

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова»

ЛИТЕРАТУРА В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ: ПОЭТИКА, КОМПАРАТИВИСТИКА, ИМАГОЛОГИЯ

Коллективная монография



Нижний Новгород
2023

Публикуется по решению редакционно-издательского совета НГЛУ

УДК: 82.091 (02)

ББК: 83

Л642

Отвественные редакторы:

Сакулина Елена Александровна

канд. филол. наук, зав. кафедрой литературы народов мира и межкультурной коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова,

Фомин Сергей Матвеевич

канд. филол. наук, доцент кафедры литературы народов мира и межкультурной коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова

Рецензенты:

Кашлявик Кира Юрьевна

д-р. филол. наук, профессор

Чайка Ксения Владимировна

канд. филол. наук, доцент

Л642 **Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология** [Электронный ресурс]: Коллективная монография / Отв. ред. Е. А. Сакулина, С. М. Фомин. – Электронные текстовые данные (2,8 Мб). – Н. Новгород: НГЛУ, 2023. – 318 с. – 1 электрон, опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: процессор x86 с тактовой частотой 500 МГц и выше; 512 Мб ОЗУ; Windows XP/7/8 и выше; видеокарта SVGA 1280x1024 High Color (32 bit); привод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-85839-398-6

Коллективная монография «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология», публикуемая кафедрой литературы народов мира и межкультурной коммуникации, отражает результаты одноименной международной научной конференции, проходившей в НГЛУ им. Н. А. Добролюбова в мае 2022 года. Она представляет интерес для всех, кто профессионально занимается или просто интересуется такими науками, как литературоведение, лингвистика и имагология. Монография отражает новейшие тенденции в изучении явлений современной культуры в России и на Западе, предлагает эффективные методики исследования художественных текстов, определяет круг обязательных для прочтения мастеров современной прозы.

Это монографическое исследование посвящено светлой памяти кандидата филологических наук, доцента, специалиста по литературам народов Западной Европы и США Ольги Анатольевны Наумовой.

Текстовое электронное издание

Минимальные системные требования:

Компьютер: процессор x86 с тактовой частотой 500 МГц и выше; ОЗУ 512 Мб; 8 Мб на жестком диске; видеокарта SVGA 1280x1024 High Color (32 bit); привод CD-ROM

Операционная система: Windows XP/7/8 и выше

Программное обеспечение: Adobe Acrobat Reader версии 6 и старше

ISBN 978-5-85839-398-6

© Коллектив авторов, 2023

© НГЛУ, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
В память об Ольге Анатольевне Наумовой	9
<i>О. А. Наумова</i> Творчество Дж. Джойса.	
Роман «Улисс» – энциклопедия модернизма	13

ЮБИЛЕЙНОЕ: МОЛЬЕРУ 400!

<i>Ю. В. Стулов</i> «Мексиканский скупой» Карлоса Мортон: игра с мольеровским «Скупым»	20
<i>А. Л. Ренанский</i> Коллизия художника и власти в пьесе М. Булгакова «Мольер»	30
<i>Е. Н. Шевченко</i> Два Дон Жуана на казанской сцене	47

КОМИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

<i>С. Н. Аверкина, И. А. Бекин</i> «Смешной-несмешной» Кафка в творчестве Лукаса Линдера	56
<i>Г. Л. Гуменная</i> Ирои-комика в жанровой структуре романа <i>А. С. Пушкина</i> «Евгений Онегин»	65
<i>Е. Ю. Жукова</i> Специфика функционирования концепта СМЕХ в русском сатирическом тексте (на материале творческого дискурса М. Жванецкого)	81
<i>А. Н. Кочетков</i> Поэтика комического в дебютном романе <i>И. Во:</i> турнир фантазмагорий	94
<i>Ж. Г. Коновалова</i> Природа комического в романе С. Фрая «Как творить историю»	119
<i>Е. И. Кузнецова</i> Репрезентация комического в экранной медиареальности	138
<i>О. Б. Лукманова</i> Комическое в пьесах Дороти Л. Сэйерс	151
<i>И. С. Разина</i> Макабрический юмор в произведениях Гордона Хотона	167
<i>В. Г. Сибирцева</i> «Комическое» и «оптимистическое» в жизни и творчестве немецкого поэта Фридриха Готлиба Клопштока	175

<i>И. А. Снегирев</i> Ирония в поэзии Николая Гумилёва как следствие жанровой рефлексии	190
<i>Н. Г. Черняева</i> Комическое в любовной мотивике (на материале повести С. Довлатова «Филиал»)	199

АВТОР И ТЕКСТ:

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ, ПЕРЕВОДА, РЕЦЕПЦИИ

<i>М. А. Александрова</i> 1812 год как «героическая комедия»: эстетическое оформление исторического мифа в культуре советской эпохи.....	221
<i>В. И. Калинин, Е. А. Сакулина</i> Рецепция образа святого Георгия в немецком переводе стихотворения <i>М. Цветаевой</i> «Ресницы, ресницы...».....	239
<i>А. Д. Костенко, С. Н. Аверкина</i> Образ героя-эксцентрика в романе Генриха Бёлля «Глазами клоуна»	247
<i>И. С. Скоропанова</i> Словотворчество Михаила Сухотина в книге «4 поэмы нулевых и неправильные стихи»	256
<i>С. М. Фомин</i> Франсуа Мориак в России.....	267
<i>А. А. Хафизова</i> Стилистическое разнообразие новелл О. Генри и вопросы перевода на русский и татарский языки	277
<i>В. О. Хусаинов</i> Проблема синтеза жанров в очерках Эрнеста Хемингуэя	292
<i>Ю. Л. Цветков</i> Философские истоки лирики молодого Гуго фон Гофманстала	299
Сведения об авторах	312

CONTENTS

Introduction.....	7
In memory of Olga A. Naumova	9
<i>O. A. Naumova</i> Work of J. Joyce. The Novel <i>Ulysses</i> – Encyclopedia of Modernism.....	13

ANNIVERSARY: MOLIERE IS 400!

<i>Yu. V. Stulov</i> <i>The Miser of Mexico</i> by Carlos Morton: Playing with Moliere's <i>The Miser</i>	20
<i>A. L. Renansky</i> Collision of Artist and Authority in M. Bulgakov's Play <i>Molére</i>	30
<i>E. N. Shevchenko</i> Two Don Juan's at the Kazan Stage	47

THE COMIC IN LITERATURE AND ART

<i>S. N. Averkina, I. A. Bekin</i> Funny-Unfunny Kafka in the Works of Lukas Linder	56
<i>G. L. Gumennaya</i> Iroi-Comic in Genre Structure of the Novel <i>Eugene Onegin</i> by A. S. Pushkin	65
<i>E. Yu. Zhukova</i> The Specific Functioning of the Concept <i>Laughter</i> in the Russian Satirical Text (on the Material of M. Zhvanetsky's Creative Discourse)	81
<i>A. N. Kochetkov</i> The Poetics of the Comic in E. Waugh's Debut Novel: <i>Tournament of Phantasmagorias</i>	94
<i>Zh. G. Konovalova</i> The Nature of the Comic in S. Fry's Novel <i>Making History</i>	119
<i>E. I. Kuznetsova</i> Representation of the Comic in On-Screen Media Reality	138
<i>O. B. Lukmanova</i> Elements of Comedy in Plays by Dorothy Leigh Sayers.....	151
<i>I. S. Razina</i> Macabre Humour in the Works by Gordon Houghton.....	167
<i>V. G. Sibirtseva</i> „Funny” and „Optimistic” in the Life and Work of the German Poet Friedrich Gottlieb Klopstock	175

<i>I. A. Snegirev</i> Irony in the Poetry of Nikolai Gumilev as a Consequence of Genre Reflection	190
<i>N. G. Chernyaeva</i> The Comic in Love motives (based on S. Dovlatov's Novel <i>Affiliate</i>)	199

AUTHOR AND TEXT:

PROBLEMS OF POETICS, TRANSLATION, RECEPTION

<i>M. A. Aleksandrova</i> Year 1812 as a „Heroic Comedy“: Shaping the Aesthetics of the Historical Myth in the Culture of the Soviet Period	221
<i>V. I. Kalinkina, E. A. Sakulina</i> The Reception of St. George's Image in the German Interpretation of the Poem by M. Tsvetaeva <i>Eyelashes, Eyelashes</i>	239
<i>A. D. Kostenko, S. N. Averkina</i> The Imaging of the Hero-eccentric in Heinrich Böll 's Novel <i>Through the Eyes of a Clown</i>	247
<i>I. S. Skoropanova</i> Word-Creation of Mikhail Sukhotin in the Book <i>4 Long Poems of Zero Years and Irregular Poems</i>	256
<i>S. M. Fomin</i> Francois Mauriac in Russia.....	267
<i>A. A. Khafizova</i> Stylistic Diversity of the Novels by O. Henry and their Translation into Russian and Tatar Languages	277
<i>V. O. Khusainov</i> The Problem of Genre Synthesis in the Essays of Ernest Hemingway	292
<i>Yu. L. Tsvetkov</i> Philosophical Origins of Lyrics by Young Hugo von Hofmannsthal	299
List of Contributors	315

ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология», опубликованная кафедрой литературы народов мира и межкультурной коммуникации НГЛУ, отражает новейшие тенденции в изучении явлений современной культуры в России и на Западе, предлагает эффективные методики исследования художественных текстов, определяет круг обязательных для прочтения мастеров современной прозы.

Это монографическое исследование посвящено светлой памяти кандидата филологических наук, доцента, специалиста по литературам народов Западной Европы и США Ольги Анатольевны Наумовой. В монографии представлен последний текст, написанный Ольгой Анатольевной.

Первая часть монографии отражает результаты одноименной конференции, которая успешно прошла в НГЛУ им. Н. А. Добролюбова в мае 2022 года и была посвящена 400-летнему юбилею великого французского комедиографа Мольера. Она представлена такими глубокими исследованиями, как «Мексиканский скупой» Карлоса Мортонна: игра с мольеровским «Скупым» белорусского ученого Ю. В. Стулова или «Коллизия художника и власти в пьесе М. Булгакова „Мольер“» А. Л. Ренанского. Чрезвычайно интересным представляется исследование Е. Н. Шевченко «Два „Дон Жуана“ на казанской сцене». Все публикуемые в этой части научные труды призваны подтвердить очевидное влияние французского драматурга на европейский театр.

Вторая часть посвящена исследованию феномена «комического» в культуре, интерес к которой спровоцирован юбилеем великого Мольера. Более десятка статей посвящены репрезентации комического в различных культурах, эпохах и литературных родах, от Пушкина и Клопштока до Довлатова

и Жванецкого. Несомненным украшением этой части монографии являются научные труды Г. Л. Гуменной «Ирои-комика в жанровой структуре романа А. С. Пушкина „Евгений Онегин“», И. Г. Черняевой «Комическое в любовной мотивике (на материале повести С. Довлатова „Фиалиал“)», В. Г. Сибирцевой «„Комическое“ и „оптимистическое“ в жизни и творчестве немецкого поэта Фридриха Готлиба Клопштока» и О. Б. Лукмановой «Комическое в пьесах Дороти Л. Сэйерс». Не меньший интерес представляют статьи С. Н. Аверкиной о Кафке и Л. Линдере и А. Н. Кочеткова об Ивлине Во.

Большинство докладов было представлено на конференции 2022 года в рамках секции, которая занималась изучением таких литературоведческих категорий, как «автор» и «текст». Все они публикуются в главе «Автор и текст: проблемы поэтики, перевода, рецепции». Хотелось бы выделить особо тексты М. А. Александровой, И. С. Скоропановой, С. М. Фомина и Ю. И. Цветкова. Большой интерес в этой части монографии представляют также статьи молодых ученых В. И. Калинкиной и А. Д. Костенко, написанные совместно с их научными руководителями – кандидатом филологических наук Е. А. Сакулиной и доктором филологических наук С. Н. Аверкиной.

Коллективная монография «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология» дополняет общую картину истории литературы и адресуется самой широкой читательской аудитории.

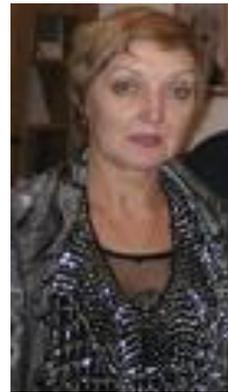
В ПАМЯТЬ ОБ ОЛЬГЕ АНАТОЛЬЕВНЕ НАУМОВОЙ

Предлагаемая Вашему вниманию монография посвящена светлой памяти Ольги Анатольевны Наумовой, доцента кафедры литературы народов мира и межкультурной коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова.

Ольги Анатольевны Наумовой не стало 27 февраля 2022 года. Казалось, что ее трагический уход был просто невозможен. Да, были болезни, проблемы на работе, утраты и разочарования, но никто, как казалось до конца февраля, не умел так легко, как она, переносить удары судьбы. У Ольги Анатольевны было, что называется, легкое дыхание: оптимистический взгляд на окружающий мир, желание понять другого, разделить с ним его беды. Были трепетное отношение к профессии и безграничная любовь к студентам.

Феномен О. А. Наумовой состоит в том, что она принадлежала к редкому роду людей, уход которых невозможно принять и который ощущается как потеря родного человека. «Незаменимых нет», – это не про нее. До сих пор все, кто был знаком с ней, ощущают пустоту, которую никогда не заполнят ни новые заботы, ни новые знакомства. Ольга Анатольевна была искренне любима домашними, коллегами, начальством, студентами. Они понимали масштаб ее личности. В ней удивительно органично сочетались скромность и такт, профессионализм и энциклопедичность, красота и обаяние.

Казалось бы, такт и личная скромность должны были мешать ее «карьере». Иногда ее упрекали в том, что наука для нее не стала главной страстью. Но это утверждение верно только



**Ольга Анатольевна
Наумова**

01.02.1955 – 27.02.2022

отчасти, как верно и то, что О. А. Наумова была большим ученым, известным в стране и за ее пределами. Сегодня очевидно, что ее научное наследие представляет большой интерес для всех, кто занимается исследованием истории литературы Великобритании и США. Достаточно взглянуть на список научных трудов, насчитывающий более двух сотен статей. Круг ее интересов был обширен, но в центре внимания всегда были художественные события, которые объединяются термином «постмодернизм».

А все начиналось в далекие 80-е годы прошлого века, когда О. А. Наумова обратилась к исследованию творчества Ч. Диккенса, после чего написала диссертацию «Автобиографический роман воспитания в творчестве Ч. Диккенса и Ш. Бронте» и в 1990 году блестяще ее защитила в Московском педагогическом университете им. В. И. Ленина. Блестяще! Это не расхожее клише: все, кто помнит это событие, подтвердят феноменальность ее успеха.

Впервые в истории кафедры, которая в то время состояла из более десятка преподавателей и аспирантов, в *полном составе* отправилась в Москву поддержать О. А. Наумову. На защите совпало все: красота и ум соискательницы (чего стоил ее розовый галстук-бабочка на блузке, который смотрелся удивительно уместно!), уникальный научный дар ее руководителя З. И. Кирнозе, которая этот триумф подготовила, благосклонность членов совета, среди которых блистали Б. И. Пуришев, Н. П. Михальская и И. О. Шайтанов. Был и праздничный банкет недалеко от столичной квартиры Зои Ивановны в небольшом ресторанчике рядом с метро «Новослободская». Кстати, московский дом З. И. Кирнозе на долгие годы превратился в штаб-квартиру тех молодых ученых, которые вскоре составят основу ее научной школы, и Ольга Анатольевна станет ее эмблемой и визитной карточкой.

С тех пор О. А. Наумова полюбила научные конференции, куда отправлялась всегда с большим энтузиазмом. География ее поездок поражает: Белоруссия и Иркутск, Рязань и Ереван, Москва и Санкт-Петербург... А коллоквиумы и симпозиумы – это всегда новые связи! Мало кто в Горьком (Нижнем Новгороде)

написал за последние три десятилетия столько отзывов на докторские и кандидатские диссертации! Ее приглашали не только потому, что как оппонент она была непритязательна: тут имел особый вес текст ее отзыва и сама манера презентации. Она, часто выступая рецензентом многочисленных диссертаций, обсуждаемых на кафедре, поражала коллег глубиной знаний и умением, не ранив их авторов, помочь советом.

Действительно, у Ольги Анатольевны было не только легкое дыхание, но и легкое перо. Читать ее размышления по поводу художественной манеры Диккенса или Джойса, канадского прозаика и поэта Майкла Ондатже или британской писательницы Марины Левицкой (!), английского драматурга и писателя Алана Беннетта или француза Эмиля Ажара одинаково занимательно. Она всегда работала на стыке наук: литературоведения, имагологии и межкультурной коммуникации. Плюс знание английского языка, который О. А. Наумова очень любила. Ее статьи – не просто импрессионистические зарисовки из истории русской и зарубежной литературы. Это, очевидно, единый научный текст, объединенный личностью незаурядного автора.

Ольга Анатольевна интересовалась театром и музыкой, любила и знала живопись, обожала нижегородские театры. Можно было не сомневаться в том, что встретишь ее на любой из нижегородских театральных премьер, любом из гастрольных спектаклей или концертов в рамках Сахаровского фестиваля. Она не пропускала ни единой постановки, проходившей в Нижегородском театре оперы и балета в дни фестиваля «Болдинская осень».

Особое пристрастие Ольга Анатольевна питала к российской истории и культуре, особенно к народным промыслам. Это была настоящая страсть! Она объездила всю Нижегородскую область, познакомилась с известными мастерами Хохломы и Полховского Майдана, Городца и Арзамаса. Ее коллекции книг по краеведению и образцов всемирно известных промыслов не могли не восхищать. Она могла часами рассказывать об истории хохломской и городецкой росписи, о специфике семеновской

и полховско-майданской матрешки, об отличии свистулек из Арзамаса или северных районов Нижегородского края.

Среди прочих О. А. Наумова особо отличала украшения из кости родом из Варнавина и брошки из казаковской филиграни, которые носила охотно и которые на ней всегда смотрелись элегантно. Она высоко ценила расшитые вручную нижегородскими мастерицами блузки с подсолнухами или полевыми цветами, которые чаще всего украшала ее любимая стрекоза с эмалью. Говорила, что это ее небольшой вклад в рекламу местных промыслов.

Славу ей принесли и многочисленные экскурсии по Нижнему Новгороду, которая Ольга Анатольевна проводила по-русски для коллег из других городов и по-английски для многочисленных иностранцев из ближнего и дальнего зарубежья. Обожала и автобусные экскурсии по достопримечательностям области, от Семенова до Болдина, от Ковернина до Гагина. Казалось, что именно в туристическом автобусе с микрофоном в руках она чувствовала себя абсолютно счастливой.

Последние годы ее жизни нельзя назвать легкими. Она с трудом мирилась с новой эпохой с ее все возрастающей формализацией жизни, сетовала на то, что цифра подчас убивает смысл, а буква побеждает дух. И если ей удивительным образом удавалось «договориться» со своими «болячками» (или, как она говорила, «нутряными скорбями»), то примириться с онлайн-обучением, со скайпом и зумом было нелегко. Но она честно пыталась оставаться «на уровне», понимая важность своей профессии, которую всегда рассматривала как служение...

«Человек-оркестр», Ольга Анатольевна останется в нашей памяти светлой личностью, большим ученым и выдающимся педагогом. 27 февраля 2022 года этот оркестр умолк, но все мы, ее коллеги, аспиранты, студенты, друзья, слышим его музыку...

С. М. Фомин,

доцент кафедры литературы народов мира и межкультурной коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова

ТВОРЧЕСТВО ДЖ. ДЖОЙСА. РОМАН «УЛИСС» – ЭНЦИКЛОПЕДИЯ МОДЕРНИЗМА

А. О. Наумова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Джеймс Джойс (*James Augustine Aloysius Joyce*, 1882–1941) – один из крупнейших писателей XX века, смелый экспериментатор в искусстве Новейшего времени. Наряду с Прустом и Кафкой Джойс причислен к «отцам модернизма». В творчестве Джойса выражены особенности нового художественного мышления его эпохи, получившие широкий резонанс и во многом определившие пути развития прозы XX века. Воздействие Джойса испытали писатели разных стран и различных литературно-эстетических платформ.

Художественная система Джойса включает произведения разных форм – сборники стихотворений «Камерная музыка» (1907), «Избранные стихотворения» (1936), сборник рассказов «Дублинцы» (1904), романы «Портрет художника в юности» (1916), «Улисс» (1921), «Поминки по Финнегану» (1939), пьеса «Изгнанники» (1918). Главный герой «Портрета художника в юности» Стивен Дедалус вновь появляется в романе «Улисс».

«Улисс» (*Ulysses*, 1921) – сложное полистилистическое произведение. Этот роман, который признаётся вершиной литературы модернизма, несмотря на внешнюю сюжетную простоту, вмещает в себя огромное количество исторических, философских, литературных и культурных аллюзий.

Временное пространство романа – один день (16 июня 1904 года) из жизни Дублина и жизни одного из главных героев, дублинского обывателя Леопольда Блума. В настоящее время эта дата отмечается как Блумсдэй, «день Блума», и имеет

отношение к судьбе самого Джойса: именно в этот день произошло объяснение писателя с его будущей женой Норой Барнакл.

Роман «Улисс» Джойса представляет собой «эпос в прозе», соотносимый с «Одиссеей» Гомера, написанный методом «потока сознания» и отличающийся многоплановой композицией, сложной символикой, стилевым и языковым разнообразием.

День, о котором повествуется в романе, Блум проводит в издательстве, на улицах и в кафе Дублина, на похоронах, на берегу залива, в родильном доме и, наконец, у себя дома.

Герои романа Стивен Дедалус и Леопольд Блум странствуют по городу, и роман повторяет запутанный маршрут своих героев, превращаясь тем самым в лабиринт. В романе представлены схемы города, даны планы районов, улиц, подробное описание домов, где бывают персонажи (школа, почта, библиотека, баня, кладбище, публичный дом, редакция газеты, многочисленные пабы). Однако «Улисс» называют романом-лабиринтом не только из-за сложного маршрута и намеренной усложненности текста. Это прежде всего лабиринт сознания современного человека. Джойс создает современную «Одиссею», он описывает жизнь обыкновенного человека, возможно, антигероя, и вместе с тем реализует те же универсалии, извечные начала бытия, что и Гомер.

«Улисс» – особая форма романа-мифа, где основным предмет изображения – универсальная глубинная жизнь человеческой души. Джойса интересует человеческая жизнь во всех ее проявлениях: духовных, душевных, интеллектуальных, телесных, – во всех ее оттенках и нюансах. Стивен, Леопольд и Мэрион Блум – триединая сущность человечества. Одной из главных тем романа является тема «отец – сын», где в роли первого символически выступает Блум, в роли второго – Стивен Дедалус. Дублин предстаёт в романе символом всего мира, Блум – мужчины как такового, его жена воплощает в себе образ всех женщин, один летний день – всех времён на Земле. Каждый персонаж, каждая ситуация, в которую он попадает, скрывает в себе множество

неявных символических и социокультурных контекстов. В каждом эпизоде присутствуют:

- сюжетный план (в котором происходит действие романа),
- реальный план (реалии Ирландии начала XX века),
- Гомеров план (построение по схеме «Одиссеи»),
- тематический план (символический подтекст).

В каждом эпизоде можно увидеть цепь символов-ассоциаций: сцена – время – орган тела – цвет – символ – искусство – техника.

Великий мифотворец XX века, Джойс создал модель мира и человека в романе «Улисс», задумав его как современную «Одиссею». Все три главных героя романа имеют прототипы – персонажи мифа об Одиссее. Рекламный агент одной из дублинских газет Леопольд Блум – Одиссей; учитель истории в гимназии Дублина, писатель и философ Стивен (Стефанос) Дедалус – Телемак; певица Мэрион (Молли) Блум – Пенелопа.

Один обычный день превращается в эпическое повествование об истории древнейшей из европейских столиц – Дублина – и одновременно в изображение всей истории человечества, в своего рода энциклопедию человеческого знания и в конспект истории английской литературы. Таким образом, можно отметить самую яркую особенность романа Джойса – огромное количество исторических, философских, литературных и культурных аспектов, скрытых за непритязательным сюжетом. С их помощью Джойс пытался выразить своё представление о жизни.

Композиция романа строго логична: роман делится на три части и 18 эпизодов (именно эпизодов, а не глав), названия которых аналогичны песням «Одиссеи» Гомера. Однако тематические, сюжетные и смысловые параллели «Улисса» с «Одиссеей» Гомера свободны, даны без точных соответствий, в неизменном виде сохранена важная для Джойса парадигма «Одиссеи» – стремление отца к встрече с сыном.

Вместо традиционных характеров Джойс передает психическое состояние героев в данный момент времени – в этом его

новаторство. Из таких психических состояний складывается характер благодаря технике «потока сознания».

Термин «поток сознания» впервые был употреблен в 1890 году американским психологом и философом-идеалистом Уильямом Джемсом в его книге «Научные основы психологии». Джемс полагал, что сознание человека подобно потоку, реке, в которой мысли, ощущения, ассоциации перебивают друг друга и нелогично переплетаются.

«Поток сознания» в литературе – художественный метод, особая техника письма, прием, с помощью которого исследуется и непосредственно воспроизводится душевная жизнь человека. Все душевные переживания, ассоциации, бессознательные импульсы, эмоции воспроизводятся именно в той последовательности и в том виде, в каком они появляются на поверхности сознания. По преимуществу этот прием разрабатывался в текстах модернистского направления, так как главная задача модернизма и «потока сознания» – выражение субъективного состояния героя.

«Поток сознания» в литературе представляет собой особую предельную форму внутреннего монолога, где привычные причинно-следственные связи нарушены и с трудом могут быть восстановлены, т. е. это алогичный, иррациональный монолог. В результате в романе, написанном с помощью техники «потока сознания», действие переносится в субъективное пространство души; традиционная повествовательная структура текста разрушается; временные пласты «прошлое – настоящее – будущее» смещаются и сложно пересекаются; логика повествования становится ассоциативной; появляется стереоскопичность изображения (действительность описывается с различных точек зрения); пространственно-временные характеристики мира становятся относительными, и объективная картина мира теряет свою цельность. Читатель смотрит на мир глазами героя, внимание которого сконцентрировано на отдельных моментах действительности.

Время, перестав быть историческим, становится психологическим, оно мыслится как внутренний поток. Происходит разрыв традиционных пространственно-временных отношений

в литературе и искусстве. Сама действительность, утратившая логику и последовательность развития, распадается на фрагменты, произвольно и мозаично сопрягаемые друг с другом. Эти фрагменты в литературных произведениях упорядочиваются только сознанием персонажа.

Традиционная классическая литература, основанная на чётких причинно-следственных связях, создавала образы логически мыслящих героев. Психолого-физиологические открытия XIX–XX веков показали ассоциативность, фрагментарность и мозаичность человеческого мышления. Именно эта особенность и лежит в основе «потока сознания». Приведём в качестве примера «поток сознания» или внутренний монолог Молли Блум, в технике которого написан весь заключительный, 18-й эпизод романа:

«Да потому что такого с ним никогда не было требовать завтрак себе в постель скажи-ка пару яиц с самой гостиницы Городской герб когда всё притворялся что слег да умирающим голосом строил из себя принца чтоб заинтриговать эту старую развалину миссис Риордан воображал будто с ней дело в шляпе а она нам и не подумала отказать ни гроша все на одни молебны за свою душеньку скряга какой свет не видал жалась себе на денатурат потратить четыре пенса все уши мне прожужжала о своих болячках да еще эта вечная болтовня о политике и землетрясениях и конце света нет уж дайте сначала нам чуть-чуть поразвлечься упаси господи если б все женщины были вроде нее сражалась против декольте и купальников которых кстати никто ее не просил носить уверена у ней вся набожность оттого что <...>».

На письме «поток сознания» часто передается без абзацев и знаков препинания, без четкого деления на законченные фразы.

«Поток сознания» позволяет фиксировать не только осознанные, выраженные в слове мысли персонажа. Джойс достигает новой ступени психологической достоверности, когда показывает перебивы в работе человеческой мысли, ее ассоциативность, роль внешних впечатлений. Утром, пока сознание его героев еще не загружено копящимися в течение дня впечатлениями, они мыслят достаточно ясно, законченными предложениями, относительно логично. По мере того, как разворачивается

их день, сознание все больше утомляется, в нем все меньше формальной логики и все больше индивидуальных, причудливых ходов. В «потоке сознания» происходит отказ от принципа логического развертывания текста.

Толкователи книги Джойса определяли роман как аллегорию всей истории человечества. По мысли автора, «Улисс» должен был в символической форме передать странствия человека в том мрачном хаосе, каким писатель воспринимал мир.

Многочисленные символические мотивы в «Улиссе» являются модификациями традиционных символов мифологии. В «Улиссе» явлены мотивы суточного движения Солнца вокруг Земли; соединение в одной точке прошлого, настоящего и возможного будущего, передаваемых и соответствующей лексикой, и размышлениями героев, а также многолюдие каждого эпизода, насыщенного высказываниями, мыслями, ощущениями многих людей вместо традиционного одного рассказчика, наполняет жизнью каждое мгновение в романе и передает читателю физическое ощущение происходящего на его страницах.

В тексте романа много вставных элементов – это пародии, выдержки из исторических и научных трудов, элементы рекламы и политических манифестов, фрагменты музыкальных текстов, нотные ряды и схемы Дублина, которые организуют текст романа нелинейно. Характерные черты стиля романа – метаязык (язык символов, шифров и кодов) и цитатность: словесная игра с цитатами из произведений мировой классики – Гомера, Шекспира, Библии, Данте и др.

В разных главах автор имитирует различные жанры. Свободное обращение Джойса с различными жанровыми формами, используемыми в «Улиссе», помогает писателю достичь цели – уподобления литературного произведения человеческой жизни, человеческому организму.

Для стиля Джойса характерны словесные эксперименты – авторские неологизмы, слова-предложения, аббревиатуры и т. д. Например:

«Он устремил на Стивена долгий ведь-ты-не-прав взгляд»;

«Между тем он скрупулезно разглядывал сидевшего напротив субъекта, не прекращая его шерлоххолмствовать с той самой минуты, как тот оказался у него в поле зрения».

В романе многочисленны вставки на латыни, итальянском, древнерусском, французском, немецком и других языках, которыми владел сам Джойс. Разнообразные эксперименты с языком, которые можно найти в романе, не только не нарушают систему языка, но, наоборот, показывают его безграничные возможности.

Перевод романа «Улисс» на русский язык имеет долгую, сложную и драматическую историю, начиная с 1920-х гг. Он был окончательно завершён в 1990-е гг. В. Хинкисом и С. Хоружим.

Все издания романа снабжены пространными лингвокультурными комментариями. Они необходимы для изучения произведения, так как без них читатель может остаться на поверхности повествования, он не сможет «увидеть всё во всем», а ведь именно это придает целостность роману, который стал одним из самых значимых в истории модернизма.

Библиография:

1. *Вулф В.* Современная художественная проза // Писатели Англии о литературе XIX–XX в. М.: Прогресс, 1981. С. 276–281.
2. *Гарин И. И.* Век Джойса. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002.
3. *Гениева Е. Ю.* И снова Джойс... М.: ВГБИЛ, 2011.
4. *Гениева Е. Ю.* Комментарии к роману «Улисс» // Иностранная литература. 1989. № 1–12.
5. *Джойс Д.* Портрет художника в юности: Роман / Пер. с англ. М. П. Богословской-Бобровой; комментарии Е. Ю. Гениевой // Иностранная литература. 1976. № 10. С. 171–198; 1976. № 11. С. 119–174; 1976. № 12. С. 139–182.
6. *Джойс Д.* Улисс: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего; комментарий С. Хоружего. М.: Республика, 1993.
7. *Жантиева Д. Г.* Джеймс Джойс. Вирджиния Вулф // Английский роман XX века. 1918–1939. М.: Наука, 1965.
8. «Русская Одиссея» Джеймса Джойса: Сб. статей / Под общ. ред. Е. Гениевой. М.: Рудомино, 2005.
9. *Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале. СПб.: Азбука, 2015.
10. *Эко У.* Поэтика Джойса. СПб: Симпозиум, 2006.

ЮБИЛЕЙНОЕ: МОЛЬЕРУ 400!

«МЕКСИКАНСКИЙ СКУПОЙ» КАРЛОСА МОРТОНА: ИГРА С МОЛЬЕРОВСКИМ «СКУПЫМ»

Ю. В. Стулов

независимый исследователь, г. Минск, Белоруссия

Статья посвящена пьесе видного американского драматурга чикано Карлоса Мортонна «Мексиканский скупой», в которой он, отталкиваясь от знаменитой пьесы великого французского комедиографа Мольера, играет с его образами и сюжетными ходами, перенося действие в мексиканскую действительность начала XX века, отмеченную предреволюционной грозой и резким отторжением власти от народа. С помощью едкой сатиры, принимающей нередко форму карикатуры, Мортон создает произведение, подчеркивающее параллели между событиями, разделенными веками, которые, однако, имеют родственные корни.

Ключевые слова: переосмысление классики, драматургия чикано, интертекстуальность, игра.

The Miser of Mexico by Carlos Morton: Playing with Moliere's The Miser

Yu. V. Stulov

independent researcher, Minsk, Belarus

The paper deals with the play *The Miser of Mexico* by the famous American Chicano playwright Carlos Morton in which he makes use of the renowned play by the great French comedian Moliere and plays with his character and plot lines transferring action to the Mexican reality of the beginning of the 20th century which is marked by the eve of revolution and dramatic alienation of the authorities from the people. With the help of keen satire which often takes the form of caricature Morton has created a work that emphasizes parallels between the events that are divided by centuries but, nevertheless, have similar roots.

Keywords: reinterpretation of classical literature, Chicano/a playwriting, intertextuality, game.

Среди этнических меньшинств США чикано занимают важное место. Это выходцы из Мексики, которые начали селиться в США еще с XVI века и включают в себя людей с испанской, индейской, африканской кровью и в своей массе

являются католиками. Это объясняет формирование у них особого понятия пограничья (*Mestizo*), т. е. гибридности, жизни между несколькими культурами, присутствующего в произведениях авторов литературы чикано. С одной стороны, они уже американцы, но на протяжении всей своей истории ощущают дискриминацию и неравноправие, а с другой – они уже оторваны от прародины, Мексики, к которой они продолжают испытывать глубокие чувства. На это делают упор многие писатели чикано, например, Ана Кастильо или Америго Паредес, сравнивающий чикано с «сиротой, у которой нет отчизны, ведь ни одна нация не хочет признать ее своей»¹ [цит. по: 5, р. 5]. Эта особенность их положения в США определила и тематику их произведений, ведь они «иные», «другие», что сказывалось в их мироощущении и отчужденности от американского общества, которое в силу целого ряда причин вызывало их неприятие. Начав формироваться в XIX веке, литература чикано обеспечила свое присутствие на литературной карте мира, обозначив при этом свою острую идеологическую и социальную направленность. Герой этой литературы – «иной» по цвету кожи, представлениям о жизни, убеждениям, ассоциации с меньшинствами, что ведет к его маргинализации по сравнению с теми, кто воплощает большинство, нормативность, власть, т. е., как правило, белых англосаксонских протестантов. Писатели чикано поэтизируют политический и социальный протест, делая упор на конфликте между доминантной культурой и традициями чикано, белыми стереотипами и мифологией своих предков, мужчиной и женщиной (культура чикано характеризуется гипертрофированной маскулинностью, мачизмом. Женщина представлена как «традиционно покорная, бессловесная, поддерживающая своего мужчину» [7, р. 199]).

Важным инструментом литературы чикано является язык. Это не английский и не испанский в чистом виде, а так называемый *Spanglish*, т. е. своеобразная смесь испанского и английского

¹ Здесь и далее перевод с англ. автора статьи. – Ю. С.

языков в различных сочетаниях, на котором говорит значительная часть населения США. Для речи персонажей литературы чикано характерно использование английского языка со значительным вкраплением испанских слов и выражений, междометий, восклицаний, которые обыкновенно используются в драматических ситуациях, передающих сильные эмоции, волнение и т. п.

Творчество Карлоса Мортонна (*Carlos Morton*, род. 1942, Чикаго) представляет собой важное явление в драматургии чикано. Театр чикано как явление в театральной жизни США возникает в 1960–70-е гг. вокруг *El Teatro Campesino* под руководством Луиса Вальдеса (*Luis Valdéz*), а позже Национального театра Ацтлан (*El Teatro Nacional de Aztlán*), которым предстоит сыграть значительную роль в продвижении драматургии чикано. Важным элементом эстетики театра чикано является агитпроп, так как его представления несут особый идеологический пропагандистский посыл, направленный на осуществление целей этнического меньшинства, которое отстаивает свою самобытность и требует быть услышанным. Драматург мексиканского происхождения принадлежит к числу наиболее значимых фигур в новейшей американской литературе. Он удостоен многочисленных литературных и театральных премий. Его пьесы с успехом шли на сценах американских театров и были показаны на гастролях в Мексике, Германии, Испании и Франции, странах Латинской Америки, где он признан одним из самых популярных испаноговорящих американских авторов. Х. Уэрта считает выдающимся достижением Мортонна то, что чикано в его интерпретации показан «как гражданин мира, человек, который должен был вернуть себе мексиканскую идентичность, вроде аутсайдера, взглядывающегося внутрь себя» [6, p. 102–103].

Некоторые из его многочисленных пьес представляют собой переработку произведений классической литературы, вписывающую их в контекст истории и культуры чикано. Н. Мамброль убежден, что «Мортон трансформировал мифы и библейские истории в комедии, тонко чувствующие дух чикано» [8],

в результате чего подчеркивается безусловная диалогичность литературы, когда литературные тенденции Новейшего времени перекликаются со знаковыми произведениями мировой классики. Как правило, драматург пользуется теми же жанровыми разновидностями, что и автор претекста; прослеживаются параллельные сюжетные линии, символы и образы. Под пером Мортонна вертикальная интертекстуальность проявляется в аллюзиях, реминисценциях, осознанном цитировании, пародировании, парафразе, что ведет к более глубокому пониманию его пьес. Происходит приращение смысла, что связано с новыми требованиями времени, иной идеологической ситуацией. Сохраняя общий посыл, образы, заимствованные из классической литературы, приобретают новые краски и оттенки.

Пьеса «Мексиканский скупой» (*The Miser of Mexico*) написана Мортонном в 1989. Уже в заголовке автор сразу отсылает к своему предшественнику, Мольеру, и тут же подчеркивает связь мольеровского «Скупого» с древнеримской комедией «Горшок» (другие названия: «Горшечная комедия», «Клад», «Кубышка») выдающегося комедиографа Плавта (*Titus Maccius Plautus*):

Freely stolen from Moliere who borrowed it from Plautus («Свободно адаптировано у Мольера, который заимствовал ее у Плавта»).

Мортон несколько изменяет состав действующих лиц, усиливая комический эффект: у Мольера два слуги, обязанностей которых хватит на несколько человек, настолько жаден Гарпагон, а Тан-тан Мортонна совмещает множество функций, а также обязанности повара и кучера, каждый раз дерзко интересуясь у донна Профундио, какой из этих функций тот отдает приказ. Вместо мольеровского Комиссара у Мортонна появляется Ранчо Перес, революционер, а мольеровская Фрозина заменяется теткой Марианы, которая во многом ее повторяет. Знаменательно, что Мортон отказывается от фигуры маклера, что усиливает впечатление о необыкновенной жадности главного героя, который настолько дорожит своим богатством, что не может помыслить о том, чтобы кого бы то ни было посвящать в свои дела. Во всех

трех пьесах главным героем становится скряга, а темой служит скардность как страсть и один из самых тяжких человеческих пороков. Все три персонажа, олицетворяющие силу денег и жадность (Эвклион, Гарпагон, дон Профундио), боятся лишиться клада, денег, кошелька и потому с подозрением относятся абсолютно ко всем другим персонажам пьес, особенно к рабу/слуге, без которых они, однако, не могут обходиться. В разных видах у всех троих повторяются приказы *«Вон отсюда!»*, *«Прочь, проваливай!»*, *«Подглядывать за мною я не дам тебе!»*.

Бытовая комедия Плавта отмечена гиперболизацией главной черты персонажа и его гротесковостью, буффонадой, грубоватым юмором, прямым обращением к зрителю, обилием пословиц и поговорок. В комических сценах персонажи постоянно ругаются, бранятся, ссорятся; сам Эвклион неоднократно пространно рассуждает на темы морали, долга и т. д., но сатирический накал пьесы усиливается благодаря образам раба и повара, которые реагируют на поведение и высказывания Эвклиона. Нельзя не отметить, что уже Плавт начинает использовать *«прием контаминации – смешения двух или нескольких пьес»*, на что обращает внимание М. Позднев [2, с. 4]. Мортон станет неоднократно обращаться к этому приему, перерабатывая пьесы предшественников в своих эстетических целях, что, собственно, и проявилось в его *«Мексиканском скупом»*.

Взяв за основу мольеровского *«Скупого»*, драматург насыщает пьесу предвкушением событий мексиканской революции 1910 года, когда стало ясно, что коррумпированная и аморальная власть диктатора Порфирио Диаса обречена. Ведь в этом обществе закон не действует; все решает он сам. Выдвинувшись во время гражданской войны в Мексике, он после нескольких попыток, характеризовавшихся предательством, политическими манипуляциями и государственным переворотом, узурпирует власть и практически вводит военную диктатуру, привлекая на свою сторону латифундистов и крупные американские и британские компании, беззастенчиво эксплуатировавшие природные богатства и нищее население страны, состоящее в основном

из бедных крестьян. Мексиканская революция 1910 года положила конец правлению Диаса, вынужденного отправиться в изгнание.

Повторяя едва ли не все сюжетные ходы и во многом текст пьесы Мольера, Мортон высвечивает драматическую ситуацию Мексики и создает сатирические образы тех, кто неминуемо приводит страну к катастрофе. Как и во Франции XVII века, в Мексике общество ощущает слабость политической системы и на себе испытывает рост классовых противоречий, когда из прогнившего прошлого, которое вызывает не только отторжение, но и смех, пробиваются ростки нового, что обуславливает расцвет комедии. Как известно, классицистическая комедия *«предлагала пространство для симуляции, где новые способы поведения подвергались воображаемому тестированию методом проб и ошибок»* [3, р. 477]. Подобного рода тестирование наблюдается и в пьесе Мортонна, где дон Профундио выступает символом безмерной жадности, превратившейся в неодолимую страсть, которая приносит с собой смерть и отчаяние. Благодаря многочисленным переключкам и отсылкам создаются условия для прочтения текста на многих уровнях, а, как отмечала проф. Т. Н. Денисова, *«множественность уровней, неопределенность как знак истинно художественного текста основывается на самой природе средств эстетической генерализации в литературе»* [4, р. 212].

Внимание Мортонна сосредоточено на семье и окружении дона Профундио, которого по ходу пьесы неоднократно уничтожительно называют Кекемафером (возможный перевод: Булочник), что вызывает его негодование. Зритель становится свидетелем того, как страсть к наживе разрушает как самого Профундио, так и его семью и всех окружающих. Как и в эпоху классицизма, Мортон пользуется говорящими именами. Профундио вполне соответствует определению «мрачный»: он постоянно бранится, вечно всем недоволен. Местного диктатора-генералиссимуса зовут Рабиозо Резбалозо («Бешеный Слизняк»). Прославившийся своей жестокостью и безнравственностью, он хочет жениться на красавице – дочери дона Профундио, мечтающего породниться с высшей властью, чтобы

упрочить свое положение и воспользоваться теми связями, которые оно дает. Тем самым он отличается от Гарпагона, который выбирает Ансельма, поскольку последний – «человек степенный, благоразумный, толковый, ему не больше пятидесяти лет, о богатстве же его всем известно» [1, с. 225]. При этом оба игнорируют протесты своих детей, не желающих становиться жертвами амбиций отца. Революционер Панчо вызывает в памяти образ Панчо Виллы, лидера повстанцев во время мексиканской революции, который не брезговал никакими средствами во имя революционных целей, и был жестоко убит в 1923, в то время как имя сына Профундио Клементе можно перевести как «милосердный», «мягкий». Возвышенный юноша верит, что словом можно победить зло, и именно он погибает в результате насильственных действий Панчо и его соратников, заставляя отца понять, что вся его жизнь прожита зря.

Следуя традициям театра чикано, Мортон опирается на фарсовые элементы, усиливающие сатирический пафос пьесы, благодаря чему возникает явный контраст между карикатурой, характерной для образов дона Профундио и Рабиозо Резбалозо или радикала вроде Панчо, и романтическим и благородным Клементе. По Мортону, революционеры типа Панчо столь же равнодушны к жертвам, как и Бешеный Слизняк. Будучи написанной в 1989 году, пьеса вмещает в себя аллюзии на радикальные события XX века в виде цитат из «Красной книжечки» Мао, пользовавшейся огромной популярностью среди левых движений и молодежи в 1960-е гг., риторики времен мексиканской и кубинской революций, гражданской войны в Испании и т. п. Достаточно воспроизвести спор между Клементе и Валентином, построенный на обыгрывании лозунгов:

«Клемент: ...Валентин, перо сильнее меча. Я тебе это докажу! Смотри, вот манифест! ...Призыв к реформам! <...>

Валентин: Хорошо. Но если не получится, мы поступим вот так! (Поднимает в воздух пистолет.)

Клемент: Решено!

Валентин: Решено! (Обнимаются.) Да здравствует революция!

Клемент: Вперед к победе!

Валентин: Мы победим!

Клемент: Они не пройдут!

Валентин: Родина или смерть! (Вместе уходят. Занавес.)» [9, р. 127].

Особенно явно это проявляется на языке оригинала:

«<...> the pen is mightier than the sword»;

«¡Que viva la Revolución!»;

«¡Hasta la Victoria!»;

«¡Venceremos!»;

«¡No pasarán!»;

«¡Patria o muerte!».

Мортон вовлекает зрителя (и читателя) в литературные игры, основанные на реминисценциях, отсылках к знаковым событиям и историческим персонажам, благодаря чему создается художественная среда, на вертикальном уровне уходящая в претексты его пьесы, за счет чего возникает дополнительный художественный эффект. Контраст с Мольером возникает в финале. Мольер заставляет счастливого Гарпагона бежать домой, где хранится его драгоценный «дорогой кошелек». Мортон пишет свою пьесу на исходе двадцатого века, когда стало понятно, сколь драматичными были события мексиканской революции, когда страна оказалась ввергнута в многолетнюю гражданскую войну, стоившую миллионов жизней. В его произведении трагическое причитание дона Профундио над телом убитого сына:

«О нет. Мой сын! Моя страна! Моя жизнь!» – немедленно снижается сценической ремаркой, которую можно толковать двояко: «Дон плетется в сторону стрельбы. На глаза ему попадается валяющаяся банкнота. Он останавливается, приседает на корточки и высоко поднимает ее. Раздается вопль, то ли это смех, то ли горе. Медленно гаснет свет» [9, р. 151].

То ли он обезумел и не понимает происходящего, то ли вид денег вновь пробуждает в нем давнюю страсть. Выбор за зрителем / читателем. Персонажи пьесы постоянно спорят, пытаются определить линию действия, манипулируют обстоятельствами и друг другом, из-за чего именно зрителю предоставлено право проникнуть в их сознание. Вынесут ли они уроки из происходящего или предпочтут оставаться в мире собственных иллюзий? Крах дона Профундио – это и крах системы, основанной на жадности правителей, которые, безжалостно эксплуатируя бедняков, воздвигли огромную стену между властью и народом. Мортон срывает маски со своих персонажей, и перед зрителем предстают отвратительные лжецы, лицемеры, казнокрады и взяточники.

Вслед за своими предшественниками в драматургии Мортон проникает внутрь ситуаций, приведших Мексику к глубокому общественно-политическому кризису начала двадцатого века, которые напоминают проблемы французского общества эпохи Мольера или римской истории времен Плавта. Ведь страсть к обогащению, олицетворяемая доном Профундио, ведет к тем же драматическим последствиям, что и Гарпагона, и Эвклиона.

Перекликаясь с текстами Мольера и Плавта, Мортон с позиций сегодняшнего дня подтверждает фундаментальное значение классики для развития современной литературы.

Библиография:

1. Мольер. Скупой // Мольер. Пьесы. М.: Москва, 2008. С. 211–275.
2. Позднев М. Театр Плавта. Традиции и своеобразие // Плавт. Собрание соч. в 3 т. М.: Терра, 1997. Т. 1.
3. Apostolides J.-M., McLean A. M. Moliere and the Sociology of Exchange // *Critical Inquiry*. Spring 1988. Vol. 14. No. 3. P. 477–492.
4. Denysova T. Literary Canon within Cultural Sphere // *American Culture as a Medium of Contacts: Interdisciplinary Studies: Proceedings of the XXXIII International Conference Organized by the Russian Society of American Culture Studies*. December 14–19, 2007. Moscow: Moscow State University, Department of Journalism, 2008. P. 208–215.

5. *Herrera-Sobek M.* Critical Mestizaje and National Identity: Discourse of Difference in Americo Paredes // *JAST: Journal of American Studies of Turkey: Challenging America*. Fall 2004. No. 20. P. 3–16.

6. *Huerta J.* Chicano Drama: Performance, Society and Myth. Cambridge: CUP, 2000.

7. *Ramirez E.* Chicano Theatre Reaches the Professional Stage: Luis Valdez's *Zoot Suit* // *Teaching American Ethnic Literatures* / ed. By John R. Maitino and David R. Peck. Albuquerque, 1996. P. 193–207.

8. *Mambrol N.* Hispanic Drama // Электронный ресурс: URL: <https://literariness.org/2021/04/15/hispanic-drama/> (дата обращения: 07.10.2022).

9. *Morton C.* *The Miser of Mexico* // Morton C. *Johnny Tenorio and Other Plays*. Houston, TX: Arta Publico Press, 1992.

КОЛЛИЗИЯ ХУДОЖНИКА И ВЛАСТИ В ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА «МОЛЬЕР»

А. Л. Ренанский

Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Судьба Мольера и образ драматурга были выстраданной и глубоко личной темой М. Булгакова. На материале исторических документов в статье рассматриваются обстоятельства создания пьесы «Мольер», многолетний процесс ее репетиций в Московском Художественном театре и драматичные взаимоотношения автора с К. С. Станиславским. В статье осмыслен авторский замысел пьесы, а также ремарки драматурга, выражающие целостное видение будущего спектакля и истолкование пьесы.

Ключевые слова: Булгаков, Художественный театр, Мольер, король Людовик, Сталин, Станиславский, смеховая культура.

*Collision of Artist and Authority in M. Bulgakov's Play *Molière**

A. L. Renansky

Belarusian State University of Culture and Arts

The fate and the image of Molière were M. Bulgakov's long-suffering and deeply personal theme. Based on historical documents, the article discusses the history of the creation of the play *Molière*, the long process of its production at the Moscow Art Theater and the author's dramatic relationship with K. S. Stanislavsky. The article comprehends the author's intention of the play, as well as the playwright's remarks, expressing a holistic vision of the future performance and the author's interpretation of the play

Keywords: Bulgakov, Art Theater, Molière, King Louis, Stalin, Stanislavsky, folk laughter culture.

Замысел пьесы о трагической судьбе Мольера и его взаимоотношениях с «королем-солнцем» возник у Булгакова в самую мрачную пору его жизни. Травля в печати становилась всё более массовой, оголтелой и опасной, а заголовки некоторых статей были откровенно оскорбительными. Одна из них, например, была озаглавлена так: «Мишка Булгаков зубоскалит из подворотни». Пьеса «Кабала святош» была написана в декабре 1929

года. Через три недели Булгаков прочитал ее на заседании Комитета художественно-политического совета театра. У большинства собравшихся пьеса получила высокую оценку. Но некоторые из выступавших упрекнули драматурга в том, что *«пьеса не затрагивает актуальных вопросов, не отражает борьбы классов, не выявляет отношение автора к персонажам и причинам гибели Мольера»* [9, с. 265]. В заключительном слове Булгаков пояснил, что в его задачи *«не входила ни пьеса о классовой борьбе в XVII веке, ни создание монументальной трагедии, ни создание антирелигиозного спектакля. Он хотел написать пьесу о светлом, ярком гении Мольера, задавленном черной кабалой святош при полном попустительстве абсолютной, удушающей силы короля»* [9, с. 266]. Уже перед премьерой спектакля в интервью театральной газете «Горьковец» он еще раз сказал о своем замысле:

«Я писал романтическую драму, а не историческую хронику. В романтической драме невозможна и не нужна полная биографическая точность. Например, Мольер фактически умер не на сцене <...>, охлаждение короля к Мольеру, имевшее место в истории, доведено мною в драме до степени острого конфликта и т. д.» [9, с. 260].

Вскоре пьесу, переименованную по требованию Главного репертуарного комитета в «Мольер», приняли к постановке. «То, что такая инициатива исходила от Главреперткома, – прокомментировала это требование М. Чудакова, – сам по себе поразительный факт: казалось бы, что Комитету защищать святош, обличенных заглавием?» [10, с. 471].

Однако через два месяца после начала репетиций тот же Главрепертком, основные функции которого сводились к цензуре, пьесу запретил. Через год в письме Правительству Булгаков совершенно откровенно выскажется об этом учреждении:

«Он воспитывает илотов, панегиристов и запуганных „услужавших“. Это он убивает творческую мысль. Он губит советскую драматургию и погубит ее» [8, с. 182].

Начальником этого «главка» тогда был некто К. Гандурин, оставшийся в истории советского театра лишь благодаря эпиграмме Маяковского:

«Подмяв моих комедий глыбы, сидит Главрепертком Гандурин».

Запрет пьесы Булгаков воспринял как очередную катастрофу. В письме брату Николаю он писал:

«Скажу коротко: под двумя строчками казенной бумаги погребены – работа в книгохранилищах, моя фантазия, пьеса, получившая от квалифицированных театральных специалистов бесчисленные отзывы – блестящая пьеса... Погибли не только мои прошлые пьесы, но и настоящие, и все будущие. И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе, черновик комедии и начало второго романа „Театр“. Все мои вещи безнадежны» [10, с. 433].

В апреле 1930 года отчаявшийся Булгаков обратился с письмом к Правительству СССР.

«После того, как все мои произведения были запрещены, среди многих граждан, которым я известен как писатель, стали раздаваться голоса, подающие мне один и тот же совет. Сочинить „коммунистическую пьесу“, а, кроме того, обратиться к Правительству СССР с покаянным письмом, содержащим в себе отказ от прежних моих взглядов, высказанных мною в литературных произведениях, и уверения в том, что отныне я буду работать как преданный идее коммунизма писатель-попутчик. Цель: спастись от гонений, нищеты и неизбежной гибели в финале. Этому совету я не послушался. Наверяд ли мне удалось бы предстать перед Правительством СССР в выгодном свете, написав лживое письмо, представляющее собой неопрятный и к тому же наивный политический курбет. Попыток же сочинить коммунистическую пьесу я даже не производил, зная заранее, что такая пьеса у меня не выйдет» [8, с. 195].

В заключении М. Булгаков просил направить его на работу в театр в качестве штатного режиссера, еще раз обрисовав Правительству свою жизненную ситуацию:

«<...> у меня, драматурга, написавшего 5 пьес, известного в СССР и за границей, налицо в данный момент — нищета, улица и гибель» [8, с. 187].

Дальнейшую судьбу пьесы, спектакля и самого драматурга решило вмешательство чуть ли не высших сил, ведь недаром он говорил: *«Я писатель мистический»*. Это судьбоносное событие со слов своего будущего мужа Елена Сергеевна Булгакова описала так:

«Он лег после обеда, как всегда, спать, но тут же раздался телефонный звонок, и Люба (его тогдашняя жена Л. Е. Белозерская. – А. Р.) его подозвала, сказав, что это из ЦК спрашивают. М. А. не поверил, решил, что это розыгрыш <...> взъерошенный, раздраженный <...> взял трубку и услышал:

– Михаил Афанасьевич Булгаков?

– Да, да.

– Сейчас с вами товарищ Сталин будет говорить.

– Что? Сталин? Сталин?

И тут же услышал голос с явно грузинским акцентом. <...>

– Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь. <...> А может быть, правда – вас пустить за границу?

– Что – мы вам очень надоели?» [8, с. 198].

Позже Булгаков рассказывал, что он совершенно растерялся, никак не ожидая телефонного звонка от Сталина и тем более вопроса о своём желании уехать за границу, а потому ответил на этот вопрос не сразу:

«– Я очень много думал в последнее время – может ли русский писатель жить вне родины. И мне кажется, что не может.

– Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?

– Да, я хотел бы. Но я говорил об этом и мне отказали.

– *А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся. Нам бы нужно встретиться, поговорить с вами.*

– *Да, да! Иосиф Виссарионович, мне нужно с вами поговорить.*

– *Да, нужно найти время и встретиться, обязательно. А теперь желаю вам всего хорошего»* [8, с. 198–199].

Мольеровский период М. Булгакова в Художественном театре продлился семь лет – до вымученной премьеры спектакля в 1936 году. В процессе работы над постановкой спектакля он написал романизированную биографию драматурга, заказанную редакцией книжной серии «Жизнь замечательных людей». В авторской рукописи название будущей книги было обозначено так: «*Всадник де Мольер. Полное описание жизни Жана Баптиста Поклена де Мольера с присовокуплением некоторых размышлений о драматургии*». Но книге не суждено было встретить тогда своих читателей. Редакционный отзыв звучал как приговор: автора сочли виновным в том, что «*книга написана с немарксистских позиций*», что он не вскрыл, «*интересы какого класса обслуживал театр Мольера*», а исторические события осветил с сомнительных идеологических позиций. Но особенно насторожило бдительного редактора то, что в книге, выдержанной в тоне доверительного разговора рассказчика с читателем, явно угадывались некоторые реалии советской действительности (да и самого рассказчика он воспринял как «*развязного молодого человека*») [7, с. 632].

Первые наброски к «Кабале святош» открылись выпиской из фарса Мольера «Мнимый больной»: *Ah! Mon Dieu, je suis mort!*. Так сразу же определился ведущий мотив пьесы: неизбежность гибели великого комедиографа, как бы и потешали короля его смешные фарсы.

В статьях о работе Булгакова над этой пьесой довольно часто приводится одна и та же фраза (без ссылки на источник цитирования). В различных версиях она звучит примерно так: «*Размышляя о судьбе Мольера после постановки „Тартюфа“, Булгаков выписал несколько слов из работы А. Н. Веселовского: „Требования кары за оскорбление религии были предъявлены с такой силой“*».

При этом авторы неизменно добавляли, что *«последние два слова драматург подчеркнул»*. Историк театра и литературовед Алексей Николаевич Веселовский написал о Мольере две монографии: *«Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы»* (1879) и *«Этюды о Мольере. Мизантроп»* (1881), а также большую вступительную статью к первому российскому изданию собрания сочинений драматурга (1884). Ни в одном из этих трудов такой фразы нет. Это, конечно, не ставит под сомнение то значительное влияние, которое оказали исследования А. Веселовского на формирование творческого замысла *«Кабалы святош»*. Можно предположить, что и само название пьесы подсказано его книгой об истории создания и обстоятельствах постановки *«Тартюфа»*, сквозным мотивом которой явилась ожесточенная травля Мольера кабалой лицемерных святош. Вот несколько примеров звучания этого мотива у Веселовского:

«Стоустая молва разнесла повсюду весть о новом неслыханно-преступном оскорблении религии, подняла и объединила в озлоблении и мстительности всю „кабалу“, раздражила и вдовствующую королеву <...> и парижского архиепископа, бывшего воспитателя короля» [3, с. 27].

С развитием событий этот мотив становится все более драматичным:

«Сильное впечатление, произведенное подобной пьесой, пятнадцать спектаклей постоянного ее торжества снова ополчили неприятельскую рать святош, церковников и аристократических их единомышленников, всю „кабалу“, все тайное общество „Святого Причастия“ против комика» [4, с. 29].

Историк пишет о том, что в душе автора постоянно *«ныла и болела непорешенная судьба „Тартюфа“*. Вырвать его из когтей обскурантов, отстаивать права сатиры, одолеть *«кабалу»*, клятвенно ставил себе в обязанность Мольер» [3, с. 31]. Святоши преследовали не только ненавистного им комедиографа, но даже президента парламента де Ламуаньона, еще раз вынужденного запретить представление *«Тартюфа»*:

«Сильнейшее давление „кабалы” на него, дотоле вовсе не враждебного Мольеру, и в особенности требование Парижского архиепископа Перификса вырвали это запрещение» [3, с. 32].

Судьба Мольера явственно выявляется и в сценографических ремарках Булгакова. Поначалу сцена театра полна жизни, музыки и света. А финальная ремарка драматурга уже воссоздаёт образ уничтоженного, мертвого театра:

«Последняя свеча гаснет, и сцена погружается во тьму. Все исчезает. Выступает свет у распятия. Сцена открыта, темна и пуста. Невдалеке от зеркала Мольера сидит скорчившись темная фигура. На сцене выплывает фонарь, идет темный Лагранж» [2, с. 284].

Тему театра Булгаков раскрывает средствами романтической драмы. Романтическую поэтику театральных подмостков в пьесе А. Смелянский описал так:

«Сценическое пространство противостоит королевскому дворцу с его пышным и коварным великолепием, и мраку подвала, в котором заседает „кабала”, собору, „полному ладана, тумана и тьмы”, наконец, убогому жилищу самих актеров, их комнатенкам, жалкому реквизиту их комедиантской жизни... Театр вырастает из бутафорского убожества действительности и претворяет ее в волшебство, которое описано Булгаковым с чувством восторга и удивления» [9, с. 261].

Первые же ремарки Булгакова выражают не только целостное видение будущего спектакля, но и режиссерское истолкование сценического действия.

«За занавесом слышен очень глухой раскат смеха тысячи людей. Занавес раскрывается – сцена представляет театр Пале-Рояль» [2, с. 219].

Следующая ремарка вновь фиксирует реакцию зрительного зала: *«Слышны взрывы смеха, затем финальный раскат хохота»*. Мольер еще не появился перед нами, его отделяют от нас почти четыре века, и сейчас он играет перед Людовиком XIV. Но образ комедиографа уже заявлен: Мольер – повелитель той неукротимой стихии, носителем которой является смех. Именно поэтому его фоника в ремарках Булгакова сближается с таким

проявлениям стихии, как громовые раскаты и вулканические взрывы. При этом стихийность смеха оказывается управляема и явлена в своем развитии: сначала это «очень глухие раскаты смеха», потом «взрывы смеха» и, наконец, «раскат хохота».

Глубоким истолкователем народной смеховой культуры был Н. Гоголь.

«О, смех великое дело! Ничего более не боится человек так, как смеха. Он не отнимает ни жизни, ни имени у виновного; но он ему силы связывает, и, боясь смеха, человек удержится от того, от чего бы не удержала его никакая сила...» [5, с. 187].

Небольшая сценка «Развязка Ревизора» несет в себе подлинную апологию смеха:

«Клянусь, душевный город наш стоит того, чтобы подумать о нем, как думает добрый государь о своем государстве. Благородно и строго, как он изгоняет из земли своей лихоимцев, изгоним наших душевных лихоимцев! Есть средство, есть бич, которым можно выгнать их. Смехом, мои благородные соотечественники! Смехом, которого так боятся все низкие наши страсти! Смехом, который создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Возвратим смеху его настоящее значение!» [6, с. 132].

Подлинное значение смеха как «одной из возвышеннейших форм нравственной истины» А. Веселовский находил в комедиях Мольера.

«Этому всеильному смеху он не знает границ; если пороки должны подлежать осмеянию <...> И смех этот должен быть признан великой общественной силой, занять не приниженное или случайное положение в государственном быту, но одно из важнейших» [4, с. 212].

Появление Мольера во дворце Людовика произошло после многолетних скитаний бродячей труппы по провинции. В этом ему способствовали принц Арман Бурбон де Конти, с которым Мольер учился в Клермонском колледже, и знаменитый художник Пьер Миньяр, имевший широкие связи при дворе. Зная о безупречном вкусе короля, ему решили представить трагедию

Пьера Корнеля «Никомед». В «Жизнеописании господина де Мольера» об этом спектакле рассказано так:

«Чем дальше шел „Никомед“, тем большее недоумение разливалось по залу. Вначале кто-то позволил себе кашлянуть, затем кашлянул другой, потом третий – театральным людям известно, что это очень скверный знак. Потом стали перешептываться, посылать друг другу удивленные взоры. Скука стала выступать на придворных лицах. <...> И кончился „Никомед“, и в зале прошумел жидкий аплодисмент» [1, с. 132].

По всему чувствовалось, что этих жалких комедиантов ждет неминуемый провал, но их судьбу неожиданно решил феноменальный успех следующего фарса «Влюблённый доктор». И уже на следующий день Людовик распорядился именовать мольеровских актёров «Труппой Брата Короля» с выплатой вознаграждений, которые должен назначить им герцог Орлеанский, Филипп Французский.

В пьесе «Кабала святош» события того незабываемого вечера представлены иначе. После фарса, восторженно принятого публикой и даже заслужившего аплодисменты короля, Мольер вновь возвращается на сцену. Булгаков комментирует его выход такой ремаркой:

«Он идет кошачьей походкой к рампе, как будто подкрадывается, сгибает шею, перьями шляпы метет пол. При его появлении один невидимый человек в зрительном зале начинает аплодировать, а за этим из зала громовые рукоплескания» [2, с. 220].

Понятно, что своими аплодисментами король отмечает эту выразительную мизансцену не только как искушенный театральный зритель, но прежде всего как верховный правитель. «Абсолютная монархия требует от подданных абсолютной преданности монарху и служения ему до степени рабской услужливости» – вот смысл этой пластической аллегии. И он, разумеется, сразу же открылся всем его подданным – «да, в отношениях с властителем нужно сгибать шею так, чтобы перьями шляпы мести пол».

Как драматург Мольер понимал, что его первое явление перед королем следует завершить апофеозом – в буквальном смысле этого слова, которое означает «обожествление», то есть причисление человека к сонму богов. И поблагодарив короля «за ту неслыханную честь, которую он оказал актерам», Мольер резко меняет интонацию и страстно взывает:

«Вы несете для нас королевское бремя. Я, комедиант, ничтожная роль. Но я славен уж тем, что играл в твое время, Людовик!.. Великий!! (Повышает голос.) Французский!!! (Кричит.) Король!!! (Бросает шляпу в воздух.)»

В зале начинается что-то невообразимое. Рев: „Да здравствует король!“ Пламя свечей ложится... В реве прорываются ломаные сигналы гвардейских труб. Лагранж стоит неподвижно у своего огня, сняв шляпу. Овация кончается, и настает тишина.

Голос Людовика (из тени). Благодарю вас, господин де Мольер!»
[2, с. 222].

Живой, лукавый и оболстительный галл в пьесе Булгакова готов пойти на любые унижения, чтобы только сохранить свой театр и возможность актерам играть в нем. Ведь по законам актерского бытия играть – значит жить. Ради этого Мольер даже готов стелить королю постель (впрочем, по обычаям того времени, как заметил театровед А. Смелянский, это было скорее почтостью, чем унижением).

Тема художника-творца всегда мыслилась Булгаковым как тема трагическая. В раннем очерке 1921 года «Муза мести» он писал о Некрасове так:

«<...> когда в творческой муке подходил он к своему кресту (ибо тот, кто творит, не живет без креста)».

Творец, по Булгакову, обрекает себя на крестный путь по самой своей природе. И потому все попытки Мольера как-то приспособиться к королевской тирании, пойти на сделку с властью и даже восславить Людовика, оказываются не только тщетными, но даже губительными.

Дьявольское искушение сделкой с властью испытал и сам Булгаков.

В 1938 году вся страна готовилась отметить шестидесятилетний юбилей Сталина. Готовились к этому и в Художественном театре, надеясь в первую очередь на Булгакова. Ему внушали, что театру нужно что-то прорывное, а пьеса о Сталине должна помочь и Булгакову: ведь как ещё можно преломить судьбу драматурга, пьесы которого запрещают одну за другой. Хотя Булгаков и говорил друзьям, что затея эта для него рискованна и видимо плохо кончится, но пьесу всё же написал. Исследователь творчества Булгакова М. Чудакова пишет:

«Он избрал для пьесы романтическую историю о молодом революционере, о его мятежной юности. В воображении рождался образ героя прямодушной стремительности и упорства. Дерзкого юношу изгоняют из тифлисской семинарии, и он сразу погружается в революционную работу, возглавляет знаменитую стачку в Батуме (в 1902 году). Стачка разгромлена, и его ссылают в Туруханский край» [10, с. 625].

Вскоре, однако, стало известно, что в Кремле пьеса получила резко отрицательный отзыв: нельзя такого великого деятеля, как Сталин, делать литературным персонажем, нельзя ставить его в надуманные положения и вкладывать в его уста выдуманные слова.

В литературе Новейшего времени сближение художника с тоталитарной властью и служение ей часто трактуется как одна из версий традиционного мотива «сделки с дьяволом». В пьесе Булгакова инициатором этой сделки выступает Мольер. И вскоре о ней возвестит победоносный гвардейский марш. Сразу после спектакля в примерке Мольера появляется капитан Черных Мушкетеров по кличке «Одноглазый».

«Одноглазый. Король приказал мне вручить вам его плату за место в театре тридцать су. (Подает монеты на подушке.)

Мольер целует монеты.

Но ввиду того, что вы трудились для короля сверх программы, он приказал мне передать вам и доплату к билету за то стихотворение, которое вы сочинили и прочитали королю, — здесь пять тысяч ливров. (Подает мешок.)

Мольер. О король! (Лагранжу.) Мне пятьсот ливров, а остальное раздели поровну между актерами театра и раздай на руки.

Лагранж. Благодарю вас от имени актеров. (Берет мешок и уходит.)»
[2, с. 229–230].

Устами Черного Мушкетёра Людовик внятно обозначил условия сделки с Мольером, оценив труд комедианта в тридцать су, а роль апологета королевской власти – в пять тысяч ливров. Разящий и развенчивающий смех Мольера король предполагал использовать как орудие в борьбе с теми, кто захотел бы ограничить его монаршую власть. Потенциально эта угроза исходила и от духовенства, и от аристократии. Абсолютная власть церкви над душами королевских подданных была всё ещё неоспорима. Для снижения ее духовного авторитета Людовик и разрешил Мольеру играть «Тартюфа», имя которого вскоре станет нарицательным, как знак религиозного ханжества, лицемерия и распутства.

Всё ещё опасным для короля оставался клан аристократов. Каким бы маленьким ни был Людовик во времена Фронды, но до конца жизни он помнил о том, как французская аристократия чуть не лишила его трона. Церковь в пьесе Булгакова предстает как воплощение торжествующего фарисейства. А главный гонитель и губитель Мольера архиепископ Парижа Шаррон и вовсе наделен пугающе дьявольскими чертами. В сцене исповеди его появлению в храме предшествует неожиданная авторская ремарка:

«Шаррон возникает страшен, в рогатой митре, крестит обратным дьявольским крестом Арманду несколько раз быстро. Орган загудел мощно».

Любопытно, что в Главреперткоме обе авторские ремарки, в которых архиепископ отождествляется с дьяволом, вычеркнули. Почему эти «воинствующие атеисты» так испугались упоминания дьявола, до сих пор остается загадкой даже для

специалистов по творчеству Булгакова и социальным реалиям его времени. Понятно, что для сына профессора Киевской духовной академии религиозные кошунства немыслимы. Можно предположить, что судьба Церкви рассмотрена в пьесе в историческом контексте тоталитаризма, когда она начинает утрачивать свою духовность и свое христианское назначение, становясь чуть ли ни Храмом Великого инквизитора, встроенным в репрессивный государственный аппарат.

Если в пьесе Булгакова Мольеру противостояли Людовик, архиепископ Шаррон с тайной Кабалой святош и капитан Черных Мушкетеров д'Орсиньи, то в Художественном театре на протяжении всех семи лет работы над спектаклем Булгакову противостояли режиссер-постановщик Н. Горчаков и художественный руководитель театра К. Станиславский. Как выдающийся режиссер, он не мог не понимать, что пьеса «Мольер» – это притча о вечной обреченности художника в противостоянии с несправедливой властью, что при абсолютной монархии Людовика, что при тоталитарном режиме Сталина. Ясно виделось ему и то, что в пьесе два трагических героя: Мольер и Булгаков. Но ставить такой спектакль во времена большого террора Станиславский, конечно, не осмелился. Поэтому на всех репетициях он как бы сочинял некую новую пьесу, герой которой в глазах советских людей выглядел бы более прогрессивным и революционным и постоянно требовал от Булгакова всё новых и новых переделок. Но однажды терпению автора пришел конец. Получив из театра выписку из протокола репетиции, которая вылилась в коллективную импровизацию по переименованию целой сцены, Булгаков ответил Станиславскому резким письмом, в котором категорически отказался от каких бы то ни было изменений в тексте пьесы, поскольку они *«нарушают художественный замысел и ведут к сочинению какой-то новой пьесы, которую я писать не могу, так как в корне с нею не согласен Если Художественному Театру „Мольер“ не подходит в том виде, как он есть, хотя Театр и принимал его именно в этом виде и репетировал в течение нескольких лет, я прошу Вас „Мольера“ снять и вернуть мне»* [7, с. 291].

В эти дни Елена Сергеевна записала в своем дневнике:

«Миша свои мучения с Мольером и Станиславским очень образно сравнил: „Представь себе, что на твоих глазах Сереже (ее маленькому сыну. – А. Р.) начинают щипцами уши завивать и уверяют, что это так и надо, что чеховской дочке тоже завивали и что ты это полюбить должна“. У него наивное представление о Мольере и он думает, что нужно изобразить как в хрестоматии. Писать противно!» [10, с. 542].

Вскоре Елена Сергеевна отметила в дневнике, что письмо Булгакова о «Мольере» было зачитано актерам МХАТа перед репетицией и что Станиславский призывал актеров не падать духом, а добиваться актерскими и режиссерскими средствами осуществления намеченной линии и победить автора, не отступая от его текста. *«Это труднее, но и интересней»* [10, с. 192]. Что составляло для театра интерес в его «победе над автором» пьесы, Константин Сергеевич не пояснил.

Шестого февраля в дневнике появляется запись:

«Вчера, после многолетних мучений, была первая генеральная „Мольера“... Это не тот спектакль, которого я ждала с 30-го года, но у публики этой генеральной он имел успех. Вероятно, будет иметь и дальше» [10, с. 576].

Через несколько дней был дан первый закрытый спектакль – исключительно для пролетарского студенчества. Елена Сергеевна записывает:

«После конца бесконечные вызовы, кажется, 21 занавес. Вызывали очень автора. Миша выходил» [10, с. 577].

В этот же день в газете «Советское искусство» на еще несостоявшуюся премьеру появилась рецензия ее редактора О. Литовского.

«Злой пышет! – замечает Елена Сергеевна, – Он даже не пытается скрыть ее. Так ясно понимаешь, что это продиктовано личной ненавистью его к Мих. Аф.» [10, с. 577].

Однако несмотря на восторженный прием (Елена Сергеевна отмечает в дневнике:

«Успех громадный, занавес давали опять не то 21, не то 23 раза. Очень вызывали автора» [10, с. 578], судьба спектакля и пьесы была predetermined.

После премьеры председатель Комитета по делам искусств Керженцев представил в Политбюро ЦК ВКП(б) служебную записку «О „Мольере“ М. Булгакова». Свое видение спектакля он выразил так:

«Против талантливого писателя ведет борьбу таинственная „Кабала“, руководимая попами, идеологами монархического режима... И одно время только король заступается за Мольера и защищает его против преследований католической церкви. Мольер произносит такие реплики: „Всю жизнь я ему (королю) лизал шпоры и думал только одно: не раздави... И вот все-таки раздавил...“; „Я, быть может, вам мало льстил? Я, быть может, мало ползал? Ваше величество, где же вы найдете такого другого блюдолиза, как Мольер?“; „Что я должен сделать, чтобы доказать, что я червь?“ Эта сцена завершается возгласом: „Ненавижу бессудную тиранию!“» [10, с. 281].

Затем П. Керженцев вскрывает главный идеологический изъян произведения Булгакова:

«Пьеса о гениальном писателе, об одном из самых передовых борцов за новую буржуазную культуру против поповщины и аристократии, об одном из ярчайших реалистов XVIII столетия (это, очевидно, описка – А. Р), крепко боровшегося за материализм против религии, за простоту против извращенности и жеманства. А где же Мольер? В пьесе Булгакова писателя Мольера нет и в помине. Показан, к удовольствию обывателя, заурядный актёр, запутавшийся в своих семейных делах, подлизывающийся у короля – и только. Зато Людовик XIV выведен, как истый «просвещенный монарх», обаятельный деспот, который на много голов выше всех окружающих, который блестит как солнце в буквальном и переносном смысле слова» [10, с. 282].

В заключении П. Керженцев раскрыл политическому руководству страны подлинный замысел драматурга:

«Несмотря на всю затуманенность намеков, политический смысл, который Булгаков вкладывал в свое произведение достаточно ясен, хотя, может быть, большинство зрителей этих намеков и не заметят. Он хочет вызвать у зрителя аналогию между положением писателя при диктатуре пролетариата и при „бессудной тираннии“ Людовика XIX» [10, с. 283].

Уже после запрета спектакля режиссер Н. Горчаков напишет в газете Художественного театра «Горьковец»:

«Руководство МХАТ в лице Станиславского и Немировича-Данченко в реакции зрительного зала на линию самого Мольера увидело, что задача показать со сцены образ смелого и сильного человека, писателя-сатирика, отразившего в своем творчестве прогрессивные идеи своего времени, с громадной настойчивостью боровшегося с разоблачением феодально-абсолютистского строя своей эпохи не осуществилась» [9 с. 274].

До конца своих дней Булгаков не смог простить театру этого отступничества и той, по его выражению, «предательской легкости», с которой он отказался от многолетней работы над спектаклем. «Мне тяжело работать там, где погубили Мольера». Но эти семилетние мытарства он воспринял не как свое творческое поражение, а как заговор Кабалы большевистских святош против великого Мольера.

Библиография:

1. Булгаков М. А. Жизнеописание господина де Мольера // Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. М.: Художественная литература, 1990.
2. Булгаков М. А. Пьесы. М., 1961.
3. Веселовский А. Н. Мольер // Мольер. Полное собрание сочинений в одном томе / Пер. с фр. М.: Изд-во «Альфа-книга», 2009.
4. Веселовский А. Н. Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы. М., 1879.
5. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 томах. Т. 8. М.-Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937–1952.
6. Гоголь Н. В. Развязка Ревизора // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 томах. Т. 4. М.-Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937–1952.

7. *Жирмунская Н. А.* Жизнь господина де Мольера. История создания и публикации // Булгаков. М. Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. М.: Художественная литература, 1990. С. 621–634.
8. Неоконченное сочинение Михаила Булгакова. Публикация и статья. М. Чудаковой // Новый мир. 1987. № 8. С. 164–201.
9. *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989.
10. *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.

ДВА «ДОН ЖУАНА» НА КАЗАНСКОЙ СЦЕНЕ

Е. Н. Шевченко

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан

В статье анализируются постановки пьесы Жана Батиста Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» в двух казанских театрах: Татарском государственном академическом театре им. Г. Камала (режиссёр Фарид Бикчантаев, г. Казань) и Казанском академическом русском большом драматическом театре им. В. И. Качалова (режиссёр Григорий Дитятковский, г. Санкт-Петербург). Обе премьеры состоялись в театральном сезоне 2015–2016 гг. При этом спектакли принципиально отличаются друг от друга. Фарид Бикчантаев вступает в диалог с текстом Мольера, актуализируя его смыслы в соответствии с запросами сегодняшнего дня. Григорий Дитятковский же вскрывает заложенный в пьесе игровой и комический потенциал, делая ставку на подчёркнутую театральность спектакля.

Ключевые слова: Мольер, «Дон Жуан», сценическая интерпретация, ТГАТ им. Г. Камала, КАРБДТ им. В. И. Качалова, Фарид Бикчантаев, Григорий Дитятковский.

Two Don Juans at the Kazan stage

E. N. Shevchenko

G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art,
the Academy of Science of the Republic of Tatarstan

The article is devoted to the productions of play by Jean Baptiste Moliere *Don Juan, or Stone guest* in two Kazan theaters: Tatar state academic theatre named after G. Kamal (Director Farid Bikchantaev, Kazan) and Kazan academic Russian Bolshoi drama theatre named after V. I. Kachalov (Director Grigory Dityatkovsky, Saint Petersburg). Both premieres took place in the 2015–2016 theatrical season. At the same time, the performances of these theaters are fundamentally different from each other. Farid Bikchantayev enters into a dialogue with the text of Moliere, updating its meanings in accordance with the requests of today. G. Dityatkovsky reveals the game and comic potential inherent in the play, betting on the emphasized theatricality of the performance.

Keywords: Moliere, *Don Juan*, stage interpretation, G. Kamal Tatar drama theater, V. I. Kachalov Russian drama theater, Farid Bikchantaev, Grigory Dityatkovsky.

Сезон 2015–2016 гг. был отмечен особым вниманием казанских театров к «Дон Жуану» Мольера. Не сговариваясь, с разницей в несколько месяцев пьесу поставили два ведущих театра города: Татарский государственный академический театр имени Г. Камала (режиссер Фарид Бикчантаев, г. Казань) и Казанский

академический русский большой драматический театр имени В. И. Качалова (режиссёр Георгий Дитятковский, г. Санкт-Петербург). А в конце сезона дуэт драматических «Дон Жуанов» пополнился третьим голосом – «Дон Жуан» Моцарта дебютировал в оперной студии Казанской консерватории. Попробуем разобраться в природе взаимоотношений казанских театров с одним из самых обольстительных вечных образов мирового искусства. Оговоримся, что речь пойдёт только о драматических спектаклях, опыт музыкального театра остаётся за рамками наших рассуждений.

Фарид Бикчантаев – главный режиссёр татарского театра имени Г. Камала, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Татарстан, председатель Союза театральных деятелей РТ, лауреат и номинант многочисленных театральных премий. Это глубокий, интеллектуальный художник, на счету которого немало постановок, ставших важными вехами в эстетических поисках татарского театра. Диалог Фариды Бикчантаева с Мольером длится не один год. В театральном сезоне 2001–2002 гг. он поставил «Дон Жуана» в Казанском театре юного зрителя. Этот спектакль стал первым шагом режиссёра к осмыслению образа великого соблазителя. Казанский искусствовед Юрий Благов так отзывался об этой постановке:

«<...> безусловно, это серьёзная и зрелая театральная работа, не лишённая в хорошем смысле режиссёрской дерзости и актёрских удач. Но при всём том многое в спектакле осталось как бы в полупроявленном виде...» [1, с. 113].

Зато спектакль Ф. Бикчантаева 2016 года на сцене татарского театра им. Г. Камала, ставший итогом его многолетних поисков и раздумий, является цельной, концептуальной режиссёрской работой, которую, при кажущейся внешней простоте и ясной выразительности сценикографического и светового решения, отличает многослойность и насыщенность смыслами. Как и в первой постановке, Ф. Бикчантаев работал в тандеме с главным художником театра Сергеем Скомороховым. В качестве

художника по свету был приглашён Евгений Ганзбург (г. Санкт-Петербург), с которым режиссёр сотрудничает уже много лет.

«Дон Жуан» Мольера, как известно, пережил бесчисленное количество интерпретаций. Фарид Бикчантаев стремится освободить его от наросших за три с половиной века штампов, вступая во взаимодействие непосредственно с мольеровским текстом. Он словно пробует на ощупь его сложную фактуру, вдумчиво и неспешно исследуя его лакуны и ловушки, неровности и глубины. Такой подход потребовал разрушения иллюзии. Радик Бариев, исполнитель роли Дон Жуана, с поистине брехтовским остранением «показывает» своего героя, стремясь понять суть его личности и природу его протеста. Вспомним знаменитое высказывание Брехта:

«<...> если я хочу увидеть Ричарда Третьего, то я вовсе не хочу чувствовать себя как Ричард Третий. Я хочу увидеть этот феномен во всей его отчужденности и непонятности» [2].

Следуя замыслу режиссера, Бариев играет так, как того требовал от актёра Брехт: *будто его герой «уже прожил определенную эпоху до конца и говорит, вспоминая, зная дальнейшее, говорит самое важное из того, что нужно сказать об этой эпохе в данный изображаемый момент, потому что важно лишь то, что оказалось важным впоследствии» [там же].*

Остранение проявляется и в сценографии спектакля. Декорации носят весьма условный характер. Сцена, увеличенная за счёт вовлечения закулисной части, представляет собой огромное пустое пространство, обрамлённое по периметру прозрачными стенами-экранами. На них в нужные моменты проецируются изображения моря, леса, голубого неба. Сквозь это прозрачное окаймление угадываются очертания развалин некоего города, возможно средневекового. Распахнутость пространства – знак открытости, преодоления границ: временных, географических, ментальных, интерпретационных. Условный характер носят и костюмы персонажей, не привязанные к определённой эпохе. Обнажены элементы театральной машинерии. На авансцене

шумит воображаемое море, на сцене царит подчёркнуто игровая стихия.

Ключевым образом спектакля является одинокий Дон Жуан, сидящий посреди пустой сцены. Одиночество героя двоякого рода: с одной стороны, это судьба незаурядной личности, бросившей вызов обществу. Обладая абсолютным слухом на фальшь, он не приемлет ни рутины, в которую со временем обращается страсть, ни показной отцовской любви, ни ретивого благочестия. Неслучайно эти сцены решены в гротескно-комическом ключе: пьяный отец героя Дон Луис (Ильтазар Мухаматгалиев), подтягивая спадающие штаны, с пафосом обвиняет сына в беспутстве, насылая на него громы небесные; соблазненная и брошенная Дон Жауном Эльвира (Люция Хамитова), с игрушечным нимбом над головой и съёмными ангельскими крылышками, в порыве самоотречения и экзальтированного раскаяния драит полы в жилище своего соблазнителя или является в образе «Шоколадницы» Лиотара. Все они ряженые, участники то ли человеческой комедии, то ли бесовского карнавала, образ которого появляется в финале. Но он чужд Дон Жуану, тот лишь на миг окунается в его водоворот и снова возвращается в пустыню своего одиночества. Этот мир не заслуживает иного отношения, чем глумливое презрение и скука. Вспоминается строчка Марины Цветаевой, которая могла бы послужить эпиграфом к постановке Фариды Бикчантаева:

На твой безумный мир

Ответ один – отказ.

Исключение герой делает только для своего слуги Сганареля (Искандер Хайруллин), плутоватого простодыры, обладающего, однако, пусть наивной, но искренней верой в Бога и силу нравственного закона. Между ними отношения не столько слуги и господина, сколько двух приятелей. Это объясняет первое появление Дон Жуана, согбенного под грудой собственных нарядов. Он тащит их на себе, в то время как Сганарель с барской важностью развлекается беседой с Гусманом, конюхом Эльвиры.

Впрочем, это может быть истолковано и как метафора многочисленных сценических интерпретаций, тяжким бременем легших на плечи героя. Сганарель неотделим от Дон Жуана, как Санчо Панса от Дон Кихота. Это оппонент и своего рода комическое отражение героя. Споря со Сганарелем, Дон Жуан поверяет собственный ход мыслей косноязычными сентенциями верного слуги, словно желая, чтобы тот убедил его в обратном. Но наивные аргументы простодушного Сганареля не могут удовлетворить критический ум Дон Жуана. Они разбиваются о его железную логику и демонстрируют несостоятельность расхожих истин и этических оценок. Режиссёр уходит от однозначного морализаторства. Голос разума и правды в пьесе подвергается сомнению. Поэтому образы резонеров сатирически снижены. Благородный отец семейства оказывается пьяницей и лицемером. Такой поворот – поистине гамлетовское обвинение, брошенное «отцам». Ведь именно они сделали мир таким, каков он есть, утвердили в нём законы конъюнктурной ханжеской морали. Нетрадиционно решён и образ Эльвиры, которая из жертвы, просветлённой раскаявшейся грешницы превращается в комическую фигуру, карикатуру на фанатичное благочестие.

Спектакль создан в жанре интеллектуальной драмы, где в конфликт вступают не характеры, а идеи и точки зрения. За развенчанием оппонентов Дон Жуана стоит идея несостоятельности гуманистических ценностей, важнейшая для понимания характера современного общественного сознания и состояния культуры. Павел Руднев пишет:

«<...> две мировые войны, холодные войны и последовавшие за ними „успехи“ межконтинентальной рыночной экономики разрушили вековую веру в человека как в существо разумное, в прогресс как спасительную энергию вселенной. Базисные элементы классической культуры – Красота, Гармония, Духовность, Вера, Вера в человека, Добро, Справедливость, Бог – оказались фальшивыми идолами, которые, с одной стороны, очень хорошо продаются на рынке, с другой стороны, становятся весомой частью массовой культуры, с третьей стороны, частью государственной идеологии» [3, с. 5].

Неслучайно единственной подлинной сущностью для камаловского Дон Жуана становится пожирающий его огонь. Произнося знаменитые финальные слова: *«О небо! Что со мной? Меня сжигает незримый пламень»*, – он испытывает не ужас, а (может быть, впервые в жизни) восторг и просветление. Таким образом, Фарид Бикчантаев возводит мост между эпохами, встраивая мольеровского Дон Жуана в контекст XXI века. За плечами его героя обширный исторический опыт дегуманизации человечества. Мощный актёрский ансамбль, послушный режиссёрской воле, безукоризненно точно ведет свою партитуру. При этом каждый исполнитель наполняет свою роль чертами собственной яркой актёрской индивидуальности.

Концептуальной особенностью постановки театра Камала является внутренний диалог Дон Жуана с текстом пьесы. В этом кроется вторая причина обособленности героя: он существует один на один с оригиналом. События, находящиеся в центре сюжетных перипетий, – встреча с Эльвирой, визиты отца, соблазнение крестьянок Шарлотты и Матюрины, спасение брата Эльвиры Дон Карлоса и другие, – наперед знакомы Дон Жуану, а потому оказываются на периферии его сознания. По-видимому, в этом главная причина его кажущейся безучастности. Знаковый характер в этом отношении носит предфинальная сцена спектакля, когда Дон Жуан накануне ужина с Командором, погружённый в себя, сидит посреди пустого пространства, точно в кольце мольеровского текста, скользящего по экранам на французском, русском и татарском языках. У героя нет выбора. Его судьба давно свершилась. «Дон Жуан» уже написан. Остается только заново прожить финал, ощутив губительную и одновременно очистительную силу огня.

Современный театр не преподносит готовых решений, а переносит вопросы в сознание зрителя. Важнейшей категорией спектакля становится конфликт зрительского восприятия. Неудивительно поэтому, что кто-то увидел в Дон Жуане Ф. Бикчантаева «лишнего человека», кто-то – «постороннего», жертву «плохих генов», кто-то – «вконец усталого, разочарованного

в жизни человека» и т. д. Многозначность и амбивалентность высказывания, несведение его к единой плоской «морали» – важное свойство современного театра, каковым, бесспорно, является театр Камала.

Нужно сказать, что взаимоотношения татарского театра с западной драматургией складываются не всегда гладко. Его особая эстетика, связанная с открытой, яркой эмоциональностью, нарочитой наивностью, утрированием и непосредственным обращением к зрителю, зачастую идет вразрез с западной традицией. Но в спектакле «Дон Жуан» режиссёру удалось выработать универсальный театральный язык, понятный всякому думающему зрителю, независимо от его национальной принадлежности. Актёры играют на татарском языке, но русско- и англоязычного зрителя не смущает факт перевода, синхронно транслируемого через наушники. Театральный текст доминирует над текстом литературным в полном соответствии с современной теорией постдраматизма.

Принципиально иным путём шёл театр имени В. И. Качалова. Татьяна Шахматова, автор одной из рецензий на спектакль, так определила сущностное отличие двух постановок:

«Два спектакля иллюстрируют два возможных подхода к сценическому материалу: от формы к содержанию и от содержания к форме» [4].

Первое относится к спектаклю театра Качалова, второе – к театру Камала. Соглашаясь с Т. Шахматовой в главном, пойдём дальше, утверждая, что яркая художественная форма, созданная известным петербургским режиссёром Георгием Дитятковским, не просто доминирует над содержательной стороной, но, по сути, вытесняет её. Мы имеем дело с самодостаточной театральностью, с радостной и неуёмной игровой стихией. Художественный руководитель театра Александр Славутский не первый год реализует свою концепцию театра-праздника. Приглашённый им Г. Дитятковский оказался его единомышленником и превратил мольеровского «Дон Жуана» в фейерверк остроумных находок, импровизаций, театральных приемов.

«Театр теней, комедия дель арте, театр живых скульптур и язык пантомимы, элементы символистского театра, водевиль — всё вмещается в выбранную режиссёром форму, превращая спектакль в квинтэссенцию самого театра» [там же], —

справедливо отмечает Т. Шахматова. Фантазийные костюмы от Ирины Цветковой, стильные декорации от Александра Патракова, изысканное световое оформление спектакля от Евгения Ганзбурга, музыкальное сопровождение (музыка Жана Рамо, Марена Маре, а также сицилийские народные мелодии) работают на создание особой игровой атмосферы, которая становится ядром спектакля. Слуги просцениума принимают участие в происходящем: они изображают то комедиантов, то уличных музыкантов, то камердинеров. Нельзя в этой связи не вспомнить одну из самых «волшебных» сцен спектакля, когда статуя Командора рождается на глазах у зрителей. Слуги из свиты Дон Жуана плавно и медленно наряжают стоящего на постаменте актёра в римскую тогу, а потом игра лучей света превращает его фигуру в скульптурное изваяние. При этом слуги пластически «достраивают» картину.

Дон Жуан в исполнении Ильи Славутского – обаятельный шалун, неутомимый весельчак и проказник, ничего в этой жизни не воспринимающий всерьёз. Даже смерть представляется ему очередным забавным приключением. Возле него хлопочет Сганарель (Марат Голубев), скорее не слуга, а наперсник по шалостям и проказам. Такое решение спектакля не предполагает трагической подоплёки, поиска явных и скрытых смыслов, но зато оно позволяет режиссёру и актёрскому ансамблю раскрыть подлинную природу самого театра.

В последнее время много говорится о проблеме прочтения классики, о кризисе интерпретационного театра, об усталости классического материала. Однако казанские постановки Мольера в очередной раз свидетельствуют о том, что возможности здесь далеко не исчерпаны, и высвечивают два важных вектора этого пути: Фарид Бикчантаев вступает в диалог с текстом Мольера, преодолевая границы времени, традиции, иного

языка, актуализируя его смыслы, а Георгий Дитятковский ворожит над формой, вскрывает заложенный в пьесе игровой потенциал, делая ставку на подчеркнутую зрелищность и театральность. При всём принципиальном отличии эти два спектакля имеют нечто общее: в обоих случаях речь идет не о пересказанной в очередной раз старой истории, а о поиске новых форм взаимоотношений с классическим текстом.

Библиография:

1. *Благов Ю. А.* Русский ТЮЗ в Казани. Казань: Татарское книжное изд-во, 2010.

2. *Брехт Б.* Малый органон для театра // О театре: сборник статей. Перевод В. Неделина и Л. Яковенко. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. // Электронный ресурс: URL: <http://biblioteka.portal-etud.ru/book/b-brekht-malyi-organon-dlya-teatra> (дата обращения: 10.03.2022).

3. *Руднев П.* Темы современной пьесы: место соприкосновения немецкой и русской драмы // Современная российская и немецкая драма и театр: сборник статей и материалов Международной научной конференции (7–9 октября 2010 г.). Казань: КФУ, 2011. С. 4–14.

4. *Шахматова Т.* Дон Жуан прогулялся по казанским театрам / Московский комсомолец – Поволжье. 30.03-6.04. 2016 // Электронный ресурс: URL: <https://kazan.mk.ru/articles/2016/03/31/don-zhuan-progulyal-sya-po-kasanskim-teatram.html> (дата обращения: 15.02.2022).

КОМИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

«СМЕШНОЙ-НЕСМЕШНОЙ» КАФКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУКАСА ЛИНДЕРА

С. Н. Аверкина, И. А. Бекин

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена рецепции творчества Франца Кафки швейцарским драматургом, автором более двадцати произведений, широко известных на родине и за рубежом, Лукасом Линдером. Отмечается, что диалог с австрийским классиком ведется на нескольких художественных уровнях. Однако в фокусе исследования оказывается только рецепция феномена комического. Доказывается, что данная эстетическая категория имеет в творчестве обоих авторов двойственную природу: за иронией, гротеском и абсурдом отчетливо просвечивает трагическая сущность бытия. Представляется, что подобное понимание комического характерно не только для современников Кафки, но и для писателей рубежа XX–XXI веков и является своего рода универсальным кодом культуры.

Ключевые слова: Франц Кафка, Лукас Линдер, швейцарская литература, комическое, ирония, рецепция, культурный код.

Funny-Unfunny Kafka in the Works of Lukas Linder
S. N. Averkina, I. A. Bekin
Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article explores reception of Franz Kafka's work by the Swiss playwright, author of more than twenty works widely known in Switzerland and abroad, Lucas Linder. The Swiss writer conducts dialogue with the Austrian classic on several artistic levels. However, the focus of the study is only the reception of the comic phenomenon. The article proves that this aesthetic category has a dual nature in the works of both authors: the tragic essence of being is hiding behind the irony, grotesque and absurd. Such an understanding of the comic is characteristic not only for Kafka's contemporaries, but also for writers of the turn of the XX–XXI centuries, being a kind of universal code of culture.

Keywords: Franz Kafka, Lukas Linder, Swiss literature, comic, irony, reception, cultural code.

Влияние творчества Ф. Кафки на культуру XX–XXI столетий невероятно велико. Обнаружить его можно не только на уровне

академической мысли (в философии, культурологии, литературе, кинематографе, живописи); его следы легко находимы и в повседневной жизни. Эпитет «кафкианский» (*kafkaesk*) вошел в оборот не только в немецкоязычных странах, но и далеко за их пределами. Мир Кафки, пропитанный притчевостью и устрашающим гротеском, стал утвердившимся универсальным культурным кодом. Молодое поколение немецкоязычных писателей также заражены магией кафкианского мира. Не стал исключением и талантливый драматург из Швейцарии Лукас Линдер (р. 1984, Увизен).

Линдер – хорошо известный у себя на родине автор, которого швейцарская пресса справедливо называет «новым Дюрренматом» [8]. По замечанию П. Михальчика, с классиком его роднит общее понимание юмористического, особый темп повествования, швейцарский колорит на фоне абсолютной универсальности, внешнее отсутствие психологизма, парадоксальность [9, S. 28].

Л. Линдер изучал философию и германистику в Базельском университете, состоялся как писатель, его работы отмечены многочисленными премиями, в том числе премией Клейста, призом зрительских симпатий Гейдельбергского театрального фестиваля [6].

В 2008 году Л. Линдер принял участие в авторской лаборатории драматического театра Дюссельдорфа под руководством Томаса Йонигка, в рамках которой написал пьесу, принесшую ему приз зрительских симпатий. В 2010 г. получил премию мастерской *stück für stück* Венского драматического театра в Йозефштадте. Театральный сезон 2011–2012 г. был отмечен для него стипендией лауреата театральной мастерской в Базеле, тогда же он был приглашенным драматургом в театре Биль-Золтурн в Швейцарии. Автор более десятка пьес, с успехом поставленных в Австрии, Германии и Швейцарии, он продолжает сотрудничество почти со всеми крупными немецкоязычными театрами Европы [8]. Большой успех принесли ему и два романа *Der Letzte meiner Art* («Последний в своём роде»)

и *Der Unvollendete* («Неоконченный») – тематически близкие драматическим произведениям писателя [2].

Наряду с Г. Флобером и Ф. М. Достоевским, Линдер называет Кафку своим духовным наставником. Можно выделить несколько направлений, по которым проходит рецепция творчества австрийского классика. В данной статье хотелось бы остановиться на феномене комического. Комическое у Кафки, по замечанию одного из самых авторитетных исследователей творчества писателя Х. Биндера, строится на «драматическом несопадении человека и мира в нём» [4]. Комизм доктор Кафка видит в каждодневной жизни добропорядочного чиновника, бумажной работе своего страхового ведомства, этого, по его собственным словам «логова бюрократов» [1]. Это ирония канцелярита погибающей империи, но раздутого до немислимых размеров, страшная и обезоруживающая своей буквальной прямоотой.

В фантазмагорических мирах Франца Кафки, где горестное становится гротескным, ничтожное обретает поистине космические масштабы, а найти повод для смеха, скажем прямо, затруднительно, справедливым кажется либо не смеяться вовсе, либо смеяться везде.

Наиболее очевидное подражание Кафке можно заметить в пьесе «Человек в ванне» (*Der Mann in der Badewanne*, 2012). Сюжет пьесы Л. Линдера, в которой антигерой (Вебелин), типичный для швейцарской и кафкианской традиции, объявляет «вежливую голодовку», что вызывает устойчивые параллели с другим художником – Голодарем (*Hungerkünstler*, 1922), героем одноименного рассказа австрийского писателя. Вебелин – Голодарь, развившийся до абсолюта. Животная страсть к жизни, выведенная Кафкой в образе пантеры, в герое Линдера не воплотилась в животном инстинкте, который можно прочесть в качестве аллегории на новое, дикое искусство в противовес ремеслу Голодаря у Кафки. Однако ростки этого состояния уже намечаются в Альберте Вебелине.

Первое же предложение рассказа «Голодарь» задаёт совершенно реалистический тон повествования:

In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen [5, S. 190].

«В последние годы интерес к искусству голодания резко понизился» [1, с. 498].

Читатель попадает в реальное время «последних десятилетий» и невольно задаётся вопросом, какова была ситуация с искусством голодания до этого момента. Вместе с тем, намеренно обращаясь к сухому протокольному стилю уже в первом предложении, Кафка как бы притупляет внимание читателя, и фокус смещается со странной профессии «мастера голодания» в другом смысловом направлении.

Противоречие, возникающее в субъектно-объектных отношениях (сухой стиль и отстраненность описываемого объекта), порождает иронию, которая в данном рассказе Кафки служит не только важнейшей стилистической фигурой, но и связкой между конкретностью, официальностью нарратива (плана выражения) и абстрактностью плана содержания.

Л. Линдер сознательно уходит от временного плана в повествовании. На время в пьесе указывают лишь авторские ремарки: секретарша сидит за «старомодной пишущей машинкой», Политик и Шпиц, журналист местной газеты, обедают в «дорогом ресторане на старый манер», а Шпиц забывает «заправить плёнку в фотоаппарат».

Это не только создаёт повествование вне времени, делая его универсальным, но и позволяет читателю/зрителю наложить ремарки на собственный опыт, стать соучастником действия. Такое выборочное отстранение – излюбленный приём Кафки: землемер Йозеф К. достаточно конкретен, чтобы вызывать устойчивые ассоциации (К. некий заместитель самого Кафки), но и достаточно абстрактен, чтобы стать универсальным образом, с которым каждый читатель себя невольно соотносит.

Упомянутое противоречие в рассказе Кафки служит также конкретизации магистральной идеи: нарастания чувства отчуждённости. Оно актуализуется через конфронтацию Голодаря

и толпы. В начале заметно, что интерес людей к искусству голодания «заметно упал», в конце же рассказа маэстро – лишь «небольшое препятствие на пути к зверинцу», а как только зрители «привыкают к его присутствию, участь его <была> решена» [1, с. 505]. Постепенно усиливая эффект нарастания бессмысленности происходящего, Кафка подводит читателя к осознанию неизбежности процесса энтропии системы.

Вместе с тем необходимо рассматривать события через призму жанра: история развёртывается подобно притче. Так же, как и притча, она основывается на вполне очевидном событии, но открывает разнообразные возможности для интерпретаций. По подобному принципу строится и пьеса Линдера: иницирующий момент – расставание с подругой – увольнение – голодовка. Череда обыденных событий обнажает конфликт вселенского масштаба. Принципиальное отличие, впрочем, в том, что в прозе Кафки герой максимально биографичен, в то время как Линдер, наследуя флюберовской традиции, подчеркивает: Альберт Вегелин – персонаж вымышленный. Этот принцип работает даже тогда, когда в тексте появляется персонаж Автора:

«У него всё будет хорошо. Мне ли не знать, ведь это я его придумал»
[2, с. 68].

Интересно и то, что герои Кафки и Линдера стремятся к счастью, и то, как каждый из них это счастье воспринимает. О своем персонаже Кафка пишет:

Am glücklichsten aber war er, wenn dann der Morgen kam, und ihnen auf seine Rechnung, ein überreiches Frühstück gebracht werde [5, S. 192].

«Но по-настоящему счастлив он бывал, когда наступало утро и караульщикам приносили за его счёт обильный, сытный завтрак»
[1, с. 502].

В этом мазохистском удовольствии отдать своё искусство, себя людям угадывается и Альберт Вегелин, о котором в тексте сказано:

«Разве ему <человеку> не нужно помочь? Ему нужно помочь. Всем нужно помочь» [2, с. 41];

«Теперь голодай дальше... <...>

Садятся на землю. Вынимают бутерброды

Не обращай на нас внимания, дорогой, мы только слегка перекусим» [2, с. 73].

Принципиальна и мотивация обоих героев. Кафка сообщает: *Er war nur so abgemagert aus Unzufriedenheit mit sich selbst* [5, S. 192].

«<...> скорее он исхудал от недовольства собой» [1, с. 500].

В этой связи Вегелин представляется абсолютной версией Голодаря, так это выражено устами Автора:

«Он хочет голодать. Он больше не хочет жить. Он хочет больше не жить. Вегелин прекрасно знает, чего хочет. [2, с. 83] (выделено нами – И. Б.).

Голодарь, как и Вегелин, постепенно (само)уничтожается, растворяясь в своей свободе:

<...> *<er war> nur ein kleines Hindernis allerdings, ein immer kleiner werdendes Hindernis* [5, S. 197].

«Он служит лишь препятствием на пути к зверинцу. Впрочем, это было очень уж небольшое препятствие, и с каждым днём оно становилось всё меньше» [1, с. 505].

Голодарь Кафки видит в смерти естественное и, пожалуй, единственно возможное продолжение несуществования. «Лучшая, свободная, счастливая жизнь» Вегелина, также принесённого в жертву, опять-таки начинается с уничтожения:

«Новая свобода Вегелина и заключается как раз в том, что мы потеряли его из виду. Спасён тот, кто способен исчезнуть» [2, с. 90].

Есть у Кафки и дикое, животное ликование толпы:

<...> *die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seinem Rachen, dass es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten* [5, S. 199].

«<...> радость бытия обдавала зрителей таким жаром из его отверстой пасти, что они с трудом выдерживали» [1, с. 508].

Для героя Линдера «радость и полнота бытия» становится возможны только в конце повествования, когда он, усилием воли выбирает не еду, а голод, а значит – подлинную творческую свободу. И в этом акте узнается эстетическая ирония, основы которой, как говорилось выше, была сформулирована романтиками. Художник в Вегелине побеждает, но с ним тут же разделяются, как с диким зверем, в которого он превратился:

«Не хочу. Я не хочу есть.

Замахивается на Шиндера лапой. Толпа в ужасе отпрянула.

Животное. Дикое животное. Вяжите его!» [2, с. 97] (выделено нами – И. Б.).

Персонажи второго плана в пьесе Л. Линдера также аллегорично соотносятся с кафкианскими. За голоданием героя Кафки наблюдают трое персонажей: шталмейстер (газетчик Шпиц в пьесе) и две служительницы, проверяющие, насколько Голодарь худ (персонажи Матери и Доры у Линдера). Главный герой пьесы «улетает в поисках лучшей, свободной, справедливой жизни» [2, с. 97] (перевод наш – И. Б.), что будто бы заключает в себе расхожее представление о рае, то есть, развоплощается.

У Кафки герой, симметричный импрессарио, настаивает, чтобы голод продолжался не более сорока дней:

Vierzig Tage <...> konnte man das Interesse einer Stadt immer mehr auftacheln [5, S. 192].

«В течение сорока дней можно разжигать любопытство горожан» [1, с. 500]

Именно столько постился Моисей, чтобы ему разрешили изготовить плиты для Скрижалей Завета, то есть подготовить основу для лучшей, свободной и справедливой жизни.

Абсурд в текстах Кафки, который выстраивается зачастую благодаря невысказанным коллизиям и условностям, особенно оттеняется буквализмом его языка. Читая рассказ «Голодарь», памятуя о таких устоявшихся формулах немецкого языка, как *Hunger nach Aufmerksamkeit, Hunger nach Liebe und Anerkennung*

(голод по вниманию; по любви и признанию), становится заметно, как мягкая и прямая ирония Кафки проступает сквозь кажущуюся беспросветность атмосферы его произведений. Это юмор Пятикнижия, требующий сперва перевода, а после толкования.

Стоит вспомнить также, что в греческом слове «анорексия» просвечивает глагол *ὀρέγω* (*orego*) – «желаю, стремлюсь», коррелирующий с внутренним названием пьесы Л. Линдера, *die Heldensehne*, в котором содержится фонетическая аллюзия на немецкий глагол *sehnen* с тем же значением.

Ни одна шутка Кафки не является шуткой в полном смысле этого слова. В одной из его дневниковых записей отмечено:

Es gibt unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns [3, S. 14].

«Надеяться нужно бесконечно, но не нам» (перевод наш – И. Б.).

Такой парадокс является магистральной темой его творчества и сближает его с юмором в произведениях Линдера. Кризис индивидуального, превосходства частного над общим является также одной из основных проблем работ Линдера и едва ли не всех произведений Кафки.

В этой связи нет необходимости искать, в сущности, чисто литературоведческий способ понимания юмора Ф. Кафки и Л. Линдера, потому что в таком случае исследователь исходил бы из заведомо ложного тезиса о том, что юмор вообще можно понять, тогда как главная шутка по Кафке заключается в том, что в отчаянной борьбе за человеческое «я» приходишь к единственно возможному выводу: наше «я» сформировано этой борьбой и неотделимо от неё, а возвращение домой – это и есть дом [10].

Библиография:

1. Кафка Ф. Голодарь // Роман. Новеллы. Притчи. М: Прогресс, 1965.
2. Линдер Л. Человек в ванне / Пер. И. Бекина. М.: Иностранная литература, 2020.
3. Benjamin W. Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages: Harmann Schweppenhäuser (Hrsg.). Fr. am M., 1981.
4. Binder H. Frany Kafka. München, 1976.

5. *Kafka F.* Hungerkünstler // Erzählungen: Vor dem Gesetz, Das Urteil, Der Landarzt, Ein Hungerkünstler, Blumfeld, Bericht für eine Akademie, Der Jäger Graccus uvm / Ideenbrücke, Braunschweig, 2016.
6. *Linder L.* Der Mann in der Badewanne. Bern: Theater der Zeit Verlag, 2012.
7. *Linder L.* Vita // Электронный ресурс: URL: <https://www.hsverlag.com/autoren/detail/a10006> (дата обращения: 21.01.2020).
8. *Lukas Linder* // Nachtkritik.de. Watson Online-Zeitung // Электронный ресурс: URL: <https://nachtkritik.de/> (дата обращения: 12.06.2021).
9. *Michalzik P.* 100 Theaterwunder Schweiz [Außer den Rheien], Bern: Theater der Zeit Verlag, 2018.
10. *Wallace D. F.* Some Remarks on Kafka's Funniness From Which Probably Not Enough Has Been Removed // Consider the Lobster and Other Essays. New York: Little, Brown and Company. 2007. P. 64–90.

ИРОИ-КОМИКА В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Г. Л. Гуменная

Национальный исследовательский университет
Высшая школа экономики Нижний Новгород

Статья посвящена анализу значимых для А. С. Пушкина художественных импульсов, идущих от поэтики комического эпоса и ирои-комических поэм «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. И. Майкова (1771) и «Расхищенные шубы» А. А. Шаховского (1811–1816), в процессе создания им «Евгения Онегина». Переключки с ирои-комикой прослеживаются на разных повествовательных уровнях пушкинского произведения – от структурных составляющих, соотносимых со всем его текстом (вступление, заключение), до отдельных образов (мифологическая образность, Онегин, Татьяна) и мотивов (мотив переодевания). Пушкин переосмысляет и усложняет их, они становятся составной частью жанрового синтеза, осуществлённого поэтом в его романе в стихах.

Ключевые слова: жанр, ирои-комическая поэма, А. С. Пушкин, В. И. Майков, А. А. Шаховской.

**Iroi-Comic in Genre Structure of the Novel
Eugene Onegin by A. S. Pushkin
G. L. Gumennaya**

National Research University Higher School of Economics Nizhny Novgorod

The article is devoted to the analysis of the impulses that are significant for A. S. Pushkin, coming from the poetics of the comic epic and the iroi-comic poems *Elisey, or the Annoyed Bacchus* by V. I. Maikov (1771) and *The Stolen Fur Coats* by A. A. Shakhovskoy (1811–1816), while creating *Eugene Onegin*. Allusions to iroi-comic poems can be traced at different levels of Pushkin's work – from structural components (introduction, conclusion) to individual images (mythological imagery, Onegin, Tatiana) and motives (the motif of dressing up). Pushkin rethinks and complicates them, they become an integral part of the cross-genre structure realized by the poet in his novel in verse.

Keywords: genre, iroi-comic poem, A. S. Pushkin, V. I. Maikov, A. A. Shakhovskoy.

Следуя за художественной практикой французской литературы, где в XVII веке уже существовали комические поэмы Скаррона и Буало, А. П. Сумароков описал в «Эпистоле о стихотворстве» (1747) восходящие к этим авторам две жанровые разновидности «смешных геройских поэм»: в одной «*Стихи, владеющи высокими делами, <...> пишутся пренизкими словами*»,

в другой – «*надобно, чтоб муза подала / Высокие слова на низкие дела*» [12, с. 171]. Комическое в поэмах возникает из-за рассогласованности стиля и предмета изображения, на контрасте высокого и низкого. В русской литературе XVIII в. признанным образцом жанра восходящей к Буало ирои-комической поэмы стал «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. И. Майкова (1771). В его тексте можно увидеть черты обеих названных Сумароковым разновидностей комической поэмы, но именно в таком качестве произведение отмечено Н. И. Новиковым в «Опыте словаря о российских писателях» [9, с. 134]. В начале XIX в. А. А. Шаховской, полемизируя с установившимися оценками, предложил в качестве «*правильной ирои-комической поэмы*» свои «Расхищенные шубы» (1811–1816) [6, с. 670].

Поэма Шаховского была памятна Пушкину со времён литературной полемики «Беседы» и «Арзамаса», в которой он принимал участие, а поэма Майкова хорошо знакома ещё с лицейских лет. В письме к А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 года он по памяти цитирует фрагменты из неё и пишет:

«<...> зачем хвалить холодного однообразного Осипова, а обижать Майкова. „Елисей“ истинно смешон. <...> „Елисей“ смешнее, следовательно, полезнее для здоровья» [11, т. XIII, с. 64].

Работа над «Евгением Онегиным» начата Пушкиным в мае 1823 г., и процесс работы сопровождается напряжёнными размышлениями над жанром создаваемого произведения. О его жанровой необычности поэт говорит в известном письме П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: «*Я теперь пишу не роман, а роман в стихах*», и соотносит свой замысел с байроновским «Дон Жуаном» [11, т. XIII, с. 73], в котором английский поэт иронически переосмысляет каноны «серьёзной» эпической поэмы. Через два года, в 1825 г., в авторском предисловии отдельного издания первой главы «Онегина» возникает уточнение жанрового прецедента текста:

«<он> напоминает Беппо, шуточное произведение мрачного Байрона» [11, т. VI, с. 638].

Отсылки к произведениям в комическом роде появляются и позднее. Так, завершая работу над «Онегиным», в 1829–1830 гг., в черновых вариантах первой строфы восьмой главы, где идёт речь о художественном становлении Автора, Пушкин вспоминает об увлечении поэмой В. И. Майкова:

*В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Елисея...*
[11, т. VI, с. 619].

Другой черновой вариант первой строфы восьмой главы:

*Читал украдкой Апулея,
А над Вергилием зевал*
[11, т. VI, с. 507]

– свидетельствует о предпочтении комического эпоса героическому.

Пушкинское определение – «роман в стихах» – позволяет Ю. Н. Тынянову заключить, что в силу особой организации текста «Онегина» его «жанр оказался необязательным, разомкнутым, пародически скольльзящим по многим жанрам одновременно» [16, с. 157].

Ю. Н. Чумаков справедливо говорит о полигенетической природе «Онегина» [17, с. 97]. По мысли учёного, жанр стихотворного романа даёт возможность наблюдать «зрелище безостановочных жанровых импульсов <...>, не отливающихся в застывшие формы» [17, с. 122]. Устойчивый интерес Пушкина к комической разновидности эпических жанров в процессе создания «Евгения Онегина» свидетельствуют об их особой значимости для творимого текста.

В научной литературе одним из первых с жанром русской ирои-комической поэмы XVIII века соотнёс «Онегина» А. Н. Соколов. Он трактует пушкинскую формулу «даль свободного романа» как возможность для «автора-рассказчика» открыто выступать в повествовании «со своими ремарками», что придает «рассказу характер живой, свободной, непринужденной беседы» [13, с. 77–78], генетические связи с ирои-комикой обнаруживаются им на уровне авторских отступлений в тексте.

Отступления действительно являются важной компонентой поэтики ирои-комики, не так жестко регламентированной системой классицизма, как героический эпос, перелицовкой которого она является. Именно в жанровой форме комической поэмы отступления постепенно становятся осознанной конструктивной чертой произведения [5], в чём, без сомнения, Пушкин отдавал себе отчёт ещё со времени работы над «Русланом и Людмилой». Но предположения Соколова не получили продолжения и развития в его трудах после рецензии Б. В. Томашевского, который хотя и отметил, что статья исследователя *«не лишена отдельных метких замечаний, свидетельствующих о наблюдательности автора»*, однако упрекнул его в отсутствии *«твёрдой методологической основы»* и обратил внимание на то, что *«вопросы жанра должны разрешаться не „анализом композиции“, а изучением самого жанра в его историческом развитии»* [14, с. 437].

Вместе с тем присутствие ирои-комической составляющей в «Онегине» продолжает фиксироваться литературоведами. Так, В. Н. Турбин видит в пушкинском произведении травестиrowание персонажей античной мифологии. По его словам:

«В романе присутствует едва ли не весь Олимп, но небожители на страницах его вынуждены заниматься мелкотравчатыми делишками. „Молодой повеса“, герой романа, – „всевышней волею Зевеса наследник всех своих родных“. Зевсово ли дело хлопотать о благосостоянии ленивого русского юноши?» [15, с. 128].

Обращение к мифологической образности – неотъемлемая черта античного эпоса, а потом и героической поэмы. Пушкин в романе не только травестирует её, но и шутливо сопоставляет собственные описания с гомеровскими:

*И к стате я замечу в скобках,
Что речь веду в моих строфах
Я столь же часто о пирах,
О разных кушаньях и пробках,
Как ты, божественный Омир,
Ты, тридцати веков кумир!*

[11, т. VI, с. 113–114]

С. Н. Бройтман и Н. Д. Тамарченко отмечают, что упоминание Гомера, певца битв и Ахиллесова гнева, предстаёт у автора «Онегина» в ирои-комическом освещении. По наблюдениям исследователей, подкреплённым отсылкой к «Пушкинологическим этюдам» Н. О. Лернера, травестирование Гомера с неизменным упоминанием о еде и пирах после «Орлеанской девственницы» Вольтера, «Душеньки» Богдановича и «Дон Жуана» Байрона давно стало уже использованным, неизбежным, превратившимся в трафарет и потому особенно комическим приёмом, восходящим к античным пародиям на эпос [2, с. 64].

Справедливым представляется замечание М. И. Шапира:

«<...> ирои-комическая составляющая в стилистической палитре „Евгения Онегина“ играет намного более важную роль, чем это принято считать» [18, с. 218].

От ирои-комики идут и другие черты текста «Онегина». Перелицовывая эпос, ирои-комическая поэма не только пародирует его содержание, но и воспроизводит его построение. Старший современник Пушкина Н. Ф. Остолопов определяет эпопею как «повествование в стихах о каком-либо знаменитом или достопамятном деянии» [10, с. 454], она должна состоять из трех частей: «предложения», «призывания или обращения» и «изложения или повествования» [10, с. 476–477].

У Пушкина со всей структурой «Евгения Онегина» соотносится его «вступленьё»:

Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.
 Довольно. С плеч долой обуза!
 Я классицизму отдал честь:
 Хоть поздно, а вступленьё есть
 [11, т. VI, с. 163].

Текст «вступленья» поэт выделил курсивом, так, как обычно маркируется в «Онегине» чужое слово, а его расположение – заключительная, LV строфа седьмой главы является своего рода композиционной инверсией. Место вступления в тексте, по точному замечанию Ю. М. Лотмана, подчеркивает, что «первая строфа первой главы совсем не была „началом“ в литературном смысле» [7, с. 436]. Оно явно свидетельствует о пародийной цели автора.

Пушкинское «вступленья» включает в себя два элемента канона эпоса – «предложение» («Пою...») и «призывание» («Благослови <...> эпическая муза»). Заявленные в «предложении» в качестве основного содержания произведения «причуды» «приятеля молодого» заведомо нельзя отнести к «знаменитым или достопамятным» деяниям. Стилизованный контраст фамильярно-бытового слова в соседстве со славянизмом нарочито акцентирует это. По наблюдениям М. И. Шапира, «предложение» близко к начальным строкам «Энеиды» Вергилия и пародирует их:

*Пою приятеля молодого
И множество его причуд;
Arma virumquecano;
Битвы и мужа пою*
[18, с. 218].

Наблюдение подтверждает высказанное ранее суждение В. Н. Турбина о том, что «антологичность „Евгения Онегина“ – ироническая антологичность», восходящая к пародиям на эпос, которые «отлично знал XVIII век» [15, с. 128].

«Предложение» формирует широкий ассоциативный контекст – от античности и русских продолжений традиции героического эпоса (ср. «Россиаду» М. М. Хераскова:

*Пою от варваров Россию свободенну,
Попранну власть татар и гордость низложенну...*
[12, с. 270])

до его многочисленных «перелицовок» (ср. «Елисея» Майкова:

*Пою стаканов звук, пою того героя,
Который <...>
Бивал и опивал ярыг и чумаков...
[6, с. 120],*

или «Расхищенные шубы» Шаховского:

*Пою крамолою забавы пресеченны,
И муфты, и хвосты, и шубы расхищенны...
[6, с. 673]).*

«Отдавая честь» классицизму своим «вступленьем», Пушкин пародирует в «Евгении Онегине» структуру эпopeи и включает в свой роман черты «поэмы наизнанку».

В «призывании» создатель «Онегина» по видимости обращается к эпической музе с просьбой о покровительстве и тем самым подчиняется правилам, предписанным эпическому стихотворцу, в действительности же он делает явной литературную условность, обветшалость этих правил, ненужность для его произведения как самого покровительства Каллиопы, так и структурной составляющей текста, содержащего обращение за ним. Очевидно, что жанровая форма романа в стихах творится по иным законам, не подпадающим под освященную каноном юрисдикцию музы эпической поэзии.

Важным элементом поэтики травестийного жанра является мотив «переодевания» героев. А. П. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» говорит о переодевании как о наиболее характерной и заметной черте «смешных геройческих поэм»:

*<...>
Он в подлу женщину Дидону превращает,
Или нам бурлака Энеем представляет,
Являя рыцарьми буянов, забияк
[12, с. 171].*

Персонажи античного эпоса вычлeняются из привычного контекста, и это делает их смешными. Именно потому Майков в «Елисее» «наряжает» Зевса, Нептуна, Гермеса и других олимпийцев в несвойственные им русские костюмы – «бурлаками»,

он прямо говорит о комической цели своих действий – желании, чтобы его

<...> богини и божки
Изнадорвали всех читателей кишки
[6, с. 120].

По той же причине Шаховской приурочивает действие в «Расхищенных шубах» к маскараду на масленицу, когда ряжение обязательно.

Следы подобного «переодевания» видны и в обрисовке пушкинских персонажей, только неперемнная для ирои-комики XVIII века комичность становится едва уловимой, микшируется романнным контекстом. Чужая личина постоянно примеряется прежде всего к Онегину: уже в первой главе он, рождённый на «брегах Невы», одет лондонским «*dandy*», подобен

<...> ветреной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад
[11, т. VI, с. 15]

(мотив «переодевания» как бы удваивается). В петербургских гостинных Евгений является в обличи байроновского героя: «Как *Child-Harold* угрюмый, томный» [11, т. VI, с. 21], а в деревне «прямым» Чайльд-Гарольдом вдаётся «в задумчивую лень» [11, т. VI, с. 91]. Но если персонаж романтической поэмы Байрона, по его собственному признанию, «делит жребий» вечного скитальца Агасфера [1, с. 165], пребывает в постоянных странствиях, то в романе герой – в духе ирои-комики – обретается «дома целый день». Он пародийно примеряет на себя и свершения самого британского поэта, когда переплывает бегущую под горой деревенскую речку, превращенную по такому случаю в «сей Геллеспонт» [11, т. VI, с. 89].

В сцене светского раута восьмой главы дан, пожалуй, самый обширный набор возможных личин для возвратившегося в петербургский свет Онегина:

Чем ныне явится? Мельмотом,
 Космополитом, патриотом,
 Гарольдом, квакером, ханжой,
 Иль маской щегольнет иной.
 Иль просто будет добрый малой,
 Как вы да я, как целый свет?
 [11, т. VI, с. 168]

«Общий глас» света словно бы не предполагает для героя возможности существования вне знакомых масок или готовых клише: «умен и очень мил» [11, т. VI, с. 7] – «неуч, сумасбродит» [11, т. VI, с. 33].

Параллели с ирои-комикой можно увидеть в описаниях светской жизни «молодого повесы» первой главы романа. В поэме Майкова модная светская жизнь дана предельно снижено: ямщик Елеся по воле Гермеса попадает в Калинкин дом, куда «распутные жены / За сластолюбие своё посажены» [6, с. 139]. Автор поэмы иронически называет это заведение «экстрактом <...> целого Парижа» или «малым Парижцем», побывав в котором, мужик приобретает некое подобие светского лоска: он «ум свой наострил» и овладел щегольским наречием:

Коль женщина б каким вертушкой ослепилась,
 Елеся бы сказал: «она им зацепилась».

В связи с этим поэт замечает, что, подражая манерным модникам, его герой, «как об нем уж кто теперь ни полагай», стал «совсем ученый попугай». В Калинкином доме ямщик узнаёт,

<...> что в свете есть амуры,
 Что постоянные одни лишь только дуры,

он получает сведения о том, «как надобно к кокеткам подбегать», «как надобно божится им и лгать». По словам Майкова,

Когда ж бы побывал в великом он Париже,
 Конечно б был еще к дурачеству поближе
 [6, с. 157].

В авторском отступлении, комментирующем этот эпизод, звучат мотивы, характерные для сатирической журналистики XVIII века,

обличающей щёголей и вертопрахов, которые знакомство с культурой Франции ограничивают лишь французской модой:

*Но шутка ль и в прямом Париже побывать,
 Чтоб только на одни безделки позевать,
 И только высмотреть живущих в оном моды,
 Не тщася рассмотреть их права и доходы;
 Узнать, чем Франция обильна, чем скудна,
 И без других держав пробудет ли одна?
 Какие ремесла, какие в ней науки.
 Но ездят щеголи туда не ради скуки.
 А если весело там время проводить,
 Так должно по домам кофейным походить,
 Узнать в какие дни там зрелища бывают,
 Какие и когда кафтаны надевают,
 Какие носят там тупеи и виски,
 Какие тросточки, какие башмаки,
 Какие стеклышки, чулки, манжеты, пряжки,
 Чтоб выехав оттоль одеться без промашки,
 И тем под суд себе подобным не подпасть,
 Уметь изъяснить свою бесстыдно страсть,
 Вертеться, вздор болтать по самой новой моде,
 Какая только есть во ветреном народе*
 [11, с. 157–158].

Пушкин переосмысляет традиционный для литературы XVIII в. образ модника, и если воспользоваться его собственной формулой, «по старой канве» «вышивает новые узоры». Его Онегин «твёрже всех наук» знает «науку страсти нежной» и вполне обладает искусством тревожить «сердца кокеток записных». Однако эта «наука» является для него некоей игрой, не случайно автор романа сообщает, что, добившись «тайного свиданья» с развлекшей его «тоскующую лень» красавицей, Евгений использует встречу для того, чтобы давать ей «уроки в тишине» [11, т. VI, с. 10].

Герой имеет всё, «чем для прихоти обильной / Торгует Лондон щепетильный», и многочисленными парижскими изобретениями «для роскоши, для неги модной», однако педантичное следование моде не мешает ему быть «глубоким экономом», знакомым

с политической экономией Адама Смита, рассуждать о «*простом продукте*» [11, т. VI, с. 8].

Комментируя описание модного кабинета Онегина, Ю. М. Лотман говорит о проявляющихся в нём традициях сатиры XVIII в. против щёголей и называет связанные с ней имена Лукина, Новикова, Страхова, которые соседствуют с отзвуками «*одновременно иронического и сочувственного изображения быта щёголя в стихотворении Вольтера „Светский человек“*» [7, с. 571]. Интересные литературные параллели из вольтеровского «Светского человека» (*Le Mondain*, 1736) добавляет к эпизоду Е. Э. Лямина [8, с. 76–86]. Контекст пушкинского произведения допускает и делает также вполне уместными приведённые нами переключки с «Елисеем, или Раздраженным Вакхом» Майкова.

Мотив «переодевания» актуализуется и в связи с другими персонажами романа: в деревенском уединении Татьяна «*примеряет*» на себя «*чужой восторг, чужую грусть*» любимых романских героинь – «*Кларисы, Юлии, Дельфины*» [11, т. VI, с. 55], в петербургском свете под маской равнодушной княгини, «*законодательницы зал*» в ней воскресает

<...> *простая дева,*
С мечтами, сердцем прежних дней
 [11, т. VI, с. 186].

Мелькнувшие на периферии повествования деревенские кузнецы «переодеты» «*сельскими циклопами*» [11, т. VI, с. 154]. Мы не рассматриваем здесь авторский план повествования, но и в нём мотив «переодевания» присутствует как один из элементов поэтики: достаточно вспомнить восьмую главу, где Муза последовательно предстает «*вакханочкой*», «*Ленорой*», «*барышней уездной*» [11, т. VI, с. 166–167].

Наряду с этим в облике пушкинской Татьяны можно обнаружить параллели с образом нежной и чувствительной Шарлотты – супруги Крестьяна Гашпара, героя поэмы А. А. Шаховского. Его «*Расхищенные шубы*» писались в пору полемики с Карамзиным и карамзинистами, что обусловило

пародирование в них тем и типов персонажей сентиментальной литературы [4, с. 135–145]. Оттого поэзная Лотхен «бледна, задумчива», её «томный дух» смущают «зловещи сны». Она пытается проникнуть в их тайный смысл и по этой причине является внимательной читательницей сонника:

*Его лишь одного из всех ученых книг
Шарлотта нежная читала с прилежаньем
И слепо верила печатным предсказаньям*
[6, с. 682].

Татьяна в пятой главе «Евгения Онегина» тоже пытается с помощью сонника разгадать значение своего «чудного сна». Оказывается, что её «любимцем» является «глава халдейских мудрецов / Гадатель, толкователь снов» Мартын Задека, с творениями которого не сравнится «ни *Виргилий*, ни *Расин*, <...> Ни даже *Дамских Мод журнал*». Поэт иронически замечает, что Мартын Задека

<...> отрады
Во всех печалях ей дарит
И безотлучно с нею спит
[11, т. VI, с. 107],

и вполне серьёзный, значимый для развития действия эпизод явно окрашивается ирои-комическими красками.

Подобие у Пушкина призвано подчеркнуть различие, чужие маски и готовые клише необходимы автору романа, чтобы утвердить «неподражательную странность», самобытность своих героев, набор готовых форм используется им с целью показать, что его герои не сводимы и не исчерпываются ни одной из них.

Ирои-комика в качестве объекта изображения обращается к «низкой» действительности – быту. Стилистической краской для его воссоздания становится подчеркнуто не «украшенное» какими-либо тропами слово. По мысли В. В. Виноградова:

«Пушкинский приём простого реалистического называния предметов, действий и протекающих картин, без всяких „поэтических“ украшений, приводивший к энергичному и быстрому повествованию,

мог восприниматься лишь как пародия на фоне господства тех изоци- ренно-эмоциональных, богатых качественными оценками и опреде- лениями, симметрически построенных описаний и изображений, которые были характерны для романтических и риторических сти- лей первой трети XIX века» [3, с. 110].

Пушкин подхватывает в «Евгении Онегине» идущую от Державина традицию поэтизации быта. Такова, например, кар- тина дружеского застолья в XVI строфе первой главы – с

*<...> сыром Лимбургским живым
И ананасом золотым.*

Она выписана в духе державинских натюрмортов из стихотворе- ний «К первому соседу» или «Приглашения к обеду», полных ярких эпитетов, олицетворений, метафор и перифраз. В то же время поэт прибегает и к «нагому» слову, к простому «непоэти- ческому» называнию предметов:

*<...> панталоны, фрак, жилет
Всех этих слов на русском нет
[11, т. VI, с. 16].*

Своего рода форсирование этого идущего от ирои-комики при- ёма можно увидеть в XXXVIII строфе седьмой главы, где не укра- шенное тропами перечисление занимает восемь с половиной строк 14-строчной онегинской строфы:

*Мелькают мимо будки, бабы
Мальчишки, лавки...
[11, т. VI].*

Пушкин уравнивает между собой оба принципа воссозда- ния бытового начала – с помощью «украшенного» и с помощью «нагого» слова, что создаёт контекст, в котором впечатление «грубости» или «низкости» самого предмета снимается, быт утверждается в правах художественного изображения как одна из равноправных стихий человеческого бытия.

Стилевая близость с ирои-комикой приводит даже к подобию некоторых бытовых картин. Так, например, описание пробуждающегося под барабанную дробь зимнего Петербурга в первой главе «Евгения Онегина» –

*Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик*
[11, т. VI, с. 20]

– явно перекликается с описанием зимнего утра в «Расхищенных шубах» Шаховского, где действие также происходит в северной столице:

*Уже глагол времен, звучащий меди глас
Гражданам возвестил наставший утра час;
По стогнам раздались смешенны вопли, звуки;
Там крики продавцов, колес каретных стуки
Смущают радость сна: всех дневный свет живит.
Иной спешит трудом снискать свой хлеб насущный,
Другой в прихожие везет свой вид докучный,
Тот в божий храм идет, сей к стряпчим на поклон:
В движеньи город весь*
[6, с. 681].

Можно сказать, что ирои-комика становится одним из импульсов в развитии петербургской темы «Онегина».

Явно ирои-комическими по своему происхождению являются рифмы типа «дева – хлева» или «Сенека – Мартын Задека» [11, т. VI, с. 90, с. 107]. Они образуют пародийные сломы интонации повествования, значимые в богатой и гибкой интонационной палитре романа в стихах. Их комический ореол отчасти нейтрализуется поэтическим контекстом, формирующим представление о равноправии, допустимости любой рифмы.

Отпечаток связи с ирои-комикой несут на себе разные уровни текста «Евгения Онегина» – структура повествования, образность, мотивы, стиль, характер рифмовки, но ирои-комика не является для него единственным жанровым импульсом.

Текст романа предваряется французским эпиграфом:

«Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и дурных поступках, – следствие чувства превосходства, быть может мнимого» [11, т. VI, с. 662].

Эпиграф отсылает к некоему источнику «из частного письма» и провоцирует ожидание истории, построенной по моделям эпистолярного жанра. Этот жанровый прогноз отчасти сбывается – значимыми элементами повествования становятся письма героев.

В тексте «Онегина» упоминаются жанровые модели романов Ричардсона и Руссо, романа «во вкусе Лафонтена», «нравоучительного романа» (его Ленский читает Ольге). Автор обращается к литературной традиции, в которой «пламенный творец», «свой слог на важный лад настроя», являет романного героя образом совершенства, и к новейшим литературным тенденциям, где, наоборот, «порок любезен» и даже торжествует [11, т. VI, с. 56]. Он включает в круг своей рефлексии традицию, связанную с «небылицами» «британской музыки» – поэзией Байрона, говорит о планах написания романа «на старый лад», навеянных «преданьями» русского семейства, о планах создания «поэмы песен в двадцать пять» [11, т. VI, с. 30].

Разнонаправленные жанровые импульсы эксплицируют в тексте свои структурные модели, порождают сложное смысловое взаимодействие между ними, но не определяют вполне жанровую принадлежность пушкинского произведения. Ироника привносит с собой в этот сложный жанровый синтез жанровую память о своей особой ненормативности, о присущей ей свободе от заранее предустановленных художественных законов.

Библиография:

1. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда // Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. II. М.: Правда, 1981. С. 133–289.
2. Бройтман С. Н., Тамарченко Н. Д. «Гомеровское» в «Евгении Онегине» // Пушкин и мир античности: Материалы чтений в «Доме Лосева» (25–26 мая 1999 г.). М.: Диалог-МГУ, 1999. С. 61–75.

3. *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: ОГИХ Художественной литературы, 1941.
4. *Гуменная Г. Л.* Пародия чувствительного героя в шуточной поэме А. А. Шаховского «Расхищенные шубы» // Чувствительность в литературе, искусстве, культуре конца XVIII–XIX века. К 250-летию Н. М. Карамзина. К 250-летию В. Л. Пушкина: по материалам Международной научной практической конференции, 25–27 апреля 2016 года / Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Государственный музей А. С. Пушкина. Москва: ИМЛИ РАН, 2016. С. 135–145.
5. *Гуменная Г. Л.* Пушкин и шуточные поэмы XVIII века (К проблеме «двухпланового» повествования) // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1982. С. 135–146.
6. *Ирои-комическая поэма* / Ред. и прим. Б. Томашевского. Л.: Изд-во «Советский писатель», 1933.
7. *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 1997.
8. *Лямина Е. Э.* Об одном «жанровом следе» в «Евгении Онегине» // Тыняновский сборник. Вып. 13: Двенадцатые – Тринадцатые – Четырнадцатые Тыняновские чтения. М.: Водолей, 2009. С. 76–86.
9. *Новиков Н.* Опыт словаря о российских писателях: Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известиями и словесных изданиях. СПб., 1772.
10. *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. М., 1821. Ч. 1.
11. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., Изд-во АН СССР: 1937–1949. (Справочный том. [М.; Л.], 1959.
12. *Русская поэзия XVIII века.* М.: Художественная литература, 1972.
13. *Соколов А. Н.* От комической поэмы к социально-психологическому роману (О композиции «Евгения Онегина») // Труды Орехово-Зуевского пед. ин-та. Каф. языка и лит. М., 1936. Т. 1. С. 68–94.
14. *Томашевский Б. А. Н. Соколов.* От комической поэмы к социально-психологическому роману (О композиции «Евгения Онегина») // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 436–437.
15. *Турбин В. Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Опыт изучения литературных жанров. М.: Просвещение, 1978. 239 с.
16. *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969.
17. *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999.
18. *Шапир М. И.* Вступленье // Онегинская энциклопедия: В 2-х т. Т. 1. А–К / Под общ. ред. Н. И. Михайловой. М.: Русский путь, 1999. С. 216–219.

СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КОНЦЕПТА СМЕХ В РУССКОМ САТИРИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ДИСКУРСА М. ЖВАНЕЦКОГО)

Е. Ю. Жукова

Томский государственный педагогический университет

Рассматриваются языковые механизмы репрезентации концептуального сценария СМЕХ в сатирических текстах на материале творчества М. М. Жванецкого. В ходе анализа языкового оформления сценарных составляющих концепта СМЕХ делается вывод о характеристике смеха как способа выражения негативного отношения говорящего к изображаемому, а также о дискурсивной обусловленности функционирования концепта СМЕХ в русском сатирическом тексте.

Ключевые слова: русский сатирический текст, комическое, концепт СМЕХ.

The Specific Functioning of the Concept *Laughter* in the Russian Satirical Text (on the Material of M. Zhvanetsky's Creative Discourse)

E. Yu. Zhukova

Tomsk State Pedagogical University

The article is devoted to the linguistic mechanisms of representation of the conceptual scenario LAUGHTER in satirical texts are considered on the material of M. M. Zhvanetsky. In the course of the analysis of the language design of the scenario components of the concept LAUGHTER, a conclusion is made about the characteristics of laughter as a way of expressing the negative attitude of the speaker to the depicted, as well as the discursive conditionality of the functioning of the concept LAUGHTER in the Russian satirical text.

Keywords: Russian satirical text, comic, concept LAUGHTER.

Природа комического – актуальный вопрос, интересующий многих представителей гуманитарного знания. Зародившись еще в античности, комическое из риторической превратилось в категорию философии, психологии, эстетики и лингвистики. Комическое было объектом изучения немецких философов К. В. Ф. Зольгера, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Психологическую природу комического изучали Г. Спенсер, Т. Липпс и З. Фрейд.

Среди отечественных исследователей большой вклад в теорию комического внесли В. Я. Пропп и М. М. Бахтин. В работе

«Проблемы комизма и смеха» (1976) В. Я. Пропп выделил приемы, вызывающие комический эффект: фигура, облик, поступки человека, посрамление воли, ложь и т. д. [11, с. 9], языковые средства комизма: каламбуры, иронию и парадоксы [11, с. 52–55]. Всенародность, универсальность и амбивалентность карнавального смеха отмечал М. М. Бахтин в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965).

В лингвистике теория комического получила распространение в области лингвоконцептуального, функционально-прагматического и лингвокультурного подходов. Представителей лингвистической науки интересуют в первую очередь механизмы и структура комического, включая разные проявления юмористического и сатирического, а также изучение функций комического в речевой деятельности. Исследования М. Минского, В. Раскина, А. Кестлера отмечают двойственную природу комического и бисоциативный механизм возникновения комического эффекта. Благодаря работам когнитивистов удалось выявить основу, на которой базируется интерпретация комического: отражение объективной реальности и формирование ее стереотипного восприятия.

В области лингвопрагматики значительный вклад в понимание природы комического внесли Г. П. Грайс и В. И. Карасик. Дополняя теорию кооперации Г. П. Грайса и рассматривая юмористический дискурс как текст, погруженный в ситуацию смехового общения [4, с. 34], В. И. Карасик выделяет такие признаки юмористического речевого акта, как коммуникативное намерение, юмористическую тональность общения и наличие определенных смеховых моделей поведения, принятых в данной лингвокультуре [4, с. 37].

Традиционно выделяют такие формы представления комического, как юмор и сатира. Эти две формы комического различаются степенью эмоционального отношения говорящего к действительности. Если юмор в широком смысле – это «достаточно обоснованное хорошее настроение», которое «замечает в серьёзном

и великом незначительное и мелкое, не отрицая, однако, первого разрушительной критикой» [14], то сатира – это «уничтожающее осмеяние действительности, раскрывающейся в художественном изображении как нечто превратное и внутренне несостоятельное» [13]. Промежуточной формой комического принято считать иронию, которая трактуется как «философско-эстетическая категория, характеризующая процессы отрицания, расхождения намерения и результата, замысла и объективного смысла» [13].

В коммуникативном аспекте формой предьявления комического является *текст*. *Комический текст* представляет собой совокупность языковых средств, служащих для эксплицитного и имплицитного проявления комического как реализации замысла автора. С. Г. Коншина отмечает следующие особенности понимания комического текста: имплицативность (восприятие того, что дано в виде метафоризаций, намёков, импликаций и т. д.), интенциональность (направленность на построение цепочки смыслов), категоризация, вариативность и ситуативность [5, с. 66–71].

Сатира как форма реализации комического представлена в *сатирическом тексте*. С лингвистической точки зрения, сатирический текст – это речевое произведение, основной коммуникативной характеристикой которого является выражение сатиры как способа ретрансляции авторской негативной оценки действительности. Сатирический текст характеризуется дискурсивной обусловленностью, включающей национально-исторический контекст и фактор автора, а также специфическими жанровыми признаками. Национально-историческая обусловленность сатирического текста связана с его содержательным планом: сатира реализуется в таких текстах исключительно в синхронии. При этом описание какого-либо явления действительности всегда несет на себе отпечаток авторского субъективного восприятия мира. Образ автора в сатирическом тексте влияет на отражение действительности, при этом позиция автора варьируется между позицией стороннего наблюдателя, призывающего читателя в единомышленники, и ментора, стремящегося ретранслировать собственное мировосприятие

адресату. Такая дискурсивная обусловленность объясняет присутствие сатирическому тексту жанровые черты: информативно-оценочная иллокуция, мощная прагматическая составляющая и вариативность интерпретации.

Смех – это способ выражения человеческих эмоций, показатель физиологической и психоэмоциональной реакции человека на явления действительности. Вместе с тем смех – прямая реакция на комическое. В связи с этим концептуальная структура комического текста строится, как правило, вокруг концепта СМЕХ.

Концепт – термин, применяющийся в различных отраслях лингвистической науки. Ученые-когнитивисты (Е. С. Кубрякова, З. Д. Попова, И. А. Стернин и др.) понимают под концептом «*оперативную единицу памяти*», «*квант знания*» [6, с. 90–92], «*дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека*» [9, с. 24]. С точки зрения лингвокультурологии концепт – это «*сложное, многокомпонентное образование*», изучение которого связывается с познанием языка, культуры, опыта народа (см. работы С. Г. Воркачева, В. В. Воробьева, В. И. Карасика, Ю. С. Степанова). Относительно структуры концепта и его типов среди ученых также нет единого мнения. Так, З. Д. Попова и И. А. Стернин выделяют такие типы концептов, как *представления, схемы, понятия, фреймы, сценарии и гештальты*; подразделяют концепты на *устойчивые и неустойчивые, вербализованные и скрытые, абстрактные и конкретные* [10, с. 72–74].

В силу сложной организации самой ситуации смеха одноименный концепт, содержательно обобщающий представления об этой ситуации, можно отнести к разновидности «концепт как сценарий», которая З. Д. Поповой и И. А. Стерниным понимается как «*последовательность нескольких эпизодов во времени; стереотипные эпизоды с признаком движения, развития*» [10, с. 74]. Следует отметить, что определение концепта СМЕХ как сценария, а не фрейма связано с его дискурсивной обусловленностью. С. А. Попова выделяет следующие сценарные составляющие концепта СМЕХ: субъект, объект, каузатор (причина) смеха, взаимоотношения между субъектом и объектом, оценочный компонент,

эмоциональный компонент [8, с. 235]. Поскольку объект гневного осмеяния автора в сатирических текстах – явления окружающей действительности, можно говорить об изменении объекта смеха в зависимости от национального и культурно-исторического контекстов. Следовательно, функционирование концепта СМЕХ напрямую зависит от таких экстралингвистических факторов, как национальная и культурно-историческая обусловленность, фактор автора и фактор адресата.

Таким образом, ключевым в концептуальной структуре сатирического текста выступает сценарий СМЕХ, функционирование которого связано с его обусловленностью дискурсивными факторами.

Смех как эмоциональное действие – понятие амбивалентное, варьирующееся от выражения радости, веселья до злости и насмешки (об амбивалентности семантической характеристики лексемы *смех* см.: [7]). Нужно отметить, что в анализе концепта, обобщающего представление об этом действии и комической ситуации в целом, необходимо делать акцент на выделении универсальных и специфических свойств. Универсальными свойствами концепта СМЕХ являются представленность концепта во всех языках и культурах, связь с другими концептами, способность формировать наиболее общие представления о мире, грамматическая репрезентативность. Специфические характеристики связаны с актуализацией конкретного дискурсивного показателя (или совокупности таких показателей): принадлежности текстов, репрезентирующих концепт, определенной лингвокультуре (национальная обусловленность дифференциальных свойств концепта), культурно-исторической эпохе (культурно-историческая обусловленность), наконец, манифестации содержательных нюансов в интерпретации концептуального смысла в индивидуальном дискурсе конкретного автора (обусловленность функционирования концепта спецификой картины мира конкретной языковой личности, ее идиолексиконом и идиости-лем). Рассмотрим функционирование сценария СМЕХ в сатирическом тексте на примере творчества М. М. Жванецкого. Выбор

персоналии обусловлен своеобразием языковой репрезентации концептуального сценария СМЕХ в творчестве писателя. Изучению языковых механизмов комического в творчестве М. М. Жванецкого посвящены исследования С. Бичак, А. С. Трач, Г. Г. Фефеловой.

Покажем специфику функционирования концепта СМЕХ в индивидуально-авторском дискурсе М. М. Жванецкого посредством рассмотрения языковых маркеров концепта. В качестве материала исследования выступят наиболее показательные в плане репрезентации концептуального сценария СМЕХ сатирические миниатюры М. М. Жванецкого.

В сатирическом тексте субъектом смеха является автор, цель которого – гневное обличение явлений действительности. В сатирической миниатюре М. Жванецкого «Что удивительно, – умный» обличающий смех автора направлен на человеческую глупость:

«Все время слышишь: мы тут разговаривали с этим певцом, и что удивительно, – умный парень. <...> Оказывается, чтобы это узнать, нужно, чтобы он перестал петь хоть на минуту. <...> Сорок лет – и ни одного умного слова со сцены. Только дома» [3].

Объект смеха автора – человек определенной социальной страты, эстрадный певец. Пренебрежительное, презрительное отношение автора к объекту смеха выражается в использовании эмоционально окрашенной лексики и вербализации избегания встречи с объектом:

«Это ж надо попасть к нему домой. А кто ж попадет, не зная, что он умный? Кто захочет рисковать? Удивительно, почему не хотят говорить с дураками?» [3].

Такое отношение автора к изображаемому позволяет судить о саморефлексии говорящего, ставящего себя на более высокий интеллектуальный уровень. Кроме того, изображаемое явление действительности – человеческая глупость – не соответствует авторскому идеалу.

Смысловое развертывание текста переносит объект смеха из контекста общечеловеческих ценностей в контекст социальный:

«Его скорее выберут в губернаторы, чем пригласят в гости» [3].

Интересна в данном контексте оппозиция «пригласить в гости» – «выбрать на должность губернатора»: с общечеловеческой точки зрения наиболее социально значимым действием является избрание личности на должность губернатора, нежели приглашение человека в гости, однако в анализируемом контексте автор меняет местами эти действия. Использование приема обманутого ожидания рождает комический эффект, вызывающий смех. Характеристика смеха при этом сводится не к выражению веселого расположения духа говорящего, а к воплощению крайне негативного отношения говорящего к предмету речи. Объект смеха разрастается до более широкого социального контекста: с точки зрения автора, единственно возможный путь самореализации глупого певца – должность губернатора одного из субъектов государства, причем негативная авторская оценка распространяется не на единичный объект – глупого человека, а на человеческую глупость, реализующуюся в области социально-политических отношений.

Говоря о феномене М. М. Жванецкого, А. С. Трач отмечает, что творчество писателя ориентировано на массовую аудиторию, и устное воспроизведение написанного создает особые условия *«для реализации прагмалингвистического эффекта (воздействия на аудиторию), выражением которого в конечном итоге является смех»* [12, с. 181]. Большая часть сатирической миниатюры *«Что удивительно, – умный»* построена в виде диалога между губернатором (до должности которого ранее автор «повысил» глупого певца) и его подопечными – коряками. Диалог построен на отсутствии «некоторых компонентов плана выражения» – экономии сегментных средств, характерной для устной диалоговой речи. Содержательный план диалога в данном случае выступает в роли каузатора (причины) смеха. Комический эффект, следствием которого является смех, создается за счет восприятия

и осмысления эксплицитной и имплицитной семантики текста адресатом. Так, контекст:

- *А вам до поликлиники далеко?*
- *Далеко.*
- *А если болеете?*
- *Далеко.*
- *Я слышал, есть пожелание построить здесь поликлинику.*
- *Да.*
- *Что да?*
- *Ну да.*
- *Город же большой?*
- *Большой.*
- *Ну легче станет.*
- *Кому?*
- *Вам легче.*
- *Чего легче?*
- *Ну жить...*
- *Ну жить? [3]*

имеет вопросно-ответную форму и изобилует умолчаниями и паузами, лексическими повторами. Такое языковое оформление сатирического текста актуализирует обличительный, негодующий смех автора, который подчинен цели вызвать рефлексивный смех адресата. Резкие эмоциональные авторские вставки

- *Вы где работаете?*
- *Да здесь...*
- *Довольны?*
- *Чем?*

Разговор двух идиотов по приговору избирательной комиссии.

- *Вы тут счастливы, коряки, на побережье?*

- Кто?
- Вы.
- Как это? [3]

изобличают несостоятельность общества, современного автору, и расширяют и объект, и причину смеха, придавая изображаемому негативную окраску.

Подобная вопросно-ответная форма изложения является основным приемом и в сатирической миниатюре М. М. Жванецкого «Пишу детектив», каузатором смеха в которой также является абсурдный диалог:

- А кто наказан?
- Прохожие.
- И для чего это все нужно писать?
- Чтоб их всех избрали в Государственную Думу.
- И изберут?
- Обязательно.
- Почему?
- Ну, у меня в романе население ошибочно считает, что лучше избрать преступника, чем милиционера.
- И вы думаете, вашу книгу будут раскупать?
- Уже раскупили.
- Кто?
- Избирком [2].

С точки зрения автора как субъекта смеха, общественная система несостоятельна, не соответствует авторским представлениям о ней. Облекая негативную оценку в форму комического, автор подчеркивает это с помощью приемов вопросно-ответной формы изложения, обманутого ожидания и умолчания. Оценочный компонент сценария СМЕХ в анализируемых контекстах сдвигается в область негативно-сатирической авторской оценки

объекта смеха. Причиной такой оценки является в первую очередь несоответствие изображаемых явлений действительности авторским аксиологическим установкам. Стилистически маркированные слова *милиционер, избирком, Государственная дума* и др. указывают на конкретный социально-исторический контекст: изображаемые автором события разворачиваются в эпоху СССР 80-90-х годов XX века.

Прагматический эффект достигается автором за счет использования приема открытого финала:

- *А что вы потом будете писать?*
- *Комедию. <...>*
- *Что происходит?*
- *Все пьют.*
- *Где?*
- *Здесь.*
- *Я надеюсь, следить будет интересно?*
- *Нет.*
- *Смешно?*
- *Нет.*
- *А чего же писать?*
- *А чего же не писать? [2].*

В приведенном контексте авторская оценка изображаемого имплицитна, однако использование в конце текста риторического вопроса – эффективного ораторского приема – оставляет читателю пространство для рефлексии. Подобный прием наблюдаем еще в одной миниатюре М. Жванецкого «Как это делается»:

Еще один урок в нашей начальной школе:

- *Мы не рабы. Рабы не мы.*
- *А кто? [1].*

Примечательно использование каламбура в приведенном контексте («не мы» – «немы»): истинный объект смеха в сатирических

миниатюрах М. Жванецкого – «*немой*» социум, не соответствующий авторским представлениям. Похожий прием смыслового развертывания видим и в миниатюре «Что удивительно, – умный»:

А я говорил с губернатором, и, вы знаете, что удивительно, – умный человек.

– Да?..

– И все обалдели.

– А как же! Умный [3].

Автор использует внутритекстовую аллюзию, возвращаясь к началу, для того чтобы указать на истинный предмет осмеяния – сам социум. Глупость, ограниченность, инертность, неспособность к протесту, характерные для изображаемого сатириком общества советских людей, становятся для автора социальным злом, достойным осмеяния и гневного обличения. Взаимоотношения между субъектом и объектом сценария СМЕХ в сатирическом тексте – отношения дистанцирования, удаленности.

Сценарий СМЕХ в творческом дискурсе М. Жванецкого реализуется за счет выстраивания отношений дистанцирования между субъектом и объектом: субъект смеха всегда находится на ступень выше, чем объект. Объект осмеяния при этом – несостоятельный в своих социально-политических и интеллектуальных характеристиках социум, а также социально-политическая система в целом. Смех автора в проанализированных контекстах является не свидетельством веселого расположения духа, а показателем пренебрежительного, негативно-сатирического отношения автора к предмету речи. Языковое оформление сценария СМЕХ направлено на достижение прагматического эффекта – воздействия на адресата с целью вызвать изменения в его картине мира и аксиологических установках. Каузатор смеха – общеизвестные, современные автору ситуации, облакаемые в форму диалога. Использование приемов умолчания, экономия сегментных средств, вопросно-ответная форма изложения,

а также использование эмоционально окрашенной лексики создает комический эффект и подчиняется реализации авторской интенции – обличению современного автору общества.

Таким образом, функционирование концептуального сценария СМЕХ в сатирических текстах М. М. Жванецкого связывается в первую очередь с его дискурсивной обусловленностью. Объект смеха в проанализированных миниатюрах – социально-политическое устройство общества СССР 80-90-х годов XX века.

Библиография:

1. *Жванецкий М. М.* Как это делается / Жванецкий.ру // Электронный ресурс: URL: http://www.jvanetsky.ru/data/text/t8/kak_eto_delaetsea/ (дата обращения: 24.03.2022).
2. *Жванецкий М. М.* Пищу детектив / Жванецкий.ру // Электронный ресурс: URL: http://www.jvanetsky.ru/data/_text/t5/5tom_Pishu_detektiv/ (дата обращения: 24.03.2022).
3. *Жванецкий М. М.* Что удивительно, – умный / Жванецкий.ру // Электронный ресурс: URL: http://www.jvanetsky.ru/data/text/t5/5tom_Chto_udivitelno_umnyj/ (дата обращения: 23.03.2022).
4. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004.
5. *Коншина С. Г.* Комический текст в аспекте его структурирования и понимания: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
6. Краткий словарь когнитивных терминов / Сост. Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянкова, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997.
7. *Курьянович А. В., Сластина Е. Ю.* Концепт СМЕХ в русской языковой картине мира с позиций лингвокультурологического подхода: к постановке проблемы // Актуальные проблемы изучения языка, литературы и журналистики: достижения, перспективы, инновации: материалы Международной научно-практической конференции (Абакан, 18–19 ноября 2020 г.) / Науч. ред. И. В. Пекарская; отв. ред. О. А. Вольф. Абакан: Изд-во ФГБОУ ВО «Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова», 2020. С. 91–94.
8. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Когнитивная лингвистика. М.: АСТ, Восток-запад, 2007.

9. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Очерки по когнитивной лингвистике. М.: Истоки, 2002.

10. *Попова С. А.* Образная и сценарная составляющие ментальной структуры «смех» в русской языковой картине мира // Сибирский филологический журнал. 2015. № 1. С. 232–238.

11. *Протт В.Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999.

12. *Трач А. С.* Экономия и избыточность сегментных средств в комическом тексте (на материале произведений М. М. Жванецкого) // Логический анализ языка / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2007. С. 175–185.

13. *Философская Энциклопедия.* В 5 т. / Под ред. Ф. В. Константинова. М.: Советская энциклопедия, 1960–1970.

14. *Философский словарь [Пер. с нем.]* / Под ред. Г. Шишкоффа. М.: Издательство Иностранной литературы, 1961.

ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО В ДЕБЮТНОМ РОМАНЕ И. ВО: ТУРНИР ФАНТАСМАГОРИЙ

А. Н. Кочетков

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

В статье исследуется поэтика комического в романе Ивлиной Во «Упадок и разрушение». Вычленяются различные приемы комического, интерпретируются описания национального характера, системы образования. Анализируются дневниковые записи писателя, литературные аллюзии, парафернелии, выделяются антропонимические и топонимические поэтонимы.

Ключевые слова: Ивлиной Во, «Упадок и разрушение», поэтика комического.

**The Poetics of the Comic in E. Waugh's Debut Novel:
Tournament of Phantasmagorias**

A. N. Kochetkov

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article examines the poetics of the comic in Evelyn Waugh's novel *Decline and Fall*. Various techniques of the comic are singled out. Descriptions of the national character, the education system are analyzed. The writer's diary entries are studied, paraphernelia, anthroponymic and toponymic poetonyms, literary allusions are highlighted.

Keywords: Evelyn Waugh, *Decline and Fall*, poetics of the comic.

– Находились ли на излечении в психиатрических лечебницах или других родственных учреждениях? Если да, то сообщите подробности.

*– В течение двух лет я учился в колледже Скон, в Оксфорде.
(ответ героя романа во время допроса в тюрьме)*

Теорий комического, важнейшей эстетической категории, существует множество, часто характеристики комического в этих теориях не совпадают, даже противоречат друг другу. Аристотель в «Поэтике» отмечает:

«<...> смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное»;

«Смешное шире комического. Комическое – прекрасная сестра смешного. Комическое порождает социально окрашенный, значимый, одухотворённый эстетическими идеалами, „светлый“, „высокий“ смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие» [3, с. 10].

Традиционно считается, что комическое проявляется в поэтике – в фабуле, архитектонике, характеристике персонажей, языке и др. Виды комического включают сатиру, юмор, иронию, сарказм, гротеск и т. д. Такое разнообразие видов и совпадение части объема их понятий иногда приводят к разноречивым атрибуциям одного и того же художественного произведения. Поэтому анализируемый роман Ивлины Во относят к разным видам комического. Сразу после выхода романа в 1928 году критики оценивали его как комический.

«Немногие писатели так стойко, как он, могут поддерживать комедийный дух» [9].

Автора характеризовали как «мастера комической направленности», а его произведения называли «комическими фантазиями». Американский критик Э. Вилсон считает Во «единственным первоклассным комическим гением, который появился в английской литературе начиная с Бернарда Шоу».

Ф. Стопп в книге «И. Во. Портрет художника» (1959) отмечает, что в ранних романах писателя отсутствует «элемент моральной ненависти», который необходим сатире, М. Брэдбери считает Во не сатириком, а комиком [10].

Затем произошла переоценка: литературоведы, видимо, под влиянием последующих сатирических произведений автора, определяли роман как сатирический:

«Терпкое вино своей сатиры Ивлин Во вливал в „ветхие“ мехи одной из самых привлекательных разновидностей романного жанра –

авантюрно-плутовского романа, с его строгой кольцевой композицией, чередой нелепых недоразумений (квипрокво), курьёзных происшествий и неожиданных развязок, резко выписанными картинками нравов и паноптикумом» [9].

Переводчик и литературовед Г. Анджапаридзе отмечает «яркую сатирическую и комическую направленность ранних романов <...> Во над миром реальным строит свой удивительный и курьёзный мир» [1].

«И. Во продолжает традиции английского комического романа, в котором равноправно сосуществуют две формы комического: сатира и юмор» [10].

Комическое описание всех ценностей времени И. Во – продолжение английской литературной традиции. Исследователи обращают внимание на то, что

«смех Ивлина Во – это не политическая сатира, как у Стерна, не уютное подхихикивание над милыми героями, как у Диккенса, а скорее улыбка Джокера. Абсолютно всё в этом мире смешно, но от этого почему-то грустно» [2].

Для обоснования собственной позиции в определении романа будем основываться на дневниковых записях самого писателя. Убедительным считаем замечание Анджапаридзе, который заметил:

«Особенность манеры И. Во – если какое-нибудь явление комично в жизни, то можно быть уверенным, что и на страницах романа, оно тоже будет вызывать смех, независимо от теоретических постулатов автора» [1].

В настоящей статье исследуются элементы поэтики комического в первом романе Ивлина Во «Упадок и разрушение». В своем дневнике автор пишет: «... начал писать комический роман» [5, с. 113].

В своих дневниковых записях И. Во отмечает, что «озорство, наша сильнейшая черта, передастся тем, кто придёт после нас...» [5, с. 29]. Приведём несколько примеров из дневниковых записей писателя 20-х годов, которые резонируют с событиями романа:

«Какие-то гомики гонялись по парку за лисой, и мои безумные ученики нервничали» [5, с. 76].

«Встретили крошечную девушку, которая заговорила с нами на эсперанто» [5, с. 88].

«По пути заехали в дом под названием „Тэннадайс“ повидать леди Н. У нее густая борода, лысая собака, пьяный муж и педераст сын» [5, с. 90].

«В какой-то момент ввалилась целая семья: кашляли, сморкались в один – общий – носовой платок и без зазрения совести громогласно рыгали. На следующей станции вошла женщина с улыбкой Джоконды и голосом попугая» [5, с. 107].

В дневниковых записях И. Во иронически описывает национальные особенности (ср. описание валлийского оркестра в романе, высказывания доктора Фейгана о валлийской культуре и др.):

«Каюта отличная, вот только сосед – француз. <...> Ни о чём, кроме противозачаточных средств, не говорит» [5, с. 140].

«Швейцарец предпочитает слова длинные и малоупотребительные» [5, с. 164].

«Выяснилось также, что валлийцы настолько хорошо воспитаны, что на вопрос: „Эта дорога на Льянддулас?“ всегда отвечают утвердительно. Эта их вежливость обошлась мне в десятки лишних миль» [5, с. 64].

«Вечером ходили в пивную мистера Робертса, где какой-то евнух научил меня новому валлийскому тосту; тост я записал на конверте, а конверт потерял. Звучит тост так: „За воздержание!“» [5, с. 67].

Сюжетобразующая роль реальной и выдуманной жизни героев

В «Упадке и разрушении» позиция доктора Фейгана:

«Мы, педагоги, должны лавировать между правдой и вымыслом» [4, с. 33], –

определяет жизненную траекторию практически всех персонажей романа.

Турнир фантазмагорий начинается с момента знакомства с героями, у каждого из которых есть своя невероятная история.

Приведём несколько примеров. У главного героя, которому, по словам его опекуна, *«будет только полезно узнать жизнь без прикрас, взглянуть, как говорится, фактам в лицо»*, самая бледная история, хотя И. Во признает:

«Собственно говоря, вся эта книга — повесть о таинственном исчезновении Поля Пеннифезера, <...> единственная причина, по которой он может вызвать интерес, — это череда удивительных событий, свидетелем которых явилась его тень».

Автор сообщает читателю: *«<...> из Поля Пеннифезера никогда не выйдет настоящего героя»* [4, с. 116]. Тень – метафора, которую выбирает И. Во для своего героя: *«тень, мелькавшая в нашем рассказе под именем Поля Пеннифезера»* [4, с. 115]. Иначе видит Поля начальник тюрьмы:

«Вы, вероятно, были очень одиноки, до того как к нам попали? Служили, наверно, смотрителем маяка или пасли овец» [4, с. 157].

Полю пассивно участвует в делах других героев, поневоле становится соучастником преступных дел Марго Бест-Четвинд. Основная сюжетобразующая функция главного героя – быть свидетелем фантазмагорических событий жизни других героев, которые при встрече с Полем *«прибегают к автобиографическому жанру»* [4, с. 122]:

«Вечерами Граймс потчевал его рассказами о своём прошлом с такими подробностями, которые свели бы с ума выдавшего виды психоаналитика» [4, с. 47].

Прендергаст говорит:

«Сам не знаю, зачем я вам всё рассказываю, этого не знает никто, но надеюсь, вы меня правильно поймёте» [4, с. 39].

Капитана Граймса, в котором *«на редкость гармонично сочетаются все самые элементарные человеческие инстинкты»* [4, с. 42], всегда выручает принадлежность к элитарной системе образования:

«В нашем благословенном английском обществе ведь как заведено: ежели ты в хорошей частной школе обучался, с голоду тебе помереть не дадут ни за что. Бывает, сперва помучаешься лет пять —

ну и что, все равно возраст такой, что все в это время мучаются, но потом зато система вывезет» [4, с. 36].

У Граймса чрезвычайно яркая жизненная палитра: он представляется героем войны:

«Думают, что я ногу на войне потерял. На самом деле, что, разумеется, строго между нами, я угодил под трамвай в Стоке-на-Тренге, будучи в сильном подпитии» [3, с. 35];

выдаёт себя за опытного учителя французского, преподаёт в разных школах:

«Два года учительствую, но ещё ни разу до конца семестра дотянуть не удавалось...» [4, с. 36];

планирует прервать учительскую карьеру после освобождения из тюрьмы:

«Вот выйду отсюда, пожалуй, брошу учительствовать. Это дело меня до добра не доведёт» [4, с. 171].

Этот «коротыш на скрипучей деревянной ноге», любитель спиртных напитков:

«За всю войну, поверишь ли, и дня трезвым не был!» [4, с. 37],

– избежал военного трибунала, обманул двух жён, совершил побег из тюрьмы. Размышляя о поступках Граймса, главный герой приходит к выводу:

«Граймс принадлежит к лику бессмертных. Он – воплощение жизненной силы. Приговорённый к казни во Фландрии, он объявился в Уэльсе; утонув в Уэльсе, он возродился в Южной Америке; поглощённый при таинственных обстоятельствах эгдонской топью, он когда-нибудь возникнет на новом месте, отрясая с ног своих могильный прах» [4, с. 178].

Сам Граймс оценивает свою жизнь, полную невероятных приключений, так:

«Я прошёл огонь и воду и медные трубы и не прочь повторить маршрут».

Ср. с записью в дневнике И. Во:

«На днях мы с Янгом напились, и он рассказал мне, как складывалась его карьера. Его исключили из Веллингтона, выслали из Оксфорда и заставили уйти из армии. От его услуг отказались четыре школы, три – в середине семестра из-за мужеложества, а четвертая – потому что он пил шесть дней подряд, не переставая. И при этом он без труда устраивается на новое место, которое лучше предыдущего» [3, с. 72].

Иные фантасмагорические истории предлагает авантюрист Филбрик, который не менее Граймса доволен своей жизнью и убеждён в реальности придуманных им историй. Он, прекрасный практический психолог, учитывает особенности слушателя своих невероятных приключений. Пеннифезеру рассказывает о своем авантюрном плане похитить ученика школы с целью получения выкупа. Для Прендергаста, бывшего священника, сложившего с себя сан, потому что не смог понять, *«зачем Бог вообще создал этот мир»*, Филбрик сочиняет историю о своём несметном богатстве (*«его корабли плавают по всему миру»*), о покаянии, добровольно принятом наказании (*«оставить дом и состояние и в течение трёх лет жить среди обездоленных»* [4, с. 90]) за убийство на дуэли португальского графа. Для Граймса, учителя французского, предлагается история в духе французских сентиментальных романов.

Марго Бест-Четвинд Филбрик говорит, что *«до войны он мерил изумруды и алмазы стаканами, а ел только на золоте»*.

Доктору Фейгану Филбрик несёт *«совершенную чепуху то ли о цирке, то ли о плавательном бассейне, которым он якобы владеет»* [4, с. 65]. В тюрьме, куда он попал за самовольное присвоение званий и титулов и денежные аферы, Филбрик выдаёт себя за брата директора тюрьмы. Затем читатель узнаёт, что *«сэр Соломон Филбрик руководит синематографической фирмой»*. В конце романа Филбрик пророчит: *«Когда-нибудь вы узнаете правду. И ахнете»* [4, с. 96].

Парафернелии

Продолжим анализ заявленной проблемы описанием парафернелий, которые в романе представляют важные сюжетообразующие элементы. Парафернелии в романе используются

и для характеристики героев (парик Прендергаста, деревянная нога и кальсоны Граймса, алмазная булавка Филбрика), и для предсказания сюжетных поворотов (маузер, шляпа в марсельском эпизоде), и для описания национальных характеристик (валлийский оркестр), культурных особенностей (свадебные подарки), действительного или вымышленного статуса героев («огромный серебристо-серый лимузин», «роскошный халат от Шарве», «кольцо с громадным изумрудом. С голубиное яйцо, семейная реликвия со времен первого крестового похода») и др. Именно парафернелии усиливают карнавальную атмосферу, в которой живут герои. Подтвердим отмеченное примерами из романа.

Завязка фантазмагорического сюжетного развития в самом начале романа тоже связана с парафернелией – галстуком главного героя:

«К несчастью, старый школьный галстук Поля весьма походил на бело-голубые галстуки боллинджеровцев. <...> Это что ещё за чучело разгуливает в нашем галстуке?» [4].

Пьяные участники ежегодного праздника Боллинджер-клуба в мгновение ока меняют траекторию судьбы героя. Здесь же перечисляются парафернелии, поврежденные членами клуба, которые дают информацию о статусе и увлечениях студентов:

«<...> рояль мистера Остена, втоптали в ковер сигары лорда Рендинга и переколотили его фарфор, разорвали в клочья знаменитые фиолетовые простыни мистера Партриджа, а Матисса запихали в кувшин».

Парафернелии иногда предваряют появление самих героев. Пеннефезер знакомится со своими коллегами в учительской через парафернелии:

«<...> на полке возле камина шестнадцать трубок, две учительские мантии, клюшки для гольфа, тросточка, зонтик и две мелкокалиберные винтовки, пишущая машинка, велосипедный насос, два кресла, стул, полбутылки лечебного кагора, боксёрская перчатка, шляпа-котелок, вчерашний номер „Дейли ньюс“ и пачка ёршиков для трубок» [4].

Многозначны парафернелии в описании спортивного праздника: «<...> барьеры и шесты для прыжков, <...> груди

чугунных секций вышиной в человеческий рост, выкрашенных в зелёный цвет и с позолоченными шишечками (на соревнования школьников по ошибке доставлены барьеры для лошадей – А. К.); трагическое последствие будет иметь выстрел из маузера (раненый Тангенс умрёт):

«<...> неплохо бы иметь стартовый пистолет. <...> – Этот не подойдёт? – осведомился Филбрик, извлекая из кармана внушительных размеров маузер. – Только осторожно – он заряжен» [4].

Парафернелии встречаются в национальной характеристике действующих лиц (описание валлийского оркестра):

«Господи, а это что за чудовищные создания? <...> а на плечах, одно из которых было выше другого, красовалось подобие друидического венка с медными ягодами-бубенчиками» [4].

Именно парафернелии раскрывают Марго как профессионала в её деятельности по найму девушек для увеселительных заведений в Латинской Америке:

«У входа по обе стороны стояли чучела бизонов. На полу лежал болотного цвета ковёр в белую полоску, а по стенам висели рыбацкие сети. Люстры были в форме футбольных мячей, ножки мебели – в виде бит и клюшек для гольфа. По стенам расположились скульптурные группы, изображавшие спортсменов конца прошлого века, и портреты лучших баранов-производителей <...> – Пошлость ужасная, – вздохнула Марго. – Но на девиц действует безотказно, а это главное».

Значимы парафернелии и в описании свадебных подарков:

«Доктор Фейган подарил чек на двадцать пять фунтов. Мистер Прендергаст подарил Граймсу трость – „а то все равно он её у меня брал“, – а Динги и вовсе расщедрилась, вручив молодым две рамочки для фотографий, календарь и индийский латунный подносик из Бенареса».

«Аргентинский консул преподнёс <...> сочинения Лонгфелло в кожаном зелёном переплёте, а декан Скона прислал оловянные тарелки, те самые, которые висели у него в гостиной» [4].

Самую значительную роль среди парафернелий играет одежда героев, создающая комический эффект. Приведем примеры:

*«На докторе Фейгане был бархатный смокинг <...> в зал вихрем во-
рвался доктор Фейган в развевающейся мантии. В петлице у него была
орхидея».*

Напомним, что орхидея символизирует самую искреннюю любовь, невинность и совершенство, эти качества полностью отсутствуют у героя.

Комический эффект достигается описанием нарядов присутствующих на спортивном празднике:

*«<...> все разделись в пух и прах. Доктор Фейган облачился в светло-серую визитку и щегольские клетчатые брюки – ни дать ни взять *jeune premier*. Флосси нарядилась в фиолетовое шерстяное платье, которое ей связала прошлой осенью сестра. Казалось, кто-то разлил по промокательной бумаге химические чернила, у талии платье украшали цветы из розовой и изумрудно-зелёной шерсти. Шляпка на Флосси тоже была самодельной, результат самоотверженного труда долгими зимними вечерами. На отделку пошли остатки многочисленных старых шляп. Сама Динги украсилась маленькой металлической брошкой в форме бульдога. Граймс напялил негнущийся целлулоидовый воротничок. <...> крикливо одетая женщина не первой молодости (старшая дочь директора школы – А. К.) <...> Дородная матрона в твидовом костюме и в весёлой тирольской шляпке устремилась к доктору (леди Периметр – А. К.), <...> словно первое дуновение парижской весны, выпорхнула миссис Бест-Четвинд: туфли крокодиловой кожи, шёлковые чулки, шиншилловый палантин, маленькая чёрная шляпка с пряжкой из платины, усыпанной бриллиантами, и высокий голос, который нередко можно слышать в отелях „Ритц“ от Нью-Йорка до Будапешта (Марго Бест-Четвинд – А. К.)».*

Герои вполне осознают значение одежды. Граймс, например, восклицает:

«Сменить одежду – великое дело! Совсем другим человеком становишься – лихим. Я это понял, когда впервые надел военную форму»

– и замечает нелепые промахи у других. Доктор Фейген говорит Филбрику, который облачился «в сюртук болотного цвета, брюки гольф» и надел алмазную заколку:

«Филбрик, разве я не просил вас сменить этот шутовской наряд?» [4].

И. Во приводит подробное описание одежды перед предполагаемой свадьбой героев:

«<...> к Полю являлись посыльные, доставляя различные побочные продукты её (Марго – А. К.) деятельности – то платиновый портсигар, то халат, то булавку для галстука, то запонки, а сам Поль с необычной для него расточительностью купил три пары новых ботинок, два галстука, зонтик и собрание сочинений Пруста» [4].

Вскоре те же предметы одежды и аксессуары повторятся при заключении главного героя в тюрьму:

«Туфли коричневые, одна пара. Носки фасонные, одна пара. Помочи чёрные шёлковые, одна пара, – монотонно вещал надзиратель. – В жизни не видел, чтобы на одном человеке было столько барахла! Не раз они останавливались и спорили, как пишется то одно, то другое слово, так что опись продолжалась довольно долго. – Портсигар белого металла, с двумя сигаретами. Часы белого металла. Булавка для галстука, фасонная. <...> Запонки костяные, одна пара. Запонки для манжет, фасонные. Надзиратели недоумённо разглядывали золочёное кольцо для сигар, подарок шафера. – Чего это? – Это для сигар».

Национальное и расовое как предметы комического изображения

В романе «Упадок и разрушение», а также и в последующих романах И. Во создаёт комические образы англичан и представителей других народов. Роман начинается с комического описания шотландца, «в котором вдруг взыграла древняя кровь великих военачальников и вождей кланов, с незапамятных времён владевших бескрайними равнинами, поросшими вереском».

Классическим стало описание валлийского оркестра:

«Господи, а это что за чудовищные создания? Со стороны аллеи к ним приближалось человек десять отталкивающей наружности. Все они были как на подбор низколобы, косоглазы и кривоноги. Продвигались

они, тесно прижавшись друг к дружке, волчьей трусцой, то и дело озираясь по сторонам, словно опасаясь засады, слюнявые рты выступали над скошенными подбородками. Каждый из них по-обезьяньи прижимал к груди загадочных очертаний предмет. Завидев доктора, отряд затормозил и попятился, задние напирали на передних, выглядывали из-за спин, щурясь и моргая.

– Психи какие-то, – хмыкнул Филбрик: – Я в таких случаях стреляю без предупреждения!

– Прямо глазам не верится, – сказал доктор. – Как их только земля носит?

<...> Начальник станции отправился держать совет со своими молодцами. Отчётливо слышалось рычание, тьяканье и завывание, словно на восходе луны в джунглях, наконец начальник станции снова предстал перед доктором с видом почтительно-раболепным».

Доктор Фейган безжалостен в своей оценке валлийцев:

«Валлийский национальный характер – благодатная тема для исследования, – сказал доктор. – Я давно собираюсь написать небольшую монографию, боюсь только, как бы местные жители не обиделись. Невежды считают валлийцев кельтами, что совершенно ошибочно. Это самые настоящие иберийцы, коренные жители Европы, которые сохранились в наши дни лишь в Португалии и Басконии. Кельты охотно вступали в смешанные браки и поглотили своих соседей. Валлийцы же издавна считались нечистым народом. Этим и объясняется их относительная этническая целостность. Кровосмешение у них в порядке вещей. В Уэльсе не было необходимости вводить закон, запрещающий завоевателям жениться на аборигенах. Вот в Ирландии это было обязательно, проблема смешанных браков там приобрела политический характер. В Уэльсе – исключительно моральный. Надеюсь, у вас в роду нет валлийцев? <...> едва ли не все катаклизмы английской истории так или иначе объясняются тлетворным влиянием Уэльса. Судите сами – Эдуард из Карнарвона, первый принц Уэльский, – жил беспутно и помер бесславно, потом Тюдоры и раскол церкви; Ллойд-Джордж, общества трезвости, нонконформисты и иже с ними копают могилу доброй старой Англии.

<...> Валлийцы, – продолжал доктор, – единственный народ в мире, у которого нет ни изобразительных искусств, ни архитектуры, ни литературы. Они знают одно – петь, – с отвращением произнес он, – петь и дудеть в свои так называемые духовые инструменты. Они не умеют отличить правду от лжи, и как результат – они вероломны; их не заботят последствия страстей – они распутны» [4].

В конце романа мы узнаем:

«Как-то раз в книжной лавке Блеквелла Полю попался пухлый том, – по словам продавца, новый бестселлер. Книга называлась „Земля Валлийская“ и принадлежала перу Огастеса Фейгана. Поль купил ее и понес домой» [4].

Вторит доктору и Граймс:

«Ты уж мне поверь – в валлийские тяжбы лучше не вмешиваться. Ирландцы набьют друг другу морды – и дело с концом, а эти будут нудить одно и то же до скончания века. Они ещё год будут делить эти несчастные три фунта, помяни моё слово» [4].

Красочно и с большим юмором описывается отношение англичан к неграм:

«Что за наглость – приехать сюда с негром, – сказала миссис Клаттербак. – Она нас всех оскорбила».

Филбрик тоже не комплементарен:

«– Лично я против негров ничего не имею, – отозвался Филбрик, – а вот китайцев не выношу, что правда, то правда. Дружка у меня ухлопали – ножом по горлу, – и привет!» [4].

«Угли обиды тлеют» и у Сэма Клаттербака:

«<...> так я от него такого понаслушался о неграх... Не при дамах будь сказано, они совершенно не умеют себя сдерживать... Понимаете, что я хочу сказать? <...> Главное, даже и винить-то их за это нельзя. Так уж они устроены. Животные инстинкты, одним словом. Я лично так считаю – подальше от них надо!» [4].

У полковника Сайдботтома тоже есть мнение по рассовому вопросу:

«– Не нравится мне этот негритос, и все тут, – говорил викарию полковник Сайдботтом. – Я их знаю как облупленных еще по Судану. Отличные, доложу я вам, враги и отвратительные союзники. <...> подрезали крепления у палаток и закалывали наших бедняг прямо через парусину» [4].

У гувернантки Клаттербаков тоже есть история:

«В Париже у меня была знакомая <...> так её сестра знала девушку, которая во время войны вышла замуж за солдата-негра. Вы даже не можете представить, что он себе позволял. <...> Он связывал её по рукам и ногам и оставлял на всю ночь на каменном полу. Целый год она не могла развода добиться» [4].

Сама Марго, вызвавшая переполох, привезя с собой негра на спортивный праздник, также некорректна:

«– Знаете, дорогая, иной раз я ловлю себя на мысли, что негры быстро надоедают, – сказала миссис Бест-Четвинд леди Периметр. – Вы со мной не согласны?» [4].

В противовес мнению английских аристократов комично звучат слова самого обсуждаемого мистера Себастьяна Чолмондлея:

«Вы-то думаете – раз ты негр, то тебе на всё, кроме джаза, наплевать. Да весь джаз в мире ничто перед одним камнем старинного собора! <...> Люблю, чтоб всё было культурно. Кое-кто из наших приезжает сюда и дальше ночных клубов ни ногой. А я Шекспира читал, – сказал Чоки. – Читал „Макбета“, „Гамлета“, „Короли Лура“.
<...> – Мы ведь все такие артистичные, – продолжал гость. – Как дети, любим петь, любим яркие краски, у нас у всех врождённый вкус. А вы презираете несчастного чёрного человека. <...> – По-вашему, у несчастного чёрного человека нет души. Плевать вы хотели на несчастного чёрного человека. Бейте его, опутайте цепями, морите голодом и непосильным трудом. <...> Но чёрный человек и тогда останется таким же человеком, как и вы. Разве он не дышит тем же воздухом? Разве он не ест и не пьёт? Разве он не ценит Шекспира, старинные церкви, картины великих мастеров, как и вы? Он так нуждается в вашем сострадании. Протяните же ему руку помощи и вызволите из пучины рабства, куда ввергли его ваши предки.

О, белые люди, почему вы отказываетесь протянуть руку помощи несчастному чёрному человеку, вашему брату?» [4].

Антропонимические поэтонимы

Комическая атмосфера в романе поддерживается именами героев. «Говорящие имена» как разновидность антономазии широко используются И. Во.

«Имя закрепляет в силу своей смысловой осязаемости определённый культурный код за „действующим лицом“. Значение имени героя, понятно, отнюдь не безразлично для функционирования всей системы смыслов художественного текста» [6, с. 309].

Транскрипция и транслитерация в переводе имён собственных не позволяют актуализировать в сознании русского читателя семантические слои имён героев и увидеть смысловую связь имён с сюжетом, в оригинале «„прочитывание“ смысла имени возможно как до развёртывания сюжета, в исходной сюжетной ситуации, так и в ходе сюжетного развития» [6, с. 310]. Имя главного героя «прочитывается» сразу. В валлийском имени Пеннифезера (*Pennyfeather*) легко угадываются его смысловые компоненты, указывающие на легковесность и бесплотность: «пенни, мелкая монета» (*penny*) и «перо» (*feather*).

Ирландское имя директора школы доктора Фейгана (*Fagan*), которое значит «радостный», дополняется английским значением его имени – «нетерпеливый ребёнок». Смесь ирландских и английских смысловых составляющих имени точно характеризуют героя: от него нельзя ожидать серьезных поступков. Фонетическая вариация имени директора ассоциируется с именем героя романа Диккенса «Оливер Твист», тоже занятого делами образования.

И. Во даёт некоторым героям имена знаменитых, благородных и почётных семейств, чьи имена часто упоминались в прессе в период написания романа (Прендергаст, Бест-Четвинд). Этот факт, вероятно, говорит об отношении самого писателя к своим современникам. В поддержку этого предположения обратимся к дневниковым записям писателя:

«Сэр Фрэнсис Лейкинг – сначала в женском платье, а потом в чём мать родила – пытался танцевать чарльстон. Какой-то русский играл на пиле, как на скрипке. Явился Лулу Уотерс-Уэлч, живет в грехе с Эффингемом» [5, с. 95];

«Явно не в себе: рассказывает фантастические истории про каких-то подводных лошадей, разговорчивых попугаев и пр.» [5, с. 151–152].

И. Во даёт героиням имена, семантика которых не соответствует их сюжетным функциям: Флосси («цветущая, благоденствующая, счастливая») и Диана («божественная»), Марго («жемчужина») – владелица борделей, обманом завлекающая девушек в свой бизнес.

Имя одного из главных героев романа Филбрика (*Philbrick*) состоит из приставки *phil* – «любовь к» и корня *brick* – «кирпич». В его имени присутствуют значения «ошарашить», «поразить», «ударить», «ошеломить». Именно эти значения прямо и метафорически реализуются в сюжете романа. Кроме того, имя Соломон иронически ассоциируется с библейским мудрецом.

Отрицательные коннотации актуализируют сразу несколько семантических слоев имени Граймса (*Grimes*): внутренняя форма его имени проявляет значения «маски» и «глубоко въевшейся грязи».

Мифологические ассоциации придают метафорический смысл имени ещё одного эксцентричного персонажа – архитектора Силена (*Silenus*), связывая его с дионисийскими мотивами в романе.

Анализ семантики имён убеждает в том, что явные и скрытые в имени смыслы проявляют роль героев в сюжете, а «интерпретационная энергия читателей» [11, с. 62] позволит догадаться об их подлинной сущности.

Топонимические поэтонимы также выполняют характеризующую и стилистическую функции в романе.

Scope College – вымышленный колледж Оксфордского университета, в котором обучается главный герой. Значение *scope* в британском английском – «лепёшка». *Scope* – также часть названия деревень в приходе в Восточной Шотландии, в котором

находился камень, на котором короновались средневековые шотландские короли [13].

Сочетание бытового и исторического в семантике названия колледжа – источник комического в топонимическом поэтониме.

Название школы, в которую принимают на работу Поля, отчисленного из университета за непристойное поведение, – *Llanabba Castle* – представляет фонетическую аллюзию к валлийским словам *Llana'st* («беспорядок, неразбериха»), *Llana-st* («мусор»). В это «райское местечко в северном Уэльсе требовался опытный учитель, знающий несколько иностранных языков и умеющий играть в теннис и крикет. Полю, который не знал „ни слова по-немецки, в школе не работал, в жизни не играл в крикет“» [4, с. 26], мистер Леви, представитель агентства по найму, советует не скромничать:

«Как говорится, было бы желание... Совсем недавно, например, мы устроили человека, который в руках не держал пробирки, преподавателем химии в одну из наших ведущих частных школ. А знаете, почему он к нам обратился – искал уроки музыки» [4, с. 26–27].

«Структура внутреннего мира романа (то есть декорация, в которой существуют персонажи и происходят события) — это краеугольный камень для автора, но для читателя она в большинстве случаев должна оставаться размытой» [11, с. 28]. Именно так происходит с локусами романа. Попутно заметим, что И. Во выбирает в большинстве случаев закрытые, замкнутые «места обитания» для своих героев (школа, дом Марго, тюрьма) [8].

Вторая особенность локусов, имеющих в своем названии топонимические поэтонимы, – контраст между фасадом и внутренним содержанием. Приведем пример.

«Замок Аланаба выглядит по-разному в зависимости от того, как к нему подъезжать – со стороны Бангора или от идущей вдоль побережья железной дороги. С тыла это ничем не примечательный загородный особняк – много окон, терраса, бесчисленные теплицы среди деревьев, ветхие кухоньки и сарайчики. Но с фасада Аланаба выходит на шоссе, ведущее со станции, – это грозная средневековая крепость.

Вы едете добрую милю вдоль крепостной стены с бойницами и наконец оказываетесь у ворот» [4].

В названии *King's Thursday* можно усмотреть ироническую ассоциацию с английской традицией – раздачей королями в Чистый Четверг милостыни нищим перед мессой в Уайтхолле. В Королевском Четверге, «месте, конечно, чертовски историческом и все такое прочее», тот же контраст, что и в Лланаббе:

«Дом именовался „Королевский Четверг“ и стоял на том самом месте, которое со времён царствования Марии Кровавой было родовым гнездом графов Пастмастеров. Целых триста лет, благодаря безденежью и бездействию этого почтенного семейства, дом выстаивал против капризов архитектурной моды.

Плотник <...> время от времени чинил только то, без чего здание могло бы развалиться, притом – следуя традициям и действуя только инструментами прадеда, так что через несколько лет его собственную работу непросто было отличить от дела рук его предков», «лишь самые грязные и спившиеся из поваров соглашались крутить вертела над открытым огнём в холодной каменной кухне. Горничные всё чаще убывали в неизвестном направлении, не выдержав ежедневных восхождений по крутым чёрным лестницам в сумрачный час перед завтраком и путешествий по нескончаемым коридорам с кувшинами теплой воды для утреннего умывания» [4].

Перестраивает эту «очаровательную простоту времен Тюдоров» архитектор Силен, приверженец технократии, считавший, что архитектуре должно быть чуждо всё человеческое.

«Фабрика – вот совершенное строение <...> Жилой дом не должен быть красивым <...> Зло исходит от человека <...> Человек прекрасен и счастлив, только когда служит проводящим устройством для распределения механической силы» [4, с. 113–114].

В этом фантастическом месте обитают Марго Бест-Четвинд «в наркотическом забытьи», её сын Питер, любитель коктейлей, человек-механизм профессор Силен, герой-тень Пеннифезер, эксцентричные гости («дама с тяжёлым подбородком и ухватками

укротительницы львов, лорд Какаду, отпускающий нахальные шуточки, дама, похожая на Бонапарта»), здесь таинственно появляется один из главных героев – преображённый Граймс («низкорослый субъект с длинной рыжей бородой»).

Название первой тюрьмы *Blackstone* («чёрный камень»), в которую помещён главный герой, легко декодируется; *black* – «чёрный цвет часто является символом ухода от земных радостей, смерти, скорби, стресса, траура, неоднозначности, тайны и пугающей неизвестности», *stone* – «камень на шее, хомут, бремя».

Сюда попадают почти все главные герои: Поль за деятельность «на греховном рынке живого товара» [4, с. 146], Граймс за двоежёнство, Филбрик за махинации. Все они чувствуют себя вполне комфортно. Поль уверен, «что каждый, кто побывал в английской школе, без труда освоится и в тюрьме» [4, с. 170]. Филбрик, например, работает банщиком, выдаёт себя за брата начальника тюрьмы и получает лучшую работу – мыть приёмную. Прендергаст безуспешно «разворачивает» свою деятельность современного пастыря среди преступников.

Начальник тюрьмы сэр Уилфред Лукас-Докери «ни по природе своей, ни по образованию не был предназначен» [4, с. 151] на этот пост, однако грезил о том, что его «изыскания будут поворотными в науке о тюрьмах» [4, с. 155] и был убежден, что «любое преступление есть плод подавленного стремления к эстетическому самовыражению» [4, с. 152]. Его психологические эксперименты над заключёнными приводят к трагическим результатам: заключённый, вообразивший себя «мечом Израиля» и «львом гнева Господня» [4, с. 161], убивает Прендергаста острым инструментом, который начальник тюрьмы выдал участникам созданной им школы искусств и ремёсел (сэр Лукас-Докери определяет это убийство как «ещё один случай подавленной потребности в творчестве» [4, с. 164]).

Название второй тюрьмы героя *Egdon Heath* («Эгдонская пустошь») отсылает нас к вымышленному месту действия и содержанию романа Томаса Харди «Возвращение на родину»,

резонирующим с последующим сюжетным развитием событий в романе И. Во.

Название *Cliff House*, места, в котором главный герой «исчезает из жизни», содержит семантику резкого окончания действия («утес», «крутой обрыв»).

Комическое в школьном образовании

В конце герой романа на вопрос тюремщика:

«Находились ли на излечении в психиатрических лечебницах или других родственных учреждениях? Если да, то сообщите подробности» –

Поль ответит:

«В течение двух лет я учился в колледже Скон, в Оксфорде» [4, с. 148].

Главного героя отчисляют из университета, после он проходит собеседование с директором школы:

«За непристойное поведение? Что ж, не будем вдаваться в подробности. Не первый год я работаю в школе и за это время сумел убедиться, что учителями становятся по причинам, о которых, как правило, предпочитают не распространяться» [4, с. 28].

Школьные учителя «лавируют между правдой и вымыслом»: капитан Граймс, которому «ещё ни разу до конца семестра дотянуть не удавалось» [4, с. 36], мистер Прендергаст, сложивший с себя сан из-за того, что «никак не мог взять в толк, зачем вообще Господь решил создать наш мир» [4, с. 41].

Основная цель в преподавании – добиться того, чтобы ученики «тихо сидели и не баловались» [4, с. 43]. Предлагается действенный метод:

«В рот ученику помещается небольшой предмет, форму которого он должен определить и воспроизвести на доске красным мелком» [4, с. 51].

Во время обсуждения спортивных соревнований доктор Фейган предлагает заранее назначить чемпионов – детей из богатых семей. Спортивный праздник превращается в фантасмагорию: Прендергаст появляется в «полинялом разноцветном блейзере, от которого невыносимо разило нафталином» [4, с. 64], Филбрик надел «шутовской наряд» (сюртук болотного цвета,

брюки гольф и алмазную заколку в галстук); вместо обычных барьеров привезли барьеры для лошадиных скачек, невразумительно вели себя музыканты оркестра:

«Отчётливо слышалось рычание, тьяканье и завывание, словно на восходе луны в джунглях» [4, с. 68];

присутствующие горячо осуждали немцев, американцев и особенно валлийцев:

«Они знают одно – <...> петь и дудеть в свои так называемые духовые инструменты» [4, с. 69].

Прендергаст, напившись, ранит выстрелом в ногу ученика, миссис Бест-Четвинд появляется на празднике с негром, финал праздника – исполнение оркестром *«на редкость трогательного варианта гимна „Льётся свет в твоих чертогах ярче солнца и луны“»* [4, с. 83].

Сравним описание Во школ в Денбешире и Ноттинг-Хиле, в которых он работал:

«Порядки в школе весьма странные. Нет ни расписания, ни поурочных планов. Директор школы Бэнкс входит в учительскую с отсутствующим видом и говорит: „М-м, вот какое дело... в последней классной комнате на этаже сидят какие-то ученики. Понятия не имею, кто они. То ли это историки, то ли четвертый класс, а может, у них урок танцев. С собой у них – непонятно зачем – учебники латыни; было бы хорошо, если бы кто-то из вас провел с ними урок английского“» [5, с. 63];

«Школа в Ноттинг-Хилл совершенно ужасна. Все учителя говорят на кокни, сплевывают в камин и чешут у себя в промежности. У учеников коротко стриженные головы и подвязанные бечевкой очки в железной оправе. Ковыряют в носу и истошно кричат друг на друга – тоже на кокни» [5, с. 110].

Литературные аллюзии

Комическое в романе создается прямым цитированием или ироничными литературными аллюзиями.

Отсылки к Библии связаны с сомнениями Прендергаста:

«Дело в том, что это не были обычные сомнения насчет Каиновой жены, чудес Ветхого Завета ...» [4, с. 40].

Безумный заключенный, который убивает Прендергаста, также читает Библию:

«Я читаю Библию. Там убивают на каждой странице» [4, с. 162].

Ивлин Во в третьей части романа дает заглавие двум главам цитатами из стихотворений Роберта Лавлейса: «Не в четырёх стенах – тюрьма» и «Не в кандалах – неволя».

С образом Пеннифезера связаны иронические аллюзии на Уильяма Морриса, возрождавшего идеалы средневековой жизни:

«<...> пока он катил в лимузине Марго Бест-Четвинд, дух Уильяма Морриса нашёптывал ему что-то о поре сева и сбора плодов, о величественной чередке времён года, о гармонии богатства и бедности, о достоинстве, чести и традициях» [4, с. 116].

Поль читает «Золотую ветвь» учёного Дж. Фрейзера, который писал о первобытной мифологии и религии, упоминает философа и мистика Ф. фон Хюгеля, намеренно и иронично называет Филбрика Арнольдом Беннетом:

«– Кто этот вельможа? – спросил потрясенный Стаббс.

– Это Арнольд Беннет – ответил Поль.

– А, то-то лицо знакомое! — воскликнул Стаббс».

Читательские интересы Поля также включают Дж. Голсуорси:

«Поль собирался выкурить трубочку и прочитать на сон грядущий очередную главу „Саги о Форсайтах“»

и англофила Марселя Пруста:

«Поль с необычной для него расточительностью купил три пары новых ботинок, два галстука, зонтик и собрание сочинений Пруста».

Граймс цитирует Роберта Браунинга: «Как говорится, Господь на небе – мир прекрасен» [4, с. 42], что соответствует его жизненным установкам.

Сын Марго Питер Бест-Четвинд читает автора книг по сексологии Хевлока Эллиса, детскую сказку Кеннета Грэма «Ветер в ивах».

При разных обстоятельствах упоминаются валлийская военная песня «Воины Харлеха» (при ироническом описании спортивного праздника в школе), популярная песня времён Первой мировой войны «О смерть, косою своей взмахни» (во время фиктивного удаления аппендикса у Поля), предания о рыцарях Круглого стола (во время отплытия Пеннифезера на Корфу) и др.

Аргентинский консул дарит Полю в качестве свадебного подарка сочинения романтика Лонгфелло, Чоки читает Шекспира:

«А я Шекспира читал, – сказал Чоки. – Читал „Макбета“, „Гамлета“, „Короли Лиры“. А вы?»,

образ Контроверса дополняется ссылкой на мастера детективного жанра Оппенгейма:

«Помнишь этого старикашку, Контроверса? Он теперь министр внутренних дел. Явился он к маме – прямо как в романах Оппенгейма».

Как упоминалось, название второй тюрьмы героя *Egdon Heath* («Эгдонская пустошь») ассоциируется с событиями романа Томаса Харди «Возвращение на родину». Священник в тюрьме предлагает Полю роман Вирджини Вульф («*Может, хотите новый роман Вирджинии Вулф? Позавчера вышел*»), Граймсу – «Самовоспитание» (в другом переводе – «Саморазвитие») Смайлса («*том, из коего в отдаленном прошлом неизвестный, но бесчувственный читатель выдрал сто восемнадцать страниц*»).

Литературные аллюзии и ироничное отношение к «собратьям по перу» прослеживаются во многих романах И. Во. Например, в романе «Пригорошня праха» (*A Handful of Dust*) в джунглях Бразилии героя «приговаривают» читать вслух романы Диккенса.

Проведенный анализ различных приемов комического в романе Ивлина Во «Упадок и разрушение» на фоне сюжетных параллелей с жизнью писателя (дневниковые записи) позволили определить их роль в создании эффекта комического контекста.

У романа много достоинств: кинематографический, хорошо построенный сюжет с чёткой структурой и динамикой повествования, бесконечная изобретательность, неиссякаемое увлекательное творчество героев, карнавальные события. Микросюжеты жизни героев (практически каждый из них выступает *a-cappella*) сливаются в один общий юмористический сюжет. Главный сюжетобразующий приём автора — фантасмагорический рассказ.

Фантасмагорические одиссеи ослепительных болтунов создают необыкновенное ощущение времени:

«<...> сомкнулась какая-то щель во времени, как будто все случившееся <...> уместилось в одно бесконечно растянувшееся мгновение, которое теперь вновь сжалось и превратилось в самую обычную секунду» [12, с. 175].

Радужное племя гергов романа, живущее на границе реального и фантастического, не мучается экзистенциальными проблемами, часто идёт по тонкому канату национальной чувствительности и, как тростник в баснях Эзопа и Лафонтена, «гнётся и не ломается».

В созданной Ивлином Во для героев комической *Terra benedetta* «разница между цветком и сорняком – это суждение». И эту разницу определяет читатель, которому трубой Биллингштейта герои посылают сигналы в XXI век.

Библиография:

1. Анджапаридзе Г. А. Ивлин Во – сатирик и лирик // Evelyn Waugh. Prose. Memoirs. Essays. М.: Progress Publishers, 1980. С. 5–29.
2. Биргер Лиза. Ивлин Во и улыбка Джокера: над чем смеялся и о чем грустил британский классик // Электронный ресурс: URL: <https://www.livelib.ru/articles/post/88495-ivlin-vo-i-ulybka-dzhokera-nad-chem-smeyalsya-i-o-chem-grustil-britanskij-klassik> (дата обращения: 26.09.2022).
3. Боров Ю. Б. Комическое. М.: Искусство, 1970.
4. Во И. Упадок и разрушение. М.: Художественная литература, 1984.

5. *Во И.* Чувствую себя глубоко подавленным и несчастным. Из дневников 1911–1965 / Пер. с англ., сост., вступ. ст., и коммент. А. Ливерганга. М.: Текст, 2013.

6. *Живолупова Н. В.* «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века: монография. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015.

7. *Ивлин Во* // Электронный ресурс: URL: <http://loveread.me/biography-author.php?author=Evelyn-Waugh> (дата обращения: 26.09.2022).

8. *Кочетков А. Н.* «Лавировать между правдой и вымыслом». Сюжетообразующая функция лгунов в романе И. Во «Упадок и разрушение» // Грехневские чтения. Выпуск 7. Нижний Новгород, 2017.

9. *Мельников Н.* *Ивлин Во* против раскаленного хаоса. Похвальное слово сатирику // Книжное обозрение. 1998. 27 января. С. 14.

10. Парадоксы «комического» у *Ивлина Во* // Электронный ресурс: URL: <http://www.litsoul.ru/solits-332-1.html> (дата обращения: 26.09.2022).

11. *Эко У.* Откровения молодого романиста. М.: АСТ, 2013.

12. *Эме М.* Красавчик. М.: Известия, 1991.

13. *WordReference.com Dictionary of English* // Электронный ресурс: URL: <https://www.wordreference.com/definition/Scone> (дата обращения: 26.09.2022).

ПРИРОДА КОМИЧЕСКОГО В РОМАНЕ С. ФРАЯ «КАК ТВОРИТЬ ИСТОРИЮ»

Ж. Г. Коновалова

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Статья посвящена анализу природы комического в романе английского писателя С. Фрая «Как творить историю» (1996). С. Фрай – британский актер, писатель и драматург, известность которому принесла роль в комедийном телесериале «Дживс и Вустер», снятом по мотивам романов П. Г. Вудхауза. Особое внимание в статье уделяется постмодернистской природе произведения, в частности, выявляются полижанровая природа, игровое начало, деконструкция истории, интертекстуальность и фрагментарность. По мнению автора статьи, комическое в романе С. Фрая является важной категорией, включающей в себя такие элементы, как комизм ситуации, комизм характеров, языковую игру и юмористический подтекст. Постоянное взаимодействие этих элементов комического позволяет рассматривать роман С. Фрая в рамках английской юмористической традиции.

Ключевые слова: категория комического, комизм ситуации, комизм характеров, языковая игра, игровое начало, деконструкция истории.

The Nature of the Comic in S. Fry's Novel Making History

Zh. G. Konovalova

Kazan Federal University

The paper addresses the nature of the comic in the novel by the English writer Stephen Fry *Making History* (1996). S. Fry is a famous British actor, writer and playwright, whose fame was brought by his role in the comic television series *Jeeves and Wooster*, based on the novels by P. G. Wodehouse. The paper focuses on the postmodernist nature of the novel, and reveals, in particular, the multi-genre nature, playfulness, the deconstruction of history, intertextuality and fragmentation. According to the author of the paper, the comic in the novel S. Fry is an important category that includes such elements as the comicality of the situation, the comicality of characters, language play and humorous subtext. The constant interaction of these elements allows us to consider S. Fry's novel within the framework of the English humorous tradition.

Keywords: the comic, comicality of the situation, comicality of characters, language play, playfulness, deconstruction of history.

Категория комического в настоящее время является одной из наиболее дискутируемых эстетических категорий. Различные аспекты смеховой культуры становятся объектом пристального

внимания как зарубежных, так и отечественных исследователей. Во многом это связано с тем, что

«<...> смех стал основной эстетической доминантой, экзистенциальной характеристикой бытия человека и его умонастроения. Эта доминанта приобретала на протяжении всего XX века различные звучания. Она варьировалась от „нигилистической иронии“ начала века до постмодернистской иронии и юмора, „искусства поверхности“, как выражения маргинальности современной культуры» [6, с. 299].

Исследователи совершенно справедливо отмечают *«изменчивость номенклатуры комического»* и *«значительное увеличение эстетического пространства бытования комического и его производных в современной культуре»* [2, с. 3], объясняя это, с одной стороны, появлением новых видов комического, связанных с необходимостью эстетического отражения новой реальности, и, с другой стороны, наполнением новыми оттенками разновидностей, уже осмысленных эстетической теорией. Постмодернистская литературная парадигма действительно тесно связана с различными формами проявления комического, а именно иронией, игровой поэтикой, деконструкцией. Так, Н. Б. Маньковская справедливо отмечает, что в новой эстетической реальности *«центральное место занимает комическое в своей иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства»*. [5, с. 329].

Объектом литературоведческого анализа в данной статье выбран роман Стивена Фрая «Как творить историю» (*Making History*, 1996). С. Фрай является известным британским комиком, популярность которому принесла роль в комедийном телесериале «Дживс и Вустер» (*Jeeves and Wooster*), снятом по мотивам романов П. Г. Вудхауза. Нужно отметить, что именно П. Г. Вудхауза С. Фрай называет среди самых ярких британских писателей. С. Фрай является автором вступительной статьи к антологии избранных произведений П. Г. Вудхауза *What Ho! The Best of P. G. Wodehouse* [12]. В ней он приводит характеристики, данные П. Г. Вудхаузу такими писателями, как К. Маккензи, И. Во, Х. Беллок, Б. Левин и С. Хилл:

«„Величайший из ныне живущих прозаиков“, „мастер“, „главный в моей профессии“, „сродни Шекспиру“, „мастер языка“... Если вы никогда не читали Вудхауза и знали только о мире, в котором живут его книги, вам, возможно, простят недоумение при виде похвал, которые расточали „просто“ автору комических книг <...>. Но как только вы погружаетесь в его язык, такое преклонение начинает приобретать смысл*» [10].

Кроме того, С. Фрай совместно с Хью Лори создал юмористическое шоу «Шоу Фрая и Лори» (*Fry and Laurie*, 1987–2007) и с 2003 вел юмористическую викторину «Довольно интересно» (*Quite Interesting*). Несмотря на явный интерес к сфере комического в игровых видах искусств, С. Фрай – гораздо более многоплановая фигура, он является писателем и драматургом, создает либретто, работает на радио, озвучивает аудиокниги, снимает документальное кино. Во многом благодаря всему этому его часто называют «национальным достоянием Великобритании». Сам Фрай довольно иронично комментирует этот статус:

«Но все же не стоит забывать, что я, кроме всего прочего, еврей, гей, бывший преступник и во многих отношениях чужестранец в Англии. Как ни парадоксально, боюсь, именно поэтому меня и вписали в символы. Я ведь больше других понимаю, каково это – быть англичанином» [7].

Роман «Как творить историю» вышел в свет в 1996 году (это третий роман Фрая) и сразу получил положительные отзывы критиков. По свидетельству самого писателя, замысел данного произведения созрел у него еще в детстве:

«Эта идея зародилась давно, когда мне было лет 10 или 11. Я играл в доме родителей и обнаружил старую фотокарточку. На ней была запечатлена большая группа детей, в центре я опознал своего дедушку, окруженного самыми разными людьми, одетыми в шикарные меха. Я отнес фотокарточку маме и спросил: „Кто все эти люди рядом с дедулей?“ А она ответила: „О, это его семья. Но все они погибли

* Здесь и далее перевод наш – Ж. К.

во время войны“. Я спросил: „Они были солдатами?“ И она ответила: „Нет, их убил Гитлер“» [11].

По справедливому замечанию И. В. Брянцевой, роман представляет собой «модель фантастической альтернативной истории», а также «вариант модели постмодернистского историографического художественного текста» [1, с. 98]. Для романа характерна сложная повествовательная модель, когда повествование от первого лица сменяется повествованием от третьего лица, в конечном итоге оказывающимся диссертацией, а точнее романом рассказчика на историческую тему. Подобная модель позволяет рассматривать данное произведение как пример не только историографического текста, но и метапрозы. С. Фрай с первых строк вовлекает читателя в постмодернистскую игру, заявляя об отсутствии линейности как времени, так и повествования:

«Все начинается со сна. Эта история, которая может, подобно окружности, начаться везде и нигде, начинается для меня – как-никак это моя история и больше ничья, да и быть никогда не могла ничьей, только моей, – со сна, который привиделся мне одной майской ночью» [8, с. 13].

В данном случае подчеркивается субъективность повествования и обыгрывается постмодернистская концепция истории как текста. Определение истории как «сна» создает игровую неопределенность во второй части романа, в которой начало первой части получает зеркальное отражение:

«Я как-то не уверен, что рассказываю эту историю правильно. Я уже говорил, она подобна окружности, в которую можно войти в любой ее точке. Она подобна также окружности, в которую нельзя войти в любой ее точке» [8, с. 245].

Согласно законам существования метапрозы, рассказчик уже на первых страницах дает характеристику основному тону своего повествования:

«Готов признать, мое вступление выглядит несколько игриво: меня, как и любого читателя, выводят из себя авторы, норовящие привлечь внимание к своей технике письма, – само это предложение глубже,

чем большинство прочих, погрязло в нечистой эластичности прямой повествовательной кишки, но тут уж я поделаться ничего не могу» [8, с. 13].

В романе обращение к «я-форме» становится одним из приемов, используемых для достижения комического эффекта. Вообще, проблема создателя литературного текста является одной из важнейших проблем современной науки:

«Самый спорный вопрос литературоведения – это вопрос о месте автора» [3, с. 56].

В связи с тем, что постмодернизм отрицает подлинность истории и универсальность истины, одним из наиболее характерных приемов для постмодернистских текстов становится прием «ненадежного рассказчика». Термин «ненадежный рассказчик» был введен в 1960-х гг. У. Бутом, который выдвинул основные критерии разграничения «надежного» и «ненадежного» повествователя:

«Я называю нарратора надежным, если он говорит и действует в соответствии с нормами произведения (то есть, с нормой имплицитного автора), и ненадежным, когда такого соответствия нет» [9, р. 158–159].

Введение «ненадежного рассказчика» часто становится способом создания комического эффекта, за счет того, что нарушается негласная договоренность автора с читателем о подлинности описываемых событий и объективности оценок. В романе «Как творить историю» С. Фрай играет с читательскими ожиданиями. Изначально рассказчик предстает перед читателем как серьезный исследователь, рефлексирующий на тему методологии исторического анализа и готовый представить объективные факты:

«Как историк, я должен, вообще-то говоря, обладать способностью дать простой и ясный отчет о событиях» [8, с. 18].

Однако почти сразу выясняется его некомпетентность, в частности, повествователь допускает ошибку в фамилии историка (*Carlyle*) и авторстве приводимой им цитаты. Так, фразу

«историк – это пророк задним числом» он объявляет фразой Берка, хотя эта фраза принадлежит Шлегелю. Помимо фактографических ошибок, которые допускает повествователь, сомнение в его надежности вызывает и контекстуально неоправданное употребление различных аллюзий. Так, описывая знакомство с профессором Цуккерманом, который впоследствии сыграет важную роль и станет двигателем сюжета, Майкл Янг сравнивает себя с принцессой Дианой:

«Я сорвал с лица „Петли киллера“, отчего лишь сильнее смутился, и мы постояли немного, взглядываясь друг в друга. Ну то есть это он в меня взглядывался, а я лишь бросал из-под ресниц вороватые взгляды, совершенно как юная леди Ди» [8, с. 58].

Внутренние монологи повествователя также разрушают образ серьезного исследователя, возникший на первых страницах:

«Самоутвердись, Майкл, вот что главное. Посуди сам, что еще должно выпасть на твою долю, чтобы ты уверился – у тебя имеется ровно столько же прав жить на этой планете, сколько и у любого другого человека? Нам требуется новое мировоззрение – больше достоинства, больше важности, больше созвучности нашему новому положению в мире...» [8, с. 47].

Еще одним способом создания эффекта комического является то, что в романе автор дает рассказчику возможность самохарактеристики, которая, по сути, оказывается саморазоблачением:

«Школьных друзей, уже учившихся здесь, у меня не было, поскольку школу я окончил бесплатную, в Кембридж до меня ни один выпускник ее не попадал, а что касается спорта, журналистики, игры на сцене – в общем, всего, что позволяет человеку выделиться, – то я почитал их дерьмом. Почитал дерьмом, потому что они позволяют выделиться, я так полагаю. Нет, будем честными, почитал дерьмом, потому что дерьмово в них выглядел» [8, с. 36].

На протяжении всего романа рассказчик сопровождает свой нарратив литературоведческими и искусствоведческими комментариями, иронизируя на тему интерпретации искусства и литературы:

«<...> „литературные исследования“ есть вереница аутопсий, произведенных бессердечными лаборантами. Хуже, чем аутопсий: биопсий.

Вивисекций. Даже с кино, которое я люблю больше всего на свете, больше жизни, даже с ним поступают ныне подобным же образом. Теперь без методологии о кино и заикаться-то нечего» [8, с. 17].

Подобному же ироническому переосмыслению подвергается английский национальный характер, в частности «английский недуг – неспособность, начав извиняться и благодарить, хоть когда-нибудь да остановиться» [8, с. 17], а также нравы, царящие в Кембридже, и процесс написания и защиты диссертации. Так, повествователь часто отмечает непродуманность действий кембриджского городского совета:

«Члены Кембриджского городского совета обожают два слова – „парк“ и „парковка“. Это то единственное, чего в нашем городе устроить ну никак невозможно, и потому они суют эти слова куда ни попадя. Кембридж был едва ли не первым городом, предложившим систему автобусов „Паркуйся-и-кати“. Он гордится своей Научной парковкой, Бизнес-парковкой и, разумеется, незабвенными и оплаканными Вело-парковками. Не удивлюсь, если на рубеже веков у нас появятся Секс-парковки, Интернет-парковки, Шопинг-парковки, а быть может, и Парк-парковки – с качелями и детскими горками» [8, с. 34].

Процесс защиты диссертации и получения ученой должности представлен повествователем как абсолютно формальный:

«Канцлер университета или благодушный его заместитель посвящает вас в доктора. Затем, немного попресмыкавшись и полизав правильно выбранные задницы, вы обращаетесь в члена вашего колледжа, лектора вашего факультета и получаете пожизненную ученую должность» [8, с. 104].

В данном случае показательное использование сниженной лексики в сочетании с наречием «немного». Комический эффект в подобных случаях достигается за счет несоответствия зачастую довольно справедливой критики и персонажа, делающего подобные иронические замечания.

Именно с образом рассказчика тесно связан комизм ситуаций. Рассказчик подробно воспроизводит все нелепые ситуации,

происходящие с ним, при этом давая им подчеркнута высокопарную оценку. В частности, эпизод, когда Майкл Янг роняет кейс со своей несброшюрованной диссертацией и ее листы разлетаются по парковке, сам повествователь характеризует как «*дерьмовейшее <...> (хоть и замалчиваемое властями), событие в истории человечества*»:

«<...> и четыре сотни несброшюрованных страниц строго обоснованной, потребовавшей напряженных исследований, новаторски поданной и элегантно сформулированной исторической аргументации достались гулявшему по парковке майскому смерчику» [8, с. 47].

Комический эффект в данном случае достигается за счет несоизмерности масштабов трагедии для повествователя и для всего человечества. Интересно, что рассказчик на протяжении всего повествования дает гиперболизированную положительную оценку собственного исторического труда.

Ненадежность рассказчика утрированно подчеркивается и во второй части романа, когда, проснувшись в альтернативной реальности, герой ничего не помнит из предыдущих событий:

«Понимаете, я знаю, что знаю нечто, вот что меня донимает. Нечто незабываемое. Наиважнейшее. Но что именно? Память – что твой лосось. Чем крепче я его стискиваю, тем дальше он, выскользнув из моих рук, улетает. И этот образ мне тоже знаком» [8, с. 246].

Читатель и рассказчик, таким образом, меняются местами, читатель обретает статус «всеведущего», т. к. осведомлен о том, чего рассказчик не помнит в силу попытки изменить историю. С. Фрай во второй части романа часто применяет «эффект отчужденности», когда повествователь не в силах разобраться, что с ним происходит, как будто наблюдает за собой со стороны, что также создает для «всезнающего» читателя комический эффект.

В романе «Как творить историю» С. Фрай «деконструирует» историю, обращаясь к жанру альтернативной истории и предлагая читателю задуматься над вопросом, что бы было, если бы Адольф Гитлер не родился. Сюжет строится вокруг попытки двух героев – аспиранта Майкла Янга и профессора Лео Цуккермана –

изменить историю. Для этого они отправляют в прошлое в питьевой колодец Браунау противозачаточные пилюли, благодаря чему отец Адольфа Гитлера оказывается бесплодным. Однако успешно проведённый эксперимент приводит к трагическим результатам, в альтернативной реальности главный герой оказывается американцем, Москва и Сталинград подвергаются ядерной бомбардировке и сдаются, немецкий становится единственным языком Европы, США находятся в состоянии холодной войны с Германией, Ричарда Никсона избирают на третий срок, в США оказывается запрещён гомосексуализм, а афроамериканское население не получает прав и свобод. «Окончательное решение еврейского вопроса» происходит и в альтернативном мире, однако с гораздо более масштабными последствиями:

- Ты не ответил на мой вопрос. Евреи, что с ними?
- Их больше нет. Во всяком случае, в Европе [8, с. 394]

Проблема «окончательного решения еврейского вопроса» обретает в романе трагикомическое звучание: евреи в альтернативном мире оказываются уничтоженными с помощью стерилизации водой из колодца Браунау, куда Майкл Янг и Лео Цуккерман перемещают противозачаточные пилюли с целью «избавить историю» от Гитлера. Место Адольфа Гитлера в историческом процессе занимает Рудольф Глодер. С. Фрай обыгрывает сходство своего вымышленного персонажа с Адольфом Гитлером, зеркально повторяя некоторые эпизоды из жизни Гитлера в первой и второй частях романа, а также давая героям созвучные имена. Более того, наряду с вымышленным героем во второй части романа действуют реальные исторические лица Й. Геббельс, Д. Эккарт, Э. Рём и др. Таким образом, речь может идти о деформации реального исторического образа посредством травестики, т. к. Рудольф Глодер оказывается своего рода «маской» Адольфа Гитлера. В эпилоге сам автор даёт «ключ» к образу Рудольфа Глодера и его пародийной природе:

«Появление Глодера в Deutsche Arbeiterpartei в точности отвечает судьбоносному посещению Адольфом Гитлером (12 сентября 1919)

мюнхенской пивной Штернеккера, где он услышал тех же ораторов, которых слышит в романе Глодер, и вскочил, в тот же самый миг, на ноги, чтобы обратиться к горстке собравшихся там людей, которым предстояло стать зародышем Национал-социалистической партии» [8, с. 557].

Осознав результаты своей деятельности, герои принимают решение вновь переписать историю, отправив в питьевой колодец трупы крыс, благодаря чему вода из колодца оказывается непригодной для питья, дав возможность Адольфу Гитлеру появиться на свет. Второй альтернативный мир оказывается очень похожим на «реальный», с небольшими отклонениями: в частности, в новой реальности отсутствует любимая музыкальная группа главного героя «Ойли Мойли», однако присутствует любовная история с его американским другом Стивом, начавшаяся в первом альтернативном мире. Так в романе переплетаются несколько художественных пространств, в частности Браунау начала XX века, окопы Первой мировой войны, Великобритания конца XX века и две альтернативные реальности. Это переплетение реализуется и на композиционном уровне: роман представляет собой череду небольших глав из разных временных пластов, причём последние строки каждой главы оказываются своеобразным мостиком к последующей. Чаще всего перекликаются события, происходящие в жизни повествователя и в жизни его героев (семья Адольфа Гитлера). В реальности Кембриджа конца XX века и Браунау начала XX века Майкл Янг и Алоиз Гитлер параллельно садятся на велосипед или закатывают велосипед в стожку к привратнику, Майкл Янг и Клара Пёльцль наблюдают одну и ту же картину капающей жидкости (Майкл видит химическую жидкость, стекающую в пробирку, а Клара – свиную кровь), слезы и пот одновременно капают с носа Майкла Янга и маленького Адольфа Гитлера. Эпизод рождения Адольфа Гитлера сменяется эпизодом встречи Майкла Янга и Лео Цуккермана, причем «смыкание» происходит почти дословно повторяющимся диалогом:

– *Посмотри на него, умница моя. Посмотри! Вот он! Мой мальчик! Мой чудный мальчик!*

– *Мой мальчик! И точно по часам! Вода уже пошла через кофе, миг, и все будет готово. Входите, входите!* [8, с. 83–84].

Подобный прием создает либо юмористический, либо иронический эффект, «скрепляя» фрагментированное повествование неожиданным образом.

Также Стивен Фрай в своем романе выводит образы эксцентричных чудаков, которые вписываются в галерею национальных английских типов. Так, Майкл Янг – молодой аспирант Кембриджа – пишет диссертацию о ранних годах Адольфа Гитлера. Говорящая фамилия Янг обыгрывается не только через внешность – застенчивый прыщавый молодой человек с перманентно развязывающимися шнурками на ботинках, – но и через не менее говорящее прозвище Пиппи:

«И сколько я потом ни брызгал слюной, все отрицая, я так и остался Пипом, или же Пиппи. Это был удар, от которого я так и не смог бы оправиться, даже обратившись в распродолбанного, здоровенного, зловредного, драчливого, супер-пупер, клево-расклевого бандюгана, чего я достичь даже и не рассчитывал. Возможно, какой-нибудь Снуп-Догги-Дог из Южного Централы, Лос-Анджелес, штат Калифорния, и сумел бы отбиться от клички Снуп-Пиппи-Пип, но у Майкла Янга из Ист-Дин, Эндовер, графство Гэмпшир, ни малейших шансов на это не было» [8, с. 47].

При этом, как уже было отмечено выше, образ строится на несоответствии значимости персонажа и его мнения о себе. Сам Майкл Янг, несмотря на то что постоянно попадает в нелепые ситуации и в разговорах с незнакомыми не может сформулировать ничего более глубокомысленного, нежели чем *«Спасибо. То есть извините. Здорово. Клево»*, воспринимает себя не иначе как великого ученого, а свою диссертацию именует *Das Meisterwerk* (шедевр):

«Я, завершивший диссертацию в двести тысяч слов, диссертацию, отличающуюся строго обоснованной, потребовавшей напряженных исследований, новаторски поданной и элегантно сформулированной исторической аргументацией, – я не желаю и впредь возиться с ленивыми, бестолковыми первокурсниками, в каком бы добром расположении духа я ни пребывал. Мистер Душа-Человек свое существование прекратил. Познакомьтесь с доктором Душителем» [8, с. 53].

При этом оценка диссертации рассказчиком контрастирует с оценкой научного руководителя:

«„Парящая в великой выси, всесильная, всевидящая, всепобеждающая орлица с пронзительными глазами, с могучими крыльями, с когтями, с которых капает свиная кровь!” И вы утверждаете, что не впрыскиваете себе в вены гашиш? “Новая колоссальная схватка спирально вознесла ее превыше самой высокой горы. Вся Европа лежала под ней, без таможенных постов, без рубежей и границ. Звери рыскали там на приволье”. Вы провели исследования столь обширные, что и в самом деле отыскивали сведения о мельчайших подробностях родов этой Пёльцль и даже о видениях, которые ее при них посещали? Она что же, дневник вела? Наговаривала свои мысли на магнитофон? Вы, как я заметил, утверждаете, что муж ее ухитрился шагнуть в двадцатый век и лично присутствовал при родах. Очаровательно, коли так! Но где же ссылки? Где источники?» [8, с. 108].

В качестве эксцентричного чудака, на первый взгляд, выступает и профессор физики, создавший машину времени, Лео Цуккерман. В данном случае Стивен Фрай вновь прибегает к приему говорящей фамилии, выбрав, во-первых, распространенную еврейскую фамилию, во-вторых, обыгрывая ее через прием каламбура, причем авторами каламбуров являются сами герои:

- *Итак! Молоко? Сахар?*
- *Только молоко, я человек не сахарный, – вылезая я с каламбуром.*
- *Сахарный человек, Цуккерман! Как забавно [8, с. 86].*

Портретные характеристики также создают комический эффект: в образе Лео Цуккермана, созданном рассказчиком

Янгом, сочетаются толстовская борода (предпочтенная им бранашекспировской), черты лица вождя Джозефа и Джеронимо и морщинистость У. Х. Одена. Кроме того, у профессора есть ряд забавных пунктиков: он пьет только горячий шоколад, страстно, но плохо играет в шахматы, цитирует наизусть страницы из книг, коверкает современные слова. Чудаковатость Лео Цуккермана подкрепляется и комментариями самого Майкла Янга:

«<...> в нашей области подвизается множество людей по-настоящему странных, и кое-кто из них полагает само собой разумеющимся, что вы разделяете их странные взгляды» [8, с. 8].

Однако по ходу повествования чудак постепенно превращается в трагикомическую, а позднее – в трагическую фигуру. Сначала повествователь узнает, что Лео Цуккерман создал аппарат, который позволяет ему возвращаться в прошлое и наблюдать за различными событиями. Наиболее привлекающим его вниманием днем является 9 октября 1942 года в Освенциме. Символическое значение этой даты становится понятным лишь по мере разворачивания дальнейшего повествования. Выясняется, что настоящее имя профессора – Аксель Бауэр, его отцом был нацистский преступник, участвовавший в экспериментах над заключенными в лагере смерти:

«Специальные акции, ради которых и были построены лагеря смерти. Умерщвления с помощью газа. Они называли их специальными акциями. Кроме того... – Лео умолк и с секунду смотрел мимо меня в окно. – Кроме того, отец продолжал кое-какие медицинские эксперименты, начатые Кремером. Удаление живых органов на предмет их исследования. Обоих интересовали уровни атрофии клеток у недоедающих и физически ослабленных людей. В особенности молодых» [8, с. 201].

На смертном одре мать рассказывает профессору, что в 1944 году его отец понял, что приближаются силы русских, и разработал план для спасения своей семьи от мести нацистам и их родным. Дитрих Йозеф Бауэр использовал документы отравлен-

ных в газовой камере Освенцима жены и сына Абеля Цуккермана, заключенного еврея, ассистировавшего ему во время операций. Мать и сын Бауэр спаслись от возмездия, присоединившись к группе евреев, бежавших от «марша смерти», и в конечном итоге воссоединившись с американской родней Абеля Цуккермана. Таким образом, попытки изменить историю оказываются вызванными чувством вины героя перед евреями за принадлежность к семье нациста:

«На мне пятно крови, которое не смыть в этом мире. Быть может, удастся в другом. И потому – вперед, Майкл, давайте создадим этот другой мир» [8, с. 215].

Второстепенные персонажи в романе чаще всего представляют собой карикатуры, у которых явно выражена какая-то характеристика, доведенная до гротеска. Так, пара гомосексуалистов, товарищей Майкла Янга, ведут себя именно так, как стереотипные представители этих типажей, закатывают скандалы, плачут, излишне эмоционально выражают свои мысли:

«Фигуру я узнал – Эдвард Эдвардс, Дважды Эдди, имевший куда меньше моего прав попирать ногами траву. Он делил жилище и жизнь с еще одним второкурсником, Джеймсом Макдонеллом. Им нравилось конфузить меня, освистывая и выкрикивая „задницу хочешь?!“ или „сосунок!“, когда я проходил мимо. На самом-то деле парой они были очень милой, обладающей, однако, склонностью разыгрывать истерические сцены и рассуждать втихаря о якобы недостижимых для всех прочих совершенствах присущей им сексуальности» [8, с. 48].

Подруга Майкла феминистка Джейн разговаривает с ним не иначе как с ребенком:

«Ты что-нибудь трогал? Покажи мамочке, с чем ты здесь играл, где что испортил, чтобы нам не пришлось самим потом разбираться с этим» [8, с. 68].

В данном случае С. Фрай продолжает традицию моралите и английского романа XVIII века, когда персонажи «запомина-

ются одной-двумя комическими чертами или „гуморами“», и удовольствие, которое мы испытываем от встречи с ними, объясняется предсказуемостью их поведения в тех забавных ситуациях, в которые постоянно ставит их автор и в которых комические черты их характеров проявляются особенно ярко.

Комическое в романе проявляется и на языковом уровне, причем можно говорить о том, что С. Фрай использует целую палитру стилистических средств: метафоры и гиперболы, аллитерацию, авторские окказионализмы, интертекстуальные включения, каламбур, нонсенс. Важную роль в романе играет языковая игра. Так, Фрай часто использует прием соединения в едином контексте абсолютно несоединимых стилей или ситуаций. Это проявляется и на фразовом, и на ситуативном уровнях. Например, описывая свою девушку Джейн, Майкл Янг выстраивает целый ряд характеристик: «Сука. Свинья. Корова. Ангел. Дважды сука. Сладость. Стерва» [8, с. 20]. В качестве еще одного примера можно привести внутренний философский диалог Майкла Янга со своими оппонентами, который он ведет на фоне приготовления ужина:

«Высокомерие, говорил я себе, до чего же они высокомерны, эти господа. Каждое умственно отыгранное мной очко сопровождалось ударом деревянной ложки о стол или хлопком крышки о котелок с рисом <...>. Искусство, вот что идет в счет. Счастье идет в счет. Любовь. Добро. Зло. Я со стуком закрыл холодильник. Только они в счет и идут, и, разумеется, именно их естественные науки, в своем победном шествии, предпочитают игнорировать. Минут пять еще – и, пожалуй, можно будет добавить воды и бульона» [8, с. 128].

В данном случае автор использует принцип параллельного повествования, подобный тому, который использовал Дж. Г. Байрон в знаменитой сцене из «Дон Жуана», в которой герой читает письмо от Юлии и одновременно испытывает приступы морской болезни. На принципе языковой игры построено само название машины времени, которую используют герои в попытке «творить историю». Майкл Янг предлагает назвать ее

«У.Т.О.», как аббревиатуру «устройства темпоральных образов», однако сам дает и вторую расшифровку – «УТОПИЯ».

В романе используется большое количество аллюзий и цитат из различных художественных текстов и исторических источников, что позволяет говорить об интертекстуальности как одной из основополагающих черт произведения. Сам писатель неоднократно подчеркивал свой интерес к игре с различными литературными источниками:

«Всю свою жизнь я был ненасытным читателем, поэтому мне сложно что-либо воспринимать без оглядки на тысячи книг, которые уже написаны. Мне кажется, что такое соединение интересно. Оригинальных сюжетов очень мало: любовь, жертвенность, поиск. Но то, как мы сегодня их комонуем, удивительно похоже на то, как это делалось раньше. Несмотря на новые литературные приемы и большую свободу выражения духовной жизни. Как и Набоков, я получаю удовольствие от литературной игры – аллюзий, параллелей и так далее» [цит. по: 4].

Так, С. Фрай вводит в художественную ткань романа упоминание о паре «слуга – хозяин», восходящей к образам Дон Кихота и Санчо Пансы и прочно вошедшей в английскую национальную традицию. Комментируя встречу с привратником Кембриджа, герой рефлексировает:

«Ожидать, что мой триумф доставит ему удовольствие – это было бы слишком. Кто и когда смог проникнуть в запутанные отношения, сложившиеся под конец двадцатого века между слугами и хозяевами? У привратников имеются их „сэр“ и „мэм“, их котелки, у нас – глупые, дружеские, подхалимские улыбки, посредством коих мы пытаемся все исправить <...> Быть может, его это волнует, быть может, нет. И все же чуть больше Денхолма Эллиота из „Поменяться местами“ и чуть меньше Джудит Андерсон из „Ребекки“ – это можно было бы только приветствовать. Вы понимаете, о чем я? Да? Вот именно» [8, с. 40–41].

Главной особенностью использования интертекстуальных включений в романе является либо их несоответствие регистру, либо ошибочность использования. Так, герой, лежа в постели

в состоянии тяжелого похмелья, изъясняется цитатами из Дж. Китса. При этом зачастую происходит не просто цитирование литературных источников или помещение их в непривычный контекст, а их трансформация. Герои романа часто перефразируют известные стихотворные цитаты П. Б. Шелли, Р. Брука и др. Кроме того, что С. Фрай иронически обыгрывает постмодернистскую цитатность в эпизоде, когда повествователь, находящийся в альтернативном мире и пытающийся доказать, что не является сумасшедшим, выступает с целым монологом, состоящим из цитат из кинофильмов, текстов песен, художественной литературы и публицистики.

Интермедийность в романе также оказывается средством создания комического эффекта. В частности, некоторые из эпизодов романа представлены через стилизацию под кинотекст или киносценарий. В главах «Как делать правильное кино. У.Т.О.», «Как творить историю. 47 о 13' N, 10 о 52' E» и «История кино. Афера» С. Фрай имитирует сценарий фильма в жанре *action*. Диалоги и действия героев представлены как смена кадров. Они сопровождаются ремарками, передающими эмоциональное состояние героев, дается характеристика пространственного положения героев в кадре, фиксируется движение камеры. Показательно, что в этих главах, являющихся сюжетной кульминацией первой части книги, герои как раз предпринимают попытки «творить историю». Писатель, таким образом, намеренно визуализирует и фикционализует происходящее, подчеркивая пародийный модус «изменения истории».

Важной особенностью романа является обращение к теме холокоста. Эта тема вводится прежде всего через образы подруги Майкла Янга Джейн Гринвуд, еврейки по происхождению, и Лео Цуккермана, оказавшегося Акселем Бауэром. Для Джейн характерна позиция «замалчивания» темы холокоста. Она знает, что большинство ее родственников погибли в лагерях смерти, но предпочитает не расспрашивать о подробностях своих родителей и не смотреть фильмов, связанных с темой холокоста. Отрицательно отвечая на вопрос Майкла о возможности путешествий

во времени, она ставит знак равенства между событиями холокоста, массовым убийством в начальной школе Данблейна 13 марта 1996 года, взрывом в Оклахома-Сити 19 апреля 1996 года, убийством эрцгерцога Фердинанда, Ф. Кеннеди и М. Лютера Кинга. Героиня намеренно снижает трагизм ситуаций, ставя их на один уровень с существованием группы «Оазис»:

«И прежде всего, – говорит она, решительным щелчком выключая приемник, – прежде всего, кто-то вернулся бы в Манчестер семидесятых, разлучил сразу после рождения братьев Галлахер и позаботился тем самым, чтобы никакого „Оазиса“ на свете и духу не было» [8, с. 156].

Лео Цуккерман, в отличие от Джейн, не готов «замалчивать» опыт холокоста и испытывает вину за произошедшее с миллионами человек. В разговоре с Майклом Янгом, когда профессор признается в своем происхождении, Цуккерман / Бауэр откровенно фиксирует собственный травматический опыт, полученный им при восстановлении семейной истории:

«И однако ж настал некий день. День, когда власти сочли, что полезность свою еврейский врач несколько пережил и настала его еврейская очередь воссоединиться с его еврейской семьей в их еврейском аду. Может быть, и отец приложил к таковому решению руку. Временами я со страхом задаю себе вопрос об этом» [8, с. 156].

Именно чувство вины перед человечеством заставляет его изобрести машину времени и согласиться на план Майкла Янга по «переписыванию» истории.

Таким образом, комическое в романе С. Фрая «Как творить историю» является важной категорией, включающей в себя такие элементы, как комизм ситуации, комизм характеров, языковую игру и юмористический подтекст. Постоянное взаимодействие этих элементов комического позволяет рассматривать роман С. Фрая в рамках английской юмористической традиции. Однако, по нашему мнению, правомерно говорить и еще об одной традиции в творчестве Фрая. Одной из центральных тем романа становится тема холокоста. Стивен Фрай делает попытку «исторического допущения» возможности избежать

одной из главных трагедий XX века. Помещение этой проблемы в комический контекст, по нашему мнению, укладывается в рамки традиции еврейского юмора, называемой «смех сквозь слезы». Комическое в данном романе в том числе выступает и как способ преодоления личной травмы, связанной с тем, что ближайшие родственники писателя погибли и пропали без вести в лагерях смерти Аушвице и Штуттгофе.

Библиография:

1. *Брянцева И. В.* Роман С. Д. Фрая «Как творить историю» как вариант фантастического альтернативно-исторического художественного текста // Гуманитарный акцент. 2020. № 1. С. 91–98.
2. *Кирюхин Ю. А.* Ирония как актуальная форма комического: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2011.
3. *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. М.: Изд. им. Сабашниковых, 2001.
4. *Кочеткова Н.* Стивен Фрай: «Думаю, японцы не отличают меня от Оскара Уайльда» // Электронный ресурс: URL: <https://iz.ru/582342/natalia-kochetkova/stiven-fraj-dumaiu-iapontcy-ne-otlichaiut-menia-ot-oskara-uailda> (дата обращения: 25.09.2022).
5. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.
6. *Рюмина М. Т.* Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010.
7. Стивен Фрай: символ Британской империи // Электронный ресурс: URL: <https://yagazeta.com/lichnost/kumiry/stiven-fraj-simvol-britanskoj-imperii/> (дата обращения: 30.09.2022).
8. *Фрай С.* Как творить историю. М.: Фантом Пресс, 2022.
9. *Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
10. *Fry S.* What Ho! My hero, P G Wodehouse / The Independent 18.01.2000 // Электронный ресурс: URL: <https://laurie-ru.livejournal.com/35619.html> (дата обращения: 29.09.2022).
11. Stephen Fry on What It Was Like Making History // Электронный ресурс: URL: <https://www.penguin.co.uk/articles/2021/06/stephen-fry-making-history-interview> (дата обращения: 25.09.2022).
12. *Wodehouse P. G.* What Ho! The Best of P. G. Wodehouse. Penguin, 2001.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОМИЧЕСКОГО В ЭКРАННОЙ МЕДИАРЕАЛЬНОСТИ

Е. И. Кузнецова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Целью данной работы является размышление о своеобразии форм репрезентации комического в символическом пространстве современной аудиовизуальной медиареальности. Выделены подходы современных отечественных и зарубежных исследователей к проблемам существования комического в современном медиапространстве. Поставлен исследовательский вопрос: чем вызвана разноликость комического в современной экранной медиареальности? Предложены подходы в анализе проблемной ситуации: социологический, социально-философский и эстетический.

Ключевые слова: комическое, медиареальность, смеховая культура, экранная медиареальность, формы экранной репрезентации.

Representation of the Comic in On-Screen Media Reality

E. I. Kuznetsova,

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The purpose of this work is to reflect on the uniqueness of the forms of representation of the comic in the symbolic space of modern audiovisual media reality. The approaches of modern domestic and foreign researchers to the problems of the existence of the comic in the modern media space are highlighted. The research question is posed: what causes the diversity of the comic in the modern screen media reality? The approaches in the analysis of the problem situation are proposed: sociological, socio-philosophical and aesthetic.

Keywords: comic, media reality, laughing culture, screen media reality, forms of screen representation.

В современном мире медиареальность представляет собой вид символической реальности, условием существования которой является способ формообразования и конструирования культурных смысловых структур, конституированный системами многоуровневого технического опосредования. Все мировоззренческие универсалии, коды культуры находят в этом социокультурном феномене свою репрезентацию, вместе с тем это иная историческая форма представления социальной действительности, иная форма духовного освоения мира, созданная

развитой техногенной эпохой Нового времени. В отличие от традиционных обществ, где символическая реальность создавалась мифом, ритуалами, обрядовыми действиями, художественными формами, то есть формировалась как искусственная художественная реальность, с вступлением человечества на путь *via moderna* культура получает совершенно иного характера символическую реальность, когда трансляционную функцию культуры начинает выполнять техногенная реальность. Вопрос о специфике онтологических форм медиареальности обращает нас к проблеме репрезентации.

На всем пути цивилизационного развития эстетический опыт рецепции художественных символических сфер создавал основополагающие конвенции культурного развития человечества. В XX веке существование медиареальности определяется логикой «иконического поворота», возросшим значением техногенных визуальных форм в культурном пространстве, в связи с чем характер репрезентации, выражающей соответствие изображения онтологическому статусу объекта, следует признать одной из наиболее сложных проблем при исследовании природы и своеобразия иконической коммуникации. Предметом данной работы являются формы репрезентации комического в системе аудиовизуальной медиареальности современного высокотехнологичного мира.

Анализ современного научно-исследовательского дискурса показывает интерес к различным аспектам проблемы комического, находящего свое воплощение в пространстве современной медиареальности. Предметное поле исследования составляют культура феномена, его истоки, жанровые формы. Исследователями раскрываются функции бродячих сюжетов, кочующих от карнавала и фарсового театра к печатному фоторепортажу, что представляет интерес не только с точки зрения сохранения традиционных элементов смеховой культуры в современной медиареальности, но конкретно в ее визуальном сегменте, представленном фотореальностью [18]. В этом аспекте можно рассмотреть и влияние экранной медиареальности на развитие

фотографии в медиа, в том числе и формы репрезентации комического в жанре фоторепортажа. Вместе с тем «комическое в медиареальности» как отдельный предмет исследования выявить не удалось, но присутствует анализ особенностей развлекательных программ на современном телевизионном экране. Уходя от определения жанровых форм развлекательного медиаконтента, С. Н. Акинфеев предлагает рассмотреть развлекательные программы в рамках такого понятия, как «направления», выделяя реалити-шоу, «легкие» развлекательные шоу, телевикторины (квизы, телеигры) и ток-шоу [1, с. 112]. Думается, что комическое содержание в большей степени может соответствовать понятиям «смех» и «смеховая культура» в «легких» развлекательных шоу, остальные направления – в большей степени и, возможно, не всегда следуя замыслам авторов, дают срез социального состояния общества, нежели развлекают аудиторию.

Уход от традиционных вопросов выделения жанровых типологий виден и в представлении жанровых аспектов комического как эпистемических механизмов выражения игрового модуса, распространенного в современной коммуникации. Тем не менее в рамках данного подхода мы встречаемся с традиционными формами пародии, иронии, сатиры, которые в той или иной мере служат своеобразным маркером креативности [6, с. 110]. В исследованиях, посвященных аудиовизуальным произведениям медиареальности, авторами затрагиваются конструктивные и деструктивные эффекты комического, делается попытка кратко классифицировать современные комические программы российского телевидения, определить способы и приёмы создания комических образов [5, с. 93].

Наряду с этим, предметом анализа становится не только сам феномен комического, но и его рецепция аудиторией, и надо заметить, что на этом сосредоточена достаточно солидная часть современных зарубежных исследований [15]. В этом контексте вводится определение «коммерческий юмор», выявляются его функции, например, влияние уровня юмора в драматургии телевизионного текста на восприятие аудиторией продуктов,

рекламируемых в программе. Авторы отмечают корреляцию между уровнем «коммерческого юмора», устойчивостью воспоминания о рекламируемом продукте и дальнейшим намерением совершить покупку. Вместе с тем психологические исследования, выявляя рекламные и маркетинговые задачи «комического юмора», не связывают подобные медиаэффекты с методами репрезентации предлагаемого содержания посредством комического.

Интересным аспектом в предметном поле исследования комического в медиареальности является изучение смеха как элемента аудиовизуальной программы. Анализ позволил его авторам обнаружить, что включение смеха в ткань драматургии имеет ограниченную способность влиять на общее восприятие юмора, хотя оно может усилить юмористический эффект в определенных моментах и, таким образом, общую комическую привлекательность программы, юмор позволяет людям приравнять юмористический источник к высокому правдоподобию [11]. Включение живой студийной аудитории в структуру различных телевизионных шоу, сочетающих юмор и информацию, набирают за счет этого свою популярность. Этот же эффект смеха другие исследователи изучают в связи с актуальной проблемой доверия к достоверности получаемой информации. С одной стороны, авторы исследования обнаружили, что реакция аудитории зависит от контекста, в котором появляются элементы комического: повышает шансы позитивного психологического восприятия личности ведущего и достоверность программы, когда ведущий неизвестен, но в то же время напоминает зрителям о комедийных намерениях и привлекательности известного комедийного ведущего. В то же время был выявлен и другой эффект: юмор дает ведущим комедийных политических ток-шоу больше свободы, чтобы целенаправленно задавать вопросы своим гостям, не отвлекая зрителей, и он может лучше вовлекать и информировать аудиторию. Таким образом, обзор статей, представленных в современной отечественной и зарубежной научно-исследовательской литературе, выявил интерес их авторов к разным аспектам,

так или иначе связанным с феноменом комического, что показывает актуальность и востребованность воплощения этой категории в медиакультуре.

Обратимся к особенностям репрезентации комического в экранной медиареальности, начав с исторического аспекта проблемы. По сути, медиареальность явила нам сначала в феномене немого кино, а впоследствии и аудиовизуальной экранной образности – и кинематографической, и телевизионной, говоря в терминах М. М. Бахтина, необозримый мир смеховых форм и проявлений [2].

В XX веке мир столкнулся с новыми техногенными формами восприятия реальности. Историческим прорывом стало увеличение доли технической составляющей в визуальных репрезентациях, что привело к кардинальным изменениям в символических системах человеческой культуры.

«Чувственное восприятие, которое во всех случаях зависело от человеческого тела, было отвергнуто в пользу репрезентации при помощи механического монокулярного аппарата, чья аутентичность находилась по ту сторону всяческих сомнений» [10].*

На всем пути цивилизационного развития эстетический опыт рецепции художественных символических сфер создавал основополагающие конвенции культурного развития человечества. Визуальная медийная революция полностью изменила онтологический статус медиареальности, что постепенно стало проявляться в преобладании исследований, выявлявших влияние новых символических посредников на восприятие рождающейся медиареальности и психологические эффекты, порожденные сконструированным характером символического медиапространства. Впервые в истории визуальной культуры экранная реальность кинематографа позволила зрителям ощутить себя действующим лицом в новой, открытой для коммуникации реальности. И далеко не случайно, что новая медиареальность начинается с «комической», как стали называть

*Здесь и далее перевод наш – Е. К.

определенное жанровое направление первых немых фильмов рождавшегося кинематографа.

В современной аудиовизуальной коммуникации одним из наиболее востребованных механизмов создания экранной медиареальности является усиление принципа инфотейнмента. Если к традиционным экранам добавить и новые медиаплатформы, которые также предоставляют аудитории медиаконтент посредством экранных форм, то мы увидим достаточно большой сегмент носителей, репрезентирующих произведения смеховой культуры. Если описать жанровую палитру, то можно увидеть художественные фильмы в жанре комедии, комические сериалы, стендап-комедии, развлекательные шоу и другие формы, жанровую специфику которых не всегда можно отнести к какому-то из существующих сегодня жанров. Во многом обилие комического содержания становится тем основанием, по которому экранные произведения относят к массовой культуре. При этом мы видим новые форматы коротких видео, возникающие в цифровой медиасреде на ряде сервисов, своеобразные комедийные микросюжеты, лавинообразный рост которых стремительно ворвался в современную экранную «любительскую» медиареальность как результат коммуникативного поведения. Эта тенденция, названная М. Кастельсом «самокоммуникацией» [3, с. 85], во многом повлияла на увеличение доли массового медиаконтента в структуре медиареальности.

Сегодня соотношение между развлечением и информацией складывается в пользу развлекательного сегмента. Кроме того, иконический поворот привел к тому, что количество визуальной образности в структуре информации значительно сокращает количество фактической информации, понятийного, аналитического сегмента, уступая место эмоциональной информации, создаваемой средствами визуальной образности. Быстро развивается модель репрезентации в форме так называемых «мягких» новостей. Возникают гибридные модели репрезентации, которые в информационных форматах используют определенные приемы создания комического эффекта. Делать выводы

о том, как связаны между собой информационные и развлекательные модели, предлагаемые сегодня в экранной медиареальности в целом, неправомерно, как и ответить на вопрос, в какой степени информационно-развлекательные программы могут повысить интерес людей, например, к социальным, политическим, экономическим вопросам [16].

Чем вызвана разноликость комического, представленного в современных экранных формах? Вопрос весьма значимый для исследования тенденций развития современной экранной медиареальности в контексте тех радикальных изменений, которые происходят в структуре мировой медиаиндустрии и национальных медиасистемах. Если посмотреть на проблему с позиций социологического подхода, то одним из актуальных факторов трансформаций в области медиакоммуникаций следует признать феномен изменяющегося медиапотребления, возникающий в результате развивающегося процесса медиаконвергенции, который радикально изменил системно-структурное качество всего цифрового медиaprостранства, его функциональные характеристики, определил новую субъектность медиапроцессов [4, с. 18]. Эффекты цифровизации коммуникативного процесса и всех его звеньев в процессе потребления медиапродукции создают новые пользовательские сегменты. Их особенность – изменение роли прежде пассивной зрительской аудитории, ее становление в качестве нового субъекта медиакоммуникации, который теперь сам составляет свою потребительскую «медиакорзину». Этот новый субъект, обладающий определенным набором цифровых компетенций, вышел в «свое» автономное медиaprостранство, используя различные современные технологии.

В результате массовая аудитория не потеряла своих прежних атрибутивных характеристик, оставаясь в той же мере широкой, неопределенной, гетерогенной, но стала в большей степени формировать заказ, обращенный к медиаиндустрии, на производство массовой культуры. Теперь этот аудиторный сегмент «получил прописку» не только в профессиональной институциональной по своему статусу медиареальности, но и в различных сегментах

новых медиа: социальных сетях, месенджерах, на различных *digital*-площадках, увеличивая аудиторию развлекательных программ, репрезентирующих смеховую культуру.

Другую причину увеличения доли смеховой культуры в структуре экранной медиареальности рассмотрим с позиций социально-философского подхода, методами которого медиареальность изучается как одна из форм социальной реальности. Медиареальность – это мир, конституированный в тесной взаимозависимости с жизненным миром человека, где у него есть своя привычная ниша, где он чувствует себя спокойно. Это та ниша, которая, если рассмотреть ее согласно структурно-функциональному подходу в классической теории медиакommunikации, создается «дисфункцией наркотизации», выявленной в эффектах медиареальности социологами Р. Мертоном и П. Лазарсфельдом в середине XX века. Действием этой же дисфункции можно объяснить в подобной же цифровой модели эффекты возникновения привыкания в процессе медиапотребления как результат массовизации культурного медиаконтента. Комедийные сериалы по простоте сюжета напоминают комиксы, которые способны легко проникать в сознание читателя. Контент в комиксах последовательно зашифрован в визуальном режиме репрезентации и представляет собой культурную матрицу понимания комического [8], что также происходит и в процессе восприятия комических сериалов. Нынешнее господство комедии над трагедией в западной культуре, катарсические источники жанров исполнительского искусства отмечает А. Кавалец, анализируя принципы, на которых строится такой популярный жанр современной экранной медиареальности, как стендап-комедия, исследователь рассматривает ее принадлежность к миру зрелищ [14]. Если говорить о типе репрезентации комического в стендап-комедии, то он представлен в двух вариантах: визуальном и словесном. Стендап-комедия анализируется и как зрелищная культура, и как вид развлечения, демонстрирующий художественную и речевую компетентность. Что касается анализа изобразительной репрезентации комического в новой цифровой массовой культуре, то

здесь интересна роль макросов изображений в создании популярного жанра интернет-мемов [9].

Новая субъектность медиареальности, рассмотренная нами сквозь призму социологического подхода, характеризует новые аспекты развития медиареальности и с социально-философской точки зрения. Технологии конструирования медиареальности – строительство символического мира – базируются на технико-технологических процессах медиапроизводства, медиаэкономики, медиаменеджмента. Основой производственного процесса становится потребительская мотивация массовой аудитории, это привело к экспансии в медиареальность повседневности, обыденности, что уравнило визуальную образность институциональной медиареальности с бытовизмом представления привычной жизни в социальных сетях.

Институциональный фактор проявляется в такой тенденции, отмечаемой в последнее десятилетие, как «старение» аудитории традиционного эфирного телевидения, смещение ее молодежного сегмента на интернет-платформы. В попытках «удержать» молодое поколение телезрителей у экранов медиаиндустрия увеличивает долю юмористических программ, строя их по старым шаблонам комического, уже не воспринимаемых новыми поколениями.

С позиций эстетического анализа форм репрезентации комического в экранной медиареальности остановимся на иронии, «самой свободной из всех вольностей», как определил ее Ф. Шлегель.

«В иронии все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным <...> она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувством невозможности и необходимости всей полноты высказывания» [7, с. 287].

Может показаться, что малое присутствие иронии в современных аудиовизуальных программах объясняется определенными границами дозволенного и недозволенного с точки зрения норм профессиональной этики. Но думается, что другой ответ

можно искать в анализе особенностей репрезентации иронического в экранной медиареальности. Следуя за мыслью Шлегеля, мы понимаем, что именно дискурсивная природа высказывания противоречит адекватной его репрезентации на экране, где главной стихией является визуальная образность.

Ирония – это культура речевой репрезентации, поэтому так трудно воплотить стихию литературного комического на экране. По сути, происходит столкновение разных семиотических систем, разных культурных символических миров. Можно возразить, что театральная образность и является примером такого синтеза, и кинематографическая культура изначально синтетична по своей эстетике. Тем не менее они не вбирали «в себя» повседневность, даже если на этом строился сюжет. Сюжет оставался вымышленным и создавался по всем эстетическим канонам искусства, но не реальности. Повседневность реальна, экранное пространство-время условно, смешные стороны реальности не вписываются в эстетическую систему экранного комизма, разламывают ее рамки.

Вместе с тем смеховую культуру репрезентируют программы, которые не претендуют на то, чтобы быть созданными приемами конструирования медиареальности. К примеру, эстрадные представления, они лишены специфики телевизионной репрезентации сюжета, сложного монтажного строя, тонкостей психологии коммуникации со зрительской аудиторией. Тем не менее именно они достаточно долгое время находят своих зрителей, эксплуатируя средства циркового комизма, клоунады, перенесенные на экран, но не становящиеся от этого медиареальностью в ее глубинном воздействии. Присутствие зала, реакция зрителей, делают экран лишь платформой, но не символическим миром медиареальности.

Технические изображения обозначили новую ступень репрезентации и изменили представление о том, что считать реальным, а что реалистичным, при этом острота восприятия при помощи «зрительных протезов» была лишь одной стороной

феномена, другой же – увеличение доли технической изобразительности в культуре [13, S. 53]. Цифровая визуальность, поднявшаяся на еще более технологически высокую ступень, чем технообразы, о которых говорил В. Флуссер, на новом этапе развития уже не спрашивает, что считать реальным, а что реалистичным, она просто стирает эту границу. Формы репрезентации комического теряют образность и метафоричность. Приходит гиперреализм, во многом обусловленный спецификой цифровых технообразов компьютерной эпохи, рождается плоскостность восприятия текста, он теряет глубинную смысловую связность. Чуждый символической природе медиареальности бытовизм разрушает структуру комического образа, его сферу, его ауру. Да и сами маски перестают быть символической формой, выполняя скорее маркетинговые функции, нежели эстетические.

Подводя итог сказанному, можно прийти к выводу, что предложенные в качестве методологического инструментария перспективы анализа форм репрезентации комического в экранной медиареальности – социологическая, социально-философская и эстетическая – показали, что природа комического и классические формы его воплощения в техногенной медиареальности находят свое своеобразное преломление. Вместе с тем экранная медиареальность, в отличие от медиареальности, создаваемой другими традиционными медиа, имеет свой язык, свои законы символизма, визуальную образность, благодаря которым классические формы репрезентации комизма, смеховой культуры, зародившиеся на рубеже XX века в феномене кинематографа, продолжают свое существование в новых техногенных медиаобразах. К тому же цифровой мир и его новые медийные формы (социальные сети, мессенджеры, интернет-платформы) уже создают свои типы репрезентации смеховой культуры в новой цифровой медиареальности, которые требуют своего дальнейшего исследования.

Библиография:

1. Акинфеев С. Н. Развлекательное телевидение: классификация, определение, жанры // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2008. № 6. С. 110–124.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
3. Кастельс М. Власть коммуникации. М.: Изд-во Высшей школы экономики, 2017.
4. Кузнецова Е. И. Медиаконвергенция как социальный феномен цифрового техногенного общества // Общество: философия, история, культура. 2021. № 9. С. 18–21. <https://doi.org/10.24158/fik.2021.9.2>.
5. Ремизов В. А., Мовчан А. С. Природа комического и формы его репрезентации в современном российском телевидении // Вестник МГУКИ. 2016. № 3 (71). С. 93–98.
6. Рябова М. Ю. Игровой модус коммуникации и креативность // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 2 (19). С. 110–118.
7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983.
8. Ahmad H., Mansoor A., Sabana S. Enter the Matrix: Building Creative Industry through Delivering Insights in Comics // ITB Journal of Visual Art and Design. 2013. Vol. 4. № 1. <https://doi.org/10.5614/itbj.vad.2013.4.1.1>.
9. Bülow L., Johann M. Effects and Perception of Multimodal Recontextualization in Political Internet Memes. Evidence from two Online Experiments in Austria // Frontiers in Communication. 2023. № 7. P. 1–19. doi.org/10.3389/fcomm.2022.1027014.
10. Crary J. Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002.
11. Gruner Ch. Wit and Humour in Mass Communication // Humor and Laughter. 2017. P. 287–311. doi.org/10.4324/9780203789469-14.
12. Erdem B. K. Use of Folk Culture Products in Social Media Humor // Turkology. 2020. № 4 (102). P. 125–143. doi.org/10.47526/2020/2664-3162.008.
13. Flusser V. Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography, 1992.
14. Kawalec A. Stand-up Comedy as a Hallmark of Western Culture // Journal of Aesthetics & Culture. 2020. № 12 (1). 1788753. [10.1080/20004214.2020.1788753](https://doi.org/10.1080/20004214.2020.1788753).

15. *Perry S., Jenzowsky S., King C., Yi H., Hester J., Gartenschlaeger J.* Using Humorous Programs as a Vehicle for Humorous Commercials // *Journal of Communication*. 2006. № 47. P. 20–39. 10.1111/j.1460-2466.1997.tb02691. x.
16. *Savolainen R.* Infotainment as a hybrid of information and entertainment: a conceptual analysis // *Journal of Documentation*. 2021. ahead-of-print. 10.1108/JD-08-2021-0169.
17. *Senam N., Joshua U., Christopher P.* Fundamental Issues in Mass Media Audience Research // *International Journal of Social Sciences Perspectives*. 2022. № 11. P. 28–37. 10.33094/ijssp.v11i2.629.
18. *Vanhaelen A.* Publishing the Private in Dutch Comic Culture // *History Compass*. 2012. № 10 (9). 10.1111/j.1478-0542.2012.00864.

КОМИЧЕСКОЕ В ПЬЕСАХ ДОРОТИ Л. СЭЙЕРС

О. Б. Лукманова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена исследованию комических элементов в пьесах английской писательницы, переводчицы и драматурга Дороти Ли Сэйерс. Автор отмечает важную роль юмористического паратекста, характерного для всех пьес Д. Л. Сэйерс, анализирует его основные функции и используемые драматургом способы создания комического эффекта и заключает, что, в частности, в религиозных пьесах подчёркнуто комический паратекст задаёт направление для менее сакрализованного и более естественного прочтения и интерпретации библейских текстов, для выявления изначально присущей им комической составляющей, а также для максимального приближения исторических, мифических и евангельских персонажей к современному человеку, его вопросам и проблемам. В своих светских пьесах Сэйерс пользуется основными приёмами салонной комедии, комедии положений и комедии нравов (парадоксы, каламбуры, остроумные и сатирические сентенции, фарсовые ситуации, любовный треугольник, преувеличенные стереотипы поведения и речи и т. п.) с целью обнажить комичность и абсурдность гендерных и профессиональных стереотипов современной ей культуры.

Ключевые слова: Дороти Ли Сэйерс, комическое, паратекст, религиозные пьесы, субверсия гендерных стереотипов.

Elements of Comedy in Plays by Dorothy Leigh Sayers

O. B. Lukmanova

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article looks at comedic elements in the plays by English writer, translator, and dramatist Dorothy Leigh Sayers. It emphasizes the role of the humorous paratext in Sayers' religious plays that sets the general direction for a more comedic and „human” reading and interpretation of sacred stories and texts. It concludes that the specific comedic elements that Sayers uses are determined by the genre of each play and the types of the „unexpected” that Sayers exploits. In her religious plays, she dramatizes complex theological doctrines through creating comedic paradoxes and reveals genuine humanity and humor of familiar Gospel scenes (which, at her time, were often overly spiritualized) and ecclesiastic discussions by using contemporary colloquial idiom and thus bringing mythical, biblical and historical figures closer to modern man and his problems. In her secular plays, Sayers employs typical techniques of drawing room comedy such as witty puns, paradoxes, near-farcical situations, love triangles, etc., coupling them with subversive ideas and thus using humor to explore and challenge contemporary gender stereotypes and expectations.

Keywords: Dorothy Leigh Sayers, comedic elements, paratext, religious plays, subverting of stereotypes genre.

Английская писательница Дороти Ли Сэйерс (1893–1957), известная у себя на родине и в России прежде всего детективными романами о лорде Питере Уимзи, помимо этого является автором не только блестящих переводов «Божественной комедии» Данте, «Песни о Роланде» и «Тристана в Бретани», а также книг, статей и эссе на политические, богословские и литературоведческие темы, но и десяти пьес: «Осмеяние Христа» (*The Mocking of Christ*, 1918), «Медовый месяц в улье» (*Busman's Honeymoon*, 1936; русский перевод названия пьесы дан в соответствии с опубликованным русским переводом одноименного романа Д. Л. Сэйерс, написанного на основании пьесы в 1937 г. Авторы перевода – О. Попов, А. Савиных), «Ревность по доме Твоем» (*The Zeal of Thy House*, 1937), «Тот, Который должен прийти» (*He That Should Come*, 1938), «Заплатить дьяволу» (*The Devil to Pay*, 1939), «Люби ты всех, или Игра вничью» (*Love All*, 1940), «Человек, рожденный на Царство» (*The Man Born to Be King*, 1941–42), «Праведное мщенье» (*Just Vengeance*, 1946; поскольку название пьесы взято из Песни 7 «Рая», третьей части «Божественной комедии» Данте, его русский перевод дан в соответствии с переводом «Рая» М. Лозинского), «Что дальше?» (*Where Do We Go from Here?*) и «Император Константин» (*Emperor Constantine*, 1951). Только одна из них, «Осмеяние Христа», написана исключительно для чтения, будучи частью раннего поэтического цикла «Кафолические истории и христианские песни» (*Catholic Tales and Christian Songs*, 1918); все остальные изначально предназначались для постановки, причем четыре из них были впервые поставлены в известных английских соборах: «Ревность по доме Твоем» и «Заплатить дьяволу» были написаны для Кентерберийского фестиваля, «Праведное мщенье» – для Личфилдского, а «Император Константин» – для Колчестерского фестиваля.

Как справедливо заметил один из современников Сэйерс, вся её работа была «насквозь пропитана глубочайшим юмором, который сама она называла универсальной [или вселенской,

общечеловеческой – О. Л.] комедией (*universal comedy*)»* [4, p. 22], и уже по некоторым из перечисленных названий становится очевидно, что нередко Сэйерс изначально настраивает читателей и публику на смех и игру. В частности, она прибегает к языковой игре с фразеологизмами (например, выражение *busman's holiday*, означающее «отпуск, проведенный на работе», превращается в *busman's honeymoon*, так как главному герою пьесы, детективу-любителю, приходится расследовать убийство во время медового месяца) и сознательно подбирает полисемичные словосочетания, чтобы, по её собственному выражению, «шутить в духе елизаветинцев: два смысла в одном слове» [7, p. 68]. Например, *the devil to pay* является частью фразеологизма *to have the devil to pay* «платить чертовски много», и в то же самое время отражает сюжет пьесы, где Фаусту приходится буквально платить чёрту, и платить «чертовски много». Точно так же название «антиромантической комедии» *Love All* содержит аллюзию на «Всё хорошо, что хорошо кончается» Шекспира (*Love all, trust a few...*, «Люби ты всех, но верь немногим...», пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник), но, кроме того, имеет и идиоматическое значение «ничья», «ноль-ноль», намекая на то, что речь в пьесе пойдёт об обманутом доверии и любовной игре вничью, а также иронически-парадоксально предвосхищая эгоистическую неразборчивость героя-любовника, любящего и сразу всех, и никого, кроме себя.

Помимо названий важной частью создания комического эффекта в пьесах Д. Л. Сэйерс являются и другие элементы паратекста, призванного «определённым образом подготовить... восприятие текста (а, следовательно, и его интерпретацию) в нужном направлении» [2, с. 37]: сценические указания, предисловия, пояснения относительно действующих лиц, эпиграфы и т. п. Например, эпиграф к «Осмеянию Христа» (*So man made God in his own image. The Book of Genesis (adapted)*) является еще одним примером аллюзивной языковой игры, где Сэйерс создает иронический парадокс, переиначивая или, по её собственному насмешливому

* Здесь и далее перевод наш – О. Л.

примечанию, «адаптируя» Быт. 1:27. Тем самым она не только обозначает главную тему своей сатирической мистерии, но и даёт возможность истолковать указанный жанр пьесы (*A mystery*) как в прямом смысле (поскольку пьеса действительно следует всем условностям жанра средневековой мистерии), так и в переносном (как в выражении *It's a mystery*), шутливо поражаясь тому факту, с каким упорством люди продолжают «адаптировать» Христа к ожиданиям и стереотипам культуры. Пожалуй, в этом контексте даже в названии пьесы (*The Mocking of Christ*) можно в какой-то степени усмотреть интенцию автора сатирически высмеять попытки человека создавать Бога по собственному образу и подобию.

Чрезвычайно важным элементом паратекста в пьесах Д. Л. Сэйерс являются пространные введения, посвящённые историческому, библейскому или богословскому материалу, на котором они основаны, и общему подходу к их постановке и интерпретации. Сами эти введения написаны с характерным для автора юмором: например, в предисловии к «Человеку, рождённому на Царство» Сэйерс, опираясь на историю английских переводов Священного Писания, иронизирует над теми, кто испытывает «сакральный ужас» от вольного обращения с переводами, которые сами когда-то были недопустимой ересью; отпускает парадоксальные шутки про «блистательные грехи» естественных добродетелей и, что, пожалуй, самое важное, полемизирует с расхожим мнением о том, что Христос никогда не смеялся, призывая увидеть в Иисусе и других героях пьесы реальных людей, а в Евангелии – «радостное провозглашение Божественной комедии» [3, с. 109]. Описывая своего Иисуса, Сэйерс прямо говорит, что он «может и смеяться», и к некоторым его словам добавляет ремарки: «весело», «видимо, с улыбкой», «смеётся». Характеристики персонажей, которыми предваряется каждая из десяти радиопьес, пересыпаны меткими юмористическими примечаниями («У него раз и навсегда испуганный взгляд», «Только не ангелица!», «Но без подвываний»); здесь автор нередко использует комические сравнения («молодой, как щенок, и такой

же милый», «говорит с Учителем, как языкастая нянька с непослушным царевичем» и т. п.). Тот же комический эффект можно наблюдать и в авторских ремарках, являющихся косвенными ироническими сравнениями с животными (например, слуга царя Ирода Ефрем не говорит, а «блеет», «скулит», «издает негодующий писк»; сам Ирод «рычит» и т. п.).

Безусловно, в самих радиопьесах присутствуют и чисто комические ситуации, комедийный эффект которых еще более усиливается благодаря контрасту между привычным библейским текстом и его драматизированной версией. Превращая повествовательный нарратив в воображаемый, но вполне соответствующий внутренней логике евангельского текста юмористический диалог и вводя в него потенциальные реакции слушателей, Сэйерс помогает нам увидеть изначальный комизм ситуации и осознать нелепость некоторых высказываемых героями суждений:

Евангелие от Матфея, 22:23-28

В тот день приступили к Нему саддукеи, которые говорят, что нет воскресения, и спросили Его: Учитель! Моисей сказал: если кто умрет, не имея детей, то брат его пусть возьмет за себя жену его и восстановит семья брату своему; было у нас семь братьев; первый, женившись, умер и, не имея детей, оставил жену свою брату своему; подобно и второй, и третий, даже до седьмого; после же всех умерла и жена; итак, в воскресении, которого из семи будет она женою? ибо все имели ее.

*Пьеса 8, «Царский путь»,
сцена III*

Саддукей. Лично я – саддукей...

*Голос в толпе. Еретик поганый!
(Крики, смех.)*

Саддукей. ... и в воскресение не верю.

Голос. Не горюй! Все равно воскреснешь!

Саддукей. Пока не увижу, не поверю.

Голос. То-то удивишься!

Саддукей. ...Представим, что было семь братьев. Старший умер, вдова вышла за второго, и так далее, до самого младшего.

Голос. Ну-ну! (Смех.)

Саддукей. Потом умерла и она.

Голос. Давно пора! (Смех.)

С той же целью Сэйерс приближает речь персонажей к коллоквиально-обиходной речи, включая в их реплики сниженную лексику, эллиптические структуры, расхожие поговорки, современные ей сленговые выражения: «*Нельзя ушами хлопать, голубчик*», «*Нет, ну зануды!*», «*Ты такой мудрец, прямо Соломон!*», «*Больше верь, меньше спорь*» и т. п. Сэйерс маркирует речь отдельных персонажей отличительными признаками региональных и социальных диалектов, иногда с помощью графонов (*We're goin' to see a prophet!*, *Git on up!*, *P'raps it was an angel* и т. п.), но чаще всего через включение в их реплики нестандартных грамматических форм и характерной лексики (*Fact is, my boy, you've been had for a sucker. Let him ring the changes for you proper* и т. п.). В примечании к Пьесе 4 она прямо говорит, что Матфею лучше говорить на откровенном лондонском кокни, и шутливо добавляет, что, если кто-то из учеников вдруг вздумает перейти на ультра-рафинированный язык (*rafeened speech*), Матфей, «*не моргнув глазом поставит их на место*» (*will kill them stone-dead*). Кроме того, вербальные и невербальные реакции Матфея нередко обнажают те комические моменты притчей Иисуса, которые, по тем или иным причинам, не воспринимаются современной публикой как смешные: он «*хлопает себя по ляжке*», «*не сдержавшись фыркает*», «*смеётся*» и т. п.

В остальных «сакральных» пьесах (то есть пьесах на религиозные темы) Сэйерс также пользуется всеми уже перечисленными приёмами, но те театральные жанры, к которым она обращается, позволяют ей расширить свой репертуар. Обозначив «Ревность по доме Твоём» как миракль, автор, с одной стороны, следует его конвенциям (двойственность действия, назидательный характер, присутствие ангелов и их вмешательство в земные события, отражение и обличение житейских и кликальных нравов и характеров, особый тип драматического конфликта, характерный для средневекового миропонимания, чудесный переход героя от порочной жизни к раскаянию, «*кульминация, разрешаемая путем „чуда“, которое и дало имя самому жанру*» [1, с. 44] – и даже подробно прописанная в паратексте

строгая средневековая организация и архитектура сценического пространства). С другой стороны, Сэйерс играет с этими конвенциями, постоянно сталкивая и перемежая высокое и низкое самым неожиданным и парадоксальным образом. Великие архангелы говорят и ведут себя, как клерки из адвокатской конторы, тем самым косвенно травестируя «духовное» обсуждение той же проблемы, одновременно идущее вниз, на земле. Непосредственно за торжественной декламацией хора следует совершенно будничное, канцелярское начало: *«Какое у нас сегодня дело в Кентербери?»*, а высокая ностальгия Рафаила (*«Я, бывало, сидел там и просто ощущал, как молитва пропитывает камень»*) прерывается почти раздражённой жалобой другого ангела, деловито что-то подсчитывающего в кассовой книге: *«До чего беспечны люди! Вот, у меня иск к Томасу Хряку»*. В данном случае стоит также отметить, что, поскольку чаще всего персонажи религиозных пьес Сэйерс являются реальными историческими фигурами, это один из тех немногих случаев, когда она имеет возможность создать дополнительный комический эффект через говорящее имя (*Тот Ногг*).

Кроме того, в действие нередко включаются неожиданные моменты комической разрядки: например, когда один ангел жалуется, что исписал все перо, второй отвечает: *«Этому горю легко помочь»* – и выдергивает перо у него из крыла; или когда старый отец Эрнульф, мирно засыпающий при первой же возможности, вдруг просыпается и что-то изрекает. Следуя канонам миракля, Сэйерс сатирически описывает нравы священников и монахов, каждый из которых, несмотря на искреннее желание угождать Богу, подспудно гнёт свою линию, тем самым создавая ситуацию неосознанного комизма. Главный герой, архитектор Вильям из Санса, является тем самым «порочным» героем, которому предстоит пережить чудесное преображение, но из персонажей-людей именно он являет собой пример субъективно-комического, так как его речь отличается остроумием, сознательной иронией и даже некоторым сарказмом, в ней встречаются парадоксы и шутки с просторечными элементами, а также

нотки грубовато-скабрёзного юмора («*Эта леди молода? Красива? Что же она делает с настоятелем? Или он с нею?*»). Отдельно следует упомянуть подчёркиваемую автором парадоксальность и комичность ситуаций, связанных с одной из главных тем пьесы – причудливым переплетением человеческой свободы и ответственности с одной стороны и Божьей воли и Провидения с другой: в то время как «внизу» люди совершают те или иные поступки, «наверху» ангелы делают свое дело, и тот же спящий отец Эрнульф, проснувшись, изрекает Божью волю по подсказке Гавриила и сразу засыпает вновь, заставляя зрителя и читателя ощутить всю иронию происходящего.

Интересно отметить, что в пьесе «Заплати дьяволу», где Сэйерс играет с легендой о Фаусте, главным носителем субъективно-комического также является антагонист Мефистофель (хотя, в отличие от него, Вильям из Санса в конечном итоге всё-таки раскаивается и обретает покой), в то время как положительные герои (Вагнер и Лиза) скорее серьёзны или печальны, а Фауст абсолютно лишён юмора и в процессе развития действия становится практически инфантильным, животноподобным. Сэйерс признаётся:

«<...> красочная фигура дьявола всегда привлекала к себе драматургов, хотя, чисто богословски, он никогда не преминет воспользоваться случаем нагреть руки на любой истории, в которую вмешается» [6, p. 117].

Признавая себя «тенью, отбрасываемой добром», Мефистофель с лёгкой небрежностью и многословной логикой отвечает на вопросы Фауста, своим остроумием несколько напоминая героев Оскара Уайльда или даже иронические пассажи лорда Питера Уимзи, героя детективных романов Сэйерс. Он говорит салонным языком с характерными для английского языка тропами намеренного преуменьшения, искусно цитирует Священное Писание, хитроумно интерпретируя его в свою пользу, пользуется эвфемизмами, риторическими вопросами, сарказмом, иронией

и другими приёмами модного оратора, создавая комический контраст с серьёзной, прямой, торжественной и несколько тяжеловесной речью Фауста. Он разыгрывает недоумение:

«А чего еще вы ждали, когда вызывали меня?» (выделено О. Л.),

– притворно провозглашает величие Фауста, в сторону отпуская о нём нелестные комментарии, и иронически снижает ситуацию продажи бессмертной души, обращаясь к метафоре повседневной английской жизни:

«Люцифер! Люцифер! Птичка попалась! Можешь выключать свет, выпускать во двор кошку, запирать дверь и идти спать!»

В данной пьесе (жанр которой обозначен как *stage-play*) Сэйерс явно следует елизаветинской драматургической традиции – и не только в том, что пьеса является образцом прозиметра, чередуя стихотворные и прозаические фрагменты, но и в том, как неожиданно (и потому часто с комическим эффектом) в действии сочетаются, на первый взгляд, несочетаемые элементы: тонкий юмор и фривольные шуточки, высокий пафос и едкий сарказм, элементы средневековой мистерии и романтической сказки (например, полёт Вагнера и Лизы в Рим на драконе) и вполне современные и реалистические рассуждения Фауста о политических и научных способах решения социальных проблем. Наконец, в предкульминационной сцене, искусно обманывая ожидания Мефистофеля и зрителей, Сэйерс прибегает к весьма характерному для елизаветинского театра приёму внешнего комического эффекта, когда на сцене вдруг появляется чёрная собачка, в которую за двадцать четыре года превратилась душа Фауста. Здесь нельзя не вспомнить шутку из пьесы М. Нормана и Т. Стоппарда «Влюбленный Шекспир», где няня Джульетты говорит:

«А мне понравилась собачка, было смешно!»

– а ей вторит владелец театра Хенслоу:

«Где комедия, Уилл? Где собака?» [5, p. 48].

Только две пьесы Д. Л. Сэйерс были изначально задуманы для светского театра, а не для религиозных фестивалей или радиопередач. Первую, «Медовый месяц в улье», она написала вместе с университетской подругой Мьюриел Ст. Клэр Бёрн, юмористически обозначив её как «Любовную историю с перерывами на детективное расследование» (*A Love Story with Detective Interruptions*). В «Медовом месяце» главным источником комедии является, пожалуй, сама коллизия (ирония судьбы, заставляющая знаменитого детектива провести медовый месяц за расследованием убийства, совершённого в его доме), а также речь персонажей, каждый из которых прочно занимает свою традиционную нишу в культурном контексте английской деревни и, в каком-то смысле, функционирует как «тип» со своим образом мыслей и строем речи: приходской священник, старая дева, печник-трубочист, дочь врача, дворянин-аристократ и его корректный слуга-дворецкий (пара, напоминающая Дживса и Вустера), сельский полицейский, местная красотка, обаятельный негодяй-ловелас, прижимистый скряга-вымогатель и т. п.

Речь лорда Питера и его жены Гарриет похожа на речь самой Сэйерс, пересыпанную интеллектуальным юмором, забавными метафорами и неожиданными сравнениями: например, они постоянно шутят с помощью литературных аллюзий и цитат и даже вовлекают в эту игру полицейского инспектора, который старательно занимается самообразованием. Сэйерс обильно пользуется графонами и нестандартными грамматическими формами для воспроизведения местного диалекта (*It's all corroded sut; if it wasn't for the sut, it'd draw beautiful, 'oo was married? I'm com' mit – me lady*) и выделяет интонационные ударения в речи некоторых персонажей для усиления комического эффекта: например, в речи мисс Твиттертон подчеркнута куда больше слов, чем обычно выделяется ударением, и в результате впечатление создается такое же, как при чтении письма старой девы из романа «Лунный камень» Уилки Коллинза, которого Сэйерс хорошо знала и любила.

Автор также помещает героев в комические ситуации (эпизод, когда Бантер, безупречный дворецкий, теряет самообладание из-за перевернутых бутылок вина; эпизод с камином, когда тот же Бантер оказывается покрытым сажей и лорд Питер в шутку награждает его «почётным орденом Каминной трубы» и т. п.). Более того, сам замысел пьесы впервые возник, когда Сэйерс рассказала подруге о трубочисте, который явился к ней в невероятном наряде из дюжины разноцветных свитеров и пиджаков, надетых один на другой, и по мере работы стягивал их с себя один за другим, и та сказала, что это было бы отличное начало для пьесы. «Медовый месяц» начинается именно с этой полуфарсовой мизансцены, задающей общий тон для комедийного спектакля в рамках не очень серьёзного детективно-любовного жанра. Пьеса не имеет той глубины, которой отличается написанный на её основе одноименный роман, но оба произведения действительно пропитаны юмором «универсальной человеческой комедии».

Во второй «светской» пьесе Сэйерс «Люби же всех, или Игра вничью», которая в плане жанра единственная является, собственно, комедией (и которую часто называют «антиромантической комедией»), автора также интересуют прежде всего любовные и семейные взаимоотношения между мужчиной и женщиной, в том числе и в свете гендерных стереотипов и культурных ожиданий того времени. Она представляет собой сочетание комедии положений и комедии нравов, герои которой, с одной стороны, оказываются в курьёзной ситуации любовного четырехугольника, а с другой – пытаются разобраться в этических и моральных нормах и культурных стереотипах и ожиданиях, с которыми им приходится сталкиваться. Главный герой, известный автор любовных романов, сбежавший с любовницей-актрисой за границу, втайне от неё является в Лондон, чтобы получить развод, и неожиданно узнаёт, что за время его отсутствия брошенная жена успела стать успешным драматургом. Ирония ситуации усугубляется, когда в квартире жены появляется любовница-актриса, втайне от него приехавшая к писательнице-

драматургу (работающей под псевдонимом) просить роль в её новой пьесе. Комедия становится почти фарсом, когда несчастный романист, видя, что обеим женщинам куда интереснее работа и творчество, чем жизнь ради него, обращается с любовным признанием к третьей женщине, типичной идеальной секретарше, которая, по всем признакам и по всем известным ему правилам любовного жанра, должна быть в него влюблена, – и, к своему немалому изумлению, узнаёт, что она выходит замуж за кого-то другого и никак не собирается посвящать свою жизнь ему и его работе.

Помимо почти водевильной коллизии, опрокидывающей жанровые и гендерные стереотипы, комический эффект достигается также и за счет искусной имитации речи, привычек и шуток людей из театрального мира:

Godfrey: Theatre life isn't always a bed of roses;

Janet: Far from it, darling. Pansies, pansies all the way!,

– а также парадоксальных сентенций и каламбурных шуток в духе Оскара Уайльда и Ноэля Кауарда, например, Сельби:

«Джанет говорит, что я совершенно безграмотный, но это небольшое преувеличение. В конце концов, я же играл Шекспира!»,

– или Миссис Минтлоу:

«Мне кажется, ценность романтики несколько преувеличена. Хотя, конечно, в третьем акте без нее никуда!».

В репликах персонажей Сэйерс играет с культурными стереотипами, превращая известные штампы в ироничные парадоксы:

«Лидия: „За каждым великим мужчиной стоит женщина“»;

«Джанет: „А перед каждой великой женщиной непременно оказывается какой-нибудь мужчина, который так и норовит подставить ей подножку“».

В отличие от «Медового месяца», здесь все персонажи (кроме романиста Годфри, который отличается от всех остальных заметным отсутствием юмора) говорят примерно в одном стиле и на одном и том же ироничном, утонченном, слегка преувеличенном и подчеркнуто остроумном языке интеллектуально-литературных и театральных кругов метрополиса, напуская на себя, как говорит об этом сама Сэйерс, «неизлечимый дух обаятельного цинизма» (*an incurable air of genial cynicism*) [8, p. 161].

Некоторые иронические реплики подаются как ненамеренный юмор со стороны персонажей, которые сами удивляют себя неожиданным комическим эффектом сказанного. Например, обговаривая дальнейшие действия, две героини, увлекшись обсуждением мужчин, вдруг спохватываются:

«Что толку обсуждать мужчин? Нужно думать о Годфри!»,

как бы невзначай отрицая мужественность главного героя-любовника. Фактически именно женщины здесь действительно ведут себя по-деловому, «по-мужски», а их общему любовнику отводится пассивно-декоративная роль, которую сам он до сих пор предназначал только женщинам; более того, они даже обсуждают его привычки почти так, как люди порой обсуждают повадки любимого животного-питомца. В отличие от Годфри, который настаивает на стереотипном штампе Венеции как города романтических приключений и прекрасных видов, его любовница-актриса (которой, по отведённой ей роли, полагается целиком разделять его романтические настроения) иронически и трезво описывает реальность Венеции в летнюю жару, где «*все орут, гондолы скрипят, а от каналов невозможно воняет*», отдавая предпочтение вполне прозаическому лондонскому каналу Гранд-Джанкшен, который куда менее романтичен, что «*только говорит в его пользу*». Точно так же вместо того, чтобы играть роль преданной жены, покорно ожидающей возвращения блудного мужа, Джанет говорит, что нашла романтику и счастье в работе.

– Романтику? (Переспрашивает Годфри.)

– Да.

– В работе?

– Да, Годфри. И даже не в других людях. А в себе. В том, что я впервые в жизни нашла себя и добилась успеха.

– Не может быть! Такие чувства женщинам не свойственны.

– Они свойственны каждому человеку.

– Но это противоестественно!

Последняя неосознанно комическая реплика Годфри не может не вызывать смех, потому что, с одной стороны, действительно отражает сознательно и подсознательно бытующие в обществе стереотипы, а с другой стороны, обнажает их полную абсурдность.

Неожиданный конец, когда две главные героини, в каком-то смысле соперничающие за любовь одного и того же мужчины, вдруг начисто забывают о романтической коллизии и находят общий язык и деловую дружбу на традиционно «мужской» профессиональной почве, ещё более усиливает комедийную субверсивность пьесы, которая в начале 40-х гг. уже поднимает вполне современные темы гендерных стереотипов и где Сэйерс в комедийно-драматической форме представляет те идеи, которые уже развивала в своём знаменитом ироническом эссе «Являются ли женщины людьми?» (*Are Women Human?*, 1938). «Как прекрасно, когда тебя любят за то, что ты умеешь делать!» – восклицает Джанет, когда на мгновение снимает маску остроумного космополитизма, пытаясь говорить с мужем на равных, как человек с человеком, не играя роль преданной жены, беспомощной кокетки или идеальной секретарши, которые он навязывает женщинам в своей жизни.

«Очень утомительно, – продолжает она, – когда тебя любят только за то, что ты чья-то жена или мать – или просто милый человек. А вот работа – это что-то реальное!»

Однако, когда Годфри отказывает ей в равных отношениях просто человека с просто человеком, ей (вместе с автором пьесы)

снова приходится переходить на комическое остроумие, в каком-то смысле принимая своё бессилие перед слишком серьёзным отношением Годфри к собственной персоне и находя спасение и облегчение в здравом юмористическом отношении к происходящему.

В свете всего вышесказанного можно заключить, что элементы комического, которые Д. Л. Сэйерс использует в своих драматургических произведениях, определяются жанром конкретной пьесы и разными типами того неожиданного, с помощью которого автор реализует свою интенцию. В религиозных пьесах неожиданной оказывается как драматизация сложных богословских доктрин через создание комедийных парадоксов, так и выявление комического в самих евангельских ситуациях и приближение речи и поведения библейских, исторических и мифических персонажей к современному человеку и его проблемам. В светских пьесах неожиданными оказываются сами идеи и мысли, лежащие в их основе, особенно когда автор бросает вызов стереотипам и ожиданиям современной ей культуры, чтобы более глубоко рассмотреть реальность и динамику развития семейных и профессиональных взаимоотношений.

Библиография:

1. Забулионите Аудра К. И., Виноградова Е. В. Миракль как содержательная форма средневекового театра // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. №3 (23). С. 40–54.

2. Колотов А. А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении // Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования: материалы I Международной научно-практической конференции. Краснодар: АНО «Центр социально-политических исследований», 2011. С. 37–41.

3. Сэйерс Д. Л. Создатель здания. Пьесы, статьи, стихи / Пер. Н. Л. Трауберг. Обнинск: Духовное возрождение, 2004.

4. Hodges F. The Wit of Dorothy L. Sayers // *Sidelights on Sayers*. 1986. Vol. 19. (May). P. 22–30. // Электронный ресурс: URL: <https://www.jstor.org/stable/45305507> (дата обращения: 30.10.2022).

5. *Norman M., Stoppard T. Shakespeare in Love: A Screenplay.* Miramax, 1999.
6. *Sayers D. L. Four Sacred Plays.* Kent: Reading Essentials, 2019.
7. *Sayers D. L. Gaudy Night.* Kent: HarperPerennial, 1993.
8. *Sayers D. L., Byrne M. St. Clare, Dale A. S. Love All / Busman's Honey-moon.* Kent: Kent State University Press, 1984.

МАКАБРИЧЕСКИЙ ЮМОР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГОРДОНА ХОТОНА

И. С. Разина

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена особенностям и функциям макабрического юмора в творчестве британского писателя Гордона Хотона на примере его произведений «Подмастерье» и «Порученец». Делается вывод о том, что макабрический юмор в рассматриваемых работах играет сюжетно- и структурообразующую роль, лежит в основе философского, атеистического и сатирического пластов повествования.

Ключевые слова: литература Великобритании, макабрический юмор, мотив смерти и возрождения, Гордон Хотон.

Macabre Humour in the Works by Gordon Houghton

I. S. Razina

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article discusses the specific features and functions of macabre humour in the works *The Apprentice* and *The Journeyman* by the contemporary British writer Gordon Houghton. The macabre humour plays a structure-forming part in his novels and is integral to the plot, being the basis of philosophical, atheistic and satirical layers of the narrative.

Keywords: British literature, macabre humour, motif of death and resurrection, Gordon Houghton.

Макабрический (фр. *macabre* – «смерть») юмор представляет собой разновидность чёрного юмора, чьим объектом является смерть и всё, что с ней связано [1]. Он возникает вследствие особенного отношения к смерти и проявляется в высмеивании данной темы.

Смех, вызываемый таким юмором, помогает противостоять страху. Исследователь М. Т. Рюмина называет его знаком пограничного состояния. Посредством смеха в присутствии смерти акцентируется «не только жизнь или даже будущая жизнь, а состояние перехода от смерти к жизни и от жизни к смерти» [2, с. 133].

Примером затянувшегося перехода является так называемая «не-жизнь» (*undeath*): возвращение умершего к подобию жизни.

Именно это становится завязкой произведений британского писателя Гордона Хотона (р. 1965) «Подмастерье» (*The Apprentice*, 1999) и «Порученец» (*The Journeyman*, 2013). Ад погибает при загадочных обстоятельствах, и Смерти нужен новый подмастерье. Безымянному главному герою, поднятому из могилы, предстоит в течение недельного «испытательного срока» помогать Всадникам Апокалипсиса в ежедневной работе. Образы Смерти, Глада, Мора, Раздора и его помощника Дебоша иронично осовременены: вместо коней у персонажей автомобиля соответствующих цветов, они носят джинсы и футболки, пользуются тонкими ноутбуками с монограммами: коса, весы, корона, меч. Их деятельность до абсурда бюрократизирована, регулируется многочисленными договорами и правилами, представляет собой ритуал, возведённый в абсолют. Примечательно, что шрифт в договорах слишком мелок, чтобы подписывающие их смогли внимательно прочитать условия.

«КАТЕГОРИЯ 1: живец, чьё прекращение произведено успешно и согласно методам, изложенным в Прекращениях.

КАТЕГОРИЯ 2: живец, прекращённый случайно в ходе успешного прекращения другого живца. Рекомендованное(-ые) решение(-я): незамедлительное воскрешение. <...>

Типовое соглашение на воскрешение, законно заключённое между Агентством и усопшим, здесь и далее именуемым [...] или же „усопшим“. Агентство привлекает услуги усопшего в качестве Агента-подмастерья на семидневный испытательный срок. Этот срок гарантирует занятость, защиту, питание и все остальные права подмастерья согласно соответствующей Категории прекращения; со своей стороны, усопший отказывается от прав как погребённого и остаётся в распоряжении Агентства на указанный срок» [3, с. 185–186].

Комический эффект здесь создаётся прежде всего за счёт огромной дистанции между человеческими представлениями о загробной жизни, воплощёнными в мифах и религиозных

текстах, и реальным – внутри вселенной Хотона – положением дел. «Вмешательство судьбы», «божественное провидение» и тому подобный пафос оказываются штатными ситуациями «устранения клиентов» либо ошибками исполнителей, а значит, надеяться на высшие силы и обращаться к ним не имеет никакого смысла.

Смерть и его агенты максимально приближены к обычным людям – и внешне, и по своему поведению. Хотон переосмысляет традиционный образ «смерти, смеющейся над живыми» [2]: Смерть безучастен, разочарован, как страдающий от профессионального выгорания клерк, и если бы такое выражение было к нему применимо, его можно было бы парадоксально назвать уставшим от жизни и своих обязанностей. Если существование «живцов» не значимо, то имеет ли значение его работа, ведь именно она делает человеческую жизнь исходно бессмысленной? Ощущение замкнутого круга усугубляется тем, что Смерть – лицо также подотчётное. На встречи с клиентами его отправляет таинственный Шеф, возможным появлением которого Хотон интригует читателя на протяжении всего сюжета.

Совсем другое прочтение получает и старейший мотив «пляски смерти». Смерть увлечённо играет с живыми в шахматы по переписке:

«Не могу удержаться от вызова. Как танец – и страсть, и слабость»
[3, с. 68].

Такой перенос эмоций не удивителен, если принять во внимание, что настоящая пляска также обязана вписываться в строгие рамки, и на одном из стеллажей в Архиве лежит инструкция, согласно которой некоторые виды танца запрещены, а другие, наоборот, рекомендованы.

Смерть в диалогии неоднократно бывает смешон. Так, он откровенно неуклюже обращается с новой косой:

«Предмет походил на отпрыска треноги и швейцарского ножика. Смерть предложил нам отойти подальше, после чего взялся за конец прибора и с невероятной прытью дёрнул кистью. Раздался громкий

треск, но более ничего не произошло. Он попытался ещё раз – с тем же результатом.

– Не выношу это современное автоматическое барахло, – сказал он зло. – Предпочёл бы мою старую» [3, с. 469].

Или привозит из командировки явно украденное полотенце с надписью «Окружное отделение судмедэкспертизы Лос-Анджелеса». Или, не соблюдая меры предосторожности, обгорает на солнце. Такие эпизоды ещё больше роднят его с теми, чьим «прекращением» он занимается по долгу службы. Смех рождается на контрасте между его функциями и отношением к сопутствующему антуражу.

Связанный условиями договора, Смерть не раскрывает Подмастерью, каким образом тот умер; герою предстоит выяснить это самостоятельно. Каждое поручение помогает вспомнить новые детали, за семь дней испытательного срока он буквально сотворяет заново мир, в котором жил когда-то. Нарушение причинно-следственных связей в виде поиска причины смерти после смерти обладает комическим потенциалом и само по себе, но герой Хотона оказывается частным детективом.

Фрагментарные, перетекающие одно в другое описания жизни и не-жизни Подмастерья представляют собой развёрнутую метафору: речь идёт об изгоях, тех, кем общество пренебрегает, возможно, в том числе по причине их собственной глубокой пассивности. Посредством мотива «*фантастического человеческого карнавала*», очередного зеркального отражения «*пляски смерти*», ярко иллюстрируется упорный разрыв связи, отсутствие близости одиночки с другими людьми, социальная тревожность [3, с. 43]. Герой неоднократно думает о том, что хотел бы вернуться в гроб, где чувствовал себя в безопасности.

Показательно, что похожим образом он вёл себя и ранее. Можно говорить о том, что он стал своего рода живым мертвецом задолго до момента реальной гибели. Женщина, которую Подмастерье любил, «*вскоре обнаружила, что границы <его> территории и впрямь очень узки*» [3, с. 101]. Он «*никогда не выбирался*

из своей раковины целиком, потому что не хотел, чтобы хоть кто-то увидел розовое трепетное нечто, обитавшее в этой раковине. Беда была лишь в одном: даже если мне хотелось обнажить глубинное „я“, раковина не позволяла мне» [3, с. 177–178].

Широко определяя на основе текста Хотона живого человека, можно сказать, что это некто, способный полностью взаимодействовать со своим окружением, в то время как у живого мертвеца есть потенциал чувствовать, но он не понимает, как его воплотить. Он способен выживать среди живых, но предпочитает безопасность собственного жилища.

Тем не менее, в соответствии с концепцией смерти как смене новой жизни, герой постепенно понимает, что готов к переменам, начинает относиться к своему воскрешению как ко второму шансу, а не досадному инциденту. Смех становится связан не просто с рождением нового, а именно с возвращением, с повторением. С этого времени можно говорить о том, что происходящее напоминает роман взросления наоборот, вариацию на его тему. «Я до сих пор ребёнок – много лет после смерти», – признаёт герой [3, с. 340]. С готовностью к самоиронии он сначала списывает свои ошибки на «распад мозга», сравнивает мозг с «густым супом» и «медузой на родео», шутит об упущенных воспоминаниях:

«Пытаясь улучшить память, я прочитал немало о том, как она работает. Узнал, что всё, полученное органами чувств, переводится в импульсы нервной энергии. <...> Долгосрочная память работает посредством повторения импульсов и маршрутов с частотой, достаточной, чтобы создать практически вечные анатомические и биохимические каналы, чтобы... Дальше не помню» [3, с. 232].

В своей рефлексии Подмастерье следует путём, очень похожим на рассуждения Смерти:

«Почему же я родился? <...> Потому что мои родители меня хотели. <...> Мне было суждено умереть лишь потому, что мои родители желали, чтоб я жил» [3, с. 286–287].

Но через расследование гибели Ада, загрызенного собственным Цербером, и восстановление картины своей жизни Подмастерье, наконец, приходит к осознанию: он хочет быть живым и расти дальше, и в этот раз будет вести себя по-другому. Первая часть диалогии завершается тем, что он обыгрывает Смерть в шахматы и остаётся в мире живых.

Макабрический юмор Хотона тесно связан с юмором языковым. Подчёркивая парадоксальную природу живых мертвецов, автор активно использует оксюморон («трупный инстинкт самосохранения»), игру слов (персонажа, перенёсшего пересадку головы, зовут «И. Е. Раним Бошк»), остроумно трансформирует устойчивые выражения («это был самый прекрасный момент в моей смерти», «четыре шофёра Апокалипсиса», «одна голова хорошо, а три – лучше» в описании Цербера).

Комическое звучание приобретают и многочисленные аллюзии.

«Без губ, голосовых связок и языка вам в „Гамлете“ достанется лишь одна роль – Йорика»,

– непринуждённо замечает герой, рассматривая себя после воскрешения и понимая, что лишился нескольких частей тела [3, с. 14]. В связи с гибелью Ада один из персонажей сообщает: «Смерти Ад не нравился. Смерть терпеть не мог, что Ад повсюду за ним таскается» – это отсылка к библейскому «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нём всадник, которому имя Смерть; и Ад следовал за ним» [там же, с. 274]. А Цербер засыпает, когда звучит определённая музыка из оперы «Дон Жуан», где Дон Жуан ходит в ад.

В эссе *What's so funny about comic novels?* писатель Джонатан Коу поднимает вопрос об одном из возможных недостатков современной английской комической традиции: отсутствии трагической иронии, особенно в финале [4]. Финал диалогии Хотона ироничен на нескольких уровнях.

Во-первых, Подмастерье узнаёт от Смерти, что тот получил указания поддаться в решающей игре в шахматы, а также что наём Подмастерья в Агентство был неслучаен. Смерть делится

своими предположениями о важности роли героя в более масштабной картине, истинное значение которой будет, вероятно, явлено позднее. Таким образом одновременно опровергается та невозможность чуда и «вмешательства сверху», о которой говорилось вначале, но и раскрывается сугубо практический, циничный характер иерархии в Агентстве.

Во-вторых, и здесь намного ярче звучит трагическая нота, Подмастерье посещает в видениях Абаддон, владыка Нижнего мира, готовый исполнить его сокровенное желание в обмен на ключ от Великих врат. Ранее Подмастерью удаётся дозвониться до Шефа и получить ответ на вопрос, как снова стать полностью живым: *«совершить мену, когда предложат»*. Ключом может оказаться либо серьга его первой возлюбленной, либо кулон девушки, к которой он испытывал подобие симпатии уже после смерти; вполне ожидаемо, что оба украшения изготовлены в виде анкха – древнего символа жизни. В одном из видений Абаддон особо интересуется серьгой, поэтому при встрече Подмастерье отдаёт ему кулон. Это оказывается ошибкой. Ключ отпирает врата Нижнего мира, и армия демонов Абаддона готова опустошить землю. Такой итог представляется удивительно закономерным для героя, которому понадобилось умереть, чтобы понять ценность жизни.

Макабрический юмор становится в произведениях Хотона сюжетно- и структурообразующим. Вступая в диалог с традиционным представлением о смехе как торжестве плоти, автор задаётся вопросом: что, если эта плоть мертва?

Хотон призывает читателя к осмысленной, насыщенной жизни – в настоящем, а не «после смерти». Здесь просматривается ещё один пласт диалогии – атеистический. Наконец, Хотон также высмеивает теории заговоров о грядущей гибели всего человечества: в Агентстве выбирают из нескольких вариантов, в том числе восстание роботов и массовые смерти от опухолей мозга в результате слишком долгих разговоров по телефону. Самым многообещающим способом, однако, признаётся «корпоративная

реструктуризация», суть которой заключается в том, что человечество убьёт себя самостоятельно без какого-либо участия Агентства.

Библиография:

1. *Бороненко А. В.* Макабрический юмор в ирландской романистике 1930–1940-х гг. (Дж. Джойс, С. Беккет, Ф. О’Брайен) // *Мировая литература в контексте культуры.* 2012. № 1 (7). С. 56–67.
2. *Рюмина М. Т.* Эстетика смеха. М.: Либроком, 2010.
3. *Хотон Г.* Подмастерье. Порученец / Пер. с англ. Ш. Мартыновой. М.: Додо Пресс; Фантом Пресс, 2017.
4. *Coe J.* What’s so funny about comic novels? // *The Guardian.* 2013. September 7 // Электронный ресурс: URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/07/comic-novels> (дата обращения: 13.11.2022).

«КОМИЧЕСКОЕ» И «ОПТИМИСТИЧЕСКОЕ» В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКОГО ПОЭТА ФРИДРИХА ГОТЛИБА КЛОПШТОКА

В. Г. Сибирцева

Национальный исследовательский университет
Высшая школа экономики Нижний Новгород

В статье рассматриваются особенности рецепции произведений Ф. Г. Клопштока (1724–1803) в России, сформировавшиеся на фоне недостаточного знакомства читателей и критиков с его творчеством. В русской культуре Клопшток известен преимущественно как автор стихотворной религиозной эпопеи «Мессиада», на объективную трудность восприятия которой указывали еще соотечественники Клопштока. Грандиозность замысла немецкого поэта приводит к тому, что он включается в число произведений, рекомендованных для изучения в учебных заведениях. Наряду с затрудненным пониманием замысла и слога Клопштока обязательность к изучению нередко порождает комизм ситуаций, в которых упоминается имя Клопштока. Ситуация меняется только в XX веке, когда появляется настоящий исследовательский интерес к произведениям немецкого поэта и новые, качественно иные переводы его лирики.

Ключевые слова: Клопшток, «Мессиада», Жуковский, литературный канон.

„Komisches“ und „Optimistisches“ im Leben und Werk des deutschen Dichters
Friedrich Gottlieb Klopstock

V. G. Sibirtseva

National Research University Higher School of Economics Nizhny Novgorod

Im Mittelpunkt des Artikels stehen die Besonderheiten der Rezeption von F. G. Klopstock in Russland, die unter dem Einfluss der mangelhaften Bekanntheit mit seinem Werk von Lesern und Kritikern gebildet sind. In der russischen Kultur ist Klopstock vor allem als Autor des poetischen religiösen Epos *Der Messias* bekannt, auf dessen objektive Wahrnehmungsschwierigkeiten auch in Deutschland hingewiesen wird. Die Größe der Klopstocks Absicht führt dazu, dass der Dichter fürs Studium an Bildungseinrichtungen empfohlen wird. Neben der Schwierigkeit, das Konzept und den Stil von Klopstock zu verstehen, führt der Zwang zum Studium oft zu komischen Situationen, in denen Klopstocks Name erwähnt wird. Die Situation ändert sich erst im 20. Jahrhundert, wenn ein echtes Forschungsinteresse am Werk des deutschen Dichters entsteht und neue, qualitativ andere Übersetzungen seiner Lyrik erscheinen.

Schlüsselwörter: Klopstock, *Der Messias*, Schukowski, Literaturkanon.

Фридрих Готлиб Клопшток – хрестоматийный поэт второй половины XVIII века, эпохи немецкого сентиментализма и

предромантизма. На протяжении более чем двух с половиной веков известности в России Клопшток неизменно называется в ряду создателей великих эпических произведений, наряду с Гомером, Вергилием, Мильтоном. Он считается одним из «патриархов немецкой национальной литературы» [15]. Однако читателю XIX и XX века Клопшток известен мало, его литературная репутация формировалась во многом без участия читателя. Нельзя не согласиться с историком литературы А. И. Рейтблатом, считающим очень важным обращение (или не-обращение) читателей к творчеству определенного писателя, «выбор среди его произведений тех или иных для переписывания, заучивания, чтения вслух, включения в антологии и т. д., то или иное их понимание» [16, с. 51]. Во многом степень изученности литературного наследия немецкого поэта отражают субъективные оценки его творчества, зафиксированные в письменном виде и проявляющиеся в русской рецепции: в переводах, оценках критиков, воспоминаниях современников разных эпох. Представляется, что для России он остается одним из наименее исследованных и при этом выдающихся и почитаемых авторов в немецкой литературе.

Именно на стыке почтения и неизвестности рождается смешанное отношение к Клопштоку и его произведениям, иногда балансирующее на грани комического и трагического одновременно. О Клопштоке можно писать *mit einem lachenden und einem weinenden Auge* (со смешанными чувствами). К чему же с таким пиететом относились его современники и недавние потомки и что же затем эхом почтительно упоминают его отдаленные читатели?

Энциклопедические статьи о Клопштоке отличаются почтительной беспристрастностью, как и положено справочным материалам. Энциклопедический словарь середины XIX века сообщает, что Клопшток – «один из важнейших немецких поэтов. Клопшток перевел искреннюю, сильно возбужденную чувствительность и идеализм в разнообразные сферы душевной деятельности, в разнообразные формы поэтического творчества, хотя в Германии

с XIV в. и до Клопштока они находили себе выражение только в духовной песне» [20, с. 472].

В антологии Н. В. Гербеля мы можем прочесть, что Клопштока «обыкновенно признают первым светилом блестящей триады немецкой литературы и достойным предшественником Шиллера и Гёте, довершивших начатый им подвиг – связать литературу с национальностью». Далее Гербель подчеркивает, что Клопшток «первый, каковы бы ни были его недостатки, дал почувствовать, что строй современной немецкой жизни содержал сам по себе довольно данных для изображения высоких поэтических созданий и образов» [13, с. 49].

Советский литературовед и германист Б. И. Пуришев в «Литературной энциклопедии» дает самую емкую справку о творчестве Клопштока:

«Поэт, который начинает период высшего расцвета немецкой литературы XVIII в. Клопшток – выдающийся лирик, создатель иррационалистического течения в немецкой буржуазной культуре нового времени» [15].

Выдающийся, известный, значительный, крупнейший... Длинный ряд определений, подходящих для занесения писателя или поэта в энциклопедическую статью, можно продолжать, но они выражают скорее нейтрально-вневременную точку зрения, неэмоциональную. В то же время большинство позиций названного ряда взаимозаменяемы и их смело можно использовать для характеристики совершенно различных авторов, особенности творчества Клопштока явно не просматриваются.

Две следующие цитаты, которые лаконично и достаточно жестко описывают место Клопштока в немецкой литературе, показывают отношение современников к Клопштоку. Первая цитата обращает на себя внимание лаконичностью и потому запоминается сразу и надолго. Это эпиграмма, написанная немецким драматургом и литературным критиком Г. Э. Лессингом, отличавшимся метким словом и острым языком:

*Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? Nein!*

*Wir wollen weniger erhoben
und fleißiger gelesen sein*
[26, S. 19].

*Хвалить Клопштока люди рады.
Читают ли его? – Увы!
И нас превозносить не надо
Прилежней нас читайте вы!*
(перевод Я. Матиса) [14].

Как видим, и в немецкоязычной среде уже при жизни автора складывалась традиция почитать Клопштока, не вникая в написанное им.

Вторая взята из разговора немецкого литератора И. П. Эккермана с И. В. фон Гёте и приводится в книге «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни» (перевод на русский язык Д. Аверкиева. – СПб., изд. Суворина, 1891):

«У Клопштока не было ни предрасположения, ни способностей для восприятия и художественного воссоздания чувственного мира, а следовательно, он был лишен существеннейших качеств эпического и драматического поэта, а вернее, поэта вообще» [21].

Приведенные слова чаще всего воспринимаются вырванными из контекста и приписываются самому Гёте (тогда как автор передает общее впечатление от разговора с ним). В сопоставлении информации из энциклопедических статей и приведенных цитат мы можем заметить проявление комического, создаваемого эффектом обманутого ожидания (о котором писал еще Аристотель). Комическое, как известно, многолико. И в случае с Клопштоком комическое возникает вследствие понимания несовместимости между ожиданием реципиента и тем, что происходит в результате.

Цитируемые авторы (Лессинг и Эккерман) как бы свысока оценивают творчество Клопштока, считая его поэтом, незаслуженно пользовавшимся славой у читателей-современников. Однако они не могут заслонить собой эмоциональное отношение молодого Гёте к Клопштоку, которое он вложил в уста своих героев, Вертера и Лотты, в романе «Страдания юного Вертера»:

Wir traten ans Fenster. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: „Klopstock!“ – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß [23].

«Мы подошли к открытому окну. Она оперлась правым локтем на левую руку и устремила взор в пространство; потом подняла глаза к небу, опустила их затем на меня и прослезилась. Тут, как бы бессознательно, коснулась она правой рукой моего плеча и произнесла: „Клопшток!“ Мгновенно вспомнил я чудную оду и, полный ощущений, <...> утонул взглядом в ее черных глазах!» (перевод Наталии Ман).

Русский читатель, в отличие от Вертера, оды Клопштока знал не так хорошо. И не только читатель, переводчики Гете не всегда были знакомы с творчеством Клопштока. В одном из первых переводов Клопшток в устах Шарлотты превращается в следующее: «*Пойдем играть в короли*» (старая игра). В записках П. А. Вяземского мы находим комментарий В. А. Жуковского, заметившего комичную неточность в переводе приведенного выше отрывка из «Страданий юного Вертера» Гёте:

«„Переводчик никогда не слышал о Клопштоке и принимает это слово за опечатку. В начале было говорено о разных играх: Шарлотта, вероятно, предлагает новую игру. Клапшток – выражение, известное в игре на биллиарде: переводчик заключает, что Шарлотта вызывает Вертера сыграть партию на биллиарде. Но по понятиям благовоспитанного переводчика такая игра не подобает порядочной даме. Вот изо всего этого и вышло: пойдём играть в короли“ Жуковский очень радовался своему комментарию и гордился им» [4, с. 90].

Откликов или замечаний на переводы коротких лирических произведений Клопштока в периодической литературе конца XVIII – начала XIX века не находится. А переводов лирики, зачастую скорее вольных переложений или прозаических пересказов, насчитывается не более десяти. Как видим, лирику Клопштока в России могли читать преимущественно в оригинале,

на немецком языке, т. е. отношение к Клопштоку формировалось действительно на основе не-чтения его произведений.

Наиболее известной для русского читателя оказалась религиозная стихотворная эпопея Клопштока «Мессиада» и рецепция творчества Клопштока во многом была обусловлена отношением читающей публики к этому произведению.

«Мессиада» – стихотворная поэма эпического характера на библейский сюжет, известный в XVIII веке практически каждому: падение ангела и искупление Иисусом грехов человеческих. Клопшток задумал «Мессиаду» совсем юным, еще обучаясь в мужской гимназии Шульпфорта. Именно здесь Клопшток получил основательные знания латыни и древнегреческого языка и стал горячим поклонником античных авторов: Гомера, Вергилия и особенно Горация. В этой гимназии языки и мастерство владения словом считались главными достоинствами:

«Видеть нас не учили. Нас не учили читать великую книгу природы. Географии не уделялось практически никакого внимания. Путевые записки не читались, как мне кажется, никогда. Чуждым оставалось искусство, за исключением искусства слова» – приводит слова одного из более поздних выпускников Шульпфорта исследователь творчества Клопштока К. Коль (перевод наш – В. С.)» [25, S. 12].

«Мессиада» должна была стать произведением религиозного содержания, написанным новым литературным немецким языком, впитавшим ритм античных эпосов. Этот труд Клопшток намеревался возложить на алтарь отечества и тем самым привести немецкую поэзию к небывалому расцвету. Иными словами, из общеизвестного библейского эпизода об искуплении человеческих грехов Клопшток сделал блокбастер с огненными выездами, многотысячной массовой, громогласными воплями и виртуозным интонированием реплик героев. Размах действия и накал страстей в «Мессиаде» вполне соответствовал и «Потерянному раю» Мильтона, которым вдохновлялся Клопшток. Подражание Гомеру и Вергилию сказалось в выборе стихотворного размера для повествования: Клопшток создал немецкий гекзаметр, как наиболее соответствующий его замыслу.

Однако грандиозность идеи вошла в противоречие с реализацией замысла. Начальные строки «Мессиады» до сих пор с легкостью процитирует каждый школьник (примерно как пушкинское «Мой дядя самых честных правил, когда не в шутку занемог»), но... не более. Эпопея оказалась очень затянутой, развитие действия происходило медленно, все события случались очень долго, сопровождаясь попутными переживаниями героев, которые нашли свое выражение в пространных монологах. Чтение утомляло.

Ярче всего отношение публики к «Мессиаде» выражается в определении ее как снотворного средства. Персонаж комедии Х. Граббе, черт, говорит именно об этом:

«Ну, а теперь, чтобы окончательно прийти в себя, надо с часок вздремнуть, а потом с особенным старанием примемся за расстройство этого брака. (Садится на диване и вытаскивает из кармана книжку). Как это хорошо, однако, что взял я с собой мое никогда неизменное средство для сна: „Мессиаду“ Клопштока! Достаточно мне прочитать в этой книге две строчки, чтобы почувствовать себя сонным, как суслик. (Раскрывает книгу) Где мы остановились в последний раз? Ага, на странице 29-й! (Читает две строки и засыпает)» [6, с. 271].

Стереотипное представление о главном труде всей жизни Клопштока – религиозной эпопеи в стихах «Мессиада» – скрыло от нас живого человека, творчество которого далеко не ограничивается только лишь этим одним произведением.

Именно ритм и темп произведения стали у Клопштока основой для «перевода» словесного текста на новый, музыкальный язык. Он отталкивался от общепринятого, «правильного» звучания и стремился пробудить эмоции слушателя неожиданными поэтическими приемами. Оды Клопштока и его эпопею «Мессиада» надо воспринимать на слух, как музыкальные инструментальные произведения: симфонию или сюиту. Известен факт, что сам Клопшток поощрял публичное чтение своих произведений. Он творил в то короткое время, когда слово произнесенное воспринималось выше музыки и тем более выше слова,

зафиксированного на бумаге. Вокруг Клопштока собрался кружок друзей и почитателей, которые декламировали его (и свои) произведения, иногда в музыкальном сопровождении, не соперничающем со словом, но оттеняющем его. Но буквально за 20–30 лет возможности книгопечатания настолько расширились, что слово на бумаге и «тихое» чтение глазами вытеснили деламацию, которая была доступна не каждому. С уходом звучания, авторского интонирования произведений, потерялся и нерв «Мессиады», она стала скучной и затянутой, превратившись действительно в снотворное.

Однако история движется собственным путем, и «Мессиада», благодаря своей славе и удобству идеи (религиозное содержание, возможно, чуть более эмоциональное, чем следует, но во всяком случае не содержащее никаких крамольных мыслей), проникает в учебные заведения России. Религиозная эпопея, задуманная Клопштоком для публичного исполнения, превращается в муку для нескольких поколений гимназистов и студентов. Клопшток постепенно входит в свод обязательных авторов, по которым в образовательных учреждениях учат немецкому языку и знакомят с литературой. После того как в 1820 году «Мессиада» была опубликована в России полностью, имя Клопштока постигло, по выражению историка литературы И. Н. Розанова, «величайшее зло – канонизация» [17, с. 88]. Розанов указывает в своих работах на опасность канонизации имен. Он описывает книжное литературное бессмертие, сослужившее худую славу многим авторам:

«Такое бессмертие может поддерживаться искусственно и без такой поддержки иногда прекращается. Например, мы знаем ряд имен, с которыми знакомимся в школе в обязательных программах, и никогда сами к этим авторам добровольно не возвращаемся. Каждая реформа программ может прекратить то или иное эфемерное бессмертие» [17, с. 82].

Именно книжное бессмертие ожидало Клопштока в России. До конца XIX века Клопшток находится в числе авторов, рекомендованных к изучению в учебных заведениях:

«В качестве материалов для чтения на занятиях использовались и поэтические тексты. На уроках немецкого языка в Московской академии в 1781 г. студенты делали переводы из Г. Е. Лессинга (1729–1781) и Ф. Г. Клопштока (1724–1803)» [11, с. 58].

Для иллюстрации пагубного влияния канонизации имени остановимся на двух свидетельствах обучающихся, мучимых Клопштоком. Он становится притчей во языцех, потому что «Мессиада» требовала специальной подготовки для восприятия или начитанности (культурно-исторической, языковой, знакомства с экспериментальными поэтическими произведениями), однако изучалась только поверхностно, в качестве образца для подражания и написания собственных стихов. В своей автобиографической повести А. И. Деникин, русский военачальник, мемуарист, военный документалист, оставил следующее воспоминание о своем учителе немецкого:

«Ни мы его не понимали, ни он нас. На протяжении нескольких часов он поучал нас, что величайший поэт мира есть Клопшток. Так надоел со своим Клопштоком, что слово это стало у нас ругательной кличкой» [7].

Отношение студентов к творчеству Клопштока в XX веке во многом схоже:

«По расписанию нам полагалось <...> слушать про Клопштока. Есть такое уважаемое имя в истории немецкой литературы. Перу его принадлежит длиннющая религиозная поэма под названием „Мессиада“, которую не то что прочесть, но даже перелистать невозможно. Такая она скучная. Ничего скучнее Клопштока в немецкой литературе нет и не будет. Это было ясно еще в восемнадцатом веке» [3].

Эта реплика о Клопштоке обнаруживается в мемуарах переводчицы Э. В. Венгеровой.

Постепенно Клопшток превращается в имя нарицательное, которое упоминают, не читая его произведений.

Ярче всего смесь почтения и незнания Клопштока проявляется в воспоминаниях историка литературы и мемуариста П. В. Анненкова, посетившего во время путешествия по Европе

могилу Клопштока в Альтоне, пригороде Гамбурга, еще в середине XIX века:

*«По пути к <нрзб> мы проехали мрачную Альтону с ее *Palmaille*, грязным подобием Эсплонады и Дом-Кирхе, где под широкой кипой стоят три камня, из коих один покрывает прах Клопштока, а два других – супругу его. – Мы с благоговением поклонились великому поэту, которого я не знаю ни одной строчки и которого, по какому-то странному предубеждению, считаю самым скучным [поэтом] писателем» [1].*

К концу XIX века имя Клопштока стало упоминаться в комедийном и сатирическом контексте. Герои русского писателя А. В. Дружинина беседуют за обеденным столом:

«Упаси нас Бог от женщин такого рода! – развеселившись, заметил Владислав. – Что была Гвиччиали до знакомства с Байроном? ребенок, и ничего более! Клопшток... – Давайте скорее обедать, коли дошло до Клопштока! – перебил Мережин, чувствуя, что на душе его просветлело» [8].

Клопшток как поэт вообще стал именем почти нарицательным, об этом свидетельствует пародия Н. Н. Евреинова «Кухня смеха». Один из героев пародии, Денщик, говорит о своем оберлейтенанте:

«Подумаешь, какой поэт выискался! Клопшток проклятый!» [9, с. 97].

А что же другие произведения Клопштока, сентименталиста и духовного отца штюрмеров? Неужели его оды были совсем неизвестны? По всей видимости, их больше читали в оригинале и слушали в песнях. В повести Карамзина «Евгений и Юлия» героиня на домашнем концерте поет песню *Wilkommen, o silberner Mond* на немецком языке – это песня К. Глюка на стихи Клопштока [10].

Оды, известные по переводам на русский язык и опубликованные в русских журналах начала XIX века, не передают оригинальности стихотворного ритма Клопштока и мелодичности его языка. Один из наиболее часто упоминаемых переводов – «Ранние могилы» (как раз эту песню исполняет Юлия). Рубленый ритм, обедненная стандартно-поэтическая лексика. Вместо

взволнованных строк – неподвижно-симметричный размеренный амфибрахий:

*Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin* [24].

*Привет тебе, месяц, серебристый и ясный,
Товарищ, таинственной ночи! Зачем
Ты спрятаться хочешь? останься, друг милый!
А, вот он – лишь облако мимо прошло!*
(пер. А. Соколовского) [13, с. 52].

Другие переводы были скорее переложениями и прозаическими пересказами. Происходит банализация Клопштока в русской рецепции и интерес к нему надолго угасает.

Ситуация меняется лишь в середине XX века. Священный песнопевец, славнейший немецкий писатель, наконец, «Клопшток проклятый» как обобщенный образ стихоплета, – все эти стереотипы о Клопштоке постепенно остаются в прошлом. Они во многом были связаны с несовершенством или полным отсутствием перевода подавляющего большинства произведений немецкого поэта, а также недостаточным количеством настоящих, подробных аналитических статей.

В русской культуре для литературной репутации Клопштока начинается вторая жизнь, внушающая определенный оптимизм: публикуются переводы его одической поэзии: «Венок из роз», «Бесконечному», «Эдоне», «Бег на коньках». Вместо непонятого и воспринимаемого как комическая фигура в литературе Клопшток открывается читателю нежным лириком. Исследования творчества Клопштока расширяют свой спектр: литературовед-германист Г. В. Синило описывает поэзию Клопштока в сопоставлении с псалмами [19], появляются социологические работы [5].

К творчеству Клопштока в компаративном аспекте обращается филолог-германист и культуролог А. В. Михайлов. В книге

его избранных работ «Обратный перевод» Клопштоку посвящена статья «Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком». Михайлов рассказывает о Клопштоке на фоне широкого культурно-исторического контекста (как ранее Б. И. Пуришев) и останавливается на его философских воззрениях. Кроме того, он подробно пишет о влиянии Клопштока на Карамзина, которое в начале XVIII века было более значительным, нежели влияние Гомера. Михайлов подчеркивает, что Клопшток принадлежит к авторам, которых «никто не читает и не переиздает, хотя они заслуживают чтения и переиздания несомненно и безусловно» [12, с. 196], тем самым как бы отвечая Лессингу из века XX в век XVIII. Заметим, что в анализе творчества Клопштока Михайлов впервые избирает форму диалога, переключки Клопштока и автора другой эпохи – Гомера. Подобные работы: Клопшток и Новалис [2], Клопшток и Пастернак [18] – становятся все более востребованными в XXI веке. Это не традиционное упоминание об авторитетном поэте, повлиявшем на творчество другого поэта, а равноправный анализ произведений двух авторов.

Настоящую статью уместно закончить переводом из XXI века, одним из самых выразительных, передающим музыкальность и стремительность стиха Клопштока. В представленном стихотворении звучит не смех, но улыбка, оптимистическая и дающая надежду. Как мы видим, в истории рецепции Ф. Г. Клопштока в России точку ставить еще рано:

*Vergraben ist in ewige Nacht
Der Erfinder großer Name zu oft!
Was ihr Geist grübelnd entdeckt, nutzen wir;
Aber belohnt Ehre sie auch? <...>
Unsterblich ist mein Name dereinst!
Ich erfinde noch dem schlüpfenden Stahl
Seinen Tanz! Leichter Schwungs fliegt er hin,
Kreiset umher, schöner zu sehn [23].*

*Сокрыты мраком чуть ли не все
Имена дедалов древних от нас!*

*Без помех пользуем мы гений их,
Вот только честь как им воздать? <...>
Бессмертным станет имя мое!
Легкой стали танец я подарю.
Чудный ритм! Мах — и летишь; прыгать, мчать
Как же он стал, танец, хорош
(перевод А. Прокопьева) [2].*

Библиография:

1. Анненков П. В. Парижские письма. Серия «Литературные памятники». М.: Наука, 1983.
2. Балдин А., Прокопьев А. Гармонист. Конькобег // Октябрь. 2002. № 12. С. 142–170.
3. Венгерова Э. В. Мемуарески. М.: Текст, 2016.
4. Вяземский П. А. Старая записная книжка. Прижизненные публикации. Часть 17 // Собрание сочинений в 12-ти томах. СПб. 1878–1896. Том VIII // Электронный ресурс: URL: http://dugward.ru/library/vyazemskiy/vyazemskiy_staraya_zapisnaya_knijka1.html (дата обращения: 23.10.2022).
5. Голубев С. И. Национальные воззрения Фридриха Клопштока // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2014. № 5. С. 38–53.
6. Граббе Х. Д. Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже: Комедия в 3-х действиях / Пер. с нем. А. М. Ремизова; подгот. текста и публ. А. М. Грачевой // Europa Orientalis. 1994. № 13 (1). С. 233–283.
7. Деникин А. И. Путь русского офицера. М.: Современник, 1991.
8. Дружинин А. В. Обрученные // Электронный ресурс: URL: http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_1857_obruchennye_oldorfo.shtml (дата обращения: 23.10.2022).
9. Евреинов Н. Н. Кухня смеха // Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1976.
10. Карамзин Н. М. Евгений и Юлия // Русская сентиментальная повесть. М: Издательство Московского университета, 1979. С. 89–94.
11. Кислова Е. Г. Немецкий язык в русских семинариях XVIII века: из истории культурных контактов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2015. Вып. 1 (41). С. 53–70.

12. Михайлов А. В. Обратный перевод: Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Яз. рус. культуры, 2000.

13. Немецкие поэты в биографиях и образцах / Под ред. Н. В. Гербея. СПб.: тип. В. Безобразова и Ко, 1877.

14. Портрет: Фридрих Готлиб Клопшток / DW. 25.08.2003 // Электронный ресурс: URL: <https://www.dw.com/ru/%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82-%D1%84%D1%80%D0%B8%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%85-%D0%B3%D0%BE%D1%82%D0%BB%D0%B8%D0%B1-%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D1%88%D1%82%D0%BE%D0%BA/a-955379> (дата обращения: 23.10.2022).

15. Пуришев Б. И. Клопшток // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929–1939. Т. 5. М.: Изд-во Ком. Акад., 1931 // Электронный ресурс: URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le5/le5-3121.htm> (дата обращения: 23.10.2022).

16. Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

17. Розанов И. Н. Литературные репутации. М.: Советский писатель, 1990.

18. Сальваторе Р. Пастернак и Клопшток (о стихотворении Б. Пастернака «Цельною льдиной из дымности вынут...») // Slovene. 2017. № 2. С. 456–481.

19. Синило Г. В. Книга Псалмов как архетекст религиозно-философской лирики Ф. Г. Клопштока // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2019. № 3. С. 15–30.

20. Справочный энциклопедический словарь / Ред. А. Старчевский. Санкт-Петербург: издание К. Крайя, 1847–1855.

21. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. СПб.: изд. Суворина, 1891 // Электронный ресурс: URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/ekkerman-gete-poslednie-gody/1824.htm> (дата обращения: 23.10.2022).

22. Goethe J. W. von. Die Leiden des jungen Werter // Электронный ресурс: URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/werther/werther.html> (дата обращения: 23.10.2022).

23. Klopstock F. G. Der Eislauf // Электронный ресурс: URL: <https://www.gedichte-lyrik-online.de/der-eislauf.html> (дата обращения: 23.10.2022).

24. *Klopstock F. G. Die frühen Graber* // Электронный ресурс: URL: https://www.mumag.de/gedichte/klo_fg03.html (дата обращения 23.10.2022).

25. *Kohl Katrin M. Friedrich Gottlieb Klopstock*. Verlag: Metzler, 2000.

26. *Lessing G. E. Die Sinngedichte an den Leser*. Hg. Kurt Wölfel. Band 1. Insel Verlag, 1982.

ИРОНИЯ В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА КАК СЛЕДСТВИЕ ЖАНРОВОЙ РЕФЛЕКСИИ

И. А. Снегирев

Российский университет дружбы народов

Статья посвящена анализу эволюции поэтики Н. С. Гумилёва: от раннего экзотизма и символизма к переосмыслению литературы с акмеистических позиций. Одной из важных составляющих этой эволюции для поэта стало ироническое восприятие прежних установок. Вместе с тем пародия и самопародия выступали еще и как средство осмысления жанра, своеобразной жанровой рефлексии, сопровождающей формирование индивидуальной авторской поэтики.

Ключевые слова: жанр, ирония, сказка, акмеизм.

Irony in the Poetry of Nikolai Gumilev as a Consequence of Genre Reflection

I. A. Snegirev

Peoples' Friendship University of Russia

The article is devoted to the analysis of the evolution of the poetics of N. S. Gumilyov: from early exoticism and symbolism to the rethinking of literature from acmeistic positions. One of the important components of this evolution for the poet was the ironic perception of the old attitudes. At the same time, parody and self-parody also acted as a means of understanding the genre, a kind of genre reflection that accompanies the formation of individual author's poetics.

Keywords: genre, irony, fairytale, acmeism.

Воспоминания современников часто изображают Николая Гумилёва как строгого учителя, критиковавшего стихи студийцев за формальные недочеты и не обращавшего внимания на содержание самих стихов; как денди, подражающего Оскару Уайльду; как египетского жреца, создавшего культ «мастерской, ремесленной» поэзии и гордящегося своими схемами и таблицами. На этом фоне мемуарные свидетельства, содержащие воспоминания, скажем, о Гумилёве, играющем в жмурки со своими студийцами, воспринимаются как неожиданные и разбивающие монолитное представление о поэте-акмеисте. Примерно в таком же неожиданном духе выдержаны и воспоминания Тэффи:

«С ним можно было хорошо и просто разговаривать. Никогда не держал себя мэтром» [6, с. 324].

Последняя фраза особенно ценна тем, что слово «мэтр» неизменно сопровождает множество воспоминаний о поэте, став практически его устойчивой характеристикой.

Подобная инерция восприятия существует и в отношении поэзии Гумилёва. Вопреки расхожему представлению о Николае Гумилёве как о поэте, исполненном жреческого пафоса, среди его текстов довольно много шуточных и ироничных стихов. Такова, например, большая часть текстов, адресованная Корнею Чуковскому. Некоторые из них носят отчетливо полемический характер – например сонет «Брюсов и Сологуб».

Следует также отметить довольно интересную композицию и другие формальные особенности стихотворений, позволяющие говорить о них как о своеобразном эксперименте, пробе приема. Для поэта, настолько увлеченного формальной (или языковой) стороной поэзии, это представлялось своеобразным вызовом, поэтическом *tour de force*. Так, например, было создано стихотворение «Крест» (записанное в рукописном альманахе К. Чуковского «Чукоккала»). По воспоминаниям К. Чуковского, Гумилёв оказался недоволен тем, что в альбом вписаны слишком простые акrostихи, и решил возродить средневековую традицию написания стихов в форме креста [7, с. 300]. На создание стихотворения ушло полчаса, и хотя Чуковский не был высокого мнения о его содержании (как и сам Гумилёв), однако высоко оценил формальную сложность текста. Точно таким же формальным экспериментом выглядит написанное в июле 1917 года стихотворение хокку:

*Вот девушка с газельими глазами
Выходит замуж за американца.
Зачем Колумб Америку открыл?!*

Данный текст можно рассматривать в ряду других экспериментов Николая Гумилёва по освоению «экзотических» форм и размеров, сродни гораздо более серьезным опытам, вошедшим в книги «Фарфоровый павильон» и «Шатер».

Закономерно, что по большей части подобные тексты не выходили за пределы интимного круга. Тем любопытнее выглядит судьба стихотворения «Сказка», написанного предположительно, в 1912 году и вошедшего в книгу стихов «Колчан». Это, по выражению Тэффи, «нелепое стихотворение» [6, с. 324] выглядит довольно нетипичным для творчества Гумилёва. Однако эту нетипичность можно объяснить своеобразной переоценкой раннего, символистского творчества, прежде всего переосмыслением жанра через пародию в формалистском понимании этого явления [5].

Дата и обстоятельства создания стихотворения точно не определены, исходя из даты публикации – не позднее декабря 1912 года. В экземпляре «Колчана» П. Н. Лукницкого есть помета Ахматовой «Сон. Слепнёво. Лето 1912» [1, с. 285]. Видимо, эта помета объясняет сюжет текста едва ли не лучше, чем все прочие предположения. Размышления об источнике сюжета, возводящие его к индийской мифологии (на основании упоминания Браммы), кажутся довольно сомнительными, особенно на фоне откровенной травестийности повествования. Впрочем, комментаторы полного собрания сочинений указывают на некоторое сходство с индийским мифом о зачатии Рудры, однако Рудра – бог, сочетающий в себе как разрушающее начало, гнев, так и творческое, созидательное, что весьма далеко от того образа, что рисует Гумилёв:

*Жить да жить бы им без печали!
Но однажды в ночь переспали
Вместе оборотень и гиена.

И родился у них ребёнок,
Не то птица, не то котенок,
Он радушно был взят в компанью.*

Рудра появился не в результате полового акта, а из брови Брахмы, как проявление его гнева и страсти. Изначально Рудра действительно порождает всевозможных тварей (ибо его ролью было увеличить число живых существ вселенной), но после упрека Брахмы Рудра уходит в лес и совершает суровые аскезы.

Действительно, гнев возникает из эгоцентризма, однако гнев здесь связан и с творящим началом (более совершенные создания Брахмы были столь возвышенны, что отказывались плодиться) и может быть усмирен, что кардинально отличается от текста Гумилёва. Кроме того, животные связанные с Рудрой, – это змея, тигр и лев. Животные, которых Гумилёв, разумеется, упоминает, но не в этом тексте.

Как ни странно, но некоторые параллели с индийской мифологией можно найти в сюжете выигрыша/проигрыша царства в домино:

*И играли, играли, играли,
Как играть приходилось едва ли
Им, до одури, до одышки.*

*Только выиграл всё ребенок:
И бездонный пивной бочонок,
И поля, и уголья, и замок.*

В «Махабхарате» Шакуни выигрывает царство Пандавов у Юдхиштхиры (один из Пандавов) в кости, специально вводя его в такой азарт, чтобы тот не мог перестать играть. В результате Пандавы должны были отправиться в изгнание на двенадцать лет. Однако при некотором сходстве этого сюжета с сюжетом «Сказки» Гумилёва рассматривать это сходство иначе, как типологическое, кажется все же слишком сомнительным. Во всяком случае, иных указаний на индийскую природу этого текста, кроме однократного упоминания Брахмы, в стихотворении нет.

Не менее сомнительными представляются и выводимые из посвящения Тэффи сближения со стихотворениями ее сборника «Семь огней». Прежде всего такими, как «Зверь», «Эль-Саир», «Жертва». Некоторая сюжетная близость есть со стихотворением «Зверь», центральный сюжет которого представляет собой изгнание из рая. Сходство это, однако, скорее поверхностное. Кажется, что строкой:

*Это было ещё до Адама,
В небесах жил не Бог, а Брама,
И на всё он смотрел сквозь пальцы <...>.*

Гумилёв не столько отсылает нас к индийской мифологии, сколько выводит этот текст за пределы христианства, христианского религиозного мифа, который для поэта несет в себе однозначно высокие и трагические коннотации. Коннотации весьма далекие от довольно комичного содержания этого текста. Некоторые из комментаторов видят определенные параллели в том, что в текстах Тэффи «воскрешается архаическая мистериальная символика» [1, с. 285]. Однако кажется, что для того, чтобы найти обоснование для «архаической мистериальной символики» в тексте Гумилёва, нет необходимости обращаться к дебютной (и единственной) книге молодой поэтессы, а можно найти ее в творчестве самого Гумилёва.

Тем более что поэт в своей рецензии именно об этих стихах Тэффи отзывался довольно негативно:

«Менее удачно справляется Тэффи с темами Ассирии и Вавилона, желание найти в них красоту иную, чем красота декоративности, и связать ее с нашими переживаниями кажется слишком экзотическим. Как-то плохо веришь в царицу Шаммурамат и в рабыню Аторагу, и в горы Синджарские, может быть, уже по одному тому, что эти имена так необычно и так неприятно жестко звучат на русском языке» [1, с. 53].

Здесь присутствует еще одно разрушение читательского восприятия – Гумилёв, чье раннее творчество ассоциируется именно с подобными экзотическими именами и мистериально-религиозными сюжетами, в рецензии 1910 года обозначает все эти качества как недостаток стихов Тэффи.

Куда более теплой оценки в этой рецензии удостоивается другой род стихотворений поэтессы:

«Тэффи любит средневековье и знает его таким, каким его знал Верлен, – огромным и нежным. Мало того, она знает сказки средневековья, и не слащаво-поучительные или безвкусно декоративные, как у Тениссона, а подлинные, изящно-простые, как у Perrault, M-me d'Aulnoy и других сказочников XVII века» [3, с. 52].

Кажется, именно здесь и находится ключ к природе стихотворения и посвящения ему предшествующего. Посвящения, которое сама Тэффи в своих воспоминаниях о поэте никак не поясняла:

«Свое нелепое стихотворение „Сказка“ он посвятил мне. В новом издании, напечатанном в Регенсбурге, „Сказку“ поместили, почему-то вычеркнув посвящение. Должно быть, решили, что это не имеет значения. Но я эту „Сказку“ люблю, и для меня она имеет большое значение, и я ее не отдам. Она моя» [6, с. 324].

Представляется важным отметить, что в рецензии на Тэффи звучит жанровое обозначение «сказка», которое выберет Гумилёв для своего стихотворения. И в ней же артикулировано противопоставление двух родов сказок – неоромантической, в духе Теннисона, и «изящно-простой», в народном духе. Для русского поэта вообще было характерно восприятие «народного» как «простого», связанного с некоторой наивностью тона, возможно довольно комического. Так, в предисловии к переводам Роберта Саути Гумилёв пишет:

«История литературы знает два типа баллад — французский и германский. Французская баллада — это лирическое стихотворение с определенным чередованием многократно повторяющихся рифм. Баллада германская — небольшая эпическая поэма, написанная в несколько приподнятом и в то же время наивном тоне, с сюжетом, заимствованным из истории, хотя последнее не обязательно» [2, с. 6].

Стихотворение «Сказка», написанное в 1912 году, на этапе формирования акмеизма, как бы пародирует прежнюю склонность поэта к мрачным романтическим пейзажам, экзотическим именам, фантастическим чудовищам. Произведение открывается традиционным мрачным пейзажем, характерным для романтизма и ранних стихотворений Гумилёва.

*На скале, у самого края,
Где река Елизабет, протекая,
Скалит камни, как зубы, был замок.*

*На его зубцы и бойницы
Прилетали тощие птицы,
Глухо каркали, предвещая.*

Строфика поэмы – трехстишие, состоящее из парной рифмы и холостой строки, – тоже работает на общий комический эффект. Как и снижение традиционной мрачной топики романтизма.

Дьявол в тексте Гумилёва существует примерно так же, как обычный русский помещик из глубинки (ср: «живу более года в этой дикой стороне, в которой могут жить только медведи да Бальзаминовы...» у А. Н. Островского и «Руссо твой в Париже живет, как медведь в берлоге; никуда не ходит и к себе никого не пускает» у Д. И. Фонвизина):

*Сам хозяин был чёрен, как в дёгте,
У него были длинные когти,
Гибкий хвост под плащом он прятал.

Жил он скромно, хотя не медведем,
И известно было соседям,
Что он просто-напросто дьявол.*

Если принимать во внимание автограф Ахматовой, то, возможно, на подобном описании действительно сказался опыт пребывания в Слепнёво.

Так, когда в «Махабхарате» судьба царства решается игрой в кости, сделанные из бедра отца Шакуни, когда на картине Морриса Ретча (30-е гг. XIX века) Мефистофель играет с Фаустом в шахматы, а в европейской культуре орудием судьбы гораздо чаще выступают карты, в «Сказке» Гумилёва играют в домино:

*Собирались они и до света
Были у реки Елизабета,
А потом в домино играли.*

Это тоже своеобразное снижение темы азартной игры, которая часто связана с трагическим. Подобное снижение и самопародирование вообще было характерно для Гумилёва в этот период, переломный для его эстетики.

Так, Е. Н. Трутнева в статье «От волшебного к ироническому. Опыт наблюдений над авторедактированием „Неоромантической сказки“ Н. С. Гумилёва» приходит к следующему выводу:

«„Неоромантическая сказка“ неразрывно связана с книгами стихов „Романтические цветы“ и „Путь конквистадоров“, поскольку является своеобразной самопародией Гумилёва. <...>

В контексте книги стихов „Неоромантическая сказка“ придает ее бурлескный, игровой характер. Связанными оказываются название книги стихов и название финального стихотворения, что превращает весь романтизм в такой же фарс, каким является охота юного принца на кровожадного людоеда» [4, с. 32].

Сходный подход можно найти и в анализируемом стихотворении. Поэт прежде всего расправляется со своей прежней эстетикой, с пафосной интенцией высказывания, отчасти свойственной неоромантической поэтике.

Таким образом, комическое в этом тексте появляется как следствие рефлексии Николая Гумилёва над жанром и стилем. Рефлексия стилистическая предполагает снижение традиционного пафоса, связанного с темой дьявола, азартных игр. Жанровая рефлексия поддержана введением жанровой дефиниции «сказка». Здесь противопоставлена сказка неоромантическая, уже спародированная Гумилёвым ранее, и сказка в архаическом духе, не лишенная комического. Посвящение Тэффи связано с двумя факторами. Прежде всего, на тот момент Тэффи – автор, вполне способный оценить иронию поэта, его движение к комическому, характерное и для самой писательницы. Но более важно то, что Тэффи выступает как мастер сказки. Того проявления жанра, которое более симпатично Гумилёву.

Библиография:

1. Баскер М, Вахитова Т. М., Зобнин Ю. В., Михайлов А. И., Прокофьев В. А, Филиппов Г. В. Комментарии // Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений. М.: Воскресенье, 1998. С. 277–443.

2. Гумилёв Н. С. Баллады Роберта Соути // Соути Р. Баллады. Пер. под ред. и с предисл. Н. Гумилёва. Петербург: Гос. изд-во, 1922.

3. Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. Рецензии на поэтические сборники // Критика русского постсимволизма / Авт.-сост. О. А. Лекманов. М.: Олимп, 2002.

4. Трутнева Е. Н. От волшебного к ироническому. Опыт наблюдений над авторедактированием «Неоромантической сказки» Н. С. Гумилёва // Новый филологический вестник. 2011. № 2 (17). С. 19–34.

5. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / АН СССР. Отделение лит. и яз. Комис. по истории филол. наук; Науч. совет по истории мировой культуры; Отв. ред. В. А. Каверин и А. С. Мясников; Изд. подгот. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудаков. М.: Наука, 1977. С. 198–226.

6. Тэффи Н. Алмазная пыль. М.: Эксмо, 2011.

7. Чуковский К. И. Воспоминания о Н. С. Гумилёве // Николай Гумилёв. Pro et contra. СПб.: Изд-во рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000.

КОМИЧЕСКОЕ В ЛЮБОВНОЙ МОТИВИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ С. ДОВЛАТОВА «ФИЛИАЛ»)

Н. Г. Черняева

Экономический университет, г. Варна, Болгария

Любовная мотивика в прозе С. Довлатова – благодатное поле для изучения природы комического в его творчестве. На примере повести «Филиал» рассмотрены одни из наиболее высокочастотных мотивов любви у С. Довлатова – знакомство, ухаживание, начало близких отношений. Комическая концептуализация строится на игровом сопоставлении гендерных и индивидуальных особенностей предполагаемой любовной пары (внешнего вида, одежды, ролей, стратегий и соответствующих им моделей вербального и невербального поведения), а также их подчеркнутым соответствием или несоответствием традиционным нормам или правилам поведения в определенной субкультуре (в данном случае – в молодежной среде ленинградских интеллектуалов).

Ключевые слова: повесть С. Довлатова «Филиал», комическое в любовной мотивике.

The Comic in Love motives (based on S. Dovlatov's novel *Affiliate*)

N. G. Chernyaeva

University of Economics, Varna, Bulgaria

Love motifs in S. Dovlatov's prose are a fertile field for studying the nature of the comic in his creative writing. Some of the most high-frequency motifs of love in S. Dovlatov's prose are examined on the base of his novel *Affiliate* – examples of acquaintance, courtship, the beginning of close relationships. The comic conceptualization is based on a playful comparison of gender and individual characteristics of an alleged love couple (appearance, clothing, roles, strategies and their corresponding models of verbal and non-verbal behavior), as well as their emphasized compliance or non-compliance with traditional norms or rules of behavior in a particular subculture (e.g., the youth environment of Leningrad intellectuals).

Keywords: S. Dovlatov's novel *Affiliate*, the comic in love motives.

Любовь в ее гендерном аспекте – один из ключевых концептов в творчестве С. Довлатова, включенный в сферу комической или смешанной, комическо-серьёзной концептуализации мира. Развертывание концепта протекает в диапазоне от одного мотива или одной из сюжетных линий (например, «Креповые финские носки» из сборника «Чемодан», «Хочу быть сильным» из «Демарша энтузиастов», «Филиал» и т. д.) до полной нарративизации

в рассказ или повесть («Поплиновая рубашка» из «Чемодана», гл. 11 сборника «Наши», посвящённая знакомству и отношениям героя-рассказчика со второй женой Леной, «Иностранка», «Блюз для Натэллы» из «Демарша энтузиастов»). Что касается набора мотивов, то, по предварительным наблюдениям, наиболее высокочастотными в прозе С. Довлатова являются мотивы знакомства мужчины и женщины, ухаживания и начала близких отношений, а также семейно-брачные мотивы, иногда перерастающие в микросюжеты и сюжеты.

Полная модель любого мотива содержит: пространственно-временные координаты, в рамках которых развивается действие, их предметное и эмоционально-чувственное наполнение; субъекты действия (персонажи), их статус (индивидуальный, включающий пол, возраст, внешний вид, одежду и пр., психотип; семейный, к которому примыкают *«внесемейные свойственные отношения»* – *«вне- или добрачные партнёры»* – *«сожитель, любовник, невеста, жених»* [8, с. 222, 228–230]; *«сословный»*, означающий принадлежность к определённой социальной группе, профессию, имущественное положение [там же, с. 232]); действия (функции), состояния и речевое поведение, преследующие те или иные цели. При индивидуально-авторской актуализации инварианта мотива действует принцип селекции как самих компонентов мотива и связей между ними, так внутренней структуры того или иного мотивного элемента. Отбору подлежат и формы вербализации.

В центре нашего анализа – фрагмент повести С. Довлатова «Филиал», ограниченный началом знакомства героя-рассказчика с его первой любовью и их прогулкой в зоопарке. Напомним содержание любовной сюжетной линии «Филиала»: в нью-йоркском гостиничном номере «Хилтона», где остановился герой-рассказчик, приехавший в качестве журналиста на эмигрантский симпозиум «Новая Россия», неожиданно, спустя 28 (или 30) лет знакомства, 20 расставания и 15 отсутствия контактов [4, т. III, с. 165], появляется Тася. Она воскрешает в памяти героя воспоминания об их ленинградской молодости, первых

встречах, любовном романе. Прототип Таси – первая супруга С. Довлатова Ася Пекуровская. Знавшие Довлатова определяли их отношения как соперничество, поединок [15, с. 128–142]. Показательно, что именно такими являются они и в повести.

За отправную точку мы приняли типы персонажей, поскольку именно они (во всяком случае в «Филиале») предопределяют модель любовных отношений и, соответственно, мотивно-сюжетное развертывание текста, формы и режим (серьёзный, серьёзно-романтический, комическо-серьёзный, комический и пр.) его вербализации. В связи с этим полезно обратиться к опыту фольклористов, в частности, к компетентному мнению Е. С. Новик о том, что:

«Персонаж – воплощение тех семантических признаков, которые создают конфликтные ситуации и обыгрываются в пределах эпизода или всего сюжета» [8, с. 218].

В «Филиале» удалённость двух хронотопов – ленинградской юности и эмигрантской жизни в Америке – позволяет герою-рассказчику дистанцироваться от событий прошлого и создает возможность для ретроспективной рефлексии, в том числе и комической.

Тип героя-рассказчика и его комическая составляющая складываются из его автохарактеристики (внутренняя точка зрения) как результата его ретроспективной рефлексии; высказываний и невербальных реакций героини, реже – других персонажей (внешняя точка зрения); внетекстовой информации: фоновых знаний об эпохе 1960-х гг., сведений о самом авторе и его среде (мемуары, фотографии, письма и пр.), а с учетом автобиографичности и «псевдодокументализма» (о чем пишут все исследователи и мемуаристы) – и манипуляционной стратегии автора.

1. *Герой* высок, очевидно силен как боксер, «внешний вид» его, однако, как иронически замечает сам герой, «способен разочаровать» *«людей, далёких от бокса»*: *«довольно тощие бёдра»*, отсутствие *«рельефной мускулатуры»* и *«непомерно развитых*

бицепсов» [4, т. III, с. 160]. В то же время подразумевается, что у героя впечатляющий «*объём грудной клетки*», который обычно игнорируется дилетантами [там же]. Некоторые физические характеристики героя отражают внешний, причём женский взгляд на него, а именно – взгляд героини. Её точка зрения вербализуется иронически-насмешливо и даже грубо:

«<...> у тебя патологически худые ноги» [4, т. III, с. 165],

«<...> вы <...> похожи на разбитую параличом гориллу» [там же, с. 148].

В ряде случаев она выводится из контекста и ситуации, нередко с комплиментарной оценкой.

Герой плохо (бедно и неподобающе) одет (см. 3.1., Б). Одежда семиотически значима как в жизни, так и в искусстве. Многие из выводов, сделанных исследователями национального костюма, в первую очередь выдающимся фольклористом и этнографом П. Г. Богатыревым [2], относятся и к современной одежде. Она выступает идентификатором в рамках оппозиции *свой – чужой*, маркером мировоззрения, социального положения и т. д., невербальным, «*вещным высказыванием*» [6, с. 136–138].

Внешний облик героя, как и прочие его статусные характеристики, восстанавливаются не только на основе прямых, но и метафорических высказываний, пресуппозиций (контекста и ситуации), а также внетекстовых ассоциаций и фоновых знаний. Так, приведенное выше зооморфное гендерное метафорическое сравнение героя с «*разбитой параличом гориллой*» спровоцировано внешностью героя, весьма экзотической для северного мужского ландшафта, и, предполагаем, особенностями его боксёрской кинесики (т. е. позами и движениями). Адекватное восприятие иронической реплики Таси по поводу брюк героя возможно лишь при условии, что читатель знаком с тем, как одевались разные слои населения в СССР в 1960-е гг. Как мы покажем далее, внешний вид героя является одним из источников комической актуализации любовной интриги.

«*В августе шестидесятого года*» герой поступает на филфак ЛГУ как спортсмен, которому «*полагались определённые льготы*»

[4, т. III, с. 145]. Комбинация *боксёра и филолога, к тому же пишущего стихи*, в те времена воспринималась в гуманитарной среде (и не только) как нечто редкое, противоречащее устойчивым ассоциациям (*физическое – умственное, примитивность – утончённость, мужское – женское*). Особенно показательны в этом отношении анекдоты про боксёров, основанные на соответствующих гетеро- и автостереотипах. Комический оксюморон боксер-филолог-поэт выступает в качестве одной из моделей иронической актуализации любовной интриги: Тасе, по словам героя-рассказчика, импонировало «*нечто грубое во мне*», а «*проблески интеллекта*» вызывали «*её раздражение*» [4, т. III, с. 163]. Профессиональные статусы героя формируют соответствующие коды – *спортивный («боксёрский»)* и *интеллектуальный (филологический)*, которые в контексте повести объединены семантикой поединка. Они активно участвуют в комической концептуализации флирта. Так, любовная дуэль между героем и Тасей вербализуется посредством метафорического сравнения с поединком боксёров:

«Как хороший партнёр на ринге, девушка ответила мне целой серией испытующих взглядов» [4, т. III, с. 158].

В контексте того (и даже частично нашего) времени девушка-боксёр, как и боксёр-филолог, – комический оксюморон. Примером использования филологического кода в комическом режиме является тестирование героя Тасей на предмет его литературной эрудиции (см. 4.2.).

Внешний облик, невербальное и вербальное поведение, профессия героя взаимосвязаны: изменение в одном из элементов, как правило, влечет за собой преобразование других и реформатирование их связей, что, впрочем, не противоречит жизненной практике. Вот как описывает герой-рассказчик-автор произошедшие с ним метаморфозы:

«К этому времени я уже был похож на молодого филолога. То есть научился критиковать Достоевского, восхищаясь при этом Шарковым и Гольцем. Что выражало особую степень моей интеллектуальной

придирчивости. (Кстати, Шарков год назад выпустил детскую повесть о тараканах. Гольц, если не ошибаюсь, сочиняет цирковые репризы.)

В известной мере я претендовал на роль талантливого самородка. Моим воображаемым прототипом был грубоватый силач, который руководствуется интуицией. Кроме того, все знали о моих успехах на ринге. Это существенно дополняло мой образ» [4, т. III, с. 147].

С точки зрения сюжетной синтагматики и способов её вербализации важно, что данные абзацы предшествуют анализируемому фрагменту, т. е. являются его левым контекстом. В данном случае они выполняют функцию стартовой модели поведения героя и в известной мере прогнозируют возможное развитие любовного сюжета. Новая идентичность героя создаётся как попытка объединить два трудно совместимых друг с другом статуса – первоначальный (*боксёр* – II абзац) и следующий за ним («*молодой филолог*» – I абзац). Их комическая актуализация протекает в диапазоне от иронии до сарказма. Так, при выяснении того, что такое «*интеллектуальная придирчивость*», сопоставляются очевидно несопоставимые величины, осуществляется инверсия их места в традиционной культурной иерархии: *высокое* и *великое* критикуются, *низкое* (жанры, тематика) и *посредственное*, возвеличиваются, причем комически парадоксально, посредством самодискредитации (детская повесть Шаркова о тараканах; жанр, в котором работает Гольц, – цирковые репризы). Претенциозность юношеского эстетического радикализма и эксцентрика рассчитана прежде всего на внешний эффект, т. е. по сути своей *театральна*. Театральная модель выступает как один из вариантов главной для «Филиала» комическо-игровой парадигмы любовных отношений:

«<...> мне импонировала роль застенчивого супермена, которого легко обидеть» [4, т. III, с. 148];

«Первая же осмысленная тирада вызвала её раздражение. Как будто актёр позабыл свою роль» [4, т. III, с. 158];

«Возможно, Тася претендовала на роль духовной опекуниши» [4, т. III, с. 163].

Как неоднократно отмечалось литературоведами [10; 14], довлатовские герои-протагонисты имеют фольклорный генезис. Герой-рассказчик «Филиала» восходит к архетипу «героя, не подающего надежд» (Е. М. Мелетинский). Индивидуально-авторская его актуализация осуществляется в виде комбинации некоторых особенностей архетипа «неудачника» с типом молодого интеллигента (главным образом гуманитария) 1960-х годов, образ мышления и поведение которого ориентированы на молодёжную интеллектуальную моду того времени и на значимые для неё прецедентные личности, в первую очередь Хемингуэя, о чём не без иронии писал сам С. Довлатов.

2. Автор избегает пространных описаний внешнего облика персонажей. Здесь, как и при актуализации других компонентов мотивики, действует строгий отбор: например, чрезвычайно редко описывается лицо – глаза, нос, губы и пр., что свидетельствует об отказе от литературного канона. Присущий автору минимализм увеличивает знаковую нагрузку элементов и риторических средств их экспликации. Сказанное относится и к героине любовного сюжета. *Тася* – «высокая, стройная», «красивая» девушка, одетая в модные дефицитные импортные вещи, что было довольно сложно в советское время и престижно как для самой девушки, так и для ее кавалеров. Внимание героя-рассказчика акцентируется на обобщённом эстетическом впечатлении от её внешности. При этом используются общеязыковые оценочные эпитеты комплиментарного типа. Добавим, что «стройная» и «высокая» метонимически указывают на модный тип женских фигур 1960-70-х гг., привлекательный и для молодого героя, который естественно ориентирован на моду во всех её проявлениях – от внешности и поведения до интеллектуальных увлечений. Модная одежда усиливает женскую сексуальную привлекательность героини. В каждом из её описаний упоминаются одна или две части гардероба – метонимические знаки модниц того времени: «кожаная юбка», «голубая импортная кофточка с деревянными пуговицами», «сарафан», который «казался пёстрым даже на фоне журнальных обложек», «модный купальник» и «резиновые туфли». Развёртывание

парадигмы эффектной модной одежды продолжается в мотивах встреч бывших влюблённых в Нью-Йорке. Активизация фоновых знаний дополняет знаки одежды героини семантикой дефицита, престижности, состоятельности, принадлежности к избранному кругу ленинградской (и не только) молодёжи 1960-х гг., имевшей доступ к модному вещевому рынку (через валютные магазины, моряков, фарцовщиков и т. д.).

Постоянное маркирование тех или иных элементов гардероба как метонимических знаков личности, среды и эпохи наводит на мысль об ироничности такого рода высказываний, характеризующих самого героя. Такова, например, концептуализация женского идеала героя-рассказчика посредством кода модной женской одежды (*возвышенное – обыденное, идеальное – материальное*):

«Я знал, что скоро и у меня будет девушка в кожаной юбке» [4, т. III, с. 146].

Педалирование этого приёма в других текстах С. Довлатова выявляет его иронически-насмешливую направленность. Так, в рассказе «Креповые финские носки» из сборника «Чемодан» героя «полюбила стройная девушка в импортных туфлях» [4, т. II, с. 268]. Добавим, что использование названий одежды в качестве метонимических знаков комической концептуализации человека – одна из примет идиостиля С. Довлатова. Показателен в этом отношении сборник «Чемодан».

Тася – филолог, острая на язык, находчивая. Она придерживается моды во всех её проявлениях – от одежды до литературы (Камю, Моэм и пр.), на которую время от времени ориентирует своё поведение. Все, кто принадлежал к этому поколению, знают, что наряду с физикой и физиками [11, с. 84–85], филология, филологи и «филологини» были на пике моды в 1960–70-е гг.

Героиня, как и её прототип [15, с. 129], знает себе цену, она инициативна в отношениях с мужчинами, в жизнь которых вместе с любовью вносит хаос и страдания. Развитие любовной интриги и прямые высказывания героя-рассказчика, особенно

к концу повести, после их встречи в Нью-Йорке, не вызывают сомнения в том, что героиня – роковая женщина, а её партнер – разновидность романтического неудачника:

«Двадцать восемь лет назад меня познакомили с этой ужасной женщиной. Я полюбил ее. Я был ей абсолютно предан. Она же пренебрегла моими чувствами. По-видимому, изменяла мне. Чуть не вынудила меня к самоубийству.

Я был наивен, чист и полон всяческого идеализма. Она – жестока, эгоцентрична и невнимательна.

Университет я бросил из-за неё. В армии оказался из-за неё...

Всё так. Откуда же тогда у меня тогда это чувство вины перед ней? Что плохого я сделал этой женщине – лживой, безжалостной и неверной?

Вот сейчас Таська попросит: „Не уходи“, и я останусь. Я чувствую – останусь. И даже не чувствую, а знаю.

Сколько же это может продолжаться?! Сколько может продолжаться это безобразие?!

И тут я с ужасом подумал, что это навсегда. Раз уж это случилось, то всё. Конца не будет. До самой, что называется, могилы. Или, как бы это поэтичнее выразиться, – до роковой черты» [4, т. III, с. 239].

Отметим, что главу своих мемуаров о С. Довлатове, посвящённую в том числе его роману с Асей Пекуровской, Л. Штерн так и назвала «Роковые женщины в русской литературе» [15, с. 128–142].

Исследователь типологии роковых женщин в истории и культуре Е. А. Потехина так определяет инвариант данного архетипа:

«<...> непреодолимая притягательность для лиц мужского пола; умение использовать свою женскую природу и сексуальность как оружие, позволяющее доминировать над очарованными ею мужчинами; отказ от традиционных ценностей и неприятие для себя традиционной гендерной роли; как правило, трагический итог жизни как для самой роковой женщины, так и для окружающих её мужчин, в некоторых случаях – трагедии на уровне целых государств (Клеопатра, Елена

Троянская), убийство или самоубийство как наиболее вероятные варианты смерти» [12, с. 108].

Следует дополнить этот список фольклорно-мифологическими, в частности, сказочными царевнами, коварными и умными, враждебными женихам. С помощью испытаний и так называемых трудных задач они проверяют мужчин на их соответствие будущему статусу супруга [13, с. 298] и лишь в случае их удачного прохождения могут покориться своему избраннику.

При анализе любовной интриги «Филиала» возникает вопрос об аллюзиях на «Фиесту» Хемингуэя. Так, представляется вполне обоснованным мнение Л. Штерн о близости Таси и Брет Эшли. Обе они принадлежат к типу женщин-искусительниц. Показательно, что Роберт Кон, безнадежно влюбленный в Брет, называет ее Цирцеей, которая *«превращает мужчин в свиней»*. Отметим, что близость этих женских персонажей не просто типологическая. В некоторых репликах Таси и её поведении просматриваются аллюзии на героиню «Фиесты». Так, после поцелуя в подъезде следует прощание:

– Милый, – сказала Тася.

А потом, явно кого-то изображая:

– Ты выбрал плохой отель [4, с. 152].

Напомним, что отель и отели в романе Хемингуэя связаны с любовными драматично-романтическими романами Брет. Аллюзия на устойчивый мотив «Фиесты» реализована в ироническом режиме: влюбленность героя-рассказчика не мешает ему подметить в возлюбленной демонстративную литературность и театральность.

Героиня С. Довлатова – современный сниженный, близкий к трагедийному, вариант архетипа роковой женщины: трагизм архетипа редуцируется до драмы абсурда с сильным комическим зарядом. К ней вполне применим кинематографический термин *комедийная мелодрама*: в Америке Тася осталась без работы и без денег, запуталась в любовных авантюрах: забеременела от нелюбимого мужчины, продолжая «обождать» бывшего

любовника, женившегося на другой, ищет помощи от третьего – героя-рассказчика, тоже уже женатого и имеющего троих детей. В то же время жизненные перипетии не останавливают её перед комическо-драматическими авантюрами, о чем свидетельствует последний абзац повести, где герой видит Тасю:

«Её вел под руку довольно мрачный турок. Голова его была накрыта абажуром, который при детальном рассмотрении оказался феской.

Тася прошла мимо, не оглядываясь» [4, т. III, с. 240].

3. Встреча антиподов – роковой женщины и мужчины-аутсайдера – изначально создает благоприятную почву для подключения комического как одного из режимов концептуализации их отношений. Происходит столкновение двух типов поведения, в основе которых *инверсия традиционных гендерных ролей* (см. о них: [5, с. 121–126]): герой пассивен, склонен к общепринятым моделям поведения, наивен и романтически настроен, полагается, по его же словам, на интуицию; героиня, напротив, активна, эмансипирована, стремится к доминированию, рационально выстраивает свою линию воздействия на партнеров по коммуникации. Подтверждение этому – процитированный выше внутренний монолог героя о сущности его отношений с Тасей. Вместе с тем подобная смена гендерных ролей не столь категорична. В героях С. Довлатова *существуют и борются две модели гендерного поведения (две семиотики)* – традиционная, с довольно устойчивым распределением мужских и женских ролей, и современная, авангардная, которая стремится к разрушению традиционного стереотипа и одновременно, как это ни парадоксально, устанавливает свою норму, свой стереотип. Таким образом, как в каждом из партнеров, так и в их общении и противостоят, и взаимодействуют оппозиции *естественное – искусственное, спонтанное – обдуманное, жизнь – игра*.

Вернемся к непосредственному анализу фрагмента *знакомство – прогулка в зоопарке*. Момент знакомства героя и Таси отмечен символически-метафорическим выстрелом *«знаменитой*

ленинградской пушки» Петропавловской крепости (не перекодирование ли узуальной метафоры *стрел Амура?*) и последующими метафорическими сравнениями, маркирующими отсчет судьбоносной для героя встречи:

«Как будто прозвучал невидимый восклицательный знак. Или заработал таинственный хронометр.

Так началась моя погибель» [4, т. III, с. 147].

Сильная текстовая позиция последнего высказывания определяет доминанту будущих отношений роковой женщины и мужчины, её жертвы, прогнозирует развитие сюжета, что и подтверждается финалом повести, где семантика гибели героя от роковой любви эксплицируется во всех ее нюансах (см. процитированный выше внутренний монолог героя).

3.1. Перейдем к непосредственному анализу интересующего нас фрагмента, комментируя отдельные его компоненты как А, Б и т. д. В речном ресторане в начале общения с Тасей в адрес героя «посыпались» «колкости и насмешки». Первая касалась его непрезентабельной одежды, вторая – внешности:

(А) *«Я ждал, когда Тася обратит на меня внимание. И дождался.*

(Б) *Я носил тогда кеды и гимнастические брюки со штрипками. На бесформенном пиджаке выделялись карманы. Год спустя я уже выглядел по-другому. А сейчас в мой адрес посыпались колкости и насмешки. Тася спросила:*

– Кто шьёт вам брюки – Малкин или Леонтович?

(В) *(Она назвала имена прогрессивных ленинградских закройщиков. С Леонтовичем я впоследствии познакомился. Это был неопрятный еврей в галифе.)*

Я молчал. Мои друзья посмеивались. Зато когда Гага Смирнов опрокинул фужер на штаны, я прямо-таки расхохотался. Должно быть, Тасино присутствие слегка нас всех ожесточило.

(Г) *Вдруг она сказала мне:*

– Хотите знать, на кого вы похожи? На разбитую параличом гориллу, которую держат в зоопарке из жалости.

Это было слишком. Кажется, я покраснел. Затем машинально пригладил волосы.

– Голову не чешут, а моют, – заявила Тася под общим смех.

(Д) Тогда я ещё не догадывался, что колкости могут быть обнадёживающими знаками внимания. А может, догадывался, но скрывал. Видимо, мне импонировала роль застенчивого супермена, которого легко обидеть.

(Е) Я направился к выходу. Следует уходить раньше, чем тебя к этому недвусмысленно вынуждают.

Я вышел на улицу. Вскоре застучали каблуки по доскам трапа.

– Стойте, невозможный вы человек!

Я остановился. Не убежать же мне было от неё, в самом-то деле» [4, т. III, с. 148].

А. В высказывании «*И дождался*» глагол употребляется во втором его значении – «своим поведением довести себя до чего-нибудь неприятного» [9]. Аргументом в пользу такого толкования служит правый контекст с описанием бедной и неряшливой одежды героя, которая и спровоцировала словесную агрессию Таси. Переход от позитивного «*ждал, когда <...> обратит на меня внимание*» к негативному «*И дождался*» – актуализация так называемого эффекта неоправданных ожиданий – одной из моделей создания комического эффекта.

Б. *Начало вербальной агрессии героини* (повод – «*гимнастические брюки со штрипками*»). Язвительное замечание Таси по поводу брюк, может, не вполне понятно новым поколениям, носящим кроссовки, кеды и спортивные брюки или костюмы как повседневную одежду (а не домашнюю и не предназначенную только для занятий спортом). В юности героя (начало 1960-х гг.) спортивные брюки как повседневная готовая одежда ассоциировались с бедностью и вызывали сочувствие, но в среде, куда попадает героиня, они воспринимались иначе, в том числе и как знак антиэстетичности, недостатка воспитания и вкуса, а значит, могли стать предметом насмешки. Комический эффект возникает в результате намеренного возведения *фабричного, массового,*

некрасивого, немодного и т. д. в ранг штучного, индивидуального, красивого, модного.

Первая реплика Таси – начало вербальной агрессии, присущей роковым женщинам. В межличностных отношениях, как полагают психологи, вербальная агрессия может означать стремление говорящего привлечь к себе внимание и подчинить объект насмешки, в данном случае – мужчину, подчеркнуть своё стремление к доминированию, заручившись поддержкой своих единомышленников (в данной ситуации – друзей и одновременно соперников осмеиваемого героя). Одновременно – это знак интереса говорящего к партнёру, в том числе и скрыто благосклонного (см. Д).

В. Ответные реакции героя – словесный комментарий к вопросу Таси, выраженный в форме внутренней речи, и молчание. В окказиональном словосочетании «*прогрессивный закройщик*» нарушен узус: *закройщик* может быть *модным*, а *прогрессивным/ой* – *писатель, поэт, деятель культуры, политический деятель, идея, технология* и т. д. *Мода* соотносится с тем, что сейчас, в данной среде и в данное время, в то время как *прогресс* связан с движением в будущее, с улучшением настоящего. В массовом сознании того времени сфера обслуживания стояла гораздо ниже в общественной иерархии, нежели наука и культура. Поэтому кодирование, условно говоря, *низкого* с помощью *высокого* – одна из причин появления иронических коннотаций. Другая кроется в фоновых знаниях эпохи: эпитет *прогрессивный* принадлежал к идеологизированным мелиоративным клише советского времени (*прогрессивный писатель/художник/политический деятель*) и по этой причине мог вызывать неприятие. Именно иронические коннотации, вплоть до саркастических, присутствуют в таких часто встречающихся у С. Довлатова словосочетаниях, как «*прогрессивный молодой писатель/автор*» (см., например, в «Ремесле»). При этом такого рода клише используются иронически как по отношению к идеологически выдержанным молодым авторам, так и по отношению к молодым писателям-

бунтарям. Включение закройщика в парадигму «прогрессивности» вместе с авангардной творческой (или околотворческой) молодежью усиливает иронию. Этому способствует и пейоративная характеристика Леонтовича как «неопрятного еврея в галифе». Она стирает границы между модным и немодным, презентабельным и неприглядным, престижным и простым и т. д. («гимнастические брюки со штрипками» – «галифе»), дискредитирует престижность. Ироническо-саркастический комментарий героя, даже не перешедший во внешнюю речь, адресован героине и её окружению.

Молчание и смех, как известно, семиотично значимы. В данной ситуации молчание можно толковать как знак растерянности и одновременно демонстрации мужского достоинства (что герой и сделает дальше). Как и последующий затем смех героя (очевидно, попытка компенсировать унижение), молчание не участвует в комической актуализации намечающегося романа.

Г. Усиление вербальной агрессии героини (герой – «разбитая параличом горилла»).

Перед нами, казалось бы, довольно распространенный способ создания смехового эффекта *путем образно-метафорической концептуализации человека как животного*, тем более его дальнего родственника – человекообразной обезьяны. Зооморфное метафорическое сравнение героя с гориллой есть не что иное, как вариант общеязыкового стереотипа *мужчина должен быть чуть красивее / симпатичнее обезьяны*. За оскорблением следует сначала физиологическая реакция героя («покраснел») – знак смущения, обиды, а затем – кинесическая («машинально пригладил волосы»), в данном случае означающая попытку снять напряжение. Именно машинальный жест провоцирует обидчицу на продолжение вербальной агрессии («Голову не чешут, а моют» [4, т. III, с. 148]) с явной отсылкой к зоологическому жесту – чесанию, объединяющему человека и животное (обезьяну в данном случае).

Устойчивые внетекстовые ассоциаты *гориллы* – зоопарк, полу-человек, большое животное, чёрная, громила, лохматый самец и т. д.

[3] – усиливают пейоративность реплик героини и их комический эффект. Уничжительный характер высказываний героини имеет целью перлокутивное воздействие на героя для закрепления своей главенствующей позиции, подчинения себе мужчины. Однако в дальнейшем, во время прогулки в зоопарке, Тася объясняет, что это был комплимент:

«Запомните <...>, это большая честь для мужчины, когда его называют грубым животным» [4, т. III, с. 149].

Комические коннотации возникают, во-первых, из-за несовпадения кодов коммуникантов: герой воспринимает использованное Тасей клише традиционно, как обиду, героиня – в соответствии с модными стереотипами – как комплимент. С точки зрения теории комического перед нами типичный пример эффекта неожиданности, причем с благоприятными для героя последствиями. Во-вторых, использование банального гендерного клише ставит под сомнение интеллектуальные претензии героини. Отметим, что иронические коннотации сопровождают *femme fatale* и далее.

Д. Предположения героя о причинах вербальной агрессии Таси (интуитивные в молодости и осознаваемые в зрелости) оказываются верными. Авторефлексия героя позволяет иронически оценить выбранную тогда «роль застенчивого супермена, которого легко обидеть». Комический оксюморон построен на сочетании традиционно несовместимых гендерных характеристик – женской и/или юношеской стеснительности и мачизма. Продолжается актуализация сем маскулинности и фемининности, присутствующих в комическом статусе боксера-филолога-поэта.

Е. Демонстративный молчаливый уход героя – кинесический мужской знак отпора словесной женской агрессии. В данной ситуации он приводит к успеху. Ответ героини также вполне отвечает традиционному стереотипу женского поведения. Отказ от театральности любовной игры и обращение к спонтанной естественности иронически указывает на претенциозность и в данной ситуации неэффективность первой и преимущества

второй тактики. В плане любовного состязания героиня, вопреки своим ожиданиям, в чём-то проигрывает.

3.2. Прогулка в зоопарке

Начало общения героя и героини происходит в одном из традиционных, как с точки зрения реальности, так и литературы, мест любовных знакомств – речном ресторане. В отличие от них канон романтической прогулки (по аллеям парка, в саду, по набережной и т. д.) нарушен (любовь – зоопарк): после окончания ресторанной вечеринки герой и его девушка «почему-то направились в зоопарк» [4, т. III, с. 149]:

«Верблюд был похож на моего школьного учителя химии. Цесарки разноцветным оперением напоминали деревенских старух. Уссурийский тигр был приукрашенной копией Сталина. Орангутанг выглядел стареющим актером, за плечами у которого бурная жизнь» [4, т. III, с. 150].

Отказ от традиционной локализации романтического променада обусловлен всей логикой и способами актуализации комической составляющей любовной интриги. В данном случае автор использует образно-метафорический потенциал самого «зоопарка» как лингвокультурного концепта [7]. Конвенциональная модель зооморфизации мужчины (героя) как гориллы сменяется обратной – антропоморфизацией животных и, конкретно, орангутанга как мужчины-актёра. При этом метафорические сравнения пейоративны и объединены семантикой *немощи* (сила → бессилие, молодость → старость). Всё это наводит на мысль о связи двух моделей и соответствующих текстовых сегментов между собой. Доказательством такой связи является переход от метафорического сравнения (героя с гориллой) к материализации сферы-источника метафоризации (зоопарк, орангутанг) и развёртывание тропа в нарратив.

Комическое в любовной дуэли может возникать в результате активизации внутритекстовых связей и внетекстовых ассоциаций, не требующих развёрнутой вербализации:

«А потом мы встретили слона. Он был похож на громадную копну сена <...> Слон деликатно принимал еду и, качнув хоботом, отправлял её в рот. Кожа у него была серая и морщинистая.

– Ужасно быть таким громадным, – вдруг сказала Тася.

Я ответил:

– Ничего страшного» [4, т. III, с. 151].

Иронический намёк Таси, равно как и вполне достойная ответная реплика героя, строятся на обыгрывании общего для слона и героя-боксера признака – громадного тела. Экспликация данного признака животного в тексте подкрепляется устойчивыми внетекстовыми ассоциациями слона с невероятными размерами, тяжестью и неповоротливостью (ср., например, языковое метафорическое сравнение *как слон в посудной лавке*). Через слово-коннектор «*громадный*» активизируются внутритекстовые связи героя с другим крупным и малоподвижным животным – «*разбитой параличом гориллой*». Вновь подчёркивается, хотя и в подтексте, явный интерес героини именно к животному началу в мужчине.

Кратко остановимся на некоторых мотивах вне анализируемого фрагмента, поскольку они дополняют картину комического в ленинградском романе героев. Речь идёт о загородной поездке героев на пляж в Солнечное. Отметим каноничность локуса как места знакомства, встреч и прогулок влюблённых.

4.1. Выше (см. 1) уже была рассмотрена **комическая функция спортивной метафоризации любовного поединка**, в котором роковая женщина стремится взять верх.

4.2. **Роль интеллектуального кода в создании комического эффекта.** Тест героя на эрудицию – элемент любовной игровой коммуникации, архетип которой – так называемые «трудные задачи» [13, с. 303–332] в фольклорно-мифологических текстах, о чём уже шла речь. Герой-рассказчик «Филиала» с честью проходит проверку на владение литературоведческой терминологией

(«эссе»), знание экзистенциализма и модных в то время писателей (не только философа и писателя-экзистенциалиста Камю, но и С. Моэма):

«Мы сели в электричку. Девушка вынула из сумки книгу на английском языке и говорит:

– Это „Миф о Сизифе“ Камю. Рассказ, вернее – эссе. Вы знаете, что такое эссе?

Я подумал, отчего ей так хочется считать меня невеждой? Затем сказал:

– Я даже знаю, что такое Камю. Не говоря о Сизифе.

В ответ прозвучало:

– Что вы, собственно, думаете о литературе?

(Вопрос был нормальный для той эпохи.)

– По-моему, – говорю, – литературе нельзя доверять свою жизнь. Поскольку добро и зло в литературе неразделимы. Так же, как в природе...

Тася насмешливо перебила:

– Я знаю, вы это у Моэма прочли.

Я не обиделся. Было ясно – девушке импонирует нечто грубое во мне. Проблески интеллекта вызывают у нее раздражение» [4, т. III, с. 162–163].

Здесь вновь используется классический приём создания комического эффекта – неоправданное ожидание: настроенная на победу агрессивная героиня терпит поражение в результате недооценки эрудиции героя, к тому же остроумно парировавшего её провокационный вопрос о Камю. Ответ героя – комическая пуанта диалога. Очевидно, что в основе её – игра с одушевленностью и неодушевленностью. С учетом фоновых знаний возникает и дополнительная версия: «Камю» (неодушевлённое существительное мужского рода), наряду с «Наполеоном», – дефицитный и престижный коньяк того времени. Таким образом, есть основание в данном контексте рассматривать «Камю»

и как омонимичное собственное имя, антропоним и прагматоним в котором объединены на основе престижности и «французскости». Скрытый диссонанс между поведением девушки и её истинными намерениями и неизбежно сопутствующая этому театральность, подмеченные героем, также актуализируются в ироническом режиме (оппозиция *внутреннее – внешнее, естественное – искусственное*). Пространственно-временная дистанция позволяет рассказчику иронизировать над снобистским регистром разговора как частью автостереотипа молодого интеллектуала.

4.3. Метафоризация любовного поединка через торгово-коммерческий код. После возвращения в город герои прощаются у такси:

«Тася была явно готова к уступкам. Как будто я оказался в магазине уценённых товаров. Всюду ярлыки с зачёркнутой цифрой. А рядом – указание новой, гораздо более доступной цены.

– Ну и тип! – сказала девушка.

Потом села в машину и захлопнула дверцу. А я направился к трамвайной остановке, чрезвычайно довольный собой» [4, т. III, с. 164].

Возможность использования торгово-коммерческого кода для метафоризации любовного дискурса обусловлена присущей им коммуникативностью. Метафоризация *высокого* (любовного общения) через *низкое* (торговлю в магазине уценённых товаров) переводит иронический режим в саркастический, о чём свидетельствует тщательный подбор лексики.

В комической актуализации любовных мотивов участвуют также и другие коды. Среди них – технический (человек – механизм), о котором писал ещё А. Бергсон, определяя внедрение «образа механизма в образ человека» и «автоматическую регламентацию общественной жизни» как «два типа забавных эффектов» [1, с. 27, 36; см. также 26–45].

Чередование комических дуэлей героев с лирико-романтическими и драматическими пассажами ритмизирует повествование. Вместе с повторами и градацией подобные переходы

от смешного к серьёзному активно участвуют в формировании идиостиля писателя.

5. *Какие мотивы любовного сюжета «Филиала» расположены на периферии?* Интимная сторона любовных отношений редуцирована с помощью метонимии, преимущественно романтически серьёзно, иногда слегка иронически. В связи с этим сошлёмся на мнение самого автора относительно уместности откровенного описания секса в литературе. Так, в письме к Игорю Ефимову по поводу его романа «Архивы Страшного суда» С. Довлатов пишет:

«Не понравились сексуальные сцены. В них есть какая-то опасливая похабщина. Мне кажется, нужна либо миллеровская прямота <...>, либо умолчания, изящество, а главное – юмор» [15, с. 85].

Комическое в проанализированном фрагменте любовной истории построено главным образом на нарушении ряда компонентов как традиционных гендерных стереотипов поведения (инверсия мужских и женских гендерных ролей), так и тех, что выработаны в среде молодых интеллектуалов. Общение героя и героини носит состязательно-игровой характер. В соответствии с этим используются театральный, спортивный, торгово-коммерческий коды, код интеллектуальной игры в эрудицию и т. д. Важное место занимает комическая зооморфная и антропоморфная метафоризация героя, связанная с предпочтениями героини, акцентирующей внимание прежде всего на физической силе своего избранника.

Библиография:

1. Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992.
2. Богатырев П. Г. Функции костюма в Моравской Словакии // В его кн.: Народная культура славян. М.: ОГИ, 2007.
3. Горилла / картаслов.ру // Электронный ресурс: URL: <http://kartaslov.ru/ассоциации-к-слову-горилла> (дата обращения: 31.10.2022).
4. Довлатов С. Собрание прозы в 4-х томах. Т. II, III. СПб.: Азбука, 2018.

5. Ильин Е. П. Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины. СПб.: Питер, 2003.
6. Левкиевская Е. Е. Народная одежда. Семантика и прагматика // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб.: Алетейя, 2011.
7. Мароши В. В. Топосы зверинца и зоосада в русской литературе XIX – начала XX в. // Культура и текст. 2014. № 2 (17) // Электронный ресурс: URL: <http://www.ct.uni-altai.ru> (дата обращения: 10.10.2022).
8. Новик Е. С. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти В. Я. Проппа. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1975. С. 214–246.
9. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999.
10. Орлова Н. А. Поэтика комического в прозе С. Довлатова: семиотические механизмы и традиции народной смеховой культуры. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2010.
11. Попов В. Г. Довлатов. М.: Молодая гвардия, 2015 (Жизнь замечательных людей: Малая серия: сер. биогр., вып. 91).
12. Потехина Е. А. Культурные модели фемининного: роковая женщина и женщина-вамп // XX юбилейные царскосельские чтения. Материалы междунар. науч. конференции. (СПб., 20 – 21 апреля 2016). СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2016. С. 106–110.
13. Протт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: изд-во Ленинградского ун-та, 1986.
14. Черняева Н. Г. Сюжетно-композиционная архетипика в сборнике С. Довлатова «Чемодан» (рассказ «Креповые финские носки» // Интерпретирание руската литература. Сб. в чест на 75-годишн. на проф. дфн Петко Троев. София: факултет по славянски филологии СУ «Св. Климент Охридски», 2018.
15. Штерн Л. Довлатов – добрый мой приятель. СПб.: Азбука-классика, 2005.

АВТОР И ТЕКСТ: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ, ПЕРЕВОДА, РЕЦЕПЦИИ

1812 ГОД КАК «ГЕРОИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ»: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО МИФА В КУЛЬТУРЕ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

М. А. Александрова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Предметом анализа являются следующие аспекты эстетического оформления мифа о войне 1812 года: 1) избирательная рецепция героической комедии Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» и формирование «гусарской» версии жанра; 2) поэзия Дениса Давыдова как стилиевой образец «гусарской комедии»; 3) взаимосвязь жанра и темы 1812 года в драматургии, киносценаристике, кинематографической практике, музыкальном театре 1940–1980-х годов; 4) специфика репрезентации исторического мифа в комедийных произведениях А. Гладкова, В. Соловьёва, С. Ермолинского и др.; 5) «весёлый герой» в контексте позднесоветской ностальгической культуры.

Ключевые слова: героическая комедия, миф, Э. Ростан, Д. Давыдов, А. Гладков, Э. Рязанов, В. Соловьёв, С. Ермолинский.

Year 1812 as a „Heroic Comedy“: Shaping the Aesthetics of the Historical Myth in the Culture of the Soviet Period

M. A. Aleksandrova
Linguistics University of Nizhny Novgorod

The author analyses the following aspects of shaping the aesthetics of the historical myth: 1) selective reception of Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac*, the emergence of the new („Hussar“) version of heroic comedy; 2) Denis Davydov's poetry as a stylistic model of „Hussar comedy“; 3) the relationship between the genre and the historical theme in playwriting, screenplay, cinema practice, musical theater of the 1940–1980s; 4) specific representation of historical myth in comedy works by A. Gladkov, V. Solovyov, S. Ermolinsky, etc. 5) „cheerful hero“ in the context of late Soviet nostalgic culture.

Keywords: heroic comedy, myth, E. Rostand, D. Davydov, A. Gladkov, E. Ryazanov, V. Solovyov, S. Yermolinsky.

Формула «героическая комедия» известна в русской литературе с XVIII века; за время своего бытования она несколько раз меняла смысловое наполнение, пока не получила определённости благодаря «Сирано де Бержераку» Эдмона Ростана. «Содержательная „русская судьба“» французской пьесы [31, с. 4] началась с перевода Т. Л. Щепкиной-Куперник, а продолжилась не только новыми (преимущественно вольными) переводами и театральными прочтениями: рецепция Ростана дала импульс формированию русской героической комедии, интерпретирующей войну 1812 года. Устойчивость тематики, характерная для отечественной модификации жанра, обусловлена целой системой социокультурных факторов, действовавших то поочерёдно, то синхронно. Анализ этого комплекса и является нашей задачей.

У Ростана комическое служит средством выражения героического и, следовательно, предстаёт его естественным спутником: по убеждению современника драматурга, трудно «найти пьесу, в которой героический элемент был бы так счастливо соединён с комическим» [30, с. 344]. Хотя «дикий, шальной юмор первых трёх актов – совершенно гасконский» [там же], сама эстетическая установка имеет аналогии в русской культуре XIX века. Её первая значимая реализация связана отнюдь не с драматургией; популярные в 1810–1820-е годы водевили и комические оперы на злободневную военно-патриотическую тему были эклектичными по стилю: патетическое и забавное лишь чередовалось простейшим образом. Органичное единство героического и комического воплощено прежде всего в авторