осуществляется и открыто (в романе «Семь смертных грехов» есть эпизод, когда дипломат-немец показывает золотые слитки вождям племён) но также и в скрытых формах – как коммерческие проекты. Особую роль в этом играют фирмы по продаже ковров. Данная деятельность позволяет легально приезжать в самые отдаленные, труднодоступные населенные пункты, тем самым отследить те дороги и тропы, которые не отмечены ни на одной карте, а затем использовать их для поставок оружия и переброски войск.

Кроме того, важно показать, что данные идеи не привнесены извне, а исходят из традиционной культуры, произросли из недр самой действительности. Так, английский резидент Болт поддерживает афганского идеолога и проповедника Саида, который первым провозгласил идею всемирного исламского государства. Болт так говорит об этом проповеднике: «...именно от Саида идёт великое движение обновления ислама. Саид общался с великими мира сего, и его покровителями были русский император Александр III, турецкий султан Абдул Гамид, а германский император Вильгельм II даже сделался его мюридом. Саид своей проповедью первобытного коммунизма привлек сердца миллионов мусульман и послужил во славу ислама» [1, с. 486]. И приведенный ряд имён правителей оказывается красноречивым – за ним легко прочитывается борьба за лояльность человека, который может поднять, сплотить вокруг идеи и повести за собой народ.

Уже этот идеолого-политический план делает романы интересными для читателя, так как позволяет ему проникнуть в тайны политических процессов. Но и в плане художественном М.И. Швердин также решает ряд важных задач. Он соединяет жанровые формы русской литературы с традициями национального словесного искусства. И прежде всего ему

удается найти такой тип героя, который вписывается в традицию народных эпических повествований.

Герои Шехвердина статичны, это не характеры, а типы, если не сказать схемы. Его персонажи – люди поступка, они не рефлектируют над принятием решения, а действуют, преодолевая обстоятельства. Поэтому в романах нет развернутых внутренних монологов, детальных описаний психологических состояний, препарирования чувств. Все психологические реакции прочитываются по тем эмоциям, которые выплескиваются вовне. Герои появляются в романах с готовыми, изначально заданными качествами, которые определяются происхождением, национальной принадлежностью, средой, в которой происходило их формирование. В них реализованы типичные для фольклора и формульной литературы схемы. Так, один из главных героев – Зуфар. Это бедняк, который вырос в пустыне, пастух, что для восточной традиции принципиально важный факт. Он сирота (единственный близкий человек – бабушка Шахр Бану). Безусловно честный человек, Зуфар принял всем своим существом советскую власть и всё делает для её утверждения. Это новый человек Востока, стремящийся к образованию, он даже освоил профессию, нетипичную для человека пустыни, – стал штурманом на бензовозе, перевозящем нефть по Амударье. В его образе реализуется архетип восточного богатыря, и Шехвердин не раз прямо указывает на его прототипы – Рустема и Сиявуша. Как и они, Зуфар странствует по мирам (сюжет каждого романа строится на том, как герой из его родного мира попадает в чужой; он, заложник обстоятельств, преодолевает стихии, пересекает границы, побеждает смерть (выживает в соляной пустыне, в морских скитаниях). Все испытания для героя заканчиваются благополучно, он возвращается в родную страну и свой дом. Но мирная жизнь длится недолго. Снова нарушается установившийся порядок, и герой становится невольным скитальцем.

Другой персонаж, восходящий к народно-поэтической традиции, Алаярбек Даниярбек. Это вариант Хаджи Насретдина. Он выполняет функции чудесного помощника, «в огне не горит, в воде не тонет». Кроме того, это еще и пишущий герой, так как его записки время от времени «воспроизводятся» в повествовании.

Также в каждом романе появляется чрезвычайно значимый для восточной культуры образ дервиша – «суфийского мистика, мудреца, нередко аскета, независимого от социальной структуры» [4, с. 24], который «стал выразителем архетипа нищего святого, мистика-пророка» [4, с. 37].

Некоторые сюжетные линии романов отсылают читателя к классическим произведениями восточной литературы. В частности, сюжетная линия «Гулям – Настя» в романе «Тени пустыни» прямо соотносится с «Лейли и Меджнун». Вместе с тем в романах появляются персонажи из новой исторической реальности, из общей с Россией историей (доктор Петр Иванович, пограничник Прокофьев).

Другой путь синтеза европейской и восточной литературных традиций в романах Швердина связан с тем, как в них выстраивается повествование. Писатель соединяет ряд жанровых форм: в его романах есть элементы приключенческой, детективной, политической, этнографической, пропагандистской, исторической литературы. И в самих произведениях есть отсылки к возможным жанровым нарративам при изображении событий в Средней Азии. С одной стороны, Швердин упоминает авторов историко-приключенческой беллетристики (в частности, Г. Хаггарда и Г. Эмара), героев детективов и шпионских романов (один из героев сравнивается с Шерлоком Холмсом, уточняется, что он был сторонником «психологической разведки» – «действовал не столько клинком, сколько умозаключениями» [2, с. 579]). Но в романах также есть свой хроникёр-летописец, который «выстраивает» второй литературный ряд – восточный. Алаярбек Даниярбек ведет записи в «школьной тетрадке с таблицей умножения на голубой обложке». И в этих записках используются все обязательные для такого рода повествования элементы: ритуальный зачин («Прибегаю за помощью к аллаху, единому против дьявола, побитого камнями...» [2, с. 6]), прием самоуничтожения («Извините, что взялся писать о вещах беспримерных, а не о делах своего семейства...» [2, с. 6]), отсылки и обращение к великим мудрецам и книжникам прошлого. Еще до начала повествования читателя оповещают о всех перипетиях, в которых окажутся герои, и обозначается национальный эпический контекст: «Дорогой мой Зуфар, сколько мук перетерпел ты и в ледяной Амударье, и на персидском соляном кладбище, и от рук полицейских и жандармов. Сам меднобокый Рустем и многострадальный Сявуш не испытали ничего подобного. Полагайся я только на помощь всемогущего, никогда Зуфар не вырвался бы из когтей трёхликого араба Ибн-Салмана и не провел бы за нос инглиза Анко Хамбера, который всю жизнь искал дохлого осла, чтобы украсть у него подковы...» [2, с. 8].

Создавая свою эпопею (цикл романов) М. Швердин, по сути, реализует тот принцип, который заложен в восточной устно-поэтической традиции, когда певцы-сказители не только повествуют о событиях про-

шлого, но живо откликаются на современные темы (это заложено в самой природе их творчества – импровизационного по своей сути). Ему удалось найти такую форму, когда достижения европейской литературы оказались сращены с традициями национальной литературы и фольклора, а также героев, сюжеты, жанры, которые были бы равно интересны и русскому, и национальному читателю. Тем самым писатель открыл русскому читателю мир Востока, его культуру и историю.

#### *Примечания*

1. М.И. Швердин родился в 1899 году в Польше, в военной крепости Ново-георгиевской недалеко от Варшавы, в месте слияния рек Вислы и Наревы. Но его отец, военный врач, в этом же году был переведен на другое место службы – в Туркестан. Так судьба Михаила Ивановича Швердина навсегда оказалась связанной с Востоком. Здесь он закончил гимназию в Самарканде, причем закончил в поворотном для мировой истории 1917 году. Сюда вернулся после окончания Петроградского института инженеров путей сообщения и активно включился в борьбу за установление Советской власти: боролся с басмачами, вел политработу в частях Красной Армии, участвовал в различных экспедициях, а затем включился в процесс развития промышленности в Средней Азии, тем самым реализовывал свои инженерные знания.

2. В настоящее время данная оценка воспринимается как негативная, так как указывает на то, что романы М.И. Швердина проигрывают в художественности, что представляется не совсем верным. Однако надо учитывать, что статья З. Кедринной впервые была опубликована в журнале «Звезда Востока» в 1969 году, и тогда указание на глубокое исследование в литературном произведении социально-политических процессов воспринималась как несомненное достоинство, а не недостаток художественной манеры автора.

#### *Список литературы*

1. Швердин М. Семь смертных грехов: роман. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1974. 712 с.

2. Швердин М. Тени пустыни: роман в двух книгах // Швердин М. Избранные сочинения: в 6 т. Т. 5. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1973. 644 с.

3. Кедрина З. На основе творческого братства. К 70-летию со дня рождения Михаила Швердина // Швердин М. Семь смертных грехов: роман. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1974. С. 696–711.

4. Томилова Н.А. Мотив дервишества в русской литературе (на материале творчества Сухбата Афлатуни, Тимура Зульфикарова, Александра Иличевского). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 180 с.

## THE WORLD OF EAST IN THE ERA OF REVOLUTINARY TRANSFORMATIONS IN M.I. SHEVERDIN'S WORKS

*I.S. Yuhnova*

The article considers the works of M.I. Sheverdin, the writer who stood at the roots of creating the Soviet Uzbek literature, and the main topic of his works became the establishment of soviet rule in the East of the country and the formation of the new way of life, new system of values. The work uses comparative, biographical and historic-cultural methods of research. During the analysis the author shows, that M.I. Sheverdin creates an artistic world, in which he combines the genre forms of the European literature with national folk traditions and old eastern classics. The types of heroes, the principles of plot organisation of the writer's novels are characterised. The ideological-propagandistic plan in Sheverdin's works is also considered, its role is explained.

*Keywords:* M.I. Sheverdin, Central Asia, the establishment of Soviet power in the East, "Shadows of the Desert", "Seven Deadly Sins", Soviet Uzbek literature.

### 5.4. РЕВОЛЮЦИЯ КАК ПУТЬ ОБРЕЧЁННЫХ В РОМАНЕ Л. ЮЗЕФОВИЧА «ЗИМНЯЯ ДОРОГА»

© *О.С. Сухих*

Анализируется роман Л. Юзефовича «Зимняя дорога. Генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии. 1922–1923 годы» с точки зрения авторского понимания проблемы личности и истории. Рассматриваются основные сюжетные линии произведения, связанные с судьбами героев-политических противников: Анатолия Пепеляева и Ивана Строда. Доказывается, что мотив обречённости является одним из организующих начал в построении сюжета. Исследуется одна из основных особенностей системы образов романа – принцип соотношения характеров и судеб представителей разных политических лагерей, причём эти характеры и судьбы являются не антитетичными, а глубоко сходными.

*Ключевые слова:* революция, судьба, А.Н. Пепеляев, И.Я. Строд, система образов, сюжет, обречённость.

Роман Л.А. Юзефовича «Зимняя дорога. Генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии. 1922–1923 годы» посвящён событиям, развернувшимся в конце гражданской войны вокруг контрреволюционного восстания в Якутии. В результате неподготовленности населения к переменам и множества ошибок со стороны новой власти поднялся мятеж. И в направлении Якутска выдвинулась Сибирская Добровольческая дружина под командованием А.Н. Пепеляева, чтобы поддержать и

возглавить восстание против большевиков, а с другой стороны шёл к тому же Якутску отряд красных под командованием И.Я. Строда, чтобы восстание прекратить. Столкновение этих двух сил представляет собой кульминацию романа – это «ледовая осада», которую выдержал отряд Строда вопреки буквально нечеловеческим условиям.

Исходя из целей, преследуемых героями в Якутии, было бы логично видеть в Строне сторонника революции, а в Пепеляеве – врага. Но автор, опираясь на многие свидетельства, показывает, что Пепеляев, «мужицкий генерал», как его называли, не был принципиальным монархистом и противником революции, точнее, её идеалов: «...он предложил “немедленно и торжественно объявить, что отныне по всей России земля будет принадлежать тому, кто лично трудится на ней, и отойдет крестьянам без всяких выкупов”. Он потребовал изменить отношение к рабочим, выплачивать деньги семьям призванных в армию» [1]. Взгляды же Строда близки к идеологии П. Кропоткина, которого цитирует писатель в романе: «Всякий клочок земли, который мы обрабатываем в Европе, орошён потом многих поколений <...> Миллионы человеческих существ потрудились для создания цивилизации, которой мы так гордимся <...> По какому же праву может кто-нибудь присвоить себе хотя бы малейшую частицу этого огромного целого и сказать: это моё, а не ваше?» [1]. Это мировоззрение, с точки зрения автора, было свойственно и Строду, тем более что он вырос в небогатой семье, ему пришлось рано начать работать: пахать, подковывать лошадей, слесарить и т.п. Как видим, взгляды политических противников соотносятся, просматривается чёткая параллель. Уже это даёт возможность определить самую, пожалуй, яркую художественную особенность романа: концептуальная основа его системы образов заключается не в антитетичности, а в глубоком сходстве духовного облика героев–противников. И дело не только в мировоззрении, но даже в личных качествах. В одном из интервью автор сказал: «История их противостояния среди якутских снегов – это еще и рассказ о борьбе двух родственных душ, двух идеалистов, судьбой разведённых по разным лагерям, но сумевших сохранить благородство в нечеловеческих условиях войны на Крайнем Севере» [2]. Благородство и гуманизм Пепеляева отмечаются на страницах романа не раз: он не подписал ни одного расстрельного приказа, после взятия Перми отпустил пленных красноармейцев и т.п. То же касается и Строда. Например, в Вилойском уезде он, борясь с повстанческим движением, сумел обойтись без боевых действий. Пообещав свободу

повстанцам из отряда Артемьева, он сдержал слово, хотя ради этого пришлось пойти против воли командования и нарушить приказ. Героев объединяет и то, что они оба не стремятся к власти и руководствуются прежде всего своим пониманием блага страны, народа. Кроме того, обоих окружающие воспринимают как лидеров: Пепеляев уговаривают возглавить Сибирскую Добровольческую дружину, поскольку за ним пойдут многие, а Строда как раз перед «ледовой осадой» выбирают командиром сводного отряда на стихийном собрании. Общность можно увидеть и в том, что герои проявляют активность, идут «против течения», противопоставляя обстоятельствам свои идеалы и волю – в этом смысле обоим свойственна революционность, но она имеет у них разную природу.

В связи с этим вспомним, что в названии романа автор именует своих героев «генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд». «Генерал» и «анархист» – явно не рядоположенные понятия, тем не менее, писатель включает их в один ряд, вкладывая в них концептуальные характеристики персонажей, и в них отражается мотивация действий героев. Генерал Пепеляев – человек, которым руководят соображения чести, долга, это тот, кого «положение обязывает». Анархист Строд – человек, который движим импульсом к свободному проявлению воли, к яркому поступку. Это различие имеет прямое отношение к природе их активности, их – в определённом смысле – революционности. В душе Строда она порождена самой натурой, эмоциональным строем: ему нужны движение, преодоление, борьба. В таких обстоятельствах он всегда чувствовал себя на своём месте, видел в жизни смысл. У Пепеляева же эта своеобразная революционность шла от рационального начала. По своей натуре он не был вождём и борцом – об этом говорят выдержки из его дневника, найденного писателем в архиве: лейтмотивом этих записей становится мучительная тоска, порой перерастающая в отчаяние. И строки, посвящённые невыносимости пути, сомнениям, тоскливым предчувствиям, даже мыслям о самоубийстве производят наиболее тяжёлое впечатление на фоне записей о несбывшихся надеждах на семейное счастье, к которому Пепеляев в душе стремился гораздо больше, чем к политической борьбе. Однако в якутскую экспедицию его влекло бесповоротное осознание долга, поскольку многие надеялись на него. Генерал Пепеляев в романе искренне верит, что сможет стать своего рода народным заступником. Не случайно одним из эпиграфов к роману становится фраза из его речи перед Сибирской дружиной, отправляющейся в путь: «Не сам иду – выбирает меня судьба» [1].

Кроме того, для Строда революционное начало воплотилось в советской власти, пусть в душе его и оставалась склонность к анархизму. А для Пепеляева революционность и советская власть отнюдь не были синонимами. Скорее, стремление преобразовать социум он связывал с народничеством, с идеей земства: собирался добиться автономии для Сибири, передать власть в ней Земскому съезду и, поскольку видел в этом народовластие, хотел на данном основании даже договориться о перемирии с большевиками. В дневнике он писал о своих политических воззрениях: «Республика мне нравится, но не выношу господства буржуазии <...> Хочется встать на защиту слабых, угнетённых» [1]. Именно этим настроем генерала и воспользовались разного рода политики, которые сумели уговорить Пепеляева, уже уехавшего в Харбин, возглавить Сибирскую дружину, представив её поход как спасение страдающего народа Якутии.

Итак, оба главных персонажа – сторонники революционного обновления жизни, правда, каждый в своём его понимании. И революция даёт им возможность проявить себя, почувствовать себя народными заступниками, героями. Пепеляев становится одним из самых авторитетных лиц в белом движении после триумфального взятия Перми, а впоследствии именно его все видят лидером Сибирской Добровольческой дружины. Что касается Строда, то его действия в осаждённом пепеляевцами селении Лисья Поляна можно без преувеличения назвать подвигом, который и увенчался заслуженной славой; авторитет его также был очень высок, и жители Якутии не случайно впоследствии искали его заступничества в сложных ситуациях; известно, что даже детей называли его именем. Однако впоследствии оба переживают разочарование и оба обречены на гибель, поскольку реальность послереволюционного мира им враждебна, причём по одним и тем же причинам: искажается, утрачивает смысл высокая идея. Пепеляев жертвует всем, чтобы спасти Якутию и найти путь к спасению страны, а оказывается, что снаряжающих экспедицию купцов, да и некоторых офицеров гораздо больше интересует якутская пушнина; сам же народ, как видит генерал впоследствии, понемногу сжился с новой властью, наладил быт и уже не нуждается в спасении. В результате генерал теряет стимул к борьбе, смиряется с участью арестанта. Строд же после всенародного признания оказывается ненужным новой власти, к тому же видит, что она не принесла ни справедливости, ни свободы. В результате – разочарование, пьянство, громкие антисталинские высказывания, которые не могли привести ни к чему, кроме гибели.

В итоге романтики и идеалисты гибнут. Идея их обречённости прочитывается в произведении с первых же страниц. Уже в предыстории событий художественно реализуется мотив гибели: приводится дневник одного из сотоварищей Пепеляева с рассуждениями о смерти и почти сразу же упоминается о гибели Каландаришвили – непосредственного начальника Строда. В обоих случаях мотив гибели не соотнесён прямо с главными действующими лицами, но связан с ними: речь идёт о близких к ним персонажах. В дальнейшем одновременно развиваются две сюжетные линии – судьбы героев, каждый из которых переживает триумф и падение. Такая композиция отражает мысль о сходстве жизненных путей, берущих начало от разных политических «истоков», но одинаково предопределённых революцией. С одной стороны, революция стала для героев импульсом к действию, дала каждому из них свой духовный путь. С другой стороны, закономерности жизни послереволюционного мира превратили путь в тупик. В одном из эпизодов произведения, повествуя о движении героев по снежной целине, автор говорит: «... дорога пропала» [1], и в этом можно увидеть пессимистическую метафору в духе пушкинского бурана: «В одно мгновение тёмное небо смешалось со снежным морем. Всё исчезло» [3, с. 295–296]. Всё исчезло и для обоих героев Л. Юзефовича, почувствовавших, что жизнь отдана фактически за иллюзию.

Мысль об обречённости человека, верящего в идеалы, в возможность переустройства жизни, реализована не только в двух магистральных линиях сюжета, но и в периферийном его ответвлении – в повествовании о судьбе Степана Вострецова, который командовал красным экспедиционным отрядом, призванным покончить с дружиной Пепеляева, и который, собственно, арестовал генерала. Вострецов сделал военную карьеру, обладал авторитетом, устойчивым общественным положением – на первый взгляд его судьба сложилась благополучно. Тем не менее, он покончил с собой без каких-либо видимых причин. По мнению Л. Юзефовича, это могло произойти из-за разочарования в послереволюционной действительности. Правда, в данном случае писатель не опирается на какие-либо свидетельства, он лишь высказывает предположение, которое укладывается в его концепцию революции и судьбы личности. Косвенно в пользу этого объяснения говорит неудачная попытка героя спасти А.Н. Пепеляева. Вострецов ходатайствовал о его освобождении, предлагал предоставить ему работу на курсах «Выстрел», использовать его профессиональные навыки для подготовки советских офицеров, как нашли применение, например, профессиональным качества генерала

Я.А. Слащёва, прототипа героя булгаковской пьесы «Бег». Это ходатайство Вострецова осталось без внимания, что действительно могло послужить причиной разочарования, которое, в свою очередь, способно было подтолкнуть героя к самоубийству. Однако стоит признать, что в данном случае Л.А. Юзефович выстраивает свои умозаключения по принципу Солженицына в «Архипелаге ГУЛАГ»: «И там, где научное исследование требовало бы сто фактов, двести, - а у меня их - два! три! и между ними бездна, прорыв. И вот этот мост, в который нужно было бы уложить ещё сто девяносто восемь фактов, - мы художественным прыжком делаем, образом, рассказом, иногда пословицей» [4]. Так и у Л.А. Юзефовича: 2 факта (внешне благополучие судьбы Вострецова и его самоубийство), а между ними «художественный прыжок» - авторское объяснение произошедшего несопадением идеалов Октября и послереволюционной реальности.

Революция стала событием, которое определило многое в литературном процессе. Исторически менялись тенденции в её оценках: от апологетики до ниспровержения. Немногие авторы поднимались над этими крайними позициями, как, например, М. Шолохов в «Тихом Доне» или М. Волошин, написавший в стихотворении «Гражданская война»: «Молось за тех и за других» [5, с. 131]. В XXI веке, когда общество перестало занимать громкие разоблачения деятелей революции, литература возвращается именно к подобной позиции - к стремлению понять обе стороны конфликта. Об этом говорят, в частности, «Обитель» З. Прилепина и «Зимняя дорога» Л. Юзефовича. Мы назвали авторов, имеющих разные социально-политические взгляды и эстетические принципы, но это лишь подчёркивает, что изображение революционных и антиреволюционных сил через призму неразрешимости конфликта, столкновения разных правд стало требованием времени. Отметим также, что в обоих названных произведениях выражена мысль о том, что и для белых, и для красных революция была путём обречённых. У И.Р. Шафаревича есть работа, посвящённая истории тоталитарной и либеральной идеологий, она называется «Две дороги - к одному обрыву» [6]. Эти слова могли бы послужить подзаголовком к роману «Зимняя дорога», содержание которого они отражают очень точно.

#### Список литературы

1. Юзефович Л.А. Зимняя дорога. Генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии. 1922-1923 годы. <http://avidreaders.ru/read-book/zimnyaya-doroga-general-a-n-pepelyaev.html> (дата обращения: 30.11.2017).

2. Юзефович Л.А. Миф уничтожить нельзя // Коммерсант.ru. 20.07.2015. <https://www.kommersant.ru/doc/2767363> (дата обращения: 12.11.2017).
3. Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 тт. Т. 5. С. 286–401.
4. Солженицын А.И. Беседа со студентами-славистами в Цюрихском университете 20 февраля 1975 г. // Литературная газета. 27.05.1992. [http://rulibs.com/ru\\_zar/prose\\_rus\\_classic/soljenitsyin/13/j0.html](http://rulibs.com/ru_zar/prose_rus_classic/soljenitsyin/13/j0.html) (дата обращения: 26.11.2017).
5. Волошин М. Гражданская война // Волошин М. Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка. Минск: Мастацкая літаратура, 1993. С. 130–131.
6. Шафаревич И.Р. Две дороги – к одному обрыву. М.: Айрис-Пресс, 2003. 448 с.

### **THE REVOLUTION AS THE PATH OF DOOMED IN THE NOVEL OF L. YUZEFOVICH "THE WINTER ROAD"**

*O.S. Suhih*

The novel "Winter Road. General A.N. Pepeliaev and the anarchist I.Y. Strode in Yakutia. 1922-1923 years" by L. Yuzefovich is analyzed from the point of view of the author's understanding of the problem of personality and history. The main plot lines of the work are related to the fate of the political opponents: Anatoly Pepelyaev and Ivan Strode. It is proved that the motif of doom is one of the organizing principles of the plot. One of the main features of the system of images of the novel is explored – the principle of correlating the characters and destinies of representatives of different political camps, and these characters and fates are not antithetical, but deeply similar.

*Keywords:* revolution, destiny, A.N. Pepelyaev, I.Y. Strod, system of images, plot, doom.

### **5.5. РЕВОЛЮЦИОННЫЙ МЕТРОНОМ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Ю.К. ОЛЕШИ**

*© А.Н. Ушакова*

Раздел посвящен особенностям восприятия Ю.К. Олешей революционного контекста. Сравнение разных текстов (романа, стихотворения, пьесы, дневников, публичной речи) позволяет обнаружить зависимость интерпретации русской революции от литературного и эстетического опыта. Чтение книг о французской революции, о Наполеоне во многом предопределило то, что писатель первоначально воспринял политический и культурный переворот в России как знак конструктивных перемен. Он жил и творил в ожидании того, что действительность повторит искусство. Путь Олеси от мечты к реальности был трагич-

чен, но продуктивен. Вначале он творил в согласии с заданным его временем темпом. Разочарование в победившей культуре (в поэтике постреволюционной литературы) и оригинальное видение своего творческого пути определили изменение методов работы писателя.

*Ключевые слова:* Олеша, Наполеон, революция, эстетика, поэтика, время, жанр.

Год рождения Олеша, 1899, предопределил его пограничное мировоззрение. Начало XX века было ознаменовано для России культурным потрясением. Ожидание наступления новой эры к 1917 году переросло для многих в восторженную встречу революционной бури. Олеша был одним из тех, кто с воодушевлением воспринял революцию, но восторг молодого писателя был художественно мотивирован. Благодаря волшебному фонарю воображения и прочитанным книгам реальность для Олеша окрашивалась в те цвета, которых в ней не было. Писатель смело и радостно проецировал свою мечту о революции на действительность и, будучи далеким по происхождению и культуре от тех, кто делал революцию, спешил вступить в ряды певцов новой эпохи. Благодаря литературе и эстетике в сознании Олеша оформился образ сияющей, гремящей бури, которая, сметая все на своем пути, выносит на вершину природных гениев. В дневниках читаем: «Более всего увлекательное для меня чтение – о Французской революции. Что-то есть близкое моей душе в этих событиях. Странно, что, читая почти всю жизнь о Французской революции и особенно любя это чтение, я тем не менее точного представления о предмете – если бы, скажем, экзаменоваться – не имею. Только толпа передо мной – в полосатых штанах, с пиками; только желтые стены тогдашних парижских домов; только силуэты сидящих на фоне окон членов Конвента... только пятна, краски, Бонапарт со своей фантастической внешностью, колышущаяся шляпа Барраса...» [1, с. 95]. Краски, звуки, движения... Возвышенное, прекрасное, трагическое, великое... Это эстетика. Любовь Олеша к революции – эстетический феномен. Революция – источник вдохновения. И он не одинок в этом. Только реальность, отходя в мечтах на задний план, не исчезнет. Подлинный революционный фон будет преследовать Олешу постоянно, грозя ему разоблачением, преследованием, уничтожением.

Вспоминая в дневниках историю Тьера, Олеша создает такой образ: «Клебер обнимает Бонапарта за талию – за эту тонкую талию эпохи Революции, опоясанную шарфом, – и говорит: – Генерал, вы велики, как мир!» [1, с. 96]. Это патетика. Упоение художественным образом, в который полностью переплавляется реальность. Олеша признается, что

всю жизнь оглядывался на существование за своей спиной Наполеона. Героя, вознесенного революцией на вершину. Образ Наполеона в контексте жизни Олеси оказывается тем самым ключом, с помощью которого реальной революцией открывается дверь в сознание юного писателя. Литература, а точнее миф, подготавливает Олешу к тому, чтобы не просто заинтересоваться грядущими изменениями, но активно вступить в борьбу. Не на баррикадах, а на поле творчества, не с револьвером, а с пером в руке. Привлекательность судьбы Наполеона Олеша объясняет тем, что она является «символом человеческой жизни с ее молодостью, устремлением в будущее и концом, все еще устремленным куда-то – в закат, в даль острова Святой Елены. От чтения о Наполеоне рождается ощущение бессмертия», – пишет Олеша [1, с. 97]. Итак, встреча с реальной русской революцией подготавливалась любовью к великому французу, восторгом перед французской революцией, ожиданием прихода своей славы. Революция реальная, русская революция доказала (или напомнила) не только Олеше то, что «русский бунт бессмыслен и беспощаден», что быть равным себе невозможно, если хочешь выжить, что личная слава – преступление, за которое власть строго наказывает.

Жизнь Олеси и его творчество, включающее лирику, сказочный роман «Три толстяка», роман «Зависть», сценарии, пьесы, рассказы, дневниковые записи, подчиняются своеобразному революционному метрону. Изначально заданный европейскими мифологией и литературой ритм представляется писателю и человеку удобным для организации своего текста. Некоторое время жизнь Олеси и его творчество развивается в согласии с ритмом современности. Вскоре мажорная динамика начала 20-х годов сменяется резкими изменениями в ритмическом рисунке. И вот наступает время, когда литература, создавшая образ революции и ее героя в сознании писателя, вступает в борьбу с реальностью. Теперь должно быть услышано прекрасно-грозное: «Кто там шагает правой? –левой, левой, левой!». Прекрасное потому, что ритм становится все более пугающе завораживающим, затягивающим в бездну, грозное оттого, что все очевиднее расхождение ритмов движения. Олеша начинает чаще задумываться (для многих – «по-гамлетовски»), настораживаться, пугаться и... отставать. Одним словом, сбиваться с когда-то заданного ритма.

Карнавальность и европейские праздничные краски «Трех толстяков», торжественность и псевдоромантическая смелость «Игры в плаху», восторженность и прямолинейность в духе времени революционных стихотворений вытесняются скепсисом и тоской «Зависти», разоча-

рованием «Списка благодетней», таинственными и меланхолическими видениями в рассказах и признаниями в тупиковости пути, по которому идет, в дневниках. Роман «Зависть», признанный в Европе, не понятый многими современниками автора в советской России (что и спасло писателя), оказывается совершенно особенной книгой Олеси идеологически и поэтологически. Это вызов писателя той реальности, которая все настойчивее заставляет его подчиняться становящемуся невыносимым ритму. Героями нового мира становятся колбасник, мечтающий о создании идеальной модели общежития – общепите, который должен «спасти» женщин из плена домашней кухни (значит разрушить семейственность, дом, традицию), спортивный молодой человек, успешный в новом мире. Происходит смена культурного регистра. Вспомним о сотрудничестве Олеси с газетой «Гудок» в 1920-е годы. Он пишет фельетоны под псевдонимом Зубило (символическое вечное имя для молодого государства). Поэзия Олеси этого периода созвучна современному дню, и в этом для многих его современников заключается ее ценность. Маршевые ритмы, тема революции, образ пролетариата, победно шествующего по миру, и образ кумачового Мая – вот, о чем с радостью читает современный читатель, окунаясь в знакомую реальность. Эти произведения не похожи на те, которые писались в Одессе. Тогда молодой поэт творил в согласии с поэтикой рубежа веков. Его стихи были во многом подражательны, переполнены метафорами, сравнениями, претендовали на роль проводника по миру прекрасному, утонченному и противостоящему бледной, примитивной действительности. Став сотрудником «Гудка», Олеша перестраивает свой художественный метр, стремясь идти в ногу с новой властью. Писатель внимательно вслушивается в революционные темпы, с готовностью подстраивается под них. В приписываемом Олеше революционном стихотворении «Рождество» вещи признаются самостоятельными, самодостаточными героями новой жизни («Мы рожаем не богов, а вещи – Это наше рождество – вещей!»). В романе «Зависть» вещи вызывают чувство страха, отторжения. Николая Кавалерова вещи не любят, а Бабичева любят и признают своим. В пьесе «Список благодетней» утверждается, что великая трагедия «Гамлет» будет отвергнута новым миром. Главное в Гамлете, по словам героини пьесы, – медленная мысль. Гончарова утверждает, что во время интенсивных изменений, быстрых внешних темпов необходимо неспешное внутреннее раздумывание. Олеша будет не раз возвращаться к этой теме. Реальность, однако, и в этом бросает писателю вызов. Советская Россия не отказалась от «Гамлета», но «пугливые шаги» гамлетов-

ской мысли смело перекодировались современностью. Гамлет превратился в героя-революционера, борца с тиранией. Революционные интерпретации шекспировской трагедии продемонстрировали в очередной раз подвижность традиции перед лицом времени, реальности. Олеше, бывшему в русской литературе открывателем новой поэтики, признать разрыв между традиционными образами и действительностью (разрыв, который касался его судьбы) оказалось невозможным. Огненный, сверкающий, гремящий образ революции, созданный искусством, некоторыми историками, вытеснялся жуткой реальностью.

Постепенно Олеше становится все менее возможным свободно думать, писать, говорить. Слава, понятая в духе Возрождения как путь к бессмертию, была узнана Олешей, но признанному Европой писателю вариант славы, предложенный людьми, рожденными реальной революцией, показался далеким от исторических образцов. Подлинные мысли Олеша оставляет только для дневников. Там он творит в органичном для себя ритме, который оказывается созвучным прустовскому. Литература побеждает реальность. Главное время – прошедшее. Прошлое (взгляд в прошлое) детерминирует всю мировоззренческую систему писателя. То, что он называет раздваиванием, самокопанием, «гамлетизмом», оказывается медленно разматывающимся клубком воспоминаний. По этой нити воспоминания писатель движется уверенно. Олеша постоянно возвращается к тем точкам в прошлом, из которых выросли многоточия его настоящего. В одном пространным фрагменте он уговаривает себя быть чутким к тем изменениям, которыми живет современный мир, которого при этом нет как чего-то оформившегося. Этот мир только становится, делается, строится... А человек не обнаруживается для себя в нем места: «А может быть, просто нужен мне технически богатый ослепительный город, которым давит меня Запад, – меня, видящего серый забор, нищету, русские затхлые буквы в мире, где строится социализм? Ведь может быть такой ужас: что преданность будущему, то есть грандиозности техники, есть просто тоска о Европе настоящего времени. Быть может, если бы я жил в Европе, то мне и не нужно было бы мечтать о будущем?» Так появляется мотив призрачного будущего, в котором писатель и человек Юрий Олеша себя не видит. Настоящее (современность) тоже оказывается неосвоенным: «я не буржуа и не новый человек – кто же я? Никто. Функция во времени. Я – моя собственная, мысль, зародившаяся в детстве» [2, с. 51]. Человек – «функция во времени». Существование этого человека подчиняется временным координатам. Сам Олеша не раз возвращается к мотиву детской мечты: о

путешествии, славе, Европе: «Вся мечтательность моя была устремлена к Западу» [2, с. 53]. Вспомним запись 1929 года: «В день двенадцатилетия революции я задаю себе вопрос о себе самом. Я спрашиваю себя: ну, русский интеллигент, кем ты стал? Что стало с тобой? Мне тридцать лет. Когда произошла революция, мне было восемнадцать. Тот аттестат зрелости, который получил я, еще был припечатан орлами. В последний раз выдавались такие аттестаты. В последний заказывали студенческие фуражки. Никто из нас еще не знал, что раз этот – последний» [2;56]. Олеша настойчиво утверждает свою причастность прошлому на разных уровнях. На уровнях отношения к процессу чтения книг (в ранней юности «читал вперед», теперь – «назад»), осознания себя взрослым («вряд ли кто-нибудь из тридцатилетних чувствует себя взрослым»), понимания традиционных понятий (например, «эстетики дружбы»; после выпускных экзаменов должна была произноситься клятва, но они не успели поклясться). Уже в конце 1920-х годов в жизни и творчестве Олеша обнаруживается тот самый ритм, к которому он естественно тяготеет вопреки требованиям реальности. Новая советская культура инерционно некоторое время считает его своим, но вскоре оказывается, что он не оправдывает ожиданий, не пишет так, как надо писать вскормленному революцией художнику. И содержание его книг, которые остались в форме дневниковых записей и бесчисленных черновиков, не может удовлетворить систему.

«Вот теперь, через многие годы, постаревший и набрякший, писатель, - заглядываю я с Садовой улицы в гимназический двор. Сумерки в августе. Какие сны клубятся там, где в углу сгруппировались акации, под которыми сидела бабушка, пока я держал экзамен в приготовительный класс. Неповторимая, чистая жизнь мальчика, воспоминания о которой говорят мне, что детство есть гордость, за одну каплю которой я отдал бы все завоевания зрелости» [2, с. 58]. Разве можно представить себе опубликованным этот фрагмент? Особенно в виде фрагмента? Не для советского контекста это сочинялось. В том же 1929 году делается еще одна запись: «Теперь, когда прошло двенадцать лет революции, я задаю себе вопрос: кто я? кем я стал?» Олеша называет себя русским интеллигентом: «Это тот, который сомневается, страдает, раздваивается, берет на себя вину, раскаивается и знает в точности, что такое подвиг, совесть и т.п. Моя мечта – перестать быть интеллигентом» [2;60]. К этому мотиву он будет не раз возвращаться не только в дневниках, но в публичных речах. Оправдываясь перед общественностью, писатель будет каяться в том, что он «попутчик»<sup>1</sup>. Интересно то, как меняется

стиль в дневниках: «он интеллигент, наследник культуры, которой дышит весь мир и которую строители нового мира считают обреченной на гибель». Игра с властью требует смены вербального регистра, и Олеша осуществляет это вдохновенно, думая ли о спасении жизни, или о продлении «кредита доверия» к «пролетарскому писателю», или иронизируя. К периоду публичного «самооправдания» относится эта дневниковая запись: «Я увидел, что революция совершенно не изменила людей... Мир воображаемый и мир реальный. Смотря как вообразить мир. Мир коммунистического воображения и человек, гибнущий за этот мир. И мир воображаемый – индивидуалистическое искусство» [2, с. 63].

Олеша – писатель. Этим исчерпывается его сущность. Он пишет постоянно. Трагедия его (точнее, его читателей) в том, что он не может представить себе опубликованными тексты, которые возникают из-под его пера. Он оказывается в тисках новой литературы, требующий постреволюционной словесности, для которой приемлемы только ее законы. Одно это признание художника многое объясняет в структуре общества, художественной политике, поисках писателя: «Я начинаю ненавидеть всякую беллетристику, выдумку в литературе. <...> Я вижу между двумя мирами [дореволюционным и постреволюционным]. Эта истинная ситуация настолько необычайна, что простое ее описание не уступит самой ловкой беллетристике» [2, с. 69]. «Простого описания» подобной ситуации власть, безусловно, не могла допустить. Литература нового мира строилась по своим правилам, а тем, кто не соответствовал, сбивался с ритма, оставалось работать в стол, не теряя при этом права на роль создателя революционной для русской литературы поэтики.

#### *Примечания*

1. «Это звучит как-то неприлично. <...> Я себя считаю пролетарским писателем. Может быть, через 30 лет меня будут читать, как настоящего пролетарского писателя. Возможно, это – гордое заявление. Возможно, я чрезвычайно заносчиво говорю. Но я делаю это вполне сознательно: я все-таки чувствую, что я работаю для пролетариата. <...> Конечно, надо перестроиться. И вот сейчас встает вопрос, в который упираться, что называется, лбом – это вопрос о перестройке, вопрос о приобретении марксистско-ленинского понимания жизни. Я хочу перестроиться. <...> Процесс перестройки, конечно, медленная вещь, естественная и закономерная, и нечего особенно спешить, потому что мы слишком еще молоды, мы существуем всего 15 лет и у нас еще не может быть гениальных пролетарских художников» [3, с. 30].

*Список литературы*

1. Олеша Ю. Прощание с миром. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2013. 256 с.
2. Олеша Ю. Книга прощания. М.: ПРОЗАиК, 2015. 493 с.
3. Олеша Ю. Из речи на Всесоюзной конференции драматургов 1932 года // «Художник и эпоха». Советский театр, 1932, № 3. С. 30.

**REVOLUTIONARY METRONOME  
IN THE LIFE AND IN THE WORKS OF OLESHA**

*A.N. Ushakova*

The article is devoted to peculiarities of Olesha's perception of revolutionary context. Comparison of different texts (novels, poems, plays, diaries, public speeches) allows to detect the dependence on the interpretation of the Russian revolution from the literary and aesthetic experiences. Reading books about the French revolution, about Napoleon largely determined the fact that the writer initially embraced the political and cultural upheaval in Russia as a sign of constructive change. He lived and worked in the expectation that reality would repeat the art. Olesha's way from dream to reality was tragic, but productive. First he worked in harmony with rhythm of his time. Disappointment in the prevailing culture (in the poetics of post-revolutionary literature) and an original vision of his way determined the changes in the working methods of the writer.

Keywords: Olesha, Napoleon, revolution, aesthetics, poetics, time, genre.

**5.6. ОБРАЗ ИГРУШЕЧНОГО МИРА В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
1920–30-х ГОДОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ  
РЕАЛЬНОСТИ РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ**

© *Н.Г. Махнина, ©Л.Х. Насрутдинова*

Раздел посвящен изучению характера обновления детской литературы в послереволюционные годы. Отмечено, что задачи формирования мировоззрения ребенка в новых социально-политических условиях возлагались на жанр литературных сказок. Корпус художественных текстов этого жанра анализируется в сопоставлении с предшествующей литературной традицией и другими произведениями 1920–30-х годов. Выявлено две линии осмысления темы «кукольного бунта». Писатели, ориентирующиеся на традицию дореволюционной литературы, придают образам аллегорический характер. Отстающие от традиции выводят события кукольного бунта на уровень отображения идеологической борьбы, отмечены переключки со знаковыми революционными текстами. В то же

время они стремятся использовать игровые образы и придают игрушкам черты читателя-ребенка.

*Ключевые слова:* детская литература, революция, сказка, аллегория, игра, детская психология.

Оценивая развитие дореволюционной литературы для детей, Ю.Н. Тынянов в очерке «Корней Чуковский», указывал на ее стремление отгородить ребенка от реального мира, увести его в некое замкнутое пространство, лишённое противоречий. Например, поэзия для детей, по мысли критика, «...отбирала у всего мира небольшие предметы в тогдашних игрушечных магазинах, самые мелкие подробности природы: снежинки, росинки, – как будто детям предстояло всю жизнь прожить в тюремном заключении, называемом детской <...> Улицы совсем не было, как будто дети жили только на даче, у взморья, таская с собой синие ведерки, лопатки и другую рухлядь» [1]. И именно К.И. Чуковский, считал Ю.Н. Тынянов, вывел ребенка в мир больших событий, показав в сказке «Крокодил», что в мире возможны противоречия, которые иногда выливаются в военные столкновения.

В послереволюционное время эта начатая К.И. Чуковским работа по обновлению детской литературы оказалась подкреплена теми идеологическими требованиями, которые стали предъявляться к литературе для детей. Теперь уже отображение взвихренной революцией действительности стало необходимым компонентом детской литературы, проникая не только в приключенческую повесть, но и в литературную сказку.

Следует отметить, что в 20–30-е годы XX века жанр сказки прочно вошел в круг чтения советских детей, во многом выполняя задачу, которую ставила перед собой послереволюционная детская литература в целом, уделяя преимущественное внимание проблемам формирования новой нравственности, стремясь помочь ребенку освоиться в меняющемся мире. Авторитетный исследователь детской литературы, И. Лупанова пишет об этом так: «Сказка оказалась в 20-х годах родоначальницей новых традиций, определивших специфику советской литературной сказки на все последующие годы. Главной из них явилась традиция изображения противоборствующих сил как социально враждебных. <...> Подавляющее большинство авторов, выступавших в 20-х годах в жанре сказки, считали своей задачей способствовать выработке и укреплению в маленьком читателе четких классовых представлений» [2, с. 96].

Именно в связи с этим в послереволюционной литературе оказывается актуальной тема «кукольного бунта».

Следует сказать, что эта тема актуализировалась уже в дореволюционной детской литературе. Однако тогда эти бунты и конфликты, по мнению исследователей, «изображались как мнимые, наполненные моральными сентенциями» [2, с. 93]. Их причиной чаще всего являлось плохое обращение с куклами хозяев-детей. Именно это происходит, например, в сказке А. Федорова-Давыдова «Кукольный бунт» (1909), где игрушки восстают против детей, а последние, превратившись в куклу и солдатика, на себе испытывают все страдания, связанные с жестоким обращением.

На традиционный вариант раскрытия темы ориентируется С. Городецкий, раскрывая тему кукольного бунта в стихотворной сказке «Бунт кукол» (1924). Однако он уже не ограничивает бунт рамками детской, а стремится раскрыть перед маленьким читателем законы послереволюционной действительности. Открывающий сказку образ куклы-барыни, не желающей трудиться, воплощает ту силу, которая угнетала людей до революции. Показательно, что подчинение ее прихотям прочих игрушек: деревянного Щелкуна, оловянного солдатика, коровницы Матрешки, Ваньки-Встаньки, кучера Николки, медведя и волка – обусловлено не превосходством «буржуазной» куклы над игрушками попроще, а отсутствием у последних «классовой сознательности» и «политической подкованности»:

«Уж давно революция  
Была повсеместно.  
Но у кукол – известно! –  
Головы куцые:  
На митинг не ходят,  
Не знают о свободе» [3, с. 6].

Поэт последовательно создает в рамках понятной и близкой детям образности аллегория о формировании революционных настроений и идей. Узнав о забастовках и коммунах, игрушки восстают против куклы-барыни, чтобы обрести свободу. К. Захаров, автор обзора книг, посвященных игрушечным бунтам, отмечает, что носителем нового революционного сознания в стихотворной сказке С. Городецкого является прибежавший с улицы «умный, глазастый Степка-Растрепка», из уст которого «звучат знаменитые большевистские лозунги» [4]. Заметим, однако, что подобные лозунги появляются и в речи остальных игрушек, когда они осознают характер новой эпохи и демонстрируют готовность отстаивать свои интересы. Например, медведь и волк требуют у куклы-барыни отдать излишки, а коровница Матрешка предлагает отдать мо-

локо, которого «ведь немножко», детям. И именно еще недавно «несознательные» игрушки выражают обеспокоенность судьбой прочих глупых кукол: бумажного китайца, черного арапа, – призывая, по сути, к мировой революции. В контексте стихотворной сказки С. Городецкого революция выступает едва ли не синонимом счастья: все зловключения игрушечных «пролетариев» объясняются автором тем, что раньше они «не видали ни лучика от красной звезды» [3, с. 6].

В том же аллегорическом ключе рисует бунт кукол А. Бардовский в пьесе «Бунт игрушек» (1925). На связь этого произведения с предшествующей литературной традицией указывает уже упоминаемый нами К. Захаров: «Для энергичной импровизационной игры подойдет и немудрёный сюжет. Восстание, бунт игрушек – что может быть эффективней? Однако бунт получился довольно тихим и даже милым, лишённым заострённой социальности. Чем-то он напоминает бунты из дореволюционных книжек. Игрушки под предводительством Куклы сбегают от хозяина, чтобы осчастливить обитателей Детского Дома» [4].

Однако, стремясь интерпретировать для детей события реальной действительности, многие писатели правомерно обращаются уже не к аллегории, а к игре. В 1916-ом году появляется рассказ В. Мурзаева «Жили-были бумажные человечки». Основу сюжета составляют приключения черных и белых бумажных человечков, которых вырезает из бумаги герой рассказа, чтобы поиграть в войну. Однако человечки совсем не хотят убивать друг друга, говоря о том, что «ужасно воевать для потехи» [5, с. 7]. Они заявляют: «Мы не игрушечные люди. Мы только вырезаны из бумаги и спасаемся от настоящих людей» [5, с. 34]. Перед нами, на первый взгляд, не столько сказочное повествование, сколько аллегория, обозначающая отношение автора к той власти, которая заставляет людей убивать друг друга, которая воспринимает все происходящее как игру.

Но в рассказе разворачивается и история взаимоотношений этих бумажных людей. И выявляется, что, помимо ненависти к войне, человечкам также свойственны и чувства зависти, досады, стыда, причем их выражение принимает вполне «детские» формы: «Белые человечки завидовали черным. Они могли играть со слоном и рыбками весь день» [5, с. 40]. А когда одни переходят на сторону других, они считаются «изменниками» и никто не хочет дружить с ними, то есть вновь моделируются поведенческие стратегии детей, правила детской игры. Таким образом, хотя в основе этого рассказа лежит характерный для изображения кукольных героев в детской литературе 1920-х годов в дальнейшем

принцип – отображение в кукольном варианте современных событий революции и гражданской войны – проявляет себя и стремление смоделировать в рамках изображения мира кукол жизнь детей.

В рамках игры изображается столкновение игрушек – «Матрешек», «Ванек-Встанек», оловянных солдатиков с одной стороны и красивых заграничных игрушек с другой – в стихотворении Н. Агнивцева «Война игрушек» (1925). Здесь отчетливо звучит мотив социального противостояния. На любезное приглашение «простых» игрушек заграничные отвечают, четко обозначая свой высокий социальный статус:

«– Бросьте, морды,  
К нам вы лезть!  
Вы простые,  
Вы дрянные,  
Вы босые,  
Вы сухие  
И не мазаные!» [6, с. 5]

Оскорбленные и оттесненные под стол солдатика и «Матрешки» с «Ваньками-Встаньками» выходят сражаться:

«Коли их словами не проймешь,  
Надо, братцы, значит, драться!» [6, с. 7]

Важно, что готовность игрушек к борьбе вызвана знанием о специфике исторического момента. По их собственному признанию, раньше они были готовы бессловесно страдать, терпеть, голодать и потеть, но теперь все изменилось, потому что «пробил час Революции!» [6, с. 8]

Интересно отметить, как Н. Агнивцев использует строки «Варшавянки» и даже дает аллюзию на поэму А. Блока «Двенадцать»:

«На бой кровавый  
Левой, правой. Левой, правой,  
Бодрым шагом, с красным флагом  
Под удары барабанные...» [6, с. 7]

Кукольное начало в облике и поведении героев практически отсутствует. Но в том, какими ругательствами они обмениваются, и в том, что результатом сражений становится оттеснение противников под стол и под кровать, можно увидеть стремление писателя придать им черты детей, тем самым приближая их к читателю.

В целом, говоря о теме кукольного бунта в стихотворении Н. Агнивцева и в рассказе В. Мурзаева, стоит отметить, что она раскрывается в социально-игровом аспекте. Несмотря на свою «очеловеченность», персонажи воспринимаются ребенком-читателем преимущественно

венно как игрушки, а сам конфликт – как игра. Характерно, что и авторы делают акцент на том, что все изображаемое – это игра: именно для игры вырезались бумажные человечки в рассказе В. Мурзаева. На игровой характер разрешения конфликта указывает и Н. Агнивец:

«Тра-ра-ра!

Тра-ра-ра!

Начинается игра» [6, с. 6].

Тема кукольного бунта развивается и в литературных сказках 1930-х годов, прежде всего, в сказке А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936). Рисуя образы кукольных человечков и их друзей, он создал сказочные и одновременно реальные образы, с тонким психологизмом показав их в развитии, во взаимодействии. Как справедливо пишет автор статьи о писателе в биобиблиографическом словаре «Русские детские писатели XX века», «...произведение свое Толстой адресовал детям и взрослым, явно соотнося содержание своего романа-сказки с поисками символистов в области драматического (синтетического по сути) искусства, дающего ощущение своеобразного духовного единения, напоминавшего взрослым о чаемой ими соборности» [7, с. 443].

Как известно, сказка А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» – это переработка известной сказки итальянского автора К. Коллоди «Пиноккио». Однако она оказалась лишена навязчивого дидактизма и морали итальянского автора, стала ближе детскому восприятию. «Шалун Пиноккио, претерпев всяческие злоключения исключительно в порядке наказания за скверные свои поступки, преобразился в сказке А. Толстого в отважного Буратино, сражающегося плечом к плечу с друзьями против несправедливого и жестокого хозяина кукольного театра, обидчика и эксплуататора Карабаса-Барабаса» [2, с. 280].

Действительно, у А.Н. Толстого главным поступком деревянной куклы становится именно бунт против Карабаса-Барабаса, в котором принимают участие его друзья-куклы. Это событие преобразует кукол, которые хотя и не превращаются в людей, но приобретают человеческую способность меняться под влиянием испытаний.

Таким образом, тема кукольного бунта в послереволюционной литературе для детей раскрывается и под влиянием традиции, заложенной в предреволюционной литературе, и приобретает новый облик. Писатели, ориентирующиеся на традицию, придают образам аллегорический характер. Те же авторы, которые отступают от традиции и выводят собы-

тия на уровень отображения послереволюционной действительности, стремятся использовать игровые образы и придают игрушкам черты читателя-ребенка.

*Список литературы*

1. Тынянов Ю.Н. Корней Чуковский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/kornej-chukovskij> (дата обращения 22.11.2017)
2. Лупанова И. Полвека. Очерки. М.: Детская литература, 1969. 676 с.
3. Городецкий С. Бунт кукол. М.: Новая Москва, 1925. 14 с.
4. Захаров К. Пять игрушечных революций [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliogid.ru/krug-chteniya/obzory/2317-pyat-igrushechnykh-revoljutsij> (дата обращения 22.11.2017)
5. Мурзаев В. Жили-были бумажные человечки (приключения черных и белых силуэтиков). М.: Школа, 1917. 108 с.
6. Агнивцев Н. Война игрушек. М.: Друзья детей, 1925. 20 с. \_ Режим доступа: <http://www.raruss.ru/childrens-books/page-child3/3092-agnivtsev-toys-war.html> (дата обращения 22.11.2017)
7. Русские детские писатели XX века / Библиографический словарь. М.: Флинта, Наука, 1998. 438 с.

**THE IMAGE OF THE TOY IN THE CHILDREN'S LITERATURE  
1920–30 AS THE REFLECTION OF THE REALITY  
OF THE REVOLUTION AND CIVIL WAR**

*N.G. Makhinina, L.H. Nasrutdinova*

The article is a review of the study on essential changings in children's literature in post-revolutionary years. It is mentioned that the tasks of forming a child's worldview in new socio-political conditions were assigned to literary fairytales. These fairytales are compared to the previously written fairytales and to the other literature pieces of the 1920s and 1930s. The authors of the article describes two major methods the storywriters used to depict the puppet rebellion. Some writers were traditionally oriented. So, they used allegories to describe the story characters. The others tried new ways to create the image of their characters and tried to give a new meaning to the tales. The ideological conflict of that time is reflected in their puppet stories. At the same time they tended to use the game images and give the toys the child features.

Keywords: children's literature, revolution, fairytale, allegory, game, child psychology.

## 5.7. НЕ-АНТРОПОМОРФНЫЙ ВЗГЛЯД НА ЧЕЛОВЕКА И РЕВОЛЮЦИЮ В ЛИТЕРАТУРЕ: ТЕКСТОВАЯ ОМОНИМИЯ

© А.С. Смолянская

В данном разделе анализируется понятие «текстовой омонимии» как одного из методов восстановления связи между сюжетами. Смысл этого явления таков: сюжеты в произведениях одинаковы, но смысловая нагрузка, которую они несут, различна. Подобные явления встречаются в рамках жанра антиутопии. Наиболее яркие примеры – произведения разных эпох, принадлежащих к традиции антицивилизационных утопий и через аллегорию несущих в себе критику человеческих систем глазами не-человека. Первая пара – повесть Толстого «Холстомер» и четвёртая часть «Путешествия Гулливера» Свифта. Вторая пара – повесть Реймонта «Бунт» и «Скотный двор» Оруэлл. При сравнении двух текстов также выявляется предельное различие их содержательной направленности при зеркальных сюжетах. Изучение этих двух пар даёт основание для связки их между собой, позволяет рассмотреть сходства и различия в дидактической аллегорике произведений и сделать вывод об их общих истоках, заложенных ещё в античной литературе.

*Ключевые слова:* Толстой, Свифт, Оруэлл, Реймонт, революция, омонимия, трансгуманизм, животные, человек, антропология.

Претензия эпохи модернизма на конец и новизну заключила в себе противоречие: новое перегружено деталями и подробностями прежнего. Этот оксюморон вылился в современную культуру – лоскутную, цитатную и знаковую. Триумф межеумочности и ускользания – такова особенность так называемого постмодернизма. Это эпоха, когда, с одной стороны, всё чаще звучит вопрос о том, кто такой человек и как ему ориентироваться в категориях «правого» и «левого», «верхнего» и «нижнего». Соответственно, это литература, которая больше не предъявляет к своему персонажу реалистических требований и создаёт прозрачного героя-нарратора. Тем самым в теории повествования всё шире развивается идея трансгуманизма, направленная на развитие человека посредством остранившегося взгляда на него (в нашем случае через художественный образ). Вот почему сегодня исследование неантропоморфного взгляда на общество в литературе представляется особенно значимым, а метод «текстовой омонимии» в сравнительном литературоведении – актуальным.

Лексическая система языка включает в себя слова, которые имеют одинаковое звучание, но означают они совершенно разное [1]. Их назы-

вают лексическими омонимами, а звуковые и грамматические совпадения разных языковых единиц, которые семантически не имеют абсолютного совпадения, называются омонимией. Предельный случай текстовой омонимии описан современным литературным критиком Т. Венцлова в книге «Собеседники на пиру». В ней он ссылается на Х.Л. Борхеса, одним из самых известных рассказов которого считается «Пьер Менар, автор «Дон Кихота»» [2]. Пример гротескный и утрированный, но далеко не единственный. Литература знает и другие реальные подобные ситуации, когда одно произведение заимствует сюжет или другой структурообразующий принцип у другого писателя.

Явления подобного рода можно наблюдать в рамках жанра антиутопии, когда писательские приёмы настолько схожи, что аналогии напрашиваются сами собой, и их можно проследить на разных уровнях от формально-поэтического до содержательного и выявить как омонимичные (наподобие словарных и синтаксических) системы. В этой связи представляется интересным рассмотреть произведения разных эпох, принадлежащих к традиции антицивилизационных утопий и через аллегорию несущих в себе идею критики человеческих систем глазами нечеловека.

Для изучения предпосылок этого процесса новелла Л.Н. Толстого «Холстомер» [3] и четвёртая часть романа Дж. Свифта «Путешествие Гулливера...» [4], посвящённая гуигнгнам, оказываются наиболее выразительными примерами классической литературы, в которых повествование развивается относительно дихотомии человек-животное; в свою очередь, «Бунт» В.С. Реймонта [5] и «Скотный двор» Дж. Оруэлла [6], находясь в неразрывной связи с указанными выше авторами, демонстрируют этот же приём в контексте новой, модернистской традиции. Общим знаменателем четырёх текстов оказывается как разительное сюжетное и символическое сходство, так и общий нравственно-гуманистический посыл, обусловленный политическим контекстом слома эпох. Начнём с самих смыслов произведений, общим знаменателем которых становится концепция трангуманизма.

Под трангуманизмом понимается описанное философом Ж. Симондоном явление неантропоморфного взгляда на общество в литературе, когда повествование от лица человека заменяется на повествование от лица животного, при этом животное существует по правилам человеческого социума [7]. Уже в мифе, фольклоре и античной философии отношения между животными служат рефлексией на человеческое общество. Переходя в литературу, подобные сюжеты сохраняют свою ди-

дактическую аллегоричность и используются как в качестве социальной сатиры [8], так и для реализации своей первичной функции преодоления бинарных оппозиций и разрешения противоречивых взглядов о мире [9].

Хотя современное литературоведение не сторонится тематической классификации (например, «деревенская проза» или «тема войны»), понятие «анималистическая словесность» представляется совершенно безбрежным в силу наличия слишком большого множества примеров, которые можно было бы к нему отнести. В этой связи объединяющим началом становится лингвистическое понятие омонимия, рассмотренное на примере указанных выше родственных между собой сюжетных пар повести Л.Н. Толстого «Холстомер» и четвёртой части «Путешествий...» Дж. Свифта, притчи Дж. Оруэлла «Скотный двор» и повести В.С. Реймонта «Бунт».

При внимательном рассмотрении позиции Свифта и Толстого оказываются несовпадающими, если не сказать противоположными. Так, лежащие на поверхности точки соприкосновения текстов сосуществуют вместе со значимыми отличиями внутреннего семиотического устройства, что позволяет прийти к выводу об омонимичности четвёртой части романа Дж. Свифта «Путешествие Гулливера» и повести Л.Н. Толстого «Холстомер».

«Ваш мерин, я уверен, будет, будет беспримечен», – так писал А. Фет Л.Н. Толстому в 1863 году после первой редакции повести «Холстомер» [2]. Тем не менее, между повестью Толстого и четвёртой частью романа Свифта можно обнаружить целый ряд точек соприкосновения. В каждом случае мы имеем дело с критическим обличением человеческой цивилизации посредством остранения [10], каждый не лишён сарказма и мизантропии, обоим свойственно стремление к дидактической аллегории, достигаемой через панпсихизм, то есть предельную одушевлённость природы. Наконец, и у Толстого, и у Свифта жалкий и низменный человек показан через призму восприятия благородной и мудрой лошади. В своей плотской и омерзительной сущности образ человека (Серпуховского), опять же, очень походит на «йэху» у Свифта – человекоподобных существ, населяющих страну добродетельных лошадей-гуингнмов, где «йэху» представляют собой концентрированный образ природы человека, не облагороженной духовностью.

Повесть «Холстомер» через образ пегого мерина прославляет духовность как жизненность, достигаемую через предельную одушевлённость (даже если речь идёт о несовершенстве) мира; правых и виноватых нет,

человека и его критику, выраженную в образе лошади, примиряет заложенная в природе мудрость. Произведение Свифта, противопоставляя низких существ йэху и благородных лошадей-гуингнмов, во главу угла ставит высокую культуру, ригоризм и предельную знаковость мира вторых; точка зрения Свифта оказывается куда более категоричной и мизантропической, чем у Толстого. (Вывод как-то не очень логичен) Мы приходим к выводу об омонимичности четвёртой части романа Дж. Свифта «Путешествие Гулливера» и повести Л.Н. Толстого «Холстомер».

Эти и многие другие описанные в исследовании примеры свидетельствуют о том, что позиции Свифта и Толстого оказываются несовпадающими, если не сказать противоположными. Так лежащие на поверхности точки соприкосновения текстов сосуществуют вместе со значимыми отличиями внутреннего семиотического устройства, что позволяет прийти к выводу об омонимичности.

Аналогичное явление наблюдается при обращении к Оруэллу и Реймонту. Притча «Скотный двор» Оруэлла в своей сатирической и политической направленности родственна Свифту. Праобразом «Скотного двора», в свою очередь, служит опубликованная посмертно повесть «Скотский бунт» Н.И. Костомарова [11], где в иронической форме изображена революция животных против людей, заведомо обречённая на провал. Промежуточным звеном между «Скотским бунтом» и «Скотным двором» стала изданная в 1917 году повесть В.С. Реймонта «Бунт». При практически одинаковом наборе персонажей, сюжетных перипетий и символов, посыл произведений существенно различается: притча Оруэлла, опять же, знакова: все её образы соотносимы с конкретными историческими событиями и лицами; символичность повести Реймонта выводит её за пределы конкретного восстания угнетённых против власть имущих, наталкивая читателя на универсальные вопросы о месте человека в социуме, природе и мироздании. Ярко выраженный в «Бунте» панпсихизм всего сущего родственен этой же философии у Толстого.

Понятие омонимии текста оправдано, оно подтверждает существование метанарративов в литературе. Время диктует авторам сюжеты, которые повторяются в литературе, подобно движению спирали. Стоит заметить, что понятие «омонимия текста» – новое, и его границы, действительно, только предстоит изучить.

Следует отметить актуальность идеи трансгуманизма как способа посредством не-антропоморфной аллегории задуматься над тем, что

есть герой произведения и в целом человек сегодня. В условиях существования мы имеем дело с человеком (художником) мыслящим и делающим свой осознанный выбор. Это человек-понтифик. Человек, «наводящий мосты» не только между сюжетами, но и между идеями и нравственными законами. Наличие омонимичных сюжетов значимо, поскольку оно есть обращение к памяти. Бытие есть память, и мы живём в ней, а значит, знание о прошлых сюжетах и их взаимосвязи с настоящим и между собой – таково оружие против страха смерти.

#### *Список литературы*

1. Малаховский Л.В. Теория лексической и грамматической омонимии / Отв. ред. Р.Г. Пиотровский. Л.: Наука, 1990. 239 с.
2. Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 624 с.
3. Толстой Л.Н. Избранное / Сост. Е.Н. Николин. Л.: Лениздат, 1979. 752 с.
4. Свифт Дж. Путешествия Лемюэля Гулливера. М.: Правда, 1979. 304 с.
5. Reumont W.St. Die Empoerung: Eine Geschichte vom Aufstand der Tiere / Dritte Auflage. Bazel: Im Rhein-Verlag, 1925. 297 s.
6. Оруэлл Дж. Скотный двор. Эссе. М.: АСТ, 2016. 256 с.
7. Симондон Ж. Два урока о животном и человеке. М.: Грюндриссе, 2016. 140 с.
8. Костюхин Е.В. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. 270 с.
9. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
10. Шкловский В.В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. 351 с.
11. Костомаров Н.И. Скотской бунт (Первая публикация: журнал «Нива». 1917 г.) – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://orwell.ru/library/others/Skotskoj\\_Bunt/](http://orwell.ru/library/others/Skotskoj_Bunt/) (дата обращения: 30.11.2017).

### **NON-ANTROPOMORHOUS VISION ON HUMAN SOCIETY AND REVOLUTION: TEXTUAL HOMONYMY**

*A.S. Smolianskaia*

The pretention of the modernistic tendency to be old and new at the same time has led to a contradiction: new images are overladen with the details and particularities of the olden times. This oxymoron found its way into the modern culture of quotes and symbols. The “textual homonymy” appears to be one of the effective methods of reconstructing connections between different literary plots. The idea of this notion comes to similarity of plots in combination with difference of their messages and meanings. Such phenomena are often encountered in the context of anti-utopian genres. The most vivid examples of such homonymous plots are anti-utopias

embodying a non-anthropomorphic attitude to the society. The first pair is Kholstomer – the Story of a Horse by Tolstoy and the fourth part of Gulliver's Voyage by Swift; the second pair is represented by Animal Farm by Orwell and Bunt by Reymont. The comparison of these two text yields considerable differences of their content but mirrored plots. The study of these two pairs of books allows to connect them with one another and study the similarities and differences in the didactic allegory of these works, and conclude that they had come from the common source dating back as far as the times of ancient literature.

*Keywords:* Tolstoy, Swift, Orwell, Reymont, revolution, homonymy, transhumanism, animals, human being, anthropology.

## **5.8. НЕПОДЦЕНЗУРНЫЕ ПОЛИТИЧЕСКИЕ ЧАСТУШКИ О ЛЕНИНЕ В ЗАПИСЯХ 20-х гг. XX века<sup>1</sup>**

*© Ю.М. Шеваренкова*

Цель раздела – анализ сатирических политических частушек о В.И. Ленине. Источником послужили тексты, собранные учениками и студентами по инициативе школьного учителя И.И. Тимина в 20-е гг. XX в. в разных населённых пунктах Горьковской области, преимущественно в сельской местности. Частушкам присуще критическое отношение к советской действительности и её политическим лидерам: через разные бытовые комические ситуации частушка 1920-х гг. выставляет В.И. Ленина политиком злым, беспомощным и смешным. Тексты противопоставляют жизнь при царе и новую голодную реальность, однако эта антитеза носит не мировоззренческий, а социально-бытовой характер: эпоха последнего царя в частушке идеализируется как сытая и богатая. В сатирической частушке 20-х гг. ещё отсутствует политическая ангажированность и мифологизация личности Ленина.

*Ключевые слова:* Политическая неподцензурная частушка, политическая сатира, образ В.И. Ленина в фольклоре.

Частушка – один из самых узнаваемых жанров русского фольклора. Складывался он во второй половине XIX века, в пореформенное время как импровизационная поэзия молодежной среды, исполнялся во время молодёжных гуляний, очень быстро стал популярным в деревенской среде, а потом закрепился и среди жанров городского фольклора. Частушку можно назвать самым отзывчивым жанром фольклора: благодаря

---

<sup>1</sup> Работа осуществлена в рамках гранта РФФИ (договор № 15-04-00549/17-ОГОН).

своей краткой рифмованной и строфической форме, а также живому импровизационному началу, допускающему индивидуальное творчество, она стала единственным жанром, который мгновенно откликается на разные общественные изменения в стране, жизни местного края или личной жизни её исполнителя. Злободневность – редкое для фольклора качество, а частушка именно злободневна и критична, поэтому наряду с любовной, колхозно-трудовой тематикой и даже эротической в ней и, пожалуй, только в анекдоте, очень естественно выражается и политическая тема – оценка деятельности современных политических лидеров, социальных катаклизмов и т.п.

В Фольклорном архиве ННГУ 13 лет назад неожиданно появилась удивительная рукописная коллекция. Её принесла нижегородка Л.М. Суwegeина: с конца 70-х гг. XX века после смерти своего соседа по дому, учителя Ивана Ивановича Тимина, она хранила у себя уникальные тетради с частушками (всего 193). Будучи еще молодым школьным учителем, И. Тимин, вероятно, интересуясь этим жанром, давал задание своим ученикам и знакомым записывать частушки: так яркие образцы колхозной, любовной и политической частушки 20-30-х гг. XX века были записаны в разных уголках Горьковской (сейчас – Нижегородской) области – Кулебаках, Ардатовском уезде, в Дивеево, на торфоразработках в г. Павлово и даже за пределами области [1, с. 9–13]. Процент политической частушки в собрании И. Тимина достаточно большой, и ценность этого материала в том, что перед нами редкая неподцензурная частушка. Даже удивительно, что тетради Тимина дошли до нас, ведь хранение такого материала, попади он не в те руки, для собирателя было бы чревато заведением уголовного дела за антисоветскую пропаганду и распространение антисоветской литературы. Частушки эти в советское время, естественно, не публиковались. Целенаправленно политчастушки фиксировать и изучать стали лишь в постсоветское время, поэтому имеющийся у нас материал – своеобразный культурный срез устной народной сатирической крестьянской послереволюционной поэзии, позволяющий реконструировать настроение широких народных масс, по крайней мере, в деревне.

Для этих частушек ещё не характерно воспевание новой действительности, в них практически отсутствуют знаковые слова советской партийной идеологии (такие, как партия, вождь, коммунист, Ильич), в них нет пафоса победы социализма над «капитализмом и царизмом» (излюбленный штамп советской идеологической мысли), радости от разрушения старого мира, пафоса величания «вождя мирового пролета-

риата». Пафос в принципе не характерен для частушки, что и сделало её незамысловатую стихотворно-куплетную форму наиболее пригодной для выражения совсем не праздничных, не рекламных, не победных настроений деревни и города первых послереволюционных лет.

Политическая частушка злободневна и сатирична, в то же время проблемы современной действительности подаются в ней не в серьезном свете, а в юмористическом: пропеваясь, проблема, оставаясь проблемой, становится не страшной, а смешной. Юмор способен и подчеркнуть проблему, и одновременно психологически проговорить её, сделать её легче. И первое, что хочется отметить в этих частушках, – это и юмористическое, и грустное обыгрывание нищеты крестьян и солдат, ряды которых пополняли те же крестьяне, первых послереволюционных лет. И главным фигурантом этой темы является В.И. Ленин:

Сидит Ленин на диване,  
Держит серп и молоток,  
А крестьянин в поле пашет  
Без рубахи и порток [6, № 150].

Сидит Ленин на березе,  
Держит серп и молоток,  
А его товарищ Троцкий  
Гонит роту без порток [3, № 75].

Ленин Троцкому сказал:  
«Пойдем, Троцкий, на базар –  
Купим лошадь карию,  
Накормим пролетарию» [3, № 73].

Нередко частушка выставляет Ленина политиком беспомощным и даже обычным нищим, продёргивая и красный цвет его нищенской котомки, и его сиротское обращение к Богу:

Вставай, Ленин, вставай, милый,  
Закормили нас кониной!  
Ленин встал, развел руками:  
«Что поделашь с дураками!»  
[14, № 57].

Ходит Ленин по деревне,  
С красной сумкой на боку:  
– Вы подайте ради бога  
Пролетарскому полку  
[вариант: коту] [3, № 72].

В другой частушке Ленин – экспроприатор крестьянского добра:

Едет Ленин на телеге,  
А телега без колёс [вариант: на боку].  
– Ты куда, плешивый, едешь?  
– Реквизировать овёс [вариант: муку] [4, № 374].

Тема насильственного изъятия продовольствия и недовольство новыми порядками приводит к высмеиванию и нового героя эпохи – человека без креста и совести, но с отличительными внешними знаками советской действительности – изображением Ленина и красной звезды:

На березке нет листа,  
Я мальчишка без креста.  
На груди товарищ Ленин,  
На лбу Красная Звезда [8, № 8].

В коммунисты записался,  
В партию большевиков:  
Я деревни объезжаю  
Обираю мужиков [11, № 33].

Фольклористам хорошо известны дореволюционные частушки, высмеивающие умственные способности и политическую слабость царя Николая II [15, с. 397]. Интересно, что после революции эпоха «Николашки», наоборот, становится в частушке мерилом сытой и богатой жизни:

Я при царе при Николашке  
В лакированных ходил,  
А теперь товарищ Ленин  
Мне лапоточки подарил  
[11, № 32].

При царе, при Николашке  
Ели бели калабашки,  
А теперь новый режим –  
Все мы с голоду лежим  
[11, № 132].

При царе при Николашке  
Во щях плавали барашки.  
Наступил товарищ Ленин –  
Во щях плавал сивый мерин  
[14, № 59].

Советская власть –  
Баба квасу напилась.  
Хоть худенький царек,  
Пили б с сахарком чаёк  
[3, № 74].

Частушки противопоставляют старую и новую жизнь, но эта антитеза не политического, не мировоззренческого, а социально-бытового характера: сравниваются не разные типы власти, не режимы, а качество жизни простого человека. И поэтому частушки сопоставляют простые бытовые детали: показателями прошлой благополучной жизни становятся «белые калабашки», «во щях барашки», «с сахарком чаёк», «лакированные сапожки», показателями тяжелого настоящего – «бабий квас», голод, с которого все лежат, «портки» и «лапоточки». А вот образ «сивого мерина», плавающего во щях, безусловно, отсылает нас к фразеологическому выражению врать, как сивый мерин: частушка играет этим выражением, рифмует мерина и Ленина, вероятно, намекая, что и «то-

варищ Ленин» – банальный вун. Впрочем, антитезы прошлое-настоящее, Николай-Ленин могут носить и мнимый характер, и эти две политические фигуры уравниваются и в равной степени получают юмористически-сниженную интерпретацию:

Будет, будет – послужили  
Николашке вшивому,  
А теперь будем служить  
Ленину плешивому [6, № 74].

Кстати, портретные детали этого героя частушку не интересуют, и как раз единственным исключением, получившим разработку в частушке, является его лысина, называемая текстами исключительно как «плешивость». Выше мы уже приводили текст, где «плешивый» Ленин едет «на телеге без колёс» «реквизировать овёс».

«Плешивость» как частушечная особенность образа Ленина идёт в разрез с его будущим почти каноническим советским портретом, где наш герой изображается в кепке (в деловой обстановке, например, на митинге) или без головного убора, но тогда его лысина воспринимается советским человеком, скорее, как показатель мудрости и интеллекта. В частушке же оскорбительный акцент на внешности Ленина, на его плешивости вкупе с характеристикой его мнимых заслуг (довел страну до голода, хочет накормить голодающих «лошадью карию», «реквизирует овёс») создают отрицательный образ «вождя мирового пролетариата». Если же суммировать все сниженные описания Ленина (Ленин «сидит на базаре», сидит «на полу», «на берёзе», он «без порток», он «покупает лошадь», он «гложет мосол», он «едет на телеге... без колёс», «он ходит по деревне с красной сумкой на боку»), то перед нами вырисовывается не просто сниженный комичный образ, а образ упрощённый, лубочный.

Своего рода напарником Ленина во многих текстах выступает Лев Троцкий. Можно гадать, почему из всей компании революционных деятелей частушка остановилась именно на нём, можем предположить, что сыграла роль его должность: в 1918–1925 гг. он был председателем Реввоенсовета РСФСР, отвечая за управление Красной Армией и военных действий. Частушки о Ленине и Троцком, записанные в 20-е гг. абсолютно в разных местечках Нижегородской губернии, т.е. не связанные друг с другом местом рождения и распространения, стабильно показывают одну особенность: все они начинаются с характерного для частушек зачина – сидит некто на чём-то (в наших текстах это «Я на бочке

сизу...», «Сидит Ленин на берёзе...», «Сидит Ленин на кровати...», «На престоле сидит Ленин...»).

Я на бочке сизу,  
А под бочкой кожа.  
Ленин Троцкому сказал:  
«Ты жидовска рожа!»  
[3, № 79].

Сидит Ленин на берёзе,  
Троцкий сидит на ели.  
До чего, едрёна матушка,  
Россию довели! [11, № 3].

На престоле сидит Ленин;  
Держит серп и молоток,  
А у Троцкого левака́ –  
Кобылятина в зубах [6, № 75].

Я на бочке сизу,  
А под бочкой мышка.  
Троцкий Ленину сказал:  
«Коммунистам крышка!»  
(Рук. 51, № 22).

Сидит Ленин на кровати,  
Держит серп и молоток.  
А товарищ его Троцкий,  
Высекает огонёк [13, № 6].

Ленин едет на свинье  
Троцкий на собаке.  
Увидали дезертира –  
Думали, казаки [13, № 43].

Композиция этих частушек двухчастная: это тексты с так называемым параллельным действием, но 1 и 2 части не всегда связаны друг с другом. Частушка начинается трафаретно, незамысловато, но и интригующе, как нередко начинается русская частушка других тематических групп или русский анекдот (например, «Сидит Вовочка на уроке...», «Сидит Чапаев...») и неожиданно заканчивается политической сентенцией: репликой Ленина, риторическим вопросом или восклицанием сочинителя. Внутри этого условного цикла герои находятся в разных отношениях: иногда образ Ленина возвышается над Троцким (Ленин сидит на престоле, а у Троцкого «в зубах кобылятина», или он «высекает огонёк»; или же Ленин изрекает Троцкому некую мысль – «коммунистам крышка» и даже оскорбляет его – «ты жидовска рожа»), порою же оба героя показаны в комическом свете (они едут на свинье и собаке, пугаясь казаков).

В ряде частушек Ленин напрямую называется чёртом, причем, чёртом кúпленным:

У нас много пионеров,  
Головы пустые –  
Много денег накопили,  
Чёрта Ленина купили [7, № 214].

Вариант:  
Комсомольцы-лодыри  
Царя, бога продали:  
Денег много накопили,  
Чёрта Ленина купили [5, № 101].

Частушку не смущает при этом, что именно В.И. Ленин порождает пионеррию (1922 г.) и комсомол (1918 г.), а не они его. Определение Ленина чёртом редко встречается в частушках из коллекции И.И. Тимина, однако бесовские черты нередко отличают его частушечный образ. Так, в крупнейшем собрании очень едких и совсем не крестьянских по своей образности политических частушек А.Д. Волкова, изданном в 1999 году, Ленин – «сын Сатаны», «рогатый страшный бес» с «повадками чёрта», у него «на ногах копыта», «рога вместе с волосами», это сатана помог ему совершить революцию, да и он сам «наделал чертей» и поэтому «дорога ему в ад» [2, с. 22–28, №№ 88, 102, 103, 105, 107–109, 111, 119; с. 273, № 15].

Тяжёлая ситуация в русской деревне после революции (голод, развал крестьянских хозяйств, неумение новой власти наладить в массовых масштабах посадку и сбор урожая, массовый отток деревенского населения России в крупные города на различные промышленные стройки и соответственно заработки, жёсткая политика в деревне в 20–30-е годы – коллективизация, искоренение зажиточного крестьянства, «кулачества», создание колхозов) привели и к ломке традиционных социальных устоев русской деревни, и к ломке устной крестьянской культуры, исчезновению многих классических жанров фольклора. Однако многие деревенские праздники и традиции оказываются и под прямым идеологическим запретом. Взамен «старой культуры» государство ставит своей целью создание новой культуры: так, взамен религиозным создаются советские праздники, вместо крестьянской обрядовой лирики – советская эстрадная песня, в том числе прославляющая новых героев «страны советов». Интересно, что именно с 30-х гг. XX века частушка становится таким «разрешённым» жанром деревенского фольклора, удобной формой для мифологизации счастливой крестьянской колхозной жизни, личности Ленина и жизни Страны Советов в целом – так появляются «парадные» частушки, основным пафосом которых становится выражение благодарности советским вождям, преемственность «заветов Ильича», а личность его самого оценивается уже в духе народного царя-избавителя:

По заветам Ленина  
И по советам Сталина  
Мы построили колхозы  
«Верный путь крестьянина» [12, № 8].

Мы теперича живём,  
Как нам было велено:  
Жизнь счастливую куем  
По заветам Ленина [9, № 6].

В политической частушке первых послереволюционных лет отсутствует политическая ангажированность, политзаказ, эти частушки еще не мифологизируют Ленина и ещё формирующуюся социалистическую действительность. Наоборот, эта частушка 1920-х гг. показывает, на какой почве социальной разрухи и эмоционального недовольства чуть позже начала формироваться новая советская официальная мифология. Художественный уровень политической частушки в целом невысок: в отличие от частушки любовной, широко использующей символику народной песни, образы природы, неологизмы, эпитеты и сравнения, уменьшительно-ласкательную суффиксацию и романтический лексический ряд, политическая частушка не решает художественные задачи, у неё иная цель – глазами человека из народа оценить происходящее вокруг, заострить проблему, высмеять её. Вместе с тем, критикуя, до уровня злобной карикатуры и пародии крестьянские политические частушки опускаются редко.

#### *Список литературы*

1. Корепова К.Е. Собрание нижегородских частушек 1920–1930-х гг. (Коллекция И. И. Тимина) // Живая старина. 2010. N 1.
2. Кулагина А.В. Заветные частушки из собрания А.Д. Волкова. Т. 2. Политические частушки. М., 1999. 384 с.
3. Архив Фольклорного центра ННГУ (далее – АФЦ), рукопись 1, 1925 г., г. Богородск Горьковской обл.
4. АФЦ, рукопись 6, 1924 г., Нижегородский уезд Горьковской обл., запись Ирины Сидоровой.
5. АФЦ, рукопись 9, с. Шатки Горьковской обл., запись гимназистки Мар. Ив. Букаревой.
6. АФЦ, рукопись 11, 1922, Ардатовский уезд Горьковской обл.
7. АФЦ, рукопись 19, выходные данные неизвестны.
8. АФЦ, рукопись 24, 1937 г., Починковский р. Горьковской обл., запись Яшкова.
9. АФЦ, рукопись 36, г. Горький, запись группы школьников.
10. АФЦ, рукопись 51, запись ученика 8 класса В. Панфилова.
11. АФЦ, рукопись 102, 1925 г., с. Большое Поле, запись Козлова.
12. АФЦ, рукопись 114, запись студентки М. Балашовой.
13. АФЦ, рукопись 148, с. Кулебаки Горьковской обл., запись группы школьников 8 класса.
14. АФЦ, рукопись 154, Дивеевский р. Горьковской обл.
15. Сидельников В.М. Частушки // Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А.М. Новиковой, А.В. Кокорева. М.: Высшая школа, 1969. 519 с.

## UNCENSORED POLITICAL CHASTUSHKI ABOUT LENIN IN THE RECORDS OF THE 1920IES.

*Yu.M. Shevarenkova*

The purpose of the article is to analyze satirical political chastushki about V.I. Lenin. The source was the texts collected by pupils and students on the initiative of the school teacher I.I. Timina in the 20ies of the XX century in different settlements of the Gorky region, mainly in rural areas. Chastushki are characterized by a critical and negative attitude towards Soviet reality and its political leaders: picturing various domestic comic situations, chastushki of the 20ies expose V.I. Lenin as an evil, helpless and ridiculous politician. The texts oppose the life with the tsar to a new difficult reality, but this antithesis is not of a philosophical, but of a social nature: the era of the last tsar in chastushki is idealized and represented as full and rich. In the satirical chastushki of the 20ies there is still no political engagement and mythologization of Lenin's personality.

*Keywords:* Uncensored political chastushka, political satire, the image of V.I. Lenin in folklore.

### 5.9. ЕВРОПЕЙСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМАТУРГИИ М. ГОРЬКОГО В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

© *С.М. Демкина*

В разделе рассматривается история постановок пьес А.М. Горького европейскими режиссёрами в контексте русской революции. Используя хранящиеся в театральной коллекции Музея А.М. Горького ИМЛИ РАН материалы – фотографии, газетные вырезки, программы, афиши – автор стремится доказать, что общественно-политическая позиция и активное участие писателя в политической жизни России серьёзным образом повлияло на интерпретацию его драматургии в двадцатом столетии. Основными по значимости площадками для экспериментальных сценических интерпретаций пьес Горького и его личности стали Германия, Англия и Норвегия.

*Ключевые слова:* драматургия, Горький, революция, режиссер, интерпретация, музей, фотография, актер, театр.

В январе 1901 года М. Горький выразил уверенность, «что новый век – воистину будет веком духовного обновления» [1, с. 97]. Это ощущение

ние оказалось созвучным настроениям передовой Европы. Иностранцы читатели и зрители увидели в горьковских образах то, что делало их его единомышленниками или противниками, не оставляя равнодушными.

Немецкий театр первым обратился к горьковской драматургии. Интерес к Горькому был столь велик, что премьеры его пьес в России и Германии проходили практически одновременно. «Мещан» в первый раз показал МХТ 26 марта 1902 г. на гастролях в Санкт-Петербурге, в том же году успел и берлинский «Лессинг-театр», а в январе 1903 г. драму поставили в Мюнхене. В 1904 г. Грибоедовскую премию получила вторая горьковская драма – «На дне». С разрешением для сцены на родине возникали трудности: её ставили с цензурными купюрами и специальными согласованиями. Немецких режиссёров эти обстоятельства, репутация пьесы и её автора скорее привлекали. Атмосфера Германии тех лет была так же насыщена революционными ожиданиями, как и в России. Театральные прорывы рифмовались с поступками в политической сфере. В этом контексте Горький воспринимался с учётом его революционных заслуг: автор «Мещан» и «На дне» – соратник К.С. Станиславского на поле мхатовских новаций и борец с самодержавными гонителями свободной мысли. Сложившийся романтический образ «буревестника революции» главенствовал в интерпретации горьковских сюжетных ходов, конфликтов, психологии героев. Амплуа автора при этом на всех этапах становилось не менее важно, чем драматургический текст.

Интерес к постановке пьесы «На дне» Макса Рейнгардта и Рихарда Валлентина, представивших зрителю в берлинском Kleines Theater 10/23 января 1903 г. *Nachtasil* («Ночлежку»), вполне понятен. Вызывающий натурализм и яркая театральность Валлентина удачно совпали с новаторскими идеями Рейнгардта. Если в постановке МХТ только один из режиссёров – Станиславский – был на сцене (Немирович-Данченко вышел в костюме босяка для шуточного снимка), то в Малом берлинском театре роли исполнили оба постановщика. Публика с восторгом приняла Сатина – Р. Валлентина и Луку – М. Рейнгардта. Спектакль имел оглушительный успех и отличные сборы.

Обстоятельства способствовали весомости революционной составляющей горьковского авторитета, который к событиям 1917 г. сложился окончательно. Следует отметить, что деятельность Горького максимально соответствовала образу «буревестника революции» в период 1905–1907 гг. Кровавое воскресенье, демонстрация в Севастополе, забастовки, восстания на броненосце «Потёмкин» и в Свеаборге, декабрь-

ские дни в Москве, введение Конституции, открытие I Государственной Думы, – все это не прошло мимо писателя. Герой революционных событий, месяц он провел в камере Трубецкого бастиона Петропавловской крепости. В защиту писателя выступила мировая общественность и, прежде всего, Германия (немецкие союзы, учрежденные в память Гёте в Берлине, Бореславле, Дармштадте, Дрездене, Кёнигсберге; ученые, писатели, юристы, в том числе Г. Гауптман, Г. Зудерман, пастор Фридрих Науман, Э. Геккель и др.) После освобождения Горький написал в редакцию «*Berliner Tageblatt*»: «...я прошу Вас принять мою искреннюю благодарность и передать её людям всех стран, почтивших меня лестными выражениями симпатии ко мне, рядовому солдату непобедимой армии тех людей, которые отдадут свой ум и своё сердце на борьбу за свободу, истину, красоту и за уважение к человеку» [2, с. 27].

В Петропавловской крепости Горький создал пьесу «Дети солнца», и Малый театр в Берлине выпустил премьеру в январе 1906 г. Через месяц автор посмотрел спектакль, познакомился с Максом Рейнгардтом и артистами театра. Критика встретила «Детей солнца» неоднозначно, публика ожидала иного. Всем хотелось некоего взрыва от пьесы, написанной в тюрьме одним из активных участников мятежа – кумиром поколения. Разочарованный Р. Валлентин вместо горьковской пьесы поставил «К звездам» Л. Андреева. Там были открытые и яркие революционные лозунги, коих, по его мнению, не хватало в «Детях солнца». Впервые образ революционера не совпал с голосом драматурга.

К спектаклям зарубежных театров, как правило, прилагались программы-буклеты с подробными сведениями об авторе, историческом контексте, социальных аспектах происходящего и т.д. Программа постановки пьесы «Последние» (Шлосспарктеатр, Зап. Берлин, 1973, режиссёр Эрнест Шредер) стилистически (ярко красная обложка с черной строгой надписью) и содержательно (подробный иллюстрированный рассказ в шести частях) весьма показательна. Текст буклета сопровождался фотографиями Горького. Первый снимок на всю страницу в шляпе и косоворотке (поза и одежда похожа на Ваську Пепла из спектакля берлинского Малого театра) соседствовал с протокольным описанием Горького, произведённым жандармским управлением Тифлиса в 1898 г. Здесь подробные данные о возрасте, росте, цвете волос и глаз, особых приметах. Фотографии Горького чередовались с выдержками из его писем. Третья часть представляла собой иллюстрированный очерк Фрица Коха, рассказывающий о важном для империи периоде первой русской революции. История взаимоотношений фабрикантов и рабочих, условия

труда и жизни пролетариата представлены изображениями людей, спящих в отведённом крошечном пространстве; снимками семейных общезитий, где на деревянных нарах уютятся женщины с детьми; убогих фабричных столовых. Следующий раздел предлагал ознакомиться с дневниками Николая II. Страницы записей иллюстрирует фотогравюра под названием «Царская охота в окрестностях Гатчины». Внизу надпись на русском языке: «Его Императорское Величество государь Император Николай Александрович на одной из осенних облав 1896 года в окрестностях Гатчины. Момент перед началом загона». Авторы программы, словно российские революционеры, противопоставили повседневную тяжелую жизнь рабочего человека сытым и бездумным изображениям государя. Николай II стоит на фоне среднерусского пейзажа в полувоенном костюме и неопределённо улыбается, рядом солдат-ординарец готовит для него оружие. Последний раздел программы знакомит зрителя со всеми пьесами Горького – от «Мещан» (1901) до «Вассы Железной» (1935).

Рефрен неизбежности революции отчетливо слышен в пьесе «Враги», где все враги и противоречия непримиримы. Удачей стала постановка «Врагов», осуществлённая в 1971 г. театром Олд Вик Королевской Шекспировской Компании (RSC). Режиссёр Дэвид Джонс и художник Тимоти О'Брайен к инсценировке готовились очень серьёзно. Зрителю предлагались иллюстрированная биография автора и историческая справка о революционных событиях в России. Блок материалов открывался серией из пяти фотографий, расположенных в следующем порядке: Горький с Толстым, Станиславским, Чеховым, Сталиным, Лениным. Большой снимок Горького (1905) разместили рядом с его биографией, написанной Джереми Бруксом. Следующий разворот был полностью отдан событиям первой русской революции. Используя «Врагов» как документ эпохи и объясняя противоположные позиции участников событий на примере горьковских персонажей, Брукс рассказал о России 1905–1907 гг., о жертвах Кровавого воскресенья, демонстрациях и стачках, русско-японской войне и даже об отмене крепостного права в 1861 г. Текст дополняли фотографии расстрела рабочих 9 января и жандармов, ведущих арестованного в тюрьму (1905). Дэвида Джонса «Враги» привлекли живостью и чистотой характеров, жизненностью и актуальностью затронутых проблем, важнейшая из которых – общество на грани революции, к которой, по его мнению, оно ещё не было готово. Джонс начал с коллективной читки: все актёры произносили текст по очереди и обязательно высказывали свое мнение. Затем исполнители

разделились на три группы: мир хозяев, мир рабочих и мир полицейских. С каждой группой Джонс репетировал отдельно: «полицейские» с особым тщанием изучали институт полиции царской России. «Рабочие» погрузились в биографии русских пролетариев-революционеров. Актёры долго работали над манерой речи, и в результате долгих поисков ткачи заговорили на йоркширском диалекте. В качестве дополнительных сведений они познакомились с большим количеством литературы, фотографий и киноматериалов, например, с фильмами «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Донского, «Мать» Вс. Пудовкина, «Стачка» С. Эйзенштейна. Репетиций было очень много. Для создания особой горьковской революционной атмосферы режиссер внёс изменения в пьесу. Неожиданным стал выбор грима для некоторых актёров: Михаил Скроботов выглядел как Ленин, а Синцов как Сталин. В финале режиссер создал ощущение паники, ошеломив зрителей звуками раскрывшейся бездны. Тонкий и изящный спектакль, покоровший публику, вызвал множество откликов в английской прессе. Ожидавшие примитивной и грубой пропаганды критики в итоге назвали постановку лучшей. Убедив всех, что Горький великий писатель, Джонс в интервью шуточно заявил о своём желании основать «Королевский Горьковский театр». В дальнейшем он поставил пьесы «На дне» (1972), «Дачники» (1973) и «Зыковы» (1975). С легкой руки Джонса после удачных гастролей Шекспировского театра в Америке «Враги» с огромным успехом шли в Нью-Йорке (1972) и Вашингтоне (1973).

Обращение к «Врагам» в России, Англии, Америке – попытка осмыслить драматичный период русской истории, серьёзным образом повлиявший на весь двадцатый век. И создатели спектаклей, и публика видели в горьковской пьесе художественно-документальное свидетельство эпохи, своего рода зеркало русской революции. Это стало возможным потому, что Горький обладал отмеченной современниками «гениальной интуицией художника, чувствующего важность своего времени и всё значение своей роли отобразителя революционной эпохи» [3, с. 338].

Канун революции, неотвратимой и кровавой, ощущается в поздней пьесе «Егор Булычов», ставшей второй горьковской драмой на норвежской сцене. Первой в 1903 г. оказалась «На дне». «Егор Булычов» вышел в 1935 г. в «Норске Театре» в переводе известного писателя Оскара Бротена, режиссёром стала актриса Агнес Мувинкель. На обложке программы зрители видели фотографию скульптурного бюста Горького, о пьесе и её создателе рассказывала специальная статья. Роль Булычова

сыграл Ингьял Холан; спектакль сопровождался русской народной музыкой, в третьем действии оркестр исполнял русские революционные песни. Пьеса пользовалась большим успехом и у публики, и у критиков. Революционный ореол автора был важен для зрителей, смотревших на сцену и на историю его глазами. В 1936 г., после смерти Горького, газета «Тиденс Тейн» написала, что норвежский театр в долгу у русского драматурга за два самых больших своих успеха – «На дне» и «Егора Булычова».

«Егора Булычова» играли в 1967 г. в Университетском театре Манчестера в рамках «Фестиваля искусств русской революции». Помимо Горького, английскую публику знакомили с В. Маяковским и В. Катаевым; показывали фильмы (в том числе и горьковскую трилогию); читались лекции. Открывая буклет статьей «Искусство Русской революции», автор Хью Хант упоминал о взятии Зимнего в 1917 г. и социально-экономических изменениях, последовавших за этим событием. Особое внимание уделялось роли литературы, музыки, кино, оперы и балета, поставленных на службу революции. Новое искусство, рождаясь заново, отметало всё устаревшее. Среди разрухи, голода, нищеты формировалась новая эстетика, связанная с именами Бабеля, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Шостаковича и многих других. В их творчестве и творчестве Горького, Маяковского и Катаева организаторы фестиваля увидели золотой период русского искусства. Об этом они написали на страницах буклета, где вместе с комментариями к пьесам и биографическими справками об авторах, им пришлось поместить своеобразный краткий календарь революционных событий в России, начиная с 1905 г. до 1917 г.

1917 год стал знаковой датой, переломив отечественную историю на «до» и «после» революции. Восприятие Горького – литератора, драматурга, общественного деятеля в контексте революций – первой, февральской и октябрьской – перешагнуло этот разлом. В столетней европейской интерпретации пьес «буревестника революции» русский бунт неотвратим, беспощаден, но не бессмыслен.

#### *Список литературы*

1. Горький М. Полн. собр. соч.: Письма. В 24 т. М., 1996–2004. Т. 2.
2. Горький М. Полн. собр. соч.: Письма. В 24 т. М., 1996–2004. Т. 5.
3. «La Revue». № 3. 19 января (1 февраля) 1907 года // М. Горький. Материалы и исследования. Т. 2.

## EUROPEAN INTERPRETATION OF M. GORKY'S DRAMAS IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN REVOLUTION

*S.M. Demkina*

The article discusses the history of productions of M. Gorky's plays by European directors in the context of the Russian revolution. Using materials (e. g. photographs, newspaper clippings, programs, posters) stored in the theatre collection of the A.M. Gorky Museum in IMLI, the author seeks to prove that the socio-political position and active participation of the writer in Russia's political life seriously affected the interpretation of his drama in the twentieth century. The most important stages for the experimental interpretations of the M. Gorky's plays and his personality were Germany, England and Norway.

*Keywords:* drama, Gorky, revolution, Director, interpretation, Museum, photography, actor, theatre.

### 5.10. ДО И ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ: ШКОЛА ВЫЖИВАНИЯ ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ МАРИИ ПАВЛОВНЫ РОМАНОВОЙ

© *Е.В. Никольский*

В разделе кратко анализируются две мемуарные книги Великой княгини Марии Павловны Романовой «В России» и «В изгнании». Её сочинения вызвали неоднозначное отношение и много толков в среде русской эмиграции. Автор исследования специально подчеркивает, что немногие особы королевской крови, будучи выброшенными в суровую повседневную жизнь, находят нетрадиционный выход, – негибаемость и находчивость Марии Павловны в этом плане поистине уникальны. Одновременно эти воспоминания являются взглядом со стороны, объективным, без слащавости, приторности и, что самое необычное в данном случае, ненависти к новым властям. Что характерно, Мария Павловна беспристрастно пишет об ошибках царя и царицы, но питает к ним жалость, как к людям и родственникам. В итоге делается вывод, что реальная жизнь порой бывает гораздо интереснее придуманных романов. А ещё о том, что в любых, даже самых отчаянных ситуациях нельзя сдаваться, потому что любой конец может быть одновременно началом чего-то нового.

*Ключевые слова:* мемуарная проза, первая волна эмиграции, Династия Романовых, американская мечта, неконформизм, Великая княгиня Мария Павловна.

2017 год – время столетнего кровавого юбилея, расколовшего русское общество на два непримиримых лагеря. Но изучение истории предполагает, эксплицитно или имплицитно, извлечение уроков из ми-

нувшего. Поэтому следует изменить перспективу, посмотреть на события столетней давности глазами физически потерпевшей, но морально победившей стороны, глазами тех, кто всегда стремился отстоять свою правду.

Знаменитая на Западе мемуаристка, автор книг «В России» и «В изгнании», Великая княгиня Мария Павловна Романова, родилась в 1890 году. Её так нарекли в честь покровительницы династии Романовых, святой Марии Магдалины, а также в честь Марии Александровны, бабушки, супруги императора Александра II и Марии Федоровны, тети и крестной матери, супруги Александра III. Принцессу воспитывали в строгом соответствии со стандартами и правилами, которые существовали почти во всех дворах европейских монархов в конце XIX столетия. Мать Марии Павловны Романовой была греческой принцессой Александрой, дочерью короля Греции Георга и королевы Ольги, русской княгини Ольги Константиновны. Она умерла, родив сына Дмитрия, когда её дочери было полтора года. Марию и её брата Дмитрия отдали на воспитание бездетным великому князю Сергею Александровичу и его супруге Елизавете Федоровне, которую в романовской семье звали Эллой. Именно она станет настоятельницей Марфо-Мариинской обители. Именно ее сбросят заживо в шахту Алапаевска в 1918 году. Когда Сергей Александрович погиб от бомбы террориста Калягина в феврале 1905 года, Марии было пятнадцать лет, а Дмитрию – четырнадцать. В этот день они вторично осиротели: князь по-настоящему любил приемных детей.

Воспитание в семье любящих приемных родителей (а точнее, дяди и тети) наложило отпечаток на всю жизнь Марии Павловны, сформировало в ней уверенность в себе, позитивный нонконформизм, высокую креативность, отсутствие снобизма и умение выживать в сложных ситуациях. Так, принцесса любила кататься по перилам дворца на серебряном подносе, лихо ездил верхом, терпеть не могла чопорного великосветского окружения, предпочитая ему общество слуг и простолюдинов. И когда шведский принц Вильгельм в 1906 году познакомился с ней во время помолвки, то был просто очарован. Но свадьбу отложили на два года. Мария учила шведский язык, а в пригороде Стокгольма уже заложили фундамент романтического замка в английском стиле - подарок тети Эллы будущим молодоженам. Обряд бракосочетания провели и по православному, и по протестантскому обычаю. Эта свадьба была последней в доме Романовых как правящей династии. Невесту украшала диадема Екатерины II с великолепным алмазом, двухрядное кольцо из

крупных бриллиантов. После свадьбы молодые уехали в Стокгольм. Через две недели, не дожидаясь конца медового месяца, принц отбыл на свою службу на шведском флоте, а молодая принцесса обнаружила, что ей только восемнадцать лет и что в Швеции можно жить куда веселее, чем при российском дворе. Шведский двор, правда, долго не мог привыкнуть к её милой непосредственности. Прислуга не знала, как реагировать, когда принцесса Мария, усевшись на большой серебряный поднос, с грохотом неслась вниз по мраморным ступеням парадной лестницы. Но, к счастью, “шведская полоса” не исчерпывалась молодыми забавами, иначе трудно сказать, как бы выжила Мария впоследствии. Принцесса поступила в Стокгольмскую художественно-промышленную школу, где готовили художников по тканям, модельеров, декораторов, Мария Павловна первой являлась в мастерские и последней их покидала. В мае 1909 года Мария родила сына. Мальчика назвали Леннарт, и вся Швеция праздновала это событие как день национального торжества. Однако в декабре 1913 года официально объявили о расторжении брака между “их королевским высочеством” принцем Вильгельмом и “их императорским высочеством” Марией Павловной Романовой. Покидая Швецию, принцесса не могла и подумать, что сына она увидит лишь через восемь лет.

Грянувшая в августе 1914-го первая мировая война волей-неволей заставила Марию забыть о своем несчастье. Она отправилась сестрой милосердия на фронт вслед за полком, где служил ее брат. На протяжении двух с половиной лет она добросовестно работала в псковском военном госпитале. Вскоре император разрешил вернуться в воюющую Россию и ее отцу, наказанному за заключение неравнородного брака без санкции императора. Павел Александрович обосновался в Царском Селе вместе с женой, сыном и двумя дочерьми от второго брака. Конец 1916-го года принес еще одно потрясение. Комиссованного было с фронта брата Дмитрия совершенно неожиданно отправляют на Восточный фронт в наказание за соучастие в убийстве Распутина, совершенном в роскошном особняке Феликса Юсупова.

Мария Романова приехала в Петербург сразу, как только узнала об отречении Николая II. Абсолютно реальное ощущение близкой катастрофы заслонялось в ее сознании первой в жизни любовью. В счастливом для нее сентябре 17-го она обвенчалась с молодым князем Сергеем Путьятиным, офицером лейб-гвардии 4-го Стрелкового Императорского полка.

После октября 17-го начались обыски. Пришли и к Путятиним. “Товарищи” не догадались поинтересоваться бутылкой с этикеткой “Чернила”, что стояла на столе. В нее в самый последний момент Мария сложила бриллианты и залила парафином. Потом контрабандой переправила бутылку шведской родне. В июне 1918 года Мария родила сына Романа. Было решено, что они с мужем будут как можно быстрее выбираться из России, где положение резко ухудшилось. Вот как Мария Павловна описывала происходившее: « С продуктами было плохо. Выручали посылки свекра-короля и огород на маленькой даче, которую снял Сергей, чтобы не мозолить глаза властям.» [1, с. 134] Принцесса описывает в своих мемуарах то, как она перенесла все ужасы революционного времени - и нужду, и лишения, и чуть не погибла от пуль в толпе на улице.

Время расставит все точки над *i*. В настоящий момент мы можем четко определить позицию великой княгини по отношению к произошедшей в России катастрофе. Благодаря гибкому мышлению и врожденному доброжелательству, ей удалось избежать многих ужасов «кровавой мясорубки»; но при этом она сознавала и четко понимала всю глубину и inferнальность происходивших событий. Революция отняла у него любимых Государя и приемную мать, вырвала из сложившегося уклада жизни, лишила родовых богатств, но, несмотря на все это, Мария Павловна, не утратила веры в Бога и милосердия к людям, умения любить ближнего и прощать обидчиков. Совдепия для неё была и оставалась формой без содержания, и она стремилась вернуться в настоящую Россию или сохранить память о ней в своих воспоминаниях. Саму революцию принцесса описала с изрядной долей аристократической иронии, что, возможно, было лишь прикрытием её горя (или трагедии?) от потери империи, от утраты страны, которая превратилась на её глазах в пародию на саму себя.

Вернемся к мемуарам Великой княгини. Накануне Мария приехала проститься с отцом. Прощание Марии с ним оказалось прощанием навсегда. Через несколько месяцев он был расстрелян. Мария с мужем бежали через Киев в Румынию, где их гостеприимно приняли знатная родственница – румынская королева Мария и её муж Фердинанд Гогенцоллерн-Зигмаринен. Но вскоре король по политическим соображениям был вынужден отказать князю Путятину и его жене в гостеприимстве, и супруги отправились в Лондон, где жил брат Марии Павловны Дмитрий Павлович. В это же время в Лондон приехал кронпринц Шве-

ции Густав-Адольф и привёз с собой сохранившиеся в Стокгольме драгоценности Марии Павловны [ см: 2, с. 187–89].

Однако княгиня понимала шаткость своего положения, нужно было приспособливаться к обстоятельствам. В своей книге «В изгнании» она напишет: «Нас выдернули из блистательного окружения, прогнали со сцены как были, в сказочном платье. Теперь его надо было менять, заводить другую повседневную одежду и, главное, учиться носить ее» [1, с. 298].

Став эмигранткой, Мария пыталась выжить в чужой стране. Переехав в Париж, она принаравливалась к новым условиям – ходила в магазин, сама шила платья, ездила на метро. Необходимо было задуматься о работе. Искусством шитья и вышивки Мария владела с детства – почему бы это приятное занятие не сделать профессией? В отличие от подавляющего большинства своих соотечественников, Великая княгиня сумела избавиться от лишней рефлексии, чтобы не жить воспоминаниями, а реально начать жизнь заново, забыв на время о прежнем статусе. Вспомнила про своё художественное образование и открыла вышивальную мастерскую. Для этого поначалу сама прошла обучение на фабрике среди обычных работниц. Осенью 1921 года Мария познакомилась с мадемуазель Шанель, чьи блестящие деловые способности уже привлекли всеобщее внимание. Шанель первая поняла, что будущее за готовым платьем. «Снизжайте цену, – говорила она вышивальщицам, поставившим ей товар. – Мне безразлично, с каким шелком вы работаете, дорогие вещи сложно продать, а мы должны работать на массового покупателя» [1, с. 345]. Договорившись о поставке вещей Шанель, Мария решила открыть вышивальную мастерскую. Нашла помещение, купила швейные машины, привлекла к работе русских мастериц. И дело пошло. На показе в доме мод русские вышивки произвели настоящий фурор. Успех был настолько велик, что Мария основала свой модельный дом «Китмир», в котором в лучшие времена было около ста работниц. В непрерывных трудах прошли почти два года. Отношения с Шанель оставались сугубо деловыми, несмотря на то, что у Шанель завязался бурный роман с братом великой княгини – князем Дмитрием Павловичем. Второй брак Марии в итоге тоже оказался несчастливым. Расставшись с Пулятиным, Мария думала не исключительно о работе, но и о своих соотечественниках, оказавшихся в беде. В 1924–1925 гг. оказывала материальное содействие в организации Свято-Сергиевского подворья в Париже ("изъявила желание пожертвовать большую сумму (до 100000 франков) на внутреннюю отделку Сергиевского храма, в память своей

благочестивой тетушки, замученной большевиками, - великой княгини Елизаветы Федоровны»). Была членом художественного комитета по украшению храма преп. Сергия Радонежского на Сергиевском подворье в Париже. Но век «Китмира» оказался недолгим. На вышивку в Европе мода прошла, дело пришло в упадок. Мария вновь взяла себя в руки: переехала в Америку, написала две книги воспоминаний. А Дмитрия, после того, как его "богемный" роман с Шанель закончился, женила на богатой американке - благо среди клиенток ее салона таких было в избытке – и отправила за океан. В дальнейшей жизни русской принцессы была реализована американская мечта. Рассмотрим это понятие подробнее. Американская мечта – распространенная в США доктрина, согласно которой для любого жителя США, проживающего легально и нелегально, доступна возможность добиться славы, успеха и благосостояния. При этом само значение американской мечты расплывчато и не имеет четких границ. И вряд ли когда-нибудь будет четко определено. Ведь каждый вкладывает свой смысл в данное понятие, и от этого американская мечта становится еще более притягательной. Также это понятие очень тесно связано с иммигрантами из других стран, где зачастую нет столь обширной свободы личности, как это пропагандируют в Штатах. Считается, что именно в Америке можно упорным самостоятельным трудом добиться успеха в жизни. Главными элементами американской мечты считаются: 1) добросовестный труд и самореализация (self-madeperson); 2) свобода предпринимательства; 3) социальная ответственность; 4) уважение сограждан и повышение репутации и роли в обществе [см: 3, с. 320].

Постулаты всеамериканской мечты опирались на уверенность ново-прибывших в том, что ресурсы Нового Мира безграничны и принадлежат всем и каждому в равной мере, что любую иерархическую зависимость человек оставляет в Старом Море, что шансы добиться счастья, право на которое признается за каждым, также равные для всех и зависят только от персональных качеств. В 1930 году, взяв с собой пишущую машинку и гитару, Великая княгиня Мария Павловна села на пароход и отправилась за океан в США. Поначалу она работала консультантом в фирме модной одежды, затем стала заниматься журналистикой и цветной фотографией. Её достижения были столь велики и очевидны, и «Рандольф Херст» послал её своим корреспондентом в Германию. В 1937 году король Швеции вернул ей подданство, утраченное четверть века назад, но сразу же после второй мировой войны Мария Павловна

уехала в Аргентину, заявив, что не может оставаться в стране, признавшей Советский Союз.

Объем настоящей статьи не позволяет нам раскрыть в деталях то, как реализовалась американская мечта в жизни Марии Павловны. Но отметим главное: благодаря усердному труду и свойственной ей креативности, русская принцесса достигла успеха и на другом берегу Атлантики. Приведем фрагмент из её мемуаров: «Одним глазком увидев Чикаго, я села у вагонного окна и не отлипала от него всю дорогу на Запад. Отогнать меня могли только сумерки; я упивалась видами, и мне все было мало. Эти просторы будоражили; мои чувства стали просторнее. Я глубже дышала, меня пьянило чувство свободы, мне вспоминалась родина. Таким было мое первое впечатление от Америки... На ранчо в Калифорнии я провела три недели. Из окон открывался вид на голубую ширь Тихого океана и по-весеннему зеленые холмы. Словно вас занесло на другую планету. Жизнь на ранчо была покойная и приятная, но не за этим же я приехала в Америку. В конце января я вернулась в Нью-Йорк и наконец огляделась. И поняла: как ни выручай меня друзья, но пробиться в нужные сферы мне не удастся. Едва я заводила речь о делах, как люди расцветали улыбками. Они не понимали, а я не откровенничала, до какой степени скверно мое положение. Тут было даже труднее, чем в Европе: я – гостя, меня полагалось занимать, развлекать и не более того» [1, с. 401].

И, конечно, в её книге много страниц уделено историческим событиям (Первая мировая война, революция, гражданская война, эмиграция и жизнь вне России), но, что удивительно, здесь нет политики как таковой – есть очень здравые и очень взвешенные размышления и выводы, которые прольют свет на причины и на понимание случившегося в Российской империи в начале XX века. Мария Павловна с высоты своего жизненного опыта строго и беспристрастно оценивает себя, но нигде не впадает в критику по отношению к другим людям. Это не только воспитание, но и внутреннее чувство такта (к примеру, ее родственник великий князь Александр Михайлович, написавший в изгнании свои мемуары, на критику не скупится).

Умерла Мария Павловна в 1958 году, в возрасте шестидесяти восьми лет, в Констанце. Мемуары ее, ставшие на Западе знаменитыми, переведены на несколько языков. Стиль вышивки и тканевой аппликации, созданный Марией Романовой в начале 20-30 годов, популярен и сегодня. Столь жестокая по отношению к Романовым судьба, казалось, пощадила Марию Павловну. Но счастливой себя она никогда не считала. Мария

старалась взглянуть на свою жизнь и судьбу современников, оказавшихся в эмиграции, со стороны. Она видела, как мужчины падают духом, теряя надежду когда-либо вернуться в Россию. При этом Мария Павловна гордилась соотечественниками, которые остались патриотами, не забывая, что они русские. Один офицер, подвозивший ее на такси, снял фуражку и поцеловал руку великой княгине к немалому удивлению окружающих.

До революции мы видим великую княгиню как члена Дома Романовых во всех сложных и запутанных родственных и личных отношениях, видим глазами Марии Павловны ее родственников и друзей. После же революции перед нами предстает совсем другая женщина - невероятно деятельная (несмотря на все испытания, что пришлось ей пережить), попробовавшая заниматься и живописью, и литературой, и журналистикой с фотографией, и даже простым "заводским" трудом - пошивом одежды и вышивкой по ней. В любом деле и в любой стране Мария Павловна оставалась верна себе и была человеком с большой буквы. Но судьба никогда не была к ней милостивой. Не было таких бед, которые не довелось бы испытать Марии: смерть самых близких людей - родителей, ребенка, родных и друзей; опасные болезни, обиды, унижения, войны, голод, мытарства на чужбине, лютую бедность и каторжный труд. Но она никогда не сгибалась под ударами судьбы, оставляя свое сердце открытым для любви и добра.

Дух Романовых оказался силен в этой женщине, которая, пройдя огонь и медные трубы, потеряв Родину и близких, была готова в любой момент бросить вызов судьбе. Она пережила несколько жизней – и еще больше смертей... Но в любых обстоятельствах она хранила две самые дорогие ей награды – фронтовую Георгиевскую медаль и золотую медаль Парижской промышленной выставки «Ар Деко», давшей имя целой эпохе. Все остальное Великая княжна Мария Павловна Романова теряла очень много раз...

#### *Список литературы*

1. Романова Мария Павловна. Воспоминания. М.: Захаров, 2003. 512 с.
2. Хорватова Е.В. Мария Павловна. Драма великой княгини. М.: Аст-пресс книга, 2005. 385с.
3. Митрохин Л.Н. Американские миражи. Москва: Молодая гвардия, 1962. 320 с.

## **BEFORE AND AFTER THE REVOLUTION: SURVIVAL OF GRAND DUCHESS MARIA PAVLOVNA**

*E. V. Nikolskiy*

The article briefly examines the life and two books of memoirs of Grand Duchess Maria Pavlovna Romanova "In Russia" and "In exile." Her writings caused controversy and a lot of talk in the environment of Russian emigration. The author specifically emphasizes that only a few of royals, being thrown into the harsh everyday life, find an unconventional way out – the resilience and resourcefulness of Maria Pavlovna are truly unique. At the same time these memories are a side view, objective, without excessive sweetness, cloying and, most unusually in this case, the hatred to the new authorities. We should specially mention, that Maria Pavlovna impartially writes about the errors of the king and Queen, but pities them as human beings and members of her family. In the end, the conclusion is that real life is sometimes much more interesting than invented novels. And that even in the most desperate situations you can't give up, because the end can simultaneously become a beginning of something new.

*Keywords:* autobiographical prose of the first wave of emigration, the Romanov Dynasty, American dream, nonconformism, Grand Duchess Maria Pavlovna.

### **5.11. «ГОРЬКИЙ, ТОЛСТОЙ И СТАЛИН, ОНИ БЫЛИ СЛОВНО ЧАСТЬЮ ЭТОЙ МАССЫ» (РЕЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА МАКСИМА ГОРЬКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О.М. ГРАФА)**

© *А.В. Елисеева*

Цель данного исследования – анализ рецепции личности и творчества А.М. Горького в произведениях немецкого автора XX в. О.М. Графа. Материалом рассмотрения являются книга «Путешествие в Советский Союз 1934 года» и роман «Антон Зиттингер». Используются методы компаративистского и интертекстуального анализа. В результате проведенного исследования рассмотрена специфика восприятия фигуры Горького и его сочинений в прозе Графа, а также указаны факторы, определяющие её. Показана интертекстуальная связь романа «Антон Зиттингер» с пьесой Горького «На дне». Сделаны выводы об амбивалентности восприятия личности и текстов Горького в прозе Графа: стилизация российского писателя как дисциплинирующей, воспитательной, отцовской инстанции сочетается с заимствованием анархических элементов его произведений.

*Ключевые слова:* О.М. Граф, М. Горький, литература первой половины XX в., эстетическая рецепция, литературные взаимосвязи, интертекстуальность, травелог.

Немецкий писатель Оскар Мария Граф (Oskar Maria Graf) родился в 1894 г. в баварской провинции, умер в 1967 г. в Нью-Йорке. Его наследие включает в себя множество рассказов, так называемых календарных историй, романы и стихи. В 1930-е гг. писатель был известен в Советском Союзе, и ряд его произведений был переведён на русский язык. В свою очередь, и Граф не раз заявлял о своем большом интересе и симпатии к России и к русской литературе. Так в «Путешествии в Советский Союз 1934 года» («Reise in die Sowjetunion 1934», опубликовано посмертно в 1974 г.) он пишет: «Любимые писатели моей юности вспомнились мне: Гоголь, Лермонтов, Островский, Достоевский и Тургенев, Толстой и Лесков, Чехов и Горький» [1, с. 15, перевод здесь и далее мой – А.Е.]. Особенно высоко Граф ценил сочинения Л.Н. Толстого и А.М. Горького. В статье речь идёт о рецепции личности и творчества Горького (настоящее имя Алексей Максимович Пешков (1868–1936)) в произведениях О.М. Графа. Предметом анализа стали факторы, определившие специфику восприятия Графом фигуры и текстов русского автора, а также своего рода амбивалентность его отношения к Горькому: Граф приписывает русскому писателю и высоко оценивает качества, востребованные в тоталитарных государствах, такие как дисциплинированность, аскетизм, рациональность, подчинение личных интересов общественному благу. С другой стороны, напрашивается предположение, что Граф заимствует из текстов Горького элементы, являющиеся субверсивными для любого общественного порядка. Основным материалом исследования послужили два текста Графа: роман «Антон Зиттингер» («Anton Sittinger», 1937) и травелог «Путешествие в Советский Союз 1934 года», оставшийся неоконченным. Стоит отметить, что личность и творчество Горького упоминались также в переписке О.М. Графа и С.М. Третьякова 1935–1937 гг., от которой сохранились только письма Третьякова.

В «Путешествии в Советский Союз» речь идёт о пребывании О.М. Графа на Первом съезде Союза советских писателей (с 17 августа по 1 сентября 1934 года) и его впечатлениях от поездки по советским республикам, специально организованной для зарубежных гостей. Значительное место в воспоминаниях рассказчика о Съезде занимает фигура А.М. Горького. В программу Съезда входил среди прочего приём иностранной делегации в доме Горького, описанный в книге Графа. Рас-

сказчик сообщает о своём восхищении русским писателем, о больших ожиданиях от встречи с ним: «Горький – он был жив. Его книги сопровождали меня на протяжении всей моей жизни. Он будет на съезде. Я увижу его, возможно, поговорю с ним, и, возможно, он расскажет мне о Толстом, о гении, который больше всех занимает и тревожит меня» [1, с. 15]. Примечательно, что и в другом фрагменте книги Граф объединяет двух русских писателей, выражая восхищение статьями Горького о Толстом [1, с. 77]. Во фрагментах текста, посвящённых Горькому, различимы истоки повышенного интереса Графа к этому автору, они явно коренятся в происхождении русского писателя из социальных низов, знакомстве с жизнью неимущих слоёв населения, скитальческом образе жизни, который будущий автор вёл в юности, «народности» его творчества, проявляющейся в обращении к персонажам, темам, сюжетам из жизни ремесленников, крестьян, люмпен-пролетариата: «Вот таким, значит, был тот человек, чьи ранние портреты я рассматривал дома, школьником, в журналах «Гартенлаубе» и «Гуте штунде», чью полную трудностей и приключений жизнь я знал, чья судьба с ранних лет внушала мне романтический восторг, чьи книги сопровождали меня в годы взросления. Мне вспомнились многие замечательные слова, написанные им, многие герои его романов и новелл осязаемо представились мне» [1, с. 38]. Некоторые обстоятельства в жизни и творчестве Горького и Графа обнаруживают свою общность: подобно Горькому, баварский автор родился в социально непривилегированной среде, был самоучкой, рано сбежал из родительского дома, испытал много материальных тягот, был убеждённым пацифистом [2]. Этот опыт во многом преломился в произведениях обоих авторов. Рассказчик проводит параллели между своей жизнью и судьбой Горького, описывая встречу с беспризорником под Москвой, который восклицает слова «юность Горького» («Gorkowa molodjosch!»): «Ужасная юность Горького, моя юность вспомнились мне» [1, с. 74]. Повествователь высоко оценивает симпатию русского писателя к нему, он цитирует Демьяна Бедного, который, подводя его на банкете к Горькому, сообщает о его желании пообщаться с Графом: «Тебе надо подойти к нам... Алексей Максимович любит таких, как ты» [1, с. 78]. При этом рассказчик выражает скептическое недоверие к подобным «любезностям». Графу представился случай лично выразить русскому автору свою любовь: во время последней встречи с ним, на банкете, посвящённом писателям Дальнего Востока, повествователь после некоторых общих фраз благодарности Горькому и симпатии к Советскому Союзу восклицает: «Ты хороший, большой пи-

сатель!» [1, с. 78] Именно об этой последней встрече он вспоминает, по его словам, узнав о смерти Горького.

Примечательно, что восхищение Горьким соединяется в книге Графа с высокой оценкой Октябрьской революции, причём восторженные фрагменты о Горьком и о Революции соседствуют в травелоге, вслед за отрывком о Горьком идёт эмоциональное описание: «Россия! Советская Россия!! Ленин, Финляндский вокзал, Зимний дворец, уличные бои, Октябрьская революция...!» [1, с. 15]. Горький предстаёт в книге как элемент официальной культуры Советского Союза. Так, Граф отмечает транспарант с изображением Горького и Сталина, висящий в зале, где проходил Съезд, сообщает о том, что в честь писателя был назван гигантский самолёт [1, с. 39]. Под дом Горького отведена бывшая помещичья усадьба (в посёлке Горки). На приёме у Горького присутствуют Молотов, Ворошилов, Жданов, Каганович. Рассказчик отмечает также широкую популярность Горького в России: перед началом заседаний толпа ожидает появления писателя перед входом в Дом союзов, делегации от колхозов, заводов, частей Красной армии и т.д. выражают ему своё почтение. Собеседники повествователя и сам он цитируют Горького в дискуссиях о литературе и языке. Рассказчик полагает, что залог популярности Горького, равно как и Толстого, и Сталина – в его общности с народными массами: «Горький, Толстой и Сталин, они были словно частью этой массы». Графу представляется также, что идеализация науки, техники и цивилизации, которая, по его мнению, характерна для сочинений Горького, типична для советских людей.

В «Путешествии» Горький наделён такими качествами как внешняя неприметность, «обыкновенность»: «Постаревшее, осунувшееся скулатое лицо, густые обыкновенные усы, непроницаемый взгляд глубоко посаженных глаз, маленький неровный нос – всё это производило совершенно будничное впечатление» [1, с. 38]. При этом рассказчик указывает на авторитет и власть писателя в интеллектуальной и политической сфере. Он был одним из немногих признанных писателей, вставших на сторону советской власти [1, с. 47]. Отмечены его усилия ещё в годы Первой мировой войны создать Всемирный союз пролетарских писателей [1, с. 47]. По Графу, Горькому принадлежит заслуга открытия новых талантливых авторов, многие из которых были выходцами из пролетарской среды, а также педагогическое, идеологическое воздействие на них: «[...] большинство из них (писателей – А. Е.) открыл Горький, он поддержал их и сделал известными обществу. Они видели в нем искреннего друга, он был их почитаемым учителем и определял их по-

литические взгляды» [1, с. 44]. Рассказчик отмечает гармонию между Горьким и публикой, слушающей его, а также «народом» в целом: «С ним всегда было такое чувство, что находишься с любящим отцом, который не сомневается, что все его безоговорочно любят, и счастлив от этого» [1, с. 53]. Граф не раз упоминает отеческое начало в фигуре Горького: он утешает плачущую участницу Съезда [1, с. 75], рассказчик жалеет, что не привёл к писателю, «очень любящему молодёжь» [1, с. 75] встреченного беспризорника, упоминает, что писатель, общаясь с ним, «пробормотал что-то, прозвучавшее очень по-отечески» [1, с. 78]. Воспитательная деятельность Горького проявляется также в упомянутых Графом попытках воздействовать на повседневное поведение писателей. Так, он выступает против пьянства Юрия Олеши: «Олеша был запойным пьяницей и непривычной для Советской жизни богемной личностью. Его пьянство уже однажды публично порицал Горький» [1, с. 94].

Таким образом, в «Путешествии в Советский Союз 1934 года» складывается образ Горького как человека и автора, тесно связанного с народом, его интересами, внешне малопримечательного, но обладающего большим авторитетом и властью, контролирующего и воспитывающего своё окружение, идеологически воздействующего на него. Тем самым этой фигуре явно приданы черты отца, представителя символического порядка в интерпретации Ж. Лакана [3]. Воспитательная роль российского писателя, о которой идёт речь в книге, соответствует также модели, описанной М. Фуко [4]: властные структуры используют методы повсеместного контроля, дисциплинизации членов сообщества, важно при этом, что Фуко указывает на родство пенитенциарных и педагогических практик. В этом смысле Горький явно представлен в книге Графа как властная инстанция и одновременно инструмент властных структур.

Примечательно при этом, что сам рассказчик при всей симпатии к Горькому и советскому государству постоянно стремится нарушать установленный порядок, выходить за рамки приличий и норм. Одним из самых убедительных подтверждений этому является его одежда – баварский народный костюм, который он постоянно носит и который является провокацией для окружающих. Кроме того, рассказчик осознанно и неосознанно совершает множество других поступков, нарушающих принятые в советском социуме нормы. Характерно, что после банкета у Горького повествователь берёт с собой в гостиницу бутылку вина, получив, правда, на это согласие хозяина дома. Таким образом, поведение

персонажа постоянно обнаруживает анархичные, субверсивные тенденции.

Анархичными являются и те элементы, которые Граф заимствует из творчества Горького. Спивающий, замкнутый Барон из романа «Антон Зиттингер», загадочная личность, неизвестно откуда появившаяся в деревне, вероятно, является реминисценцией из пьесы Горького «На дне» (1902), причём в нём соединяются приметы не только Барона, но и других обитателей ночлежки: таинственное прошлое, нарушение общественных норм, в том числе алкоголизм, маргинальность, некоммуникативность. Характерно, что персонажи романа «Антон Зиттингер» воспринимают поведение Барона как субверсивное не только в социальном, но и в политическом отношении. Избиение Барона, приписанное набирающим силу нацистам, интерпретировано как акт дисциплинирования, телесного подавления. Интересно, что избиение нацистами Барона является радикальной и телесно ориентированной инверсией воспитательных практик, приписанных в «Путешествии» Горькому: он также подавляет в контексте книги неприемлемые и опасные для власти поступки, жесты и взгляды. Таким образом, рецепция Горького у Графа приобретает амбивалентный характер: Горький как просветитель, воспитатель, «отец» соседствует с Горьким, создателем анархических, маргинальных фигур. Возникает семантическая параллель между практикой воспитательного воздействия Горького и телесными репрессиями, к которым прибегают нацисты в «Антоне Зиттингере».

Стоит отметить, что и в «Путешествии» фигура Горького обнаруживает некие «трещины», нарушающие гладкость и одномерность образа: так, описаны его слёзы, причём текст не предлагает убедительной мотивации такого состояния: «[...] крупные слёзы непрерывно катились по его слегка подрагивающим щекам» [1, с. 74]. Примечательно, что в том же эпизоде речь идёт и о скепсисе рассказчика по поводу возможности осуществления социальной утопии в Советском Союзе, он думает о недалёком будущем, когда нужно будет обновлять «омертвевшее и ставшее бесплодным советское государство» [1, с. 76]. Впрочем, подобные сомнения в идеальном устройстве советского общества присутствуют уже в начале книги, например, упомянута цензура, которой подвергались речи участников Съезда. Сомнения Графа получили самое трагическое подтверждение в реальности: около трети делегатов Съезда, на котором он присутствовал, вскоре были репрессированы [5], в 1937 г. был убит друг Графа С.М. Третьяков. Существует предположение, что

Граф не опубликовал свою книгу о путешествии именно из-за доходивших до него сведений о репрессиях в Советском Союзе.

Представляется, что фигура и творчество Горького являются в текстах Графа маркером его амбивалентного отношения к феномену утопии: симпатия к социализму и методам создания «нового общества» сочетается в текстах писателя с индивидуалистическим, анархистским протестом против любого подавления индивидуальности, против дисциплинарных практик. Взаимодействие этих тенденций и определило конструкт личности и письма Горького в произведениях О.М. Графа.

#### *Список литературы*

1. Graf O.M. Reise in die Sowjetunion 1934. Hamburg, Zürich: Luchterhand, 1992. 231 S.
2. Recknagel R. Ein Bayer in Amerika. Oskar Maria Graf. Leben und Werk. Berlin: Verlag der Nation, 1974. 450 S.
3. Лакан Ж. Имена-отца. Перевод с французского А. Черноглазова. М.: Гнозис, 2006. 160 с.
4. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Перевод с французского В. Наумова. М.: Ад Маргинем, 2016. 383 с.
6. Колкер Ю. Чтоб Кафку сделать быльё // Звезда. 2004. № 10.

### **«GORKY, TOLSTOY AND STALIN, THEY SEEMED TO BE A PART OF THIS MASS» (MAXIM GORKY'S RECEPTION IN O. M. GRAF'S TEXTS)**

*A.V. Eliseeva*

The purpose of this research is to examine M. Gorky's reception in texts of the German author of the 20th century – O. M. Graf. The study materials are the travelogue «Reise in die Sowjetunion 1934» and the novel «Anton Sittinger». The comparative method and the intertextuality analysis are used. As the result the specificity of Gorky's personality and works reception in Graf's prose and its background were found out. The intertextual connection between «Anton Sittinger» and Gorky's play «The Lower Depths» is shown. It may be concluded that Gorky's reception in Graf's prose texts is ambivalent: Gorky's stylization as a disciplining, educating, as a «father» authority is combined with the borrowing of such elements that are appreciated to be anarchist and subversive.

Keywords: O. M. Graf, M. Gorky, literature of the 1st half of the 20th century, aesthetic reception, literary relations, intertextuality, travelogue.

## 5.12. ДИАЛОГ ЛЕНИНА И ТЦАРА: ГЕНЕЗИС ДАДАИСТИЧЕСКОГО МИФА

©А.И. Кузнецова

Цель раздела – проанализировать причины и обстоятельства генезиса устойчивого фикционального сюжета мировой литературы и искусства XX–XXI вв., связанного с возможным знакомством Владимира Ленина и Тристиана Тцара (П. Вайс, Т. Стоппард, А. Кодреску и др.). Документально не подтверждённый факт их личного общения в Цюрихе в 1916 г. неоднократно становился поводом для художественных, литературных и научных фантазий, отталкивающихся от идеи возможного взаимовлияния и взаимосвязанности двух революций: социалистической во главе с Лениным и дадаистической во главе с Тцара. В фокусе внимания – т. н. «свидетельства» дадаистов (Х. Балля, Т. Тцара, Х. Арпа и др.), содержащие в себе упоминания о России, её художниках и мыслителях, революционной идее и Ленине, а также одна из первых литературных обработок этого диалога – пьеса П. Вайса «Троцкий в изгнании». В исследовании используются компаративный, сравнительно-исторический, структурный методы анализа.

*Ключевые слова:* Ленин, Тцара образ России, имагология, дадаизм, авангард, революция, П. Вайс, «Троцкий в изгнании»

Одно из несомненных доказательств существования присутствия призрака русской революции в культуре XX–XXI вв. – сонм мифов, кружащих вокруг событий 1917 года, и людей, принимавших в них непосредственное участие. Пожалуй, наиболее эпатажным из них является документально не подтверждённая история о личном общении В. Ленина с лидером цюриховских дадаистов Т. Тцара и их идеологическом взаимодействии.

Характерно, что опубликованная в 2006 году критическая антология «Культура Дада: критические тексты об авангарде» («Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde»), посвящённая девяностолетнему юбилею дадаистического движения, открывается внушительным вступлением, магистральным сюжетом которого стал не прогнозируемый общий обзор истории и природы дадаизма, а философско-критические рассуждения об идее революции в интерпретации Ленина. Предваряя научные изыскания филологов и искусствоведов XXI века о феномене дада, составитель и редактор антологии Д. Джонс задает вектор для дискуссии, обозначив в подзаголовке вступления знаменитое «*der Holzweg der Holzwege*» [1] («неверный путь неверных идей»). Цитата-метафора оказывается позаимствована из книги В.И. Ленина «Материализм и эмпи-

риокритицизм» (1908), когда он в критике махизма, в свою очередь, цитирует Иосифа Дицгена: «Чтобы идти по верному пути, не давая никаким религиозным и философским нелепостям (Welsch) сбивать себя, надо изучать неверный путь неверных путей (der Holzweg der Holzwege) – философию» [2, с. 362]. Т.е., как впоследствии перефразирует Луи Альтюссер, «нельзя отыскать верный путь (подразумевается: в науке, но прежде всего в политике) без предварительного изучения философии, более того, без теории философии как неверного пути» [3, с. 19–20]. Однако «неверным путем», долженствующим быть изученным в контексте истории дада, по версии Д. Джонса становится не философия, а цюриховская улочка, где по стечению обстоятельств недолгое время обитали лидеры двух революций – социалистической и дадаистической, Ленин и Тцара: «Возможно, что невернейшим из всех неверных путей была узкая улочка Шпигельглассе» [1, р. 9]. Таким образом Джонс изысканно намекает, что разговор о взаимовлиянии Ленина и Тцара необоснован, но «игры разума» на эту тему небесмысленны. Теоретический каркас революционной идеи XX века формируется именно на Шпигельглассе и типологическая близость, а возможно, и «избирательное сродство» дада и марксистско-ленинской философии в ироничной манере обосновывается современным профессором из Уэльса, который в очередной раз обращается к недоказанному, но активно обсуждаемому на протяжении последнего столетия факту/легенде/фантазии о возможном знакомстве Владимира Ульянова-Ленина (1870–1924) с одним из лидеров цюриховского дадаистического движения Тристаном Тцара (псевд. Tristan Tzara, 1896–1963).

Хотя личное знакомство Ленина и Тцара документально и не подтверждено (постфактум «дада-свидетельства», за исключением дневников Х. Балля, не в счет), но факты говорят о невероятном совпадении, которое само по себе уже может быть аргументом в пользу их гипотетического общения. В феврале 1916 года, когда Ленин с Надеждой Крупской [4; 5] переезжают из Берна в Цюрих и снимают скромную квартирку на ул. Шпигельглассе, д. 14, в противоположном конце которой по стечению обстоятельств в феврале того же года открывается «Кабаре Вольтер», центр дадаистического движения во главе с немцем Хуго Баллем и румыном Тристаном Тцара. Все дни напролет Ленин проводит в библиотеке, пишет статьи и ведёт активную переписку, по воспоминаниям хозяина квартиры, самостоятельно спускаясь на первый этаж за письмами, дабы не утруждать почтальона революционным

письменным валом; принимает живое участие в работе социал-демократической партии Швейцарии.

Несмотря на то, что официальная советская историография деликатно обходит стороной факт непосредственного знакомства Владимира Ленина с Тцара, Баллем и другими, сами дадаисты оставили тому немало прямых свидетельств (дневниковые записи Х. Балля; воспоминания Х. Рихтера, М. Янко), а тема России всегда была для них актуальна. Известно, что в день открытия дадаистического «Кабаре Вольтер» – 5 февраля 1916 года и позже, там играл оркестр русских балалаечников, частыми гостями были русские эмигранты, во время представлений зачитывались отрывки из Чехова, Тургенева, Некрасова, Кандинского. С последним Хуго Балль (Hugo Ball, 1886–1927) познакомился ещё в Мюнхене и с величайшим уважением, граничащим с восхищением, относился к его творчеству и теоретическим работам, находя определенную общность между концепциями Василия Кандинского времен «Синего всадника» и собственными размышлениями об искусстве. В 1917 году Балль выступает с докладом «Кандинский», где подчеркивает определяющую роль национального фактора, обусловившего, с его точки зрения, степень радикальности художественного метода Кандинского: «...он первым и более радикально, чем кубисты, отверг всё предметное, как нечто нечистое, и обратился к истинной форме, к звучанию вещей, их сущности, их характернейшему признаку» [6, с. 120]. Видение Кандинским современной эпохи как времени безудержной и необузданной свободы [7], безусловно, импонировало будущему лидеру дадаистического движения, вошедшего в историю мирового искусства как раз в роли наиболее эпатажного, радикального и неудержимого варианта авангарда. Характерно, что революционные идеи Кандинского Балль связывает с политическим радикализмом русской ментальности, т. е. фактически это становится фундаментом для столь растиражированного позднее факта знакомства цюриховских авангардистов с группой русских революционеров, их общения и возможной идеологической близости: «Кандинский – русский. Идея свободы у него ярко выражена и переносится им на искусство. То, что он говорит об анархии, напоминает сочинения Бакунина и Кропоткина. Разница лишь в том, что понятие свободы он абсолютно спиритуалистически распространяет на эстетику» [6, с. 120]. Россия влечёт Х. Балля, он заинтересован русскими, видя в них образчик истинно дадаистического вихря, правда, вихря анархического, сметающего всё на своем пути и оставляющего вместо низверженных авторитетов вакуум.

Подобная подмена понятий, возможно, возмутила бы официальную историческую науку, но в контексте диалога дадаистов (Тцара) и русских революционеров (Ленин) много более принципиальным кажется проблема генезиса и специфики образа русской революции в дадаистическом сознании, т. е. имагологический аспект их взаимодействия. Взаимодействия, основанного, тем не менее, скорее на монологических высказываниях лишь одной из сторон, нежели диалоге, ибо сколь соблазнительна казалась дадаистам мысль о природном дадаизме русской нации и их прирождённом революционизме, столь равнодушно умолчал Владимир Ленин о художественном эксперименте «Кабаре Вольтер», хотя, по утверждениям Марселя Янко, неоднократно «в густом табачном дыму, посреди декламации или исполнения народных песен вдруг возникало выразительное монгольское лицо Ленина, который приходил в окружении своих соратников» [9, с. 386]. Тот же факт в своей статье «Дадаландия» отмечает Ханс Арп: «Некоторые из моих друзей утверждали, что видели его в “Кабаре Вольтер”» [10, с. 383]. В этой написанной уже *postfactum* статье об истории возникновения дадаизма Арп иронически обыгрывает недалёковидность цюриховских обывателей, не увидевших ничего опасного в Ленине и обрушивших свой праведный гнев на дада-вольтерьянцев: «Однако пишущий эти строки не заметил ничего подозрительного. Близорукие цюрихские бюргеры ничего не имели против Ленина, поскольку он не вёл себя вызывающе. А вот дада их раздражал. А в ответ на наши дружеские предостережения, что уютные времена миновали, они надувались и краснели от ярости, как индюки» [10, с. 383]. Ему вторит Ханс Рихтер: «Я несколько раз видел Ленина в библиотеке, а однажды в Берне [...] Мне кажется, швейцарские органы власти были настроены куда более недоверчиво по отношению к дадаистам – ведь те могли в любой момент учинить что-нибудь непредсказуемое, – чем по отношению к этим спокойным русским учёным... хотя последние планировали мировую революцию и, к удивлению властей, в конце концов её осуществили» [11, с. 25]. На основании данных записей в культуре XX века постепенно начинает вырисовываться миф о близком знакомстве Ленина с Тцара, их постоянном общении и игре в шахматы (*sic!*) как полюсе притяжения-отталкивания двух идеологий, равно отрицающих предшествующую им художественную или политическую систему. За мнимой спокойностью Ленина и его соратников, по мнению Балля, Арпа и др., скрывался революционный умысел, столь родственной тому, что происходило в кабаре на Шпигельгласе. В конце концов Тцара (т. е. именно тот, кого уличают в наиболее близком зна-

комстве с Лениным) не преминул отметить: «безумные туземцы-русские – прирождённые дадаисты, примером чего может послужить Распутин» [Цит. по: 8, с. 125]. Фактически, дадаизм интерпретировался как одна из составляющих мировой революции, осуществившей искомый отказ от прошлого в искусстве и традициях. Дадаизация образа России приводит к логической её романтизации ввиду своеобразной идеализации её революционного модуса. Художественная революция, опередившая политическую революцию, оказалась в положении догоняющего, ибо не стоит забывать, что Дада стремится к прорыву не сколько в сфере искусства, но трансформации мироздания. 7 июня 1917 года Хуго Балль записывает в своем «Цюриховском дневнике»: «Странная история: когда у нас в Цюрихе в д. 1 по Шпигельгласе было кабаре, то в то же время прямо напротив, в том же переулке в доме 6 жил не кто иной, как г-н Ульянов-Ленин. Ему приходилось, видимо, каждый вечер слушать наши музыки и тирады – не знаю, правда, слушал ли он их с удовольствием и пользой для себя. А когда мы у вокзала на Банхофштрассе открывали галерею, русские отъезжали в Петербург делать революцию. [...] Интересно посмотреть, что произойдет там и что – здесь» [12, с. 108]. Заметка показательна осознанием потенциальной конфликтности дадаистической и русской революций, что позднее будет проиллюстрировано в пьесе П. Вайса «Троцкий в изгнании». Символично, что в том же, 1917 году, закрывается и «Кабаре Вольтер».

Своеобразным литературным застрельщиком, проложившим дорогу более поздним интерпретациям и дополнениям к диалогу Ленин-Тцара стал немецкий драматург Петер Вайс (Peter Weiss, 1916–1982) который в 1971 году в «Шаушпильхаус» в Дюссельдорфе представил публике свою новую «аналитическую» пьесу «Троцкий в изгнании» («Trotzki im Exil», 1970), реабилитирующую фигуру Троцкого, «одиначки, мыслителя-оппозиционера, вечного диссидента и изгоя [...] трагическую жертву сталинского террора» [13, с. 76]. Подобный подход неизбежно должен был вызвать контрреакцию: на некоторое время Вайс оказывается запрещён в СССР и испытывает ряд сложностей на родине в ГДР. В конечном итоге драматург отрекается от своей пьесы, небеспочвенно мотивируя это её художественной слабостью. Упрощённый вариант брехтовской эстетики в варианте Вайса, действительно, привёл к достаточно линейному тексту с ходульными персонажами, антитоталитаристски ангажированному, пестрящему лозунгами и речёвками, которые заканчиваются потрясающей западного зрителя «матрешечно-валютной» сценой закалывания невинного агнца – Льва Троцкого. В редкой для

отечественного литературоведении заметке, посвящённой этой пьесе, В. Ф. Колязин убедительно замечает, что «она соединяет в себе мотивы исторической трагедии и сценической оратории, в которой так много отзвуков документальной драмы с её монтажом, приёмами агитационного театра и театра улицы, иными словами, приёмами театра бунтарских 60-х годов... <...> “Троцкий в изгнании” представляет собой нескончаемый драматический диспут о судьбе революционеров, стоящих на пороге гибели» [13, с. 76]. Пятнадцать кратких сцен с помощью ретроспекции сжато повествуют об основных вехах жизни Троцкого, о которых тот вспоминает, сидя за письменным столом, где в конце пьесы он будет убит.

В седьмой сцене, озаглавленной «Цюрих», центральное место занимает эпизод общения революционеров с дадаистами. Опираясь, видимо, на слова Тцара, Арпа, Балля и Рихтера, Вайс выстраивает его вокруг их гипотетической встречи в «Кабаре Вольтер». Однако это встреча не людей, а идеологий, абсурдно друг другу созвучных. И здесь, пожалуй, впервые в постдадаистическом нарративе артикулируется идея соположенности авангардной и политической революций: «Тристан Тцара: Тристан Тцара, Марсель Янко, Эмма Хеннингс, Гуго Балл, Рихард Хюльзенбек, уличная девка Анна Блюме, Макс Эрнст, Марсель Дюшан из Нью-Йорка – запомните эти имена – наш Интернационал. Мы точно так же войдем в историю, как и вы. Вы заявляете: буржуазный порядок должен быть уничтожен, исчезнуть с лица земли, мы не возьмем от него ничего, мы начнём всё заново. Таков и наш манифест. Мы порушим всё, созданное ими. Долой Венеру Милосскую! Долой Сикстинскую капеллу! Долой памятники, храмы, библиотеки, музеи...» [14, с. 144]. Введение в достаточно серьёзную настроенную политическую пьесу фигур комиков-дадаистов с откровенно фарсовой сценкой падения Хуго Балля со стула во время произнесения пламенной речи видится структурно и идейно обоснованным: это центр пьесы, точка баланса, после которой прекраснотушно-утопические фантазии о революции обратятся в реальные кровавые события. Что показательно – именно в этой точке невозврата впервые на сцене звучит расслабленный смех, объединяющий в этой чисто человеческой эмоции Ленина, Троцкого, Радека, Арманд, Раковского. Именно здесь в последний раз (как понимает зритель – незадолго до отъезда в Россию) Троцкий и Ленин позволяют себе такую слабость, как просто быть человеком. Одна из основных этических дилемм (отталкивающаяся от классического «долг/чувства») формулируется ещё в самом начале пьесы Троцким: «А оправдано ли было всё – и

семью, и друзей, и любовь – всё подчинить работе? Воспринимать самого себя как частичку исторического процесса?» [14, с. 135]. И Ленин, и Троцкий (в интерпретации Вайса) как истинно трагические герои между личным и общественным выбирают последнее, заведомо зная, что это приведет их на край пропасти. И это истинно трагическая неразрешимость. Дадаисты же представляют собой противоположный вариант исхода: их словесная манифестационность (идентичная – по логике Вайса – революционной) реализуется, максимум, в падении со стула, но не более того. Возникает оппозиционная пара идеологем: революции осуществлённой (Ленин-Троцкий) и неосуществлённой (дадаисты). Идеологем, играющих на одной революционной доске, но с разных её сторон: революция дада – это революция, движимая духом, революция Ленина – движима разумом. Грассируя на стуле, Балль провозглашает: «Вы, рационалисты, инженеры революции, должны объединиться с нами. Вы низвергаете деспотов и кровопийц, прибравших к рукам заводы и банки. Мы низвергаем боссов, подавляющих наши импульсы, нашу фантазию. Из-под развалин старого восстанет обессилевший раб, изголодавшийся крестьянин и обретёт невиданную силу» [14, с. 144]. Это противостояние (революция духа и революция разума), лишь штрихами обозначенное Вайсом, получит свою более полнокровную и ироничную интерпретацию в позднейшей литературе, став одной из составляющих мифа Ленин-дада, включающего в себя обязательный мотив шахматной игры между Тцара и Лениным (1974 – «Травести» Т. Стоппарада, 1989 – «Ленин дада» Д. Ногеза, 2008 – «Дадаленин» Р. Ганала, 2009 – «Дада-путеводитель для постчеловечества: тцара и ленин играют в шахматы» А. Кодреску [15], 2013 – «Дадаленин» Дж. Хартла).

Каждая эпоха порождает свои мифы, и одним из наиболее эпатажных культурных мифов двадцатого столетия стала парадоксальная, нелепая, но тем и притягательная, идея взаимосвязи социалистической революции во главе с Владимиром Лениным и дадаизма, наиболее скандально настроенного направления авангарда, во главе с Тристаном Тцара. Порождённый гением Балля, Тцара, Арпа и других молодых ниспровергателей основ, дадаизм стал своеобразным культурным анархизмом XX века, фитилём авангарда, отрёкшегося от устоявшихся тысячелетиями, со времён Аристотеля, представлений об искусстве, творце, арт-объекте, публике, взаимоотношениях художника и зрителя. Равным образом Октябрьская революция в России навсегда изменила исторический, политический и культурный ландшафт мира. Столь очевидная значимость феномена революции 1917 года и дадаистического вихря,

закружившегося в «Кабаре Вольтер» в зимний сезон 1916–1917 годов, неизменно соблазняла наблюдателей, участников тех событий, а впоследствии – и исследователей, равно как писателей, художников и даже сценаристов на провокационные выводы о неслучайности их совпадения в пространственно-временном континууме и взаимовлиянии (sic!). Научная шаткость подобных измышлений не вызывает сомнений ни у читателей, ни у самих авторов, однако повторяющийся из текста в текст мотив сюжетного паззла-фантастики о личном знакомстве Ленина с Царем и их традиционных партиях в шахматы, об общении русских революционеров с цюриховскими дадаистами и участии Ленина в дадаистических концертах, наконец, бесконечные, но от этого не менее изящные попытки найти переклички между трудами Ленина и дадаистическими манифестами, – всё это свидетельствует о рождении нового мифа «Ленин и дада» с уже сложившимся каноном мифосюжета (игра в шахматы) и мифообразов (Ленин, Царь). Показательно, что этот возведённый в ранг почти что факта сюжет, как и настоящий миф, требует к себе абсолютно некритического отношения, но в то же время находит своё отражение в слегка ироничном дискурсе всех текстов, ему посвящённых. И здесь чаша весов перетягивается в сторону дадаизма, т.к. ирония, сомнение в себе самом, равно как и в мире вокруг, стала основополагающим пафосом Дада, в то время как Октябрьская революция 1917 года и марксистско-ленинская философия предельно серьёзны до трагического предела. Очевидно, что «Ленин и дада» – это продукт постададаистического наследия, свидетельствующий о том, что клич «Дада!», гремевший буквально пару лет, продолжает быть созвучен и постмодернистской эпохе, современной культурной ситуации.

#### *Список литературы*

1. Jones D. Introduction: der Holzweg der Holzwege // Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde. Amsterdam, N. Y.: Rodopi. P. 9–36.
2. Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 18. Материализм и эмпириокритицизм. 526 с.
3. Альтюссер Л. Ленин и философия. М.: Ad Marginem, 2005. 175 с.
4. Кудрявцев А. С. и др. Ленин в Берне и Цюрихе: Памятные места. М., 1987. 326 с.
5. Пианзола М. Ленин в Швейцарии. М., 1958. 116 с.
6. Балль Г. Кандинский // Дада в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. С. 116–127.
7. Кандинский В. К вопросу о форме // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. В 2 тт. М., 2001. Т. 1. С. 210–234.

8. Турчин В. С. Дада. Создание контркультуры // Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. 248 с.
9. Янко М. Творческая энергия дада // Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М., 2010. С. 384–396.
10. Арп Х. Дадаландия // Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М., 2010. С. 378–383.
11. Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. М., 2014. 408 с.
12. Балль Г. [Цюриховский дневник] // Дада в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. С. 93–108.
13. Колязин В. Петер Вайс и Фолькер Браун: две пьесы про Троцкого // Театр. № 8, 2012. С. 74–79.
14. Вайс П. Троцкий в изгнании. Пер. Ю. Гинзбурга // Театр. № 4, 1990. С. 130–168.
15. Кузнецова А. И. Дадаистическая и Октябрьская революции за шахматной доской в «Дада-путеводителе» А. Кодреску // Россия в литературе Запада: Коллективная монография. М.: МПГУ, 2017. С. 211–225.

### **LENIN AND TZARA'S DIALOGUE: GENESIS OF THE DADAISTIC MYTH**

*A.I. Kuznetsova*

The purpose of this article is analyzing the reasons and the circumstances of genesis of a steady fictional plot of the world literature and art of the 20-21st centuries connected with Vladimir Lenin and Tristan Tzara's possible acquaintance (P. Weis, T. Stoppard, A. Kodresku, etc.). Unconfirmed fact of their personal contact in Zurich in 1916 repeatedly became a reason for the art, literary and scientific imaginations which proceed from the idea of possible interference and coherence of two revolutions: socialist (led by Lenin) and dadaist (led by Tzara). The center of attention is the so-called "certificates" of dada-artists (Ball, Tzara, Arp etc.) comprising mentions of Russia, its artists and thinkers, the revolutionary idea and Lenin and also one of the first literary processings of this dialogue – the play by P. Weis «Trotsky in exile». In a research comparative, comparative-historical, structural methods of the analysis are used.

Keywords: Lenin, Tzara, image of Russia, imagology, dadism, avant-garde, revolution, P. Weisse, «Trotsky in Exile».

### 5.13. ОСМЫСЛЕНИЕ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ В НЕМЕЦКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА В.В. МАЯКОВСКОГО

© Т.В. Кудрявцева

В разделе рассматриваются примеры прижизненной и современной рецепции личности и творчества Маяковского в Германии в контексте революционной проблематики произведений русского поэта. Начало осмысления русской революции в немецком литературном сознании через призму творчества русских писателей связано с всплеском интереса к молодой советской литературе со стороны революционно-пролетарских писателей (И.Р. Бехер, Ф. Вольф, Э. Вайнерт, Б. Брехт и др.). В рамках сравнительного, историко-контекстуального и рецептивного анализа выявляются причины обращения писателей и переводчиков к творчеству В.В. Маяковского, фиксируются интенции авторов и способы их художественного воплощения в конкретном тексте. В основу анализа положена переводческая и литературоведческая деятельность Л. Кошута.

*Ключевые слова:* революция, художественное сознание, креативная эстетика, миф, рецепция, Маяковский, Бехер, Кошут, литературные связи.

После революционных событий в России 1917 г. в Германии наблюдается резкий всплеск интереса к русской литературе со стороны революционно-пролетарских писателей. Они поддерживали живые контакты с представителями русского авангарда и не скрывали своих симпатий к революционной России, что соответствовало их представлениям о пацифизме, революции, свободе, нигилизме, анархизме и пр. Среди деятелей культуры, связывавших большие надежды на обновление культурной жизни в Германии со страной Советов, следует, прежде всего, назвать И.Р. Бехера, Ф. Вольфа, Э. Вайнерта, Я. Петерсена, Б. Брехта, Г. Вальдена и др.

Как отмечает известный немецкий филолог-русист, издатель, исследователь и переводчик русской и советской литературы Леонгард Кошут (р. 1923), в новых произведениях левая интеллигенция искала прежде всего образ революционной страны, проблемы, близкие и актуальные для Германии [1, с. 20]. Не случайно поэма А. Блока «Двенадцать» была переведена на немецкий язык четырьмя разными переводчиками в течение двух лет (1920–1921). Истинным символом и глашатаем русской революции стал В.В. Маяковский. Имя поэта зазвучало в Германии раньше, чем там появились публикации его произведений. Примечательно, что складывавшийся миф о Маяковском чрезвычайно точно пе-

редавал, как отмечал И.Р. Бехер, «суть и значение его поэзии» [2]. Первым откликом в Германии на творчество Маяковского стала рецензия «Искусство красной Москвы» в экспрессионистском журнале «Аktion», написанная в 1919 г. по случаю московской премьеры «Мистерии-Буфф» (1918). Первый перевод пьесы на немецкий язык был осуществлён в России писательницей Ритой Райт для московской постановки на съезде Коминтерна в 1921 г. Рукопись была переправлена в Германию и разошлась в списках по малым сценам страны. В том же году известный немецкий леворадикальный журнал «Противник» (Der Gegner) связывает с «Мистерией-Буфф» «рождение нового театра в России», увидев в произведении «новый тип революционной пьесы», которая не только «описывает борьбу за освобождение рабочего класса», но «одновременно» средствами гротескных символов «в карикатурном виде изображает изъяны советского правления: бюрократизм, спекуляцию и коррупцию, приверженность диктатуре и пр.» [3, с. 404].

С рецепцией творчества Маяковского связано любопытное явление, которое можно отнести к области креативной эстетики. Неоднократно публично выступавший в Германии поэт вызвал волну стихотворных откликов [1, с. 39], авторы которых стремились не просто создать словесный портрет поэта, но запечатлеть образ представшего их глазам «трибуна-главаря» его средствами, с помощью своеобразной ролевой поэтики, имитирующей не только смысловую палитру, но и стиль, и голос Маяковского, как, например, Г. Вангенхайм:

«Чтоб его голос / заставил звучать / Голосов миллионы / На немецкой земле! / И если крикнут: /левой! левой! левой! / Он присоединится! / Он, / Маяковский, / Поэт советский / И народный трибун / Интернационала (Daß / auch an seiner Stimme / Einst viele Stimmen / Laut werden möchten / In dem deutschen Land! / Und wenn sie rufen werden: / Links! Links! Links! / Wird er dabei sein! / Er, Majakowski, Sowjetdichter / Und ein Volkstribun / der Internationale)» [4, с. 48].

Первые опыты знакомства с творческой манерой Маяковского, усвоение его эпического громкоголосия положили начало как прямому воздействию версификационной практики советского поэта на немецких собратьев по перу (Бехер, Брехт), так и школе перевода его произведений на немецкий язык (Бехер, Гупперт, Кошут и др.).

Вот с какого недвусмысленного предисловия-письма к Маяковскому начинается свою книгу с метафорическим названием «Шляпа слетела у меня с головы. Цилиндр Маяковского?» Леонгард Кошут:

«Глубокоуважаемый, дорогой Владимир Владимирович, <...>

Ваш Советский Союз рухнул под господами Горбачевым и Ельциным – я сравнил их с фигурами Манилова и Ноздрева из хрестоматийного произведения Гоголя «Мертвые души»: Горбачев, продавший ГДР Федеративной Республике, пользуется там теперь большим уважением, а Ельцин предал своего боевого товарища Хонеккера, отдав его в знак прошлой «нерушимой дружбы» в руки немецкому федеральному суду, который затеял грязный процесс против представителя побежденного суверенного государства, инициировав тем самым демонтаж ГДР» [1, с. 6].

Кошут искренне верит, более того, убеждён, что идейный и поэтический друг его молодости, мечтавший в тяжелые для Германии времена «как немец, как собственный сын» за неё «распеснить боль», автор строк о советском паспорте (которые, как полагает Кошут, с гордостью могли процитировать применительно к себе многие граждане ГДР), великий «агитатор, горлан-главарь», будь он сегодня жив, ни минуты не медля, подписался бы под словами известного восточногерманского литературоведа и издателя Ральфа Шрёдера, отсидевшего из-за своих социалистических взглядов семь лет в застенках воссоединённой Германии, о «контрреволюционном характере перестройки-катастрофы `болтуна`» [1, с. 6] Горбачева. Будто с очевидцем нынешних событий, беседует Кошут с «коллегой Маяковским», рассуждая о том, «как прав был Владимир Путин, назвавший в своем обращении к нации 25 апреля 2005 года “развал Советского Союза величайшей геополитической катастрофой столетия”» [1, с. 7]. С помощью слова «мы» автор послания переносит поэта в современную Европу и делает его свидетелем того, что переживает сам, в полной уверенности, что Маяковский рассудил бы точно так же:

«Сегодня, дорогой Владимир Владимирович, мы живём в обществе, где признаны прежде всего Ваши дореволюционные произведения, а поздние отвергаются по известным причинам <...> Однако и в них можно обнаружить Ваш посыл о необходимости коренных революционных преобразований. И разве не актуальна для нас метафора «золотопалого микроба рубля» («Война и мир», 1913–1916), который мутировал в доллар или евро?: «Врачи одного вынули из гроба, чтоб понять людей небывалую убыль: в прогрызанной душе золотопалым микробом вился рубль»» [1, с. 7].

И тут же второе признание в любви, за бескомпромиссное осуждение Маяковским войны во все времена и во всех её проявлениях, за гучую животрепещущую и непреходящую правду-матку:

«Разве «новая» Германия – будь то Ирак, Афганистан, Ливия – не повинна, так или иначе, в развязывании новых войн?» [1, с. 7].

Кошут словно ожидает от Маяковского новых гневных поэтических выплесков в адрес не ведающих стыда и не желающих лечиться бациллоносителей, которые перешагнули уже границы XXI в. Президент ФРГ «господин Йоахим Гаук, в бытность ГДР – священнослужитель, а теперь ярый поклонник всяческих военных авантюр, – рассказывает далее Кошут Маяковскому, – любит называть граждан той Республики `верноподданными`». Слово, как известно, имеет в немецком культурном ареале негативную окраску, ср. одноимённый роман Генриха Манна «Der Untertan». И будто ставя впереди себя мощную фигуру Маяковского, Кошут задает президенту риторически-уничжительный вопрос: Что же заставило многих известных писателей- антифашистов после разгрома нацизма вернуться из эмиграции в страну «лакеев»? Кошут с гордостью причисляет себя к этой когорте. Родившийся на Украине в семье русской девушки Галины Сергеевны Логгиновой и выходца из Австрии Роберта Кошута, будущий исследователь Маяковского провёл детство в небольшом местечке Буча к северо-западу от Киева, а с восьми лет жил на родине отца – в Вене. Был призван на войну солдатом, а после разгрома нацизма сознательно выбрал для себя гражданство ГДР и, поселившись в Галле (ныне город в федеральной земле Заксен-Анхальт), стал преподавателем русского языка, которому его обучила мать<sup>1</sup>.

Разговор с русским поэтом, который Кошут, по сути, вёл всю свою сознательную жизнь, вылился в 664-страничную книгу, книгу юбилейную, ибо она стала своеобразным подарком самому себе в год 90-летия (2013). И кому, как не другу, можно излить душу, поведать о самом сокровенном, о том, что тревожит и заставляет, оглядываясь на прошлое, смотреть в будущее в надежде, что сбудется то, о чём писал Маяковский, во что искренне верил и с такой любовью исследовал и переводил сам Кошут.

Все началось со студенческой скамьи. А в начале пятидесятых молодой аспирант университета имени Мартина Лютера определил тему своего диссертационного исследования: «Творческое наследие Маяковского в Германии». Фрагмент этой незаконченной работы и составил основу книги. Кошут планировал воссоздать историко-литературную хронику восприятия творческой личности советского поэта, начиная с первых попыток переложения на немецкий язык его произведений в 1919 г., с первых откликов читателей и слушателей до вдумчивого и скрупулезного анализа его творчества исследователями, включая труд

самоотверженных пропагандистов новаторского стиха поэта, переводчиков, к числу которых принадлежал и он сам. В книге представлены две законченные главы диссертации, два периода рецепции Маяковского в Германии: до и после прихода к власти нацистов. Читаются они на одном дыхании, как увлекательная историческая хроника, словно написанная очевидцем тех событий. При этом ничуть не страдает научная основательность исследования. Кажется, от пытливого взгляда молодого Кошута не укрылось ничего, что до него было написано на эту тему советскими и немецкими литературоведами, критиками, журналистами, не ускользнул ни один появившийся за минувшие десятилетия новый перевод. И нет уже в монументальном мозаичном узоре ни одного пустого места. Но Кошут словно хочет изобрести машину времени, которая умчит его в прошлое, к живому поэту, и появится okazия увидеть его и пожать ему руку, услышать его голос и спрашивать, спрашивать... Бехер, Хермлин, Херцфельде, Пискатор, Вайскопф, Циммеринг, Хупперт, Лешницер – вот далеко не полный перечень имён, разной степени известности и личного знакомства с ними молодого Кошута, которые в какой-то мере смогли удовлетворить его любопытство, возместив собой малую толику фигуры Маяковского, каждый по-своему, как помнил и умел, рассказали о своих встречах с русским поэтом. Многочисленные ссылки на свидетельства современников Маяковского, отражённые в переписке Кошута с живыми свидетелями истории, несомненно, окажутся для нынешних исследователей творчества Маяковского самыми ценными элементами новизны, заслуживающими того, чтобы претендовать на статус «введения в научный оборот». Готовя книгу к изданию в 2012 г., Кошут поместил в неё в виде одного из приложений свою обширную переписку с теми, кто в начале пятидесятых не пожалел времени, чтобы детально ответить на дотошные вопросы молодого исследователя. И этот раздел книги – настоящий подарок для историков литературы, для биографов Маяковского, для всех почитателей его таланта.

Третья глава диссертации осталась незаконченной, о чем Кошут подробно пишет в своем письме-предисловии, очень любопытно пишет, словно перефразируя поэта, чистит себя под ним, чтобы жить дальше с чистой совестью, не солгав себе, не изменив правде: «После ареста моей жены Шарлотты (именно это обстоятельство заставило Кошута прервать работу над последней главой, в которой он намеревался описать судьбу творческого наследия Маяковского в послевоенной Германии. – Т.К.), <...> я писал письма в партийные инстанции Галле, в Центральный комитет СЕПГ, министру госбезопасности, и наконец, Генерально-

му секретарю Вальтеру Ульбрихту. Именно Ульбрихту я гневно излагал свои доводы о «вопиющем попрании социалистической законности» и открыто выразил своё недоверие системе «штази»» [1, с. 8].

Несмотря на ложное обвинение (спустя несколько десятилетий, в конце восьмидесятых оно было снято) Кошут ни на минуту не сомневался в социалистическом выборе восточных немцев, и, как он признаётся «товарищу Маяковскому», эта жуткая история лишь заставила его ещё энергичнее бороться с извращениями верного, на его взгляд, по сути учения. Почти страницу занимает перечисление экономических достижений ГДР на фоне экономического «чуда» ФРГ, к которому у Кошута свой счёт: «Вы, дорогой Владимир Владимирович, уже в двадцатые годы узрели экономическую мощь капитализма. <...> И после Второй мировой войны для ФРГ, которая считала себя правопреемницей нацистского рейха, видя в нарождающейся ГДР врага, актуально звучат Ваши строки из стихотворения «Два Берлина»: По городу / немец / шествует / гордо, а раньше / в испуге / тёк, как вода, / от этой самой / от марки твёрдой / даже / улыбка / как мрамор тверда» [1, с. 9].

И снова отчет почти на страницу – теперь о внешней политике Западной Германии, в первую очередь о гадостях, творимых по отношению к восточным «братьям». Затем – о причинах конца ГДР, о «контрреволюционном перевороте» Горбачёва, говорить о котором открыто «младшие братья» постеснялись «из уважения к историческому авторитету СССР» [1, с. 10]. А вот что стало с любимым детищем Маяковского – «революцией» в постперестроечной, постсоветской, Европе: «Осуществленный с помощью НАТО переворот в Ливии, стоивший жизни пятидесяти тысячам её граждан, <...> возвращение власти капитала (Вашего «Стиннеса», дорогой Владимир Владимирович)» [1, с. 11].

В позитивном содержании перемен, которые происходили в ГДР, Кошут видит исполнение дорогих его сердцу заветов Маяковского: «Почти 90 лет назад Вы дали немцам рецепт от «бесчеловечности» капиталистической системы в своем «Нордернее», стихотворении, которое я перевёл 60 лет назад: «Чье сердце / октябрьскими бурями вымыто, / тому ни закат, / ни моря револицы, / тому ничего, / ни красот, / ни климатов, / не надо – / кроме тебя, / Революция!»» [1, с. 13]. Поэтому так важно для Кошута сберечь наследие поэта в нынешней Германии. Поэтому так важна для него эта книга – многолетний итог неутомимого и бескорыстного труда по привитию у немецкого читателя любви к русской и советской литературе, королем которой поэт, переводчик и литературовед, конечно же, видит Маяковского. Библиография, приведенная

в книге, даёт ясное представление о той работе Кошута, которую он вёл на протяжении десятилетий, дабы имя и слово советского поэта оставались на слуху у немецкоязычного любителя поэзии. И не только одного Маяковского: десятки известных русских и советских прозаиков и поэтов, среди них Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Чехов, Есенин, Рытхэу, Абай, Окуджава, Грин, Катаев, Симонов, Пильняк, Шукшин получили литературное гражданство в немецком культурном пространстве не в последнюю очередь благодаря переводам Леонгарда Кошута. Около 250 статей, посвящённых их творчеству, львиная доля которых, конечно же, написана о Маяковском, – это заявка уже не на кандидатскую, а скорее на докторскую диссертацию, на право занять профессорскую должность в любом из ведущих российских вузов. К этому надо добавить и более чем солидную библиографию книг и статей разных авторов о Маяковском с 1919 по 1971 год (всего 1049!!! названий), а также полную библиографию переводов произведений Маяковского (в том числе статей и писем) на немецкий язык, выполненных разными переводчиками в разные годы и опубликованных как на страницах газет и журналов, так и собранных в солидных многотомных изданиях, главное из которых – пятитомное собрание избранных сочинений Маяковского, предпринятое Кошутым в 1966–1973 гг.

Таким образом, печальная метафора заглавия книги (не полученная учёная степень) не должна вводить читателя в заблуждение. Никакие ветры истории не смогут сдуть знаменитый цилиндр с увенчанной сединами головы Леонгарда Кошута, благородного идальго, рыцаря без страха и упрека, который вот уже в который раз дарит сам себе на день рождения новую книгу. В 2014 таким подарком стало размышление о русской и советской литературе «В начале было: Гранин в пути – Куда?» («Am Anfang war: Granin auf Reisen – Wohin?»), в 2015 – в память о незабвенной Шарлотте, верной спутнице жизни, исследовательнице и переводчице многонациональной советской литературы Ш. Кошут – «...А вагон все катится. История литературы и времени в 120 рецензиях» («...Aber der Wagen, der rollt. Literatur-und Zeitgeschichtliches in hundertzwanzig Rezensionen»). Опубликованные в книге 132 рецензии Л. Кошута (1957–2015) на книги советских и уже бывших советских авторов – свидетельство неумирающей безграничной любви и преданности литературе, которой он посвятил всю свою жизнь.

#### *Примечания*

1. К биографии Кошута см. подр.: Гоцуенко Н. Ностальгия Кошут // ZN,UA. 14.11 2003. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gazeta.zn.ua/>

SOCIETY/nostalgiya\_koshutov.html (дата обращения 10.09.2017). В 2010 г. вышла автобиографическая книга Кошуга, своеобразная семейная сага «Ах, ба-тошка! Принц моей мамы» («Ach, Väterchen! Meiner Mutter Prinz»).

*Список литературы*

1. Kossuth L. Der Hut flog mir vom Kopfe. Majakowskis Zylinder? В.: Nora Verlag, 2013. 664 s.
2. Бехер И. Открыватель мира // Правда. 14.04.1940.
3. Gumperz J. Mysterium-Buff (Zur Aufführung in deutscher Sprache in Moskau anlässlich des III. Kongresses // Der Gegner. N 11. 1921.
4. Wangenheim G. von. Sieg der Zukunft // Die Sowjetunion im Werk deutscher Schriftsteller. В.: Aufbau Verlag, 1952.

**REFLECTION OF THE RUSSIAN REVOLUTION IN GERMAN LITERARY CONSCIOUSNESS THROUGH THE PRISM OF THE PERSON AND WORKS OF VLADIMIR MAYAKOVSKY**

*T. V. Kudryavtseva*

The article discusses examples of intravital and modern reception of the personality and literary works of Mayakovsky in Germany in the context of the revolutionary perspective. The Russian revolution in the German literature was comprehended by German revolutionary-proletarian writers (I. R. Becher, Friedrich Wolf, Erich Weinert, B. Brecht, and others) through the prism of literary works by Russian writers. In the framework of a comparative, historical, contextual and receptive analysis we try to discover why German authors and translators are so interested in the works of V. V. Mayakovsky. The analysis is based on literary activity of the German translator L. Kossuth.

*Keywords:* revolution, artistic consciousness, creative aesthetics, myth, reception, Mayakovsky, Becher, Kossuth, literary connections.

**5.14. СПЕЦИФИКА РЕВОЛЮЦИОННОГО ДИСКУРСА  
В РОМАНЕ Ж. ГАРСАНА «КАЖДЫЙ ДЕНЬ БУШЕВАЛА БУРЯ»  
(«C'ÉTAIT TOUS LES JOURS TEMPÊTE»)**

© *Н.В. Соболева*

Основной целью раздела является исследование специфики революционного дискурса романа Ж. Гарсана «Каждый день бушевала буря» (2001). Используя сравнительно-исторический и историко-литературный научные методы, автор выявляет «поле текстов», определивших характер культурного диалога Ж. Гарсана в этом романе (биография Эро де Сешеля, его литературные труды, речи

деятелей Великой Французской революции, сочинения Руссо, Бюффона, роман Стендаля «Красное и черное», комедии Мольера и др.). Отдельно анализируются различные уровни поэтики романа: заглавие, эпиграф, образно-мотивный комплекс, где наиболее полно проявляется художественная концептуализация произведения (революция – возлюбленная женщина, театральность, карнавальность концепт «игры»), позволяющие автору прийти к выводу, что особое внимание к биографическому жанру, фикциональной биографии у Гарсана является проявлением общей национальной литературной традиции середины XX - начала XXI вв., связанной с поисками индивидуального голоса, новой нарративной «интонации», позволяющей изменить ракурс истории (с объектного на субъектный, с всеобщего на частный), перенести акцент в область индивидуального переживания эмпирического опыта истории.

*Ключевые слова:* историографический роман, художественное осмысление национального прошлого, малый нарратив, исповедь, эпистолярный жанр, современная французская литература, нон-фикшн, визуальная антропология, ре-миниценция.

Роман Жерома Гарсана «С’était tous les jours tempête» («Каждый день бушевала буря») был опубликован в начале 2001 года издательством Галлимар в белой серии и быстро снискал признание критики - номинацию на премию Гонкуров, а также был удостоен премии Мориса-Женева Французской академии. Его автор – Жером Гарсан (Jérôme Garcin) (р.1956г.) – французский журналист и писатель, он возглавляет отдел культуры в журнале *Nouvel Observateur*, является создателем и ведущим радиопередачи на радиостанции France Inter «Маска и Перо» («Le Masque et la Plume»), посвященной литературе, театру и кино. На данный момент Жером Гарсан – автор нескольких романов (это и романизированные автобиографии – «Барбара, ясность ночи», 1999, «Каждый день бушевала буря», 2001, «Бартаба», 2004; и произведения, связанные с собственной биографией Гарсана: роман «Падение с лошади», 1998, посвященный отцу, издателю Французской университетской прессы, умершему в 45 лет в результате падения с лошади, и «Оливье», 2011, роман о брате-близнеце писателя, умершем в детстве).

Особое внимание к биографическому жанру, фикциональной автобиографии у Гарсана, таким образом, с одной стороны, определяется фактами персональной биографии (смерть брата, смерть отца), личным опытом, желанием лучше понять путем художественного отстранения картину мира другого человека, наделить его собственным голосом, способным говорить в вечности, а с другой - является проявлением общей национальной литературной традиции середины XX – начала XXI вв., восходящей, в свою очередь, еще к опытам М. Монтеня и ан-

тропософии Б. Паскаля («Мемуары Адриана» М. Юрсенар, «Антимемуары» А. Мальро, проза Ж. Жэне, романы А. Труайя, литературные портреты А. Моруа и т.д.), связанной с поисками индивидуального голоса, новой нарративной «интонации», позволяющей изменить ракурс истории (с объектного на субъектный, с всеобщего на частный), перенести акцент в область индивидуального переживания эмпирического опыта истории, по меткому выражению М. Юрсенар, создавая портрет голоса (*portrait du voix*), дать возможность герою говорить самого за себя [1].

Роман «Каждый день бушевала буря» - романизованная автобиография, вымышленная исповедь, «портрет голоса» Жана-Мари Эро де Сешеля (1759-1794), героя Великой Французской революции 1789 года. Аристократ с юридическим образованием, сделавший блестящую карьеру королевского генерал-прокурора, литератор, воспитанный на сочинениях Монтескье, Руссо и Бюффона, любимец женщин, известный пылкостью своей натуры, перу которого одновременно принадлежат и французская конституция 1793 года, и так называемая «Теория честолюбия», в марте 1794 года был арестован Революционным трибуналом и помещен в Люксембургскую тюрьму вместе с Дантоном и Демуленом, а 4 апреля 1794 года все трое были гильотинированы.

В.В. Вейдле в своей книге «Вечерний день» так описывает Эро де Сешеля: «Юный генерал-прокурор (при взятии Бастилии ему было всего тридцать лет) принадлежал к древнейшей французской знати. Он был двоюродным братом герцогини Полиньяк, подруги королевы Марии-Антуанетты, в таком же родстве состоял с графиней Пластрон, могущественной любовницей герцога Артуа, был племянником маршала Контада; отец его храбро сражался и был убит при Миндене, дед был начальником полиции короля Людовика XV. Покровительству графини Полиньяк он был обязан постом королевского прокурора в Шатле, который занял, будучи 25 лет от роду. Королева лично хлопотала о предоставлении ему почетной должности в парламенте и даже собственноручно вышила полагавшийся ему по чину черный шелковый шарф. <...> В последние годы до революции работал он также над книгой, несколько позже названной им «Теорией честолюбия». Это сборник довольно цинических наставлений насчет того, как должно вести себя с людьми, дабы им нравиться и приобрести над ними власть, как всего искусней должно лицемерить, обманывать друзей и врагов и оставаться всегда на высоте однажды достигнутого положения. Такие руководства писались не раз; <...> Эро прибавил к ним немного усмехающегося не-

верия и беспечного нигилизма, свойственных ему, и тем укрепил славу вольнодумца, которой давно пользовался. <...> Его новые друзья, якобинцы, очень ценили его знания, его юридический опыт, его, несколько старомодное, учтивое и сдержанное красноречие. В июне 1792 года он был избран председателем якобинского клуба, а еще через три месяца председателем законодательного собрания» [2].

Эро де Сешель – яркая и сложная фигура, тем не менее оставшаяся историей в тени своих соратников, деятелей Французской революции (Дантон, Демюллен, Робеспьер, Сен-Жюст и др.). В художественной литературе Эро де Сешель встречается читателю в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона» (1835) и идущей вслед за ней пьесе А. Толстого 1923 года с одноименным названием («Смерть Дантона»).

Стремление, характерное для поэтики современного исторического романа, переакцентировать исторический нарратив, обнаружить в нем новый центр, определяет «выбор» Жерома Гарсана наделять «текстопорождающим» голосом повествователя самого красноречивого из действующих лиц революции 1789 года и более всех причастного к литературному труду Эро де Сешеля. Но в романе Гарсана Эро репрезентируется не только как конкретный исторический герой революции, он становится соотношенным с литературным контекстом эпохи (через поэтику заглавия, эпиграфов, жанровую поэтику романа – исповеди, эпистолярного жанра эпохи Просвещения; систему реминисценций и аллюзий – комедии Мольера, театрализацию в описании исторических событий). Само высказывание Эро приобретает, таким образом, контекстуальное обрамление, становясь знаком и означаемым культурной картины мира, жизнью сознания в его постоянном становлении в автописьме, интимным журналом революции, создаваемым героем в ситуации перед лицом смерти.

Заглавие романа «Каждый день бушевала буря», равно как и эпиграф к нему, являются прямой цитатой из 11й главы «Вечером» 1й части романа Стендаля «Красное и черное»: «Он (Жюльен) чувствовал душевную усталость от всех этих потрясений, которые он пережил сегодня «А что я им скажу?» - с беспокойством думал он, вспоминая о своих дамах. <...> Таково было действие силы и - уж позволю себе сказать величия неугомонных страстей, обуревавших этого юного честолюбца. У этого необыкновенного существа в душе что ни день клокотала буря» ("Chez cet être singulier, c'était presque tous les jours tempête" (Ch.11, «Une soirée»). [3, с. 86; 4] Это начало главы «Вечер», эпиграфом к которой, в свою очередь, является отрывок из байроновского Дон Жуана («Была в

ней даже холодность мила//Вдруг вздрогнула хорошенькая ручка//Пожатьем нежным бегло подари, //Столь незаметным, столь неуловимым, // Что он, вздохнув, подумал - быть не может»). [3, с. 86] Любовная интрига у Стендаля становится средством раскрытия эпохи, где героиня бросает вызов обществу (отсюда мотив рулетки – знак игры с собственной судьбой и, в то же время, знак чередования мятежа и реставрации в общественно-политической ситуации), вступая на эшафот, будто восходя на пьедестал. Начало 11-й главы у Стендаля – размышление Сореля перед «наступлением», объектом которого становится госпожа де Реналь. Жюльен Сорель – реалистическая проекция романтического характера, герой романа на сломе двух художественных систем – романтизма и реализма – герой нового типа, который в одной из классических для литературы схем конфликта между разумом и чувством, не может сделать однозначный выбор. Сорель связан с ореолом наполеонизма, но его поле действия – не политическая арена событий: в духе художественного языка реализма, это подчеркнуто частная и подчеркнута «документальная», типичная история, в предисловии «К читателю» Стендаль указывает: «Сей труд уже готов был появиться в печати, когда разразились великие июльские события и дали всем умам направление, мало благоприятное для игры фантазии» [3, с. 19].

Использование Гарсаном цитаты из романа «Красное и черное» Стендаля в качестве заголовка создает семантический диалог, ассоциативное поле напряжения Эро де Сешель – Жюльен Сорель, в стремлении нивелировать границы и установить равноправие между фактом литературным и историческим. Как и Сорелю, Эро прочтат в юности карьеру служителя церкви, и Эро, и Сореля сближает ипостась галантного героя-любownika, «завоевателя» своей крепости, Сорель, подобно взглядам в «Теории честолюбия» де Сешеля, не считает зазорным лицемерить и лгать людям для достижения своих целей; как и для «Красного и черного», для романа Гарсана характерна концептуализация мотива игры, роковой случайности слепого выбора с ней связанной. Сореля часто называют «Тартюфом наоборот», Эро де Сешель на страницах романа Гарсана неоднократно упоминает героя Мольера, проводя параллель между ним и собой.

Эро де Сешель, находясь в заточении, ожидая исполнения приговора, пишет свою исповедь, посвящая и адресуя ее Анне-Марии де Сэнт-Амарант, вымышленной обитательнице Пале-Рояль, чей образ, однако, имеет некоторые черты сходства с Жанной-Луизой-Франсуа де Сэнт-Амарант (и Анна-Мария, и Жанна-Луиза были казнены в конце апреля

1794 года), великосветской дамой, о знакомстве Эро де Сешеля с которой нет точных сведений.

Письма Эро – признание в любви воображаемой возлюбленной (герой подчеркивает, что толком не знаком с Анной-Марией; и не случайно, что Эро ссылается в тексте на роман Сервантеса «Дон Кихот», который он, якобы, так и не успел толком прочитать), что удваивает литературность самого романа, где сюжет о революции становится подчиненным пародированной схеме рыцарского романа (рыцарь совершает подвиги ради прекрасной дамы, с которой он может быть почти не знаком, и хочет преобразить, вознести ее, силами своей любви пробудить ее красоту; здесь аналогия с Пробуждением и подъемом третьего сословия в период Революции 1789 года становится очевидной).

Исповедь в романе Гарсана - подобно «Новой Элоизе» Руссо - это роман в письмах (помимо писем Эро, в романе также есть письмо дочери Анны-Марии, Эмили, к де Сешелю, а завершает роман письмо Анны-Марии к Эмили, в котором мать со скорбью рассказывает дочери о казни Эро). Известно, что Эро де Сешель был руссоистом, носившим с собой портрет возлюбленной Руссо мадам де Варрен, у него также был фолиант опытов Монтеня, принадлежавший когда-то Руссо. Роман Гарсана – это еще и исповедь, позволяющая подвергнуть трансформации традиционный классический дискурс Великой Французской: в романе «Каждый день бушевала буря» историческое прошлое становится частью личного пережитого прошлого героя, которое он сам подвергает сомнению, переосмыслению и горькой иронии.

Романное повествование оказывается определенным риторикой в духе Руссо. Виктор Гофман в книге «Слово оратора. Риторика и политика» отмечает: «Ж.Ж. Руссо был «великим учителем риторики» для монтаньяров. Если в античном мире эпохи расцвета литература складывалась под сильнейшим влиянием ораторской формы, то в эпоху Великой Французской революции ораторство формировалось под очевидным влиянием дидактической литературы XVIII века, идейно вооружавшей революцию. Однако именно эта литература, как политическая, была отмечена ораторскими признаками. Достаточно привести глубокое замечание Эро де-Сешеля, оратора и составителя Конституции, что «Руссо все писал для слушателя, а Бюффон для читателя». ... Понадобилось бы целое исследование, чтобы вскрыть глубину этого замечания, сделанного еще до революции» [5, с. 119]. И далее, говоря о специфике риторики Робеспьера в «Речи о всеобщем и избирательном праве, исследователь сообщает: «Конкретная политическая тема поднималась до

сферы «общечеловеческих», «вечных» категорий смысла, окружалась аргументацией от «чистого» разума и «чистого» чувства в духе господствующей философской фразеологии. Небрежение к факту, к цифре, к реальному моменту - было принципом агитационного пафоса» [5, с. 119].

Наряду с ориентацией на слово Руссо, Эро де Сешель в своем красноречии опирался на подход Бюффона (известно, что после посещения Бюффона в его замке Монбар в Бургундии, Эро де Сешель написал заметки об ученом), а для Жерома Гарсана высказывание Бюффона – «В слоге изображается сам человек» – является отправной точкой для формирования специфики нарратива: де Сешель вслед за Бюффоном «пишет» для читателя, это слово камерное, не-публичное, это слово малого нарратива революции.

Руссо и Бюффон соединяются в романе через соположение частного и всеобщего, рационального и сентиментального, в сосредоточении на слове «внешнем» и «внутреннем», конкретном чувственном и универсально абстрактном. Так, сама адресованность повествования возлюбленной создает в романе устойчивую параллель женщина – революция – Франция (*La Revolution, La France*), она – смысл борьбы и предмет завоевания мужчин, она порождает любовь и надевает фригийский колпак, она – есть сама Свобода (*La Liberte*), грамматика французского языка определяет здесь конструирование женской мифологии и иконографии (Революция – Марианна). В статье «Иконография рабочего в советском политическом искусстве» В. Бонелл замечает: «Каждой революции нужны свои герои. Революционная героизация влекла за собой кардинальную перестройку социальных групп. Революционеры придавали важное символическое и ритуальное значение новой группе героев и использовали все имеющиеся в распоряжении вербальные и визуальные средства для того, чтобы подчеркнуть карнавальную инверсию ролей. Иллюстрацией этого процесса является Великая Французская революция 1789 года. При якобинской диктатуре народ, а точнее санкюлоты, приобрели статус героев в политической риторике и практике. Геркулес и Марианна (женский образ, символизирующий свободу) доминировали в политической иконографии Французской революции» [6, с. 183].

Политика для Эро носит одновременно и частный, и публичный характер (истинная революция для героя наступает после Революции, это завоевание возлюбленной), и события макроистории интерпретируются героем в романе через игру и театральность. Эро де Сешель, говоря о

внедрении нового режима и новом территориальном делении регионов, сравнивает этот процесс со своей детской игрой в кубики: «*Quand je jouais au puzzle sur le tapis de ma chambre*» [7, с. 32]. Взятие Бастилии в восприятии героя становится ярким и сильным спектаклем, где от зрителя, пассивно наблюдающего за процессом («Я не был смелым, я был любопытным» [7, с. 76]), он внезапно и неосознанно становится вовлеченным стихией в это театральное действие, где реальность и нереальность происходящего будто меняются местами. Театральность постоянно «присутствует» в тексте романа, сначала герой завоевывает внимание Парижа, а затем, когда маски сброшены, - читательское внимание своей дамы («мизансцены революции»; «маски надеты – маски сброшены»; в финале игра закончилась, герой оказался вне игры, героя разоблачили и т.д.). «Чтобы помешать Тартюфу вредить, лучше сделать его королем, образцом лицемерия, чем ввести в пьесу Эльмиру» [7, с. 40], – Эро, ссылаясь на Мольера, рассказывает о том, что учился обретать свой голос, беря уроки мастерства у актрис («меняя лица, становясь пластичным, ты обретаешь свой публичный голос» [7, с. 47]). Театральность в романе реализуется также элементами цветопозитики: голубая кровь Эро де Сешеля, пролитая на сцене баррикад зарева новой эры, сменяется пустотой, белым снегом, холодом и разочарованием, когда герой оказывается осужденным и приговоренным к казни. Таким образом, французский триколор – *bleu, blanc, rouge* – символ национальной свободы республики – инверсируется, приобретает новые интерпретации в контексте романизированной автобиографии «Каждый день бушевала буря» Жерома Гарсана, становясь символом личной трагедии.

Финал романа по законам мемуарного жанра оказывается практически тождественен смерти героя, конец текста – конец мыслей – конец голове, которая покинет тело, но Эро просит Анну-Марию не сожалеть о голове (о разуме), помнить только о целостности иррационального, «безголового», чувственного телесного: «4 апреля 1794 год. И когда моя голова падет, прошу, вспоминайте только о моем теле. Она хорошо послужила мне и, без сомнения, наконец нуждается в отдыхе» [7, с. 149].

Революция, связанная с идеей прогресса, линейности исторического дискурса, в дискурсе художественных мемуаров разрушается обратной последовательностью, когда человек обретает свое прошлое, свое время, будучи подчиненным законам истинно свободного существования – в жизни мысли, обретающей себя в пишущем слове,

где прошлое, настоящее и будущее соединяются индивидуальным сознанием в вечности.

*Список литературы*

1. Соболева Н.В. «История как Роман» в эстетической концепции М.Юрсенар. // Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых: Сборник статей. М.: Издательство «Прометей» МПГУ, 2008. С.191 – 196.
2. Вейдле В.В. Эпикуреец и гильотина./ Вечерний день. Отклики и очерки на западные темы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/100037-vecherniy-den/toread> (дата обращения 22.11.2017)
3. Стендаль Красное и черное./ Перевод С.П. Боброва и М.П. Богословской. М.: Правда, 1984. 575 с.
4. Stendhal Le Rouge et le Noir. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.livresse.com/Livres-enligne/lerougeetlenoie/0111.shtml> (дата обращения 22.11.2017)
5. Гофман В.А. Слово оратора. Риторика и политика. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=fwEgBwAAQBAJ&pg=PA119&lpg=PA119&dq=эпо+сешель+о+руссо&source=bl&ots=QX2hGUt4Z9&sig=yiWHCjmCMpK2eZMURVh64VPV6po&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiRvpvTpOTXAhXIPxoKHbc> (дата обращения 22.11.2017)
6. Бонелл В. Иконография рабочего в советском политическом искусстве/ Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. 448 с.
7. Garcin J. C'était tous les jours tempête. Paris: Gallimard, 2001. 157 p.

**SPECIFICITY OF THE REVOLUTIONARY DISCOURSE IN THE NOVEL  
OF J. GARSIN "C'ÉTAIT TOUS LES JOURS TEMPÊTE"**

*N.V. Soboleva*

The main purpose of the article is to investigate the specifics of the revolutionary discourse of the novel by J.Garcin «C'était tous les jours tempête» (2001). Using comparative historical and historical-literary scientific methods, the author reveals the "field of texts" that determined the character of the cultural dialogue in this novel (the biography of Hérault de Séchelles, his literary works, speeches of the figures of the French Revolution, essays by Rousseau, Buffon, Stendhal's novel "The Red and the Black," the comedies of Moliere and others). As well, as various levels of the poetics of the novel are analyzed: the title, the epigraph, the imaginative and fashionable complex, where the artistic conceptualization of the work is most fully manifested (revolution - beloved woman, theatricality, carnival concept of the "game"), allowing the author to come to the conclusion that special attention to the biographical genre, the fictional biography of Garcin is a manifestation of the general national literary tradition of the mid-twentieth and early twenty-first centuries, with the search for an individual voice, a new narrative "intonation," allowing change the angle of history

(from the objective to the subjective, from the general to the particular), to shift the focus in the individual empirical experience of history.

*Keywords:* historiographical novel, interpretation of the national past, micronarrative, confession, epistolary genre, modern French literature, non-fiction, visual anthropology, reminiscence.

## **5.15. ИЗОБРАЖЕНИЕ РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА В ТРИЛОГИИ СУХБАТА АФЛАТУНИ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ»**

© *А.В. Емелина*

В разделе рассматривается изображение революции 1917 года в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов» (роман «Мельхиор»). Показано, как восприняли события октября 1917 года герои романа, принадлежащие к разным социальным группам и слоям населения. Прослеживаются их судьбы. Особое внимание уделяется образам Николая Константиновича Романова и императора Николая II. Вводится понятие «романовский» миф. Показывается, что восторг от революции сменяется её оценкой как разрушительного и губительного события, что ведёт к изменению в мировоззрении человека.

Ключевые слова: Сухбат Афлатуни, «Поклонение волхвов», «Мельхиор», революция 1917 года, «романовский» миф.

Трилогия Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов» рассказывает об одной семье, судьба членов которой оказалась тесно связанной с историей страны. Восстание декабристов, Февральский и Октябрьский перевороты, развал СССР и другие исторические события стали фоном, на котором раскрывались человеческие судьбы.

Революционные перевороты стали знаковым событием в истории России XX века. Они кардинально изменили не только строй, режим в стране, но и жизнь миллионов людей. Революция – это серьезное потрясение не только для страны, но и для человека. Одно из значений этого слова, согласно словарю Ожегова, коренной переворот, переход от одного качественного состояния к другому, согласно философскому словарю – то, что противоположно эволюции.

В романе Сухбата Афлатуни «Мельхиор», входящем в трилогию «Поклонение волхвов», нет описаний ожесточённых боев, страданий раненых солдат, слёз убитых горем матерей. Мы видим революцию через восприятие необычной личности – художника и священника Кирилла Триярского, главного героя романа. Характер его взаимодействия с

революционно настроенными прихожанами автор поясняет следующим образом: «Священник Железнодорожной церкви. Миссионер, умница, декадент в рясе» [1, с. 176]; «...здесь владыка, епископ Димитрий, из князей Абашидзе, постановил по-своему. В депо и мастерские разные социалисты повадились, агитируют. Им противостоять – образованный настоятель нужен, сомнения разрешать. Стал отец Кирилл разрешать сомнения. Освежил в памяти социалистов, читанных еще в Москве. Кропоткин, Маркс, Каутский...» [1, с. 208]. Нейтральность, отстранённость от событий, невключённость в них отца Кирилла «декларирована его профессией»: он священник, и это подчеркивается его общением с людьми, волею случая вовлеченными в действия: журналист Кошкин Егор, слепой садовник сарт Алибек, фотограф Ватутин, царские особы: Великий князь Николай Константинович Романов и Николай II.

Действие романа «Мельхиор» разворачивается в Ташкенте начала XX века. Город, по описанию Афлатуни, был прекрасен. Но вдруг Ташкент начинает жить странной жизнью. Внезапно и грозно нарушается эволюционный ход истории, и человек оказывается на её изломе. Вот как описываются эти изменения глазами князя Николая Константиновича: «Князь видел, как город побежал <...> Бежал с семейством владелец цирка Юпатов, теперь в его цирке шли революционные заседания и принимались резолюции. Бежал владелец «Новой Шахерезады» Пьер Ерофеев с серебристой прядью а-ля Дягилев <...> В «Шахерезаде» после национализации исчезли ковры и померкло электричество <...> Дворец его [князя – А.Е.] был отнят...» [1, с. 391–392].

Жизнь самого Великого князя была «отравлена» тайной рождения. В первом романе трилогии, повествующем о молодом архитекторе Николаеньке Триярском, автор закладывает основу «романовского» мифа. Чтобы спасти брата от смертной казни за связь с петрашевцами, Варвара Триярская принимает приглашение на «литературную беседу» [1, с. 33] во дворец императора Николая I. Через положенное количество времени в одном из монастырей города Лютинска рождается ребёнок, наречённый именем Иона, Иона Николаевич Романов. Так оказываются связаны два рода: Романовы и Триярские. Кстати, отец Кирилл Триярский, главный герой романа, – внучатый племянник Николая Триярского, родной внук Вареньки Триярской. Сам князь так и не смог понять, кто он есть на самом деле: внук или сын Николая I. Виной тому услышанные в детстве слова: «Ты мой сын... Да, ты не мой внук, ты мой сын... Ты должен прийти к власти... Иначе не пройдет и полувек – и династия погибнет, а Россия... Ты один можешь спасти...» [1, с. 305].

Сам Николай I «...где-то слышал, что изначально «революция» означала вовсе не бунт, а просто круговращение планет. Плавное движение по кругу. Что ж, он готов стать таким революционером, вернуть Россию на круги своя <...> [1, с. 113] Готов пойти на революцию в династическом порядке» [1, с. 112].

Кроме услышанных в полубреду слов, Николай Константинович получил письмо, в котором «...N сообщал, что ...за год до смерти государь (Николай I – А.Е) принял решение: совершить тайный обмен болезненного внука, отпрыска своего среднего сына, на ...Иону» [1, с. 306].

В попытках узнать правду «...ему самому судьбу до позвоночного хруста переломали, не в рясу – в настоящую смирительную рубашку пеленали. Из Петербурга вышвырнули, стаю медиков спустили...» [1, с. 197]. Жизнь в Ташкенте, постоянная необходимость скрывать своё истинное лицо и встреча с Гаспаром-строителем (возможным дядей, Николаем Триарским) научила Николая Константиновича Романова подстраиваться под обстоятельства. В Петрограде возле Мраморного дворца отец Кирилл встречается с Великим князем, который представляется ему как «гражданин Романов. Просто гражданин Романов» [1, с. 391]. Позднее из газет Кирилл Триарский узнает, что «бывший князь разгуливает по Ташкенту с красным бантом и охотно участвует в митингах» [1, с. 391]. Священнику казалось, что бывший князь встретил свержение своей династии с восторгом, в чём Триарскому виделась горькая усмешка. Следующую революцию «гражданин Романов» принял уже машинально радостно. После смерти князя в январе 1918 года в некрологе напишут, что ««бывший князь» был в своем роде борцом с самодержавием, что, несмотря на свою классовую ограниченность, покойный в меру сил сочувствовал угнетенным и раздувал пламя революционной борьбы» [1, с. 394]. Человек, обладавший огромными знаниями и талантами, приведший воду в пустыню, всю жизнь был заложником своего прошлого. Революционные перевороты помогли князю освободиться.

Подобным образом революционные события влияют и на других героев романа.

Светский журналист Кошкин Его, известный своими культурными обзорами и заметками, столкнувшись с происходящими изменениями, «из хроникера превратился в желчного работника пролетарской печати. Псевдоним Его исчез почти сразу после революции; он стал подписываться Nos, а потом просто Кошкин, простой и почти рабочей фамилией» [1, с. 384]. После смерти Великого князя Николая Константиновича

это был «уже просто Кошкин, без всякого латинского псевдонима и былого светского лоска» [1, с. 394].

Меняется и Алибек Махмуд-Дияров, слепой садовник, служивший долгие годы у отца Кирилла и помогавший герою справляться с одиночеством. Через 1,5 года после октябрьских событий в Петрограде отец Кирилл узнал, что Алибек чудесным образом прозрел. «Новая власть таскала садовника по своим митингам и собраниям как наглядный пример чуда, сотворённого революцией и освобождением трудящихся от вековых пут» [1, с. 384]. Однако Алибек теряет свой дар общения с живой природой и становится механиком.

Фотограф Ватутин, «корифей фотографической карточки» [1, с. 292], циник, неудачник, «западнее Киева не бывал, хотя в молодости собирался овладеть в совершенстве кистью и сделаться портретистом европейского класса. Но жизнь задвинула в Туркестан; картин не писал, снимал местные типы» [1, с. 178]. Именно Модест Иванович стал фиксатором основных событий, происходящих в городе. После съёмки приговоренных к казни в городской крепости, после взрывов в мирном городе фотограф изменился: «неожиданно принял ислам, переменял образ жизни» [1, с. 385]. Таким образом, практически все герои романа приобретают экзистенциальный опыт, когда восторг от революции сменяется её оценкой как разрушительного и губительного события и ведёт к изменению в человеке.

Интересна трактовка образа Николая II. С самого начала герой пытается дистанцироваться от политики, но потом ходом событий вовлекается в самую гущу революционных столкновений. Замечательна оценка деятельности государя, данная безымянным генералом: «Не было ещё государя среди Романовых, который бы так любил Россию. И не было государя, который своей любовью наделал бы ей столько вреда» [1, с. 389]. В романе император изображается в первую очередь как любящий муж и отец. «Увидев его (цесаревича) в первый раз новорожденным, сам испугался этого чувства, расплзшегося откуда-то отсюда, от груди. Это была почти женская, трясущаяся любовь, полная животного страха, что вот «это» сейчас отнимут» [1, с. 243]. Только из-за страха за сына «...тогда, в ужасном, тысяча девятьсот пятом он дал приказ стрелять в манифестантов именно из-за него, из-за сына. Ему казалось, что эти толпы ворвутся во дворец, в детскую, и сделают мальчику больно» [1, с. 243]. Для императора Николая революция – это возможность единения с семьей и спокойствие: «И я, и мой сын отрелись от престола. Ради России. И вы не представляете, какое облегчение...» [1, с. 389]. Император

верит в порядочность людей: «Думаю, они оставят нам Ливадию... Поселимся там. Будем с Алексеем возделывать сад...» [1, с. 389]. Финал этой истории нам известен.

В третьем романе трилогии «романовский миф» получает свое развитие и завершение: одним из действующих лиц станет гражданин Алексей Николаевич Бесфамильный, чудесным образом спасшийся наследник-цесаревич. Революция влияет и на главного героя романа Кирилла Львовича Триярского. Личное несчастье – смерть жены – сливается для него с другой страшной катастрофой – крушением старого, казалось бы, прочного и прекрасного мира. Обе катастрофы рожают внутреннюю растерянность, душевную боль героя. Но отец Кирилл по-прежнему верит. Верит в Бога, своё предназначение. Триярский не противится ему и уезжает в Японию, страну, которая подарила ему эту веру через знакомство с владыкой Николаем.

Задумывался ли Афлатуни над смыслом исторических событий, свидетелями и фиксаторами которых являлись герои трилогии? Что они означают, чем вызваны? Безусловно. И в то же время он представил их как нечто лишь частично независимое от воли человека. Герои чувствуют их, слышат, но логически не осмысливают, перемены воспринимаются ими во многом как природная данность. В то же время звучит и другой мотив: «Нет, недаром нынешние бедствия обрушиваются на Россию, – сама она привлекла их на себя. Только сотвори, Господи Боже, чтобы это было наказующим жезлом Любви Твоей! Не дай, Господи, вконец расстроиться моему бедному Отечеству! Пощади и сохрани его!» [1, с. 402].

#### *Список литературы*

1. Афлатуни С. Поклонение волхвов. М.: РИПОЛ классик, 2016. 720 с.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка: 70 000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. М.: Русский язык, 1990. 917 с.

### **THE IMAGE OF THE 1917 REVOLUTION IN THE TRILOGY SUHBAT AFLATUNI "THE ADORATION OF THE MAGI"**

*A.V. Emelina*

The article discusses the depiction of the 1917 revolution in a trilogy of Suhbat Aflatuni "The Adoration of the Magi" (the novel "Melkhiar"). Author shows how the characters, belonging to different social groups and strata of the population, took the events of October 1917. Special attention is paid to the images of Nikolai Konstantinovich Romanov and Tsar Nicholas II. The concept of "Romanovsky" myth

is presented. It is shown that the delight of revolution is replaced by understanding of how destructive and disastrous events are, that leads to a change in the Outlook of a person.

*Keywords:* Suhbat Aflatuni, «The Adoration of the Magi», «Melkhiour», the revolution of 1917, "Romanovsky" myth.

## **5.16. РЕВОЛЮЦИЯ И ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА В ИСТОРИЧЕСКОМ ДЕТЕКТИВЕ «КОНТРИБУЦИЯ» (1987) Л. ЮЗЕФОВИЧА И ОДНОИМЁННОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ (2016) С. СНЕЖКИНА**

© *Д.В. Кобленкова*

В разделе рассматривается изменение объекта изображения в современной литературе и кино о революции и гражданской войне. Делается вывод о том, что на смену лидерам «красного» движения приходят лидеры «белого» движения. Наряду с этим в кинематографе делается акцент на небарочность и гламуризацию изображаемых образов, чему способствует медийность приглашённых «звёзд». Исторические события революционной эпохи становятся лишь фоном для построения любовно-детективной мелодрамы в традициях А. Дюма и П. Мериме.

*Ключевые слова:* революция, генерал Пепеляев, исторический детектив, гламур, экранизация.

Предметом нашего исследования является повесть Л. Юзефовича «Контрибуция» [1], написанная автором в 1987 году и посвящённая генералу А.Н. Пепеляеву (1891–1938), и фильм С. Снежкина по этой повести, снятый в 2016-ом. Текст и фильм, созданные в постсоветский период, но в разное время, позволяют выявить несколько идеологических и культурологических тенденций в российском искусстве.

Прежде всего, скажем о том, что в постперестроечный период началось активное возвращение темы революции в российскую литературу и кино, и это была вторая волна рецепции революции после эпохи 1930-х годов. Весь этот процесс был трёхчастным: сначала в эпоху 1930-х возмечивались «красные» герои гражданской войны, затем в самом начале перестройки возникло стремление показать обе стороны конфликта, причём в равной степени обречённые, а в современной ситуации XXI века мы наблюдаем акцентирование роли «белой» аристократии. Эта последняя волна также не лишена мифологизации, как и первая. Главной отличительной чертой нового взгляда на 1917 год и гражданскую

войну стала смена объектов: вместо лидеров «красного» движения в литературу и кино пришли лидеры «белого» движения. Так, в картинах 1930-х годов ключевые образы эпохи связывались с героями-большевиками, которые принесли себя в жертву, и их подвиг, равно и как мученическая смерть, излагались в жанрах политической биографии с элементами приключенческого жанра – с одной стороны, и – с элементами агиографического канона, то есть жития святых – с другой. Среди этих героев были В. Чапаев, Н. Щорс, С. Лазо. Образы героев-борцов, великих полководцев, снимаемых с нижнего ракурса, как когда-то Сергей Эйзенштейн снимал броненосец «Потёмкин», а затем и их трагическая гибель были запечатлены в монументальных визуальных образах. Однако наряду с героизмом личного подвига в картинах было важно показать их демократизм и близость к народу, их невероятную бедность и вместе с тем дух товарищества. Кроме того, в фильмах они были непременно одиноки, так как главной женщиной в их жизни была революция.

Генералы «белой» гвардии изображались в этих картинах чаще всего как некрасивые возрастные господа с лысым черепом, большим количеством складок на шее и в пенсне, которое было признаком богатой и потому образованной интеллигенции, смотрящей на мир через искажающее всё стекло.

В современном российском кино ситуация изменилась в противоположную сторону: на роль лидеров «белого» движения стали приглашаться самые топовые актёры: К. Хабенский сыграл адмирала Колчака, С. Безруков – генерал-лейтенанта Каппеля, чьи войска прославились в знаменитой сцене психической атаки<sup>1</sup> против дивизии Чапаева, и М. Матвеев, воплотивший образ генерала Пепеляева.

Акцентирование роли «белых» офицеров предполагает, очевидно, какую-то идеологию. В определённой степени это может быть связано с идеями славянофильства, «России для русских», с патриотическими движениями и образом сильного лидера в военной форме. Однако чаще всего история становится лишь декоративным фоном, далёким экзотическим временем, которое можно использовать для коммерческих целей. В частности, для построения жанровых картин, среди которых значительное место занимают детектив и любовная мелодрама.

Так, уже в повести Л. Юзефовича 1987 года эпоха гражданской войны и захват в 1918 году генералом Пепеляевым Перми становится строительным материалом для конструирования так называемого «герметичного» детектива. Интрига повести строится на том, что занявшие

Пермь войска белой гвардии остались без обмундирования и провизии, вследствие чего Пепеляев решается вызвать оставшихся в городе купцов и попросить их добровольно дать в пользу действующей армии по 10.000 рублей. Купцы отказываются помочь Пепеляеву, после чего тот вынужден требовать с них этот взнос как контрибуцию. Один из коммерсантов приносит огромный дорогой бриллиант, который тут же исчезает. Для решения этой детективной загадки из тюрьмы возвращают начальника народной милиции Мурзина, который и должен решить эту задачу.

Так, в повести, помимо детектива, автор показывает две во многом сходные фигуры – Пепеляева и Мурзина. Сам Л. Юзефович говорит, что это было первое его обращение к личности Пепеляева и что он не доволен своей работой в этом произведении, что наиболее полную характеристику образа этого человека он дал в романе «Зимняя дорога» (2015). Однако автор напрасно снижает значение текста, так как все основные темы в повести уже заявлены, причём образ дан не менее психологично, чем в романе. Как раз здесь Пепеляев показан двойственно. С одной стороны, он благороден и умен и, казалось бы, хочет избежать насилия. Он с горечью понимает, что купцы не хотят помогать ему и что им безразлично, какой ценой «белая» гвардия возвращает для них прежнюю государственную систему, что они, прежде всего, дельцы, и что у «белого» движения нет настоящей опоры. С другой стороны, Юзефович не идеализирует Пепеляева, как это будет позже, и замечает, что он безжалостно обстреливает город, что после его наступления было расстреляно и спущено в Каму под лёд большое количество красных, что он хотел бы из уважения к Мурзину помиловать его, но понимал, что именно такого, как он, и надо расстрелять в первую очередь, так как такой благородный и гордый человек и есть самый опасный враг. Здесь же Юзефович показывает, что Пепеляев размышлял о своём генеральском положении, что, учитывая его двадцатисемилетний возраст, где бы он был, если бы не революция, что именно она дала ему возможность возвыситься и что генеральские погоны до сих пор обжигали ему плечи. Автор показывает, что власть, обретенная молодым Пепеляевым благодаря военному времени, безусловно, нравилась ему.

Так же двойственно в повести был описан и Мурзин. Он тоже гуманист и благородная душа, но и он хочет жить, соглашается помочь врагу Пепеляеву найти бриллиант ценой спасения своей жизни, готов переступить через унижение и есть брошенный ему Пепеляевым хлеб, а затем, найдя бриллиант, бежать, не возвращая его генералу, а оставляя у

себя на голубятне. В целом в этой ранней повести Юзефовича был соблюден жанровый баланс между серьёзной политической проблематикой исторической повести, психологической разработкой характеров и развлекательной составляющей интересно придуманного детектива.

В фильме С. Снежкина сделаны весьма показательные отступления от текста. Прежде всего, усилена визуальная составляющая картины, которая лишний раз напоминает, что существует не только гламурный роман в стиле О. Робски, но и гламурное кино, когда торжествует не красота, а вызывающая эстетская красивость. Сам Юзефович выставил на фейсбуке фотографию реального Пепеляева и под ней кадр с Максимом Матвеевым и написал, что «Вверху – живой человек, внизу – гламурный герой с золотыми погонами, которого режиссер Сергей Снежкин сделал абсолютно не похожим на реального Пепеляева не только внешне, но и по характеру, по биографии, по убеждениям. Мое предложение заменить фамилию героя на Переляев или что-нибудь в этом духе было проигнорировано» [2].

В этом отношении фильм вписывается в тенденцию последних лет снимать кино в необарочных декорациях, как сделаны «Страшные сказки» и последние экранизации «Анны Карениной» и «Войны и мира». С этой целью в фильме была изменена и усилена роль вдовы Чагиной, которая играла в повести служебную роль, а в картине стала главной героиней, соблазняющей аскетичного Пепеляева и, как выяснится в дальнейшем, украшая этот бриллиант.

Наряду с явной гламуризацией и вниманием к современным fashion-тенденциям, очевиден ориентир на медийность узнаваемых лиц и существующих между ними отношений. Так, на главные роли были приглашены Максим Матвеев и Лиза Боярская, роман и брак которых до сих пор вызывает интерес прессы и зрителей. К жанру детектива добавились элементы любовной мелодрамы, которые затмили всякую политическую проблематику. Прецедентность обыгрывания соблазняющей красоты Боярской превзошла ожидания, когда в картине её заставили раздеться вместе с другими купцами для обыска.

Помимо этой пары обращает внимание выбор актёра на роль следователя Мурзина, тоже так или иначе представляющего эпоху Серебряного века. Им стал Илья Носков, который прочно ассоциируется со своей ролью акунинского Эраста Фандорина. Учитывая, что ещё совсем недавно Боярская играла любимую женщину Колчака, то вся эта группа представляется одной большой компанией светского Серебряного века, где собственно революции, гражданской войне и террору уже нет места,

поскольку есть вещи более важные, чем война. Об этом говорит и только что вышедшая третья версия «Хождения по мукам».

В то же время бесспорной удачей фильма «Контрибуция» стали образы купцов, которые у Юзефовича были намечены, а в картине приобрели и характеры, и фактуру. Их внешность, манера вести себя, высокомерие, истеричность, трусость, жадность, влюблённость всех до единого всё в ту же вдову Чагину и, главное, сатирически обыгранные диалоги превратили любовно-детективную мелодраму в сатирическую пародию над ушедшей эпохой. Один из купцов, которого играет Е. Дятлов, вместо помощи показывает Пепеляеву кукиш, что в итоге означает крайний индивидуализм каждого представителя буржуазного общества и как следствие – отсутствие у «белого» движения поддержки, его обречённость на поражение. Характерно, что все представители «белой» гвардии тоже одиноки, но не в силу своего служения идее, а в силу ошибочной убеждённости каждого в своей избранности.

Очевидно, что когда Л. Юзефович писал «Контрибуцию» в 1987 году, это было почти диссидентское произведение, где автор в форме детектива пытался показать сложность и «белого», и «красного» движения, поскольку судьбы романтиков-идеалистов и с той, и с другой стороны были трагичны. Согласимся с утверждением О.С. Сухих<sup>2</sup>, анализирующей роман «Зимняя дорога» и приводящей цитату из работы И. Шафаревича, что в постреволюционный период станет совершенно очевидно, что жизнь была отдана за иллюзию, поскольку это были две дороги к одному обрыву. Трагическая двойственность «белых» и «красных» в каком-то смысле может быть проиллюстрирована мемом, который появился в Сети после того как К. Хабенский, игравший Колчака, сыграл также и Троцкого. Вожди и идеологи, идеалисты и романтики были по существу двумя сторонами одной трагедии, которая сегодня воспринимается как уже давно осмысленная реальность, никого напрямую не затрагивающая и всё чаще становящаяся исторической декорацией в духе романов А. Дюма. Когда-то П. Мериме, создатель исторического романа о войне католиков и гугенотов, сказал, что ничто так не характеризует эпоху, как отношения в любви. Сегодня мы, судя по всему, становимся свидетелями синтеза этих тенденций, когда, с одной стороны, великая история остаётся только фоном для изображения любовной интриги, а с другой стороны, позволяет показать всевозможные человеческие пороки и достоинства, которые в силу своей неизбывности, по-прежнему способны поражать воображение.

1. Согласно современной точке зрения «психической атаки» каппелевцев против дивизии Чапаева никогда не было.
2. Материал доклада О.С. Сухих представлен в настоящей монографии.

*Список литературы*

1. Юзефович Л. Контрибуция [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ihavebook.org/books/361748/kontribuciya.html> (дата обращения: 29.06.2016).
2. Юзефович Л. Запись на личной странице в фейсбуке: <https://www.facebook.com/youzef.l.a/posts/495652460623850?pnref=story> (дата обращения: 29.06.2016).

**REVOLUTION AND CIVIL WAR IN THE HISTORICAL DETECTIVE  
"CONTRIBUTION" (1987) BY L. YUZEFOVICH  
AND THE FILM OF THE SAME NAME (2016) BY S. SNEZHKIN**

*D.V. Koblenkova*

The article deals with the change of the displaying object in contemporary literature and cinema about the revolution and civil war. The conclusion is made that the leaders of the "red" movement are replaced by the leaders of the "white" movement. Along with this, the cinema emphasizes the neo-baroque and glamorization of the images depicted, which is facilitated by the recognizability of the invented stars. Historical events of the revolutionary era are only a background for the construction of a love-detective melodrama in the traditions of A. Dumas and P. Merimee.

*Keywords:* revolution, General Pepeliaev, historical detective, glamor, film adaptation.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Акимов Сергей Сергеевич** – к.искусствоведения, преподаватель Школы искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, e-mail: ss.akimov@mail.ru

**Артамонова Ирина Валерьевна** – аспирант факультета журналистики Института международного права и экономики им. А.С. Грибоедова (г. Москва), e-mail: littleby@mail.ru

**Архангельская Ирина Борисовна** – д.филол.н., доц., профессор департамента литературы и межкультурной коммуникации факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Нижегородский филиал); профессор кафедры журналистики Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: aib@sandy.ru

**Биктимиров Владислав Эдуардович** – магистрант кафедры русского языка, литературы и речевой коммуникации Сибирского федерального университета, e-mail: v.e.biktimirov@yandex.ru

**Борковска Альдона (Borkowska Aldona)** – к.гум.н., адъюнкт кафедры русской филологии и компаративистики Гуманитарного факультета Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце, e-mail: aldbor@interia.pl

**Верещагина Ангелина Васильевна** – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного лингвистического университета, e-mail: linaanghelina@mail.ru

**Данилина Наталия Ивановна** – д.филол.н., доцент кафедры русской и классической филологии Саратовского государственного медицинского университета, e-mail: danilina\_ni@mail.ru

**Дезорцева Мария Андреевна** – аспирант кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета (г. Челябинск), e-mail: dezortseva\_m@bk.ru

**Деменюк Вероника Максимовна** – магистрант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: demenyuk.veronika@mail.ru

**Демкина Светлана Михайловна** – к.филол.н., зав. музеем А.М. Горького Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (г. Москва), e-mail: DemkinaSvetlana@yandex.ru

**Дехтяренко Анна Валерьевна** – к.филол.н., доц. каф. классической филологии Петрозаводского госуниверситета, e-mail: geba13@mail.ru

**Дроздова Мария Сергеевна** – к.филол.н, старший преподаватель кафедры методики обучения английскому языку и деловой коммуникации Московского городского педагогического университет, e-mail: drozdovams@list.ru

**Елисева Александра Владимировна** – к.филол.н., доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Балтийского государственного технического университета «Военмех» имени Д. Ф. Устинова, e-mail: elisseeva\_alexan@mail.ru

**Емелина Анна Витальевна** – учитель русского языка и литературы MAOU СШ № 151 с углубленным изучением отдельных предметов, соискатель кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: annasheyla@yandex.ru

**Ишимбаева Галина Григорьевна** – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской, зарубежной литературы и издательского дела Башкирского государственного университета (г. Уфа), e-mail: galgrig7@list.ru

**Казакова Ирина Борисовна** – д.филол.н., доцент, профессор кафедры философии, истории и теории мировой культуры Самарского государственного социально-педагогического университета, e-mail: kib\_sam@mail.ru

**Каледина Елена Владимировна** – к.филол.н., зав. кафедрой латинского языка Первого Санкт-Петербургского государственного медицинского университета им. академика И.П. Павлова Минздрава РФ, e-mail: helenakaledina@yandex.ru

**Канарская Екатерина Игоревна** – аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: ek-uf@yandex.ru

**Карпова Алина Владиславовна** – аспирант кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, e-mail: kar.alina.91@list.ru

**Кобленкова Диана Викторовна** – д.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Националь-

ного исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: dvmk@yandex.ru

**Козак Эва (Kozak Ewa)** – к.гум.н., адъюнкт кафедры русской филологии и компаративистики Гуманитарного факультета Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце, e-mail: ewakozak.inibi@gmail.com

**Коньшева Наталья Юрьевна** — магистр филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, учитель русского языка и литературы физико-математического лицея №31 (г. Челябинск), e-mail: natashakonysheva@mail.ru

**Королева Ольга Андреевна** – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail:oa.krlv@gmail.com

**Кравченко Владимир Ильич** – старший преподаватель кафедры «Научно-технический перевод и профессиональная коммуникация» Донского государственного технического университета, e-mail: kronin@yandex.ru

**Кудрявцева Тамара Викторовна** – д.филол.н., научный сотрудник отдела литературы Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

**Кузнецова Анна Игоревна** – к.филол.н., доцент кафедры всемирной литературы Института Филологии Московского педагогического государственного университета, e-mail: an\_kuznetsova@mail.ru

**Кузнецова Анна Николаевна** – к.филол.н., доцент кафедры языковой коммуникации и психолингвистики Уфимского государственного авиационного технического университета, e-mail: anna\_lk@mail.ru

**Лазарева Маргарита Николаевна** – к.филол.н., доцент, зав. кафедрой латинского языка и фармацевтической терминологии Пермской государственной фармацевтической академии, e-mail: ml1948@perm.ru

**Ленкова Нина Рашидовна** - ассистент кафедры русской, зарубежной литературы и издательского дела Башкирского госуниверситета (г. Уфа), e-mail: galgrig7@list.ru

**Липинская Анастасия Андреевна** – к.филол.н., доцент Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: nastya.lipinska@gmail.com

**Любомудров Алексей Маркович** – д.филол.н., ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, e-mail: lubomu@ Rambler.ru

**Любомудрова Татьяна Александровна** – доцент кафедры иностранных языков Северо-Западного государственного медицинского университета им. И.И. Мечникова, e-mail: lubomu@ Rambler.ru

**Малыгина Галина Евгеньевна** - к.филол.н., старший преподаватель кафедры иностранных языков Нижегородской государственной медицинской академии, e-mail: malygina\_g@mail.ru

**Махнина Наталья Георгиевна** - к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: Lilija\_nasrutdin@mail.ru

**Мельникова Любовь Александровна** – к.филол.н., преподаватель кафедры русского языка и литературы Балашовского института (филиала) ФГБОУ ВО «СГУ имени Н.Г. Чернышевского», e-mail: lmelnikova5@mail.ru

**Надъярных Мария Фёдоровна** – к.филол.н., старший научный сотрудник отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: nadmasha@mail.ru

**Насрутдинова Лилия Харисовна** – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: Lilija\_nasrutdin@mail.ru

**Никольский Евгений Владимирович** – д.филол.н., магистр богословия, преподаватель Варшавского университета (Польша), e-mail: eugenius-08@yandex.com

**Никулина Инна Николаевна** – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета, e-mail: inna.cherni@bk.ru

**Нечипуренко Нина Георгиевна** – к.филол.н., доцент кафедры общественных наук Новосибирского юридического института (филиала) Томского государственного университета, e-mail: iio-nli@mail.ru

**Новинский Эрнест Эрнестович** – студент Московского института международных отношений (университет) МИД РФ (МГИМО), e-mail: ernestn899@gmail.com

**Новодранова Валентина Федоровна** – д.филол.н., профессор, зав. каф. латинского языка и основ терминологии Московского государст-

венного медико-стоматологического университета им. А.И. Евдокимова, e-mail: novodranova@mail.ru

**Носачёва Марина Игоревна** – учитель немецкого языка МОУ «СОШ № 94» г. Саратова, аспирант кафедры русской и классической филологии Саратовского государственного медицинского университета, e-mail: sgu0308@yandex.ru

**Овчарова Екатерина Эдуардовна** – к.э.н, доцент, независимый исследователь, e-mail: ekbs@yandex.ru

**Олькова Алёна Алексеевна** – аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: keridven@gmail.com

**Осьмухина Ольга Юрьевна** – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, e-mail: osmukhina@inbox.ru

**Погода-Колодziejак Адриана (Pogoda-Kolodziejak Adriana)** – к.гум.н., адъюнкт Гуманитарного факультета Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце, e-mail:: adapogoda@tlen.pl

**Полюхтова Инна Константиновна** – д.филол.н., профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: kafzl@yandex.ru

**Приходько Елена Владимировна** – к. филол. н., доцент кафедры древних языков исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, e-mail: aristonica@list.ru

**Разумовская Елена Александровна** - к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, e-mail razumovskaja@mail.ru

**Ремаева Юлия Георгиевна** – к.филол.н., старший преподаватель кафедры иностранных языков и лингвокультурологии Института международных отношений и мировой истории Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: dear\_prudence@mail.ru

**Репчински Пётр-Павел (Rępczyński Piotr-Paweł)** – доктор Института междисциплинарных исследований г. Познань, Польша, e-mail: piotr.pawel.repczynski@onet.eu

**Родина Галина Ивановна** – д.филол.н., профессор кафедры литературы Арзамасского филиала Национального исследовательского Ниже-

городского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: grodina@yandex.ru

**Рыжкина Зоя Александровна** – к.филол.н., доцент, профессор кафедры классической филологии Московского государственного медико-стоматологического университета им. А.И.Евдокимова, e-mail: ryzhkina@inbox.ru

**Рюмина Елена Вячеславовна** – старший преподаватель кафедры иностранных языков Нижегородской государственной медицинской академии, e-mail: ruminaelena@yandex.ru

**Савенкова Светлана Рудольфовна** - к.и.н., старший преподаватель кафедры иностранных языков Нижегородской государственной медицинской академии, e-mail: ssssv@yandex.ru

**Сейбель Наталия Эдуардовна** – д.филол.н., доцент, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, e-mail: Seibel\_ne@mail.ru

**Семёнова Марина Юрьевна** – к.филол.н., доцент кафедры «Научно-технический перевод и профессиональная коммуникация» Донского государственного технического университета, e-mail: kronin@yandex.ru

**Славягинская Марина Николаевна** – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии МГУ им. М.В. Ломоносова, координатор Объединения региональных центров греко-латинской лингвокультурологии, e-mail: slamarnik@mail.ru

**Смолянская Александра Алексеевна** – магистрант факультета Свободных Искусств и Наук Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: asmolyanskaya@yandex.ru

**Соболева Надежда Владимировна** - к.филол.н., доцент кафедры всемирной литературы Московского государственного педагогического университета, e-mail: saybl@list.ru

**Соколова Наталья Игоревна** – д.филол.н., профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, e-mail: sockolova.natalja2009@yandex.ru

**Стрепетова Галина Ивановна** – к.филол.н., доцент, г. Волгоград, e-mail: strepetova2004@mail.ru

**Сухих Ольга Станиславовна** – д.филол.н., доц. кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: ruslitxx@list.ru

**Тихонова Лилия Михайловна** – доц. кафедры анатомии человека с курсом латинского языка и основ медицинской терминологии Ульяновского госуниверситета; доц. Института медицины, экологии и физической культуры им. Т.З. Биктимирова; засл. учитель РФ, e-mail: latina45@mail.ru

**Толысбаева Жанна Женисовна** – д.филол.н., профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин и арт-менеджмента Казахской национальной академии хореографии, e-mail: Zh\_kazpoetry@inbox.ru

**Ушакова Александра Николаевна** – к.филол.н., доцент Нижегородского филиала Университета российского инновационного образования, e-mail: alexush@yandex.ru

**Федосеева Надежда Александровна** – к.филол.н., зав. отделом литературы Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории им. В.М. Васильева, e-mail: fedna74@mail.ru

**Фролова Анна Сергеевна** – магистрант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: froenka@yandex.ru

**Хрипулова Татьяна Николаевна** – к.филол. н., учитель русского языка и литературы средней школы №21 им. Н.И. Рыленкова (г. Смоленск), e-mail: khriptulovatat@rambler.ru

**Цветков Юрий Леонидович** – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы Ивановского госуниверситета, e-mail: jzvetkow@mail.ru

**Чумакова Лидия Петровна** – к.ю.н., доцент, заведующая кафедрой гражданского права, директор Новосибирского юридического института (филиала) Томского государственного университета, e-mail: iionli@mail.ru

**Шарыпина Татьяна Александровна** – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: swawa@yandex.ru

**Швецова Татьяна Васильевна** – к.филол.н., доцент кафедры литературы и русского языка Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, e-mail: t.shvetsova@narfu.ru

**Шеваренкова Юлия Михайловна** – к.филол.н., доцент кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: shevarenkova@mail.ru

**Шевченко Людмила Ивановна** – к.филол.н., доцент кафедры немецкой филологии Самарского государственного университета, e-mail: antyk.shevchenko@yandex.ru

**Широкова Людмила Владимировна** – старший преподаватель кафедры иностранных языков Нижегородской государственной медицинской академии, e-mail: ssrsv@yandex.ru

**Юхнова Ирина Сергеевна** – д.филол.н., профессор кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: yuhnova@yandex.ru

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (Шарыпина Т.А., <i>Нижний Новгород</i> ; Надъярных М.Ф., <i>Москва</i> ).....	5
---	---

### ГЛАВА 1. «РОЛЬ ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ В ДУХОВНОМ РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННЫХ ГУМАНИТАРИЕВ»

1.1. О термине «риторика» (Славягинская М.Н., <i>Москва</i> ).....	10
1.2. Жанры мантической поэзии по материалам надписей южной Малой Азии (II–III вв. н.э.) (Приходько Е.В., <i>Москва</i> ).....	18
1.3. Словообразовательные гнезда с вершиной ‘имя’ в классических языках (Данилина Н.В., <i>Саратов</i> ).....	35
1.4. Типология конечных терминоэлементов греко-латинского происхождения в составе клинических композитных терминов (Носачёва М.И., <i>Саратов</i> ).....	43
1.5. Гуманитарное значение курса латинского языка в медицинском вузе (Савенкова С.Р., Широкова Л.В., <i>Нижний Новгород</i> ).....	50
1.6. Интерактивные формы обучения древним языкам и внеаудиторная работа (Верещагина А.В., <i>Москва</i> ).....	55
1.7. Разработка структуры и содержания терминологической компетенции для включения в рабочую программу курса «Латинский язык и основы терминологии» (Новодранова В.Ф., <i>Москва</i> ).....	63
1.8. Рассмотрение термина «печень» в качестве сквозной темы в курсе «Латинский язык и основы медицинской терминологии» (Рюмина Е.В., Савенкова С.Р., <i>Нижний Новгород</i> ).....	70
1.9. Из истории преподавания медицинской латыни в Первом медицинском (Каледина Е.В., <i>Санкт-Петербург</i> ).....	78
1.10. Об опыте применения информационно-коммуникационных технологий в проведении итогового контроля по дисциплине «Древние языки культуры» (специальность «Перевод и переводоведение») (Кравченко В.И., Семёнова М.Ю., <i>Ростов-на-Дону</i> ).....	85
1.11. Дисциплины античного цикла в Новосибирском юридическом институте (филиале) Томского государственного университета (Нечипуренко Н.Г., Чумакова Л.П., <i>Новосибирск</i> ).....	91

1.12. О реализации гуманитарного аспекта в преподавании латинского языка в медицинском вузе (на материале литературных произведений русских классиков) ( <b>Малыгина Г.Е., Савенкова С.Р., Нижний Новгород</b> ) .....	95
1.13. К вопросу об опыте составления словарей латинских и греческих заимствований в русском языке ( <b>Верещагина А.В., Москва</b> ) ....	101
1.14. Древнегреческие источники французских библеизмов, содержащих соматическую лексику ( <b>Верещагина А.В., Москва</b> ) .....	115
1.15. Латинский язык на французских фармацевтических экслибрисах XVII–XX вв. ( <b>Лазарева М.Н., Пермь</b> ).....	122
1.16. Использование дидактических принципов обучения и самообучения медицинской латыни (из опыта работы) ( <b>Тихонова Л.М., Ульяновск</b> ) .....	129

## ГЛАВА 2. АНТИЧНЫЕ КОДЫ КАК ОБЪЕКТ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

2.1. Место «Кармина Бурана» в «Триумфах» Карла Орфа ( <b>Цветков Ю.Л., Иваново</b> ).....	135
2.2. Проблема «подлинной античности» в творчестве поэтов предпушкинской поры ( <b>Стрепетова Г.И., Волгоград</b> ) .....	142
2.3. Эстетическая теодицея в античном неоплатонизме и у западноевропейских романтиков ( <b>Казакова И.Б., Самара</b> ).....	149
2.4. «Лебеди» Дэвида Константайна и Райнера Марии Рильке ( <b>Разумовская Е.А., Саратов</b> ).....	160
2.5. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драмах Х. Мюллера и П. Хакса ( <b>Биктимиров В.И., Красноярск</b> ).....	164
2.6. Интерпретация мифа о Мееде в романе С. Рушди «Земля под её ногами» ( <b>Королева О.А., Нижний Новгород</b> ) .....	175
2.7. Два прочтения одного сюжета: Овидий и Пуссен ( <b>Никулина И.Н., Донецк</b> ) .....	182
2.8. «Античные фигуры» в живописи Рембрандта. К вопросу об особенностях творческого метода мастера ( <b>Акимов С.С., Нижний Новгород</b> ).....	188
2.9. Древнегреческий сюжет как инструмент авторской саморефлексии (на примере творчества современного немецкого писателя Штеффена Марциньяка) ( <b>Кудрявцева Т.В., Москва</b> ).....	192

2.10. Мифомышление в живописи ( <b>Рыжкина З.А., Москва</b> ) .....	204
2.11. Персей как герой викторианской эпохи: античный миф в восприятии Ч. Кингсли ( <b>Соколова Н.И., Москва</b> ).....	208
2.12. Античное и национальное в ирландской мифологической драме: «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне» У.Б. Йейтса ( <b>Олькова А.А., Нижний Новгород</b> ) .....	218
2.13. Мифологема пути в романе Х.С. Томпсона «Страх и Отвращение в Лас-Вегасе» ( <b>Деменюк В.М., Нижний Новгород</b> ).....	223
2.14. Мифопоэтика творчества Кэтрин Фишер ( <b>Карпова А.В., Нижний Новгород</b> ) .....	229
2.15. О переводе М.В. Храповицкой (Сушковой) трагедии Ж.Г. Дюбуа-Фонтанеля «Эриция, или Весталка» ( <b>Овчарова Е.Э., Санкт-Петербург</b> ) .....	234
2.16. Библейские аллюзии в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов» ( <b>Емелина А.В., Нижний Новгород</b> ) .....	246
2.17. Новелла «Святой сатир» в свете философско-эстетических взглядов Д. С. Мережковского ( <b>Дехтяренко А.В., Петрозаводск</b> ).....	253
2.18. Terror Antiquus. Облик Эллады «загадочной, жуткой» в очерках Б. Зайцева «Афины» ( <b>Любомудров А.М., Любомудрова Т.А., Санкт-Петербург</b> ) .....	261
2.19. Специфика трансформации жанра легенды в прозе М. Веллера ( <b>Осьмухина О.Ю., Саранск</b> ) .....	269
2.20. Геннадий Шмаков: миф и реальность ( <b>Шевченко Л.И., Самара</b> ) .....	274
2.21. Опыт современного изучения со студентами-словесниками темы любви в архаической лирике Эллады в рамках компетентностного подхода ( <b>Никольский Е.В., Варшава, Польша</b> ).....	286

### ГЛАВА 3. ФЕНОМЕН РЕВОЛЮЦИИ В МИРОВОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

3.1. Тема Великой французской революции в творчестве Уильяма Вордсворта ( <b>Жазакова И.Б., Самара</b> ) .....	298
3.2. Гражданская война 1861–1865 гг. в литературе американского Юга 1920–1930гг. ( <b>Архангельская И.Б., Нижний Новгород</b> ).....	306

3.3. «Никто еще не сошел с ума против своей воли»: два облика революции в романе Яцека Дукая «Ксаврас Выжрын» ( <b>Козак Э. / Kozak E., Седльце, Польша</b> ) .....	314
3.4. «Stille Revolution» in der deutschen Filmkunst nach der Wende / «Тихая революция» в немецком кино на переломе эпохи объединения ( <b>Погода-Колодзьяк А. / Pogoda-Kołodziejak A., Седльце, Польша</b> ).....	323
3.5. Особенности изображения революционной действительности в пьесе Э. Толлера «Человек-масса» ( <b>Мельникова Л.А., Саратов</b> ).....	332
3.6. Миф о Кухулине в драматургии периода борьбы Ирландии за независимость ( <b>Олькова А.А., Нижний Новгород</b> ).....	336
3.7. Тема философского осмысления истории в драматургии Хайнера Мюллера (70-90-е гг.) ( <b>Фролова А.С., Нижний Новгород</b> ).....	343
3.8. Тема Крестьянской войны в Германии и феномен революционного сознания в пьесах Фридриха Вольфа «Бедный Конрад» (1923) и «Томас Мюнцер, человек со знаменем радуги» (1953) ( <b>Шарыпина Т.А., Нижний Новгород</b> ).....	348
3.9. Образ бунтарки в романе Кэтрин Уэбб «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» ( <b>Кузнецова А.Н., Уфа</b> ).....	356
3.10. Революционный дискурс в поэме Д. Мильтона «Потерянный рай» и в романе П. Акройда «Милтон в Америке» ( <b>Ишимбаева Г.Г., Ленкова Н.Р., Уфа</b> ) .....	362
3.11. Французская революция и ода «Вольность» А.С. Пушкина ( <b>Артамонова И.В., Москва</b> ) .....	367
3.12. Революция как поступок в «Петербургском сборнике» (1846) ( <b>Швецова Т.В., Архангельск</b> ) .....	371

#### ГЛАВА 4. РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ДИСКУРС В МИРОВОМ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

4.1. Тема революции 1917 года в поэзии Н.И. Тряпкина ( <b>Хриптулова Т.Н., Смоленск</b> ).....	379
4.2. Война и революция в романе Ф. Верфеля «Барбара, или Благочестие» ( <b>Сейбель Н.Э., Челябинск</b> ).....	385
4.3. Поэзия в эпоху социальных потрясений (на материале книги Дж. Фаулза «Аристос» и сборника стихов «Избранное») ( <b>Дроздова М.С., Москва</b> ).....	390
4.4. Лоуренс и революции ( <b>Кравченко В.И., Ростов-на-Дону</b> ) .....	397

4.5. Социальные прозрения Анатоля Франса ( <b>Овчарова Е.Э., Санкт-Петербург</b> ).....	404
4.6. Эволюция политических взглядов Г. Зудермана ( <b>Родина Г.В., Нижний Новгород</b> ) .....	412
4.7. Игры с историей: сатирические антиутопии Сью Таунсенд ( <b>Ремаева Ю.Г., Нижний Новгород</b> ) .....	418
4.8. Готическая новелла Э. Норткота «Картина»: несостоявшийся разговор о революции ( <b>Липинская А.А., Санкт-Петербург</b> ).....	426
4.9. Национальные коды в драме Пиранделло (к 150-летию Луиджи Пиранделло) ( <b>Полухтова И.К., Нижний Новгород</b> ).....	433
4.10. Кризисное сознание Гуго фон Гофмансталия в трёх редакциях трагедии «Башня» ( <b>Цветков Ю.Л., Иваново</b> ).....	443
4.11. Концепт «смута» в общественном сознании Австрии XX века и его бытование в романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» ( <b>Конышева Н.Ю., Челябинск</b> ).....	451
4.12. Концепт «свой – чужой» в романах Хилари Мантел о Томасе Кромвеле ( <b>Дезорцева М.А., Челябинск</b> ) .....	455
4.13. Тема революции в марийской поэзии первой половины XX века ( <b>Федосеева Н.А., Йошкар-Ола</b> ) .....	460
4.14. Художественное отражение революционных событий истории Индии XX века в романах Салмана Рушди ( <b>Новинский Э.Э., Москва</b> ) .....	466
4.15. «Плохие» стихи как маркер переходного времени ( <b>Толысбаева Ж.Ж., Астана, Казахстан</b> ).....	473
4.16. Трансформация образа «постсоветского человека» в драматургии Н.В. Коляды 2000-х гг. ( <b>Канарская Е.И., Нижний Новгород</b> ) ..	486

#### **ГЛАВА 5. ОСМЫСЛЕНИЕ ДИНАМИКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ РЕВОЛЮЦИОННЫХ КОНТЕКСТОВ**

5.1. Ното crudelis в лаборатории революции – Владимир Зазубрин "Щепка" ( <b>Борковска А. / Borkowska A., Седльце, Польша</b> ) .....	493
5.2. Метафора революции в отражении Николая Бердяева (Репчински П.-П. / <b>Repczyński P.-P., Познань, Польша</b> ) .....	503
5.3. Мир Востока в эпоху революционных преобразований в произведениях М.И. Шеввердина ( <b>Юхнова И.С., Нижний Новгород</b> ) .....	513

5.4. Революция как путь обречённых в романе Л. Юзефовича «Зимняя дорога» ( <b>Сухих О.С., Нижний Новгород</b> ) .....	523
5.5. Революционный метроном в жизни и творчестве Ю.К. Олеси ( <b>Ушакова А.Н., Нижний Новгород</b> ) .....	529
5.6. Образ игрушечного мира в детской литературе 1920-30-х годов как отражение реальности революции и гражданской войны ( <b>Махнина Н.Г., Насрутдинова Л.Х., Казань</b> ).....	536
5.7. Не-антропоморфный взгляд на человека и революцию в литературе: текстовая омонимия ( <b>Смолянская А.А., Санкт-Петербург</b> ) .....	543
5.8. Неподцензурные политические частушки о Ленине в записях 20-ых гг. XX в. ( <b>Шеваренкова Ю.М., Нижний Новгород</b> ) .....	548
5.9. Европейская интерпретация драматургии М. Горького в контексте русской революции ( <b>Демкина С.М., Москва</b> ) .....	556
5.10. До и после революции: школа выживания великой княгини Марии Павловны Романовой ( <b>Никольский Е.В., Варшава, Польша</b> ) ...	562
5.11. «Горький, Толстой и Сталин, они были словно частью этой массы» (рецепция личности и творчества Максима Горького в произведениях О.М. Графа) ( <b>Елисеева А.В., Санкт-Петербург</b> ) .....	570
5.12. Диалог Ленина и Тцара: генезис дадаистического мифа ( <b>Кузнецова А.И., Москва</b> ) .....	577
5.13. Осмысление русской революции в немецком литературном сознании через призму личности и творчества В.В. Маяковского ( <b>Кудрявцева Т.В., Москва</b> ) .....	586
5.14. Специфика революционного дискурса в романе Ж. Гарсана «Каждый день бушевала буря» («C'était tous les jours tempête») ( <b>Соболева Н.В., Москва</b> ) .....	593
5.15. Изображение революции 1917 года в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов» ( <b>Емелина А.В., Нижний Новгород</b> ) .....	602
5.16. Революция и гражданская война в историческом детективе «Контрибуция» (1987) Л. Юзефовича и одноимённой экранизации (2016) С. Снежкина ( <b>Кобленкова Д.В., Нижний Новгород</b> ) .....	607
<b>Сведения об авторах</b> .....	613

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
В ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ:  
АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ**

*Коллективная монография*

Формат 60x84 1/16.

Гарнитура Таймс. Усл.-печ. л. 36,3. Уч.-изд. л.

Заказ № 24. Тираж 500.

Издательство Нижегородского госуниверситета  
им. Н.И. Лобачевского

603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

ДЕКОМ

Отпечатано в типографии  
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского

603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37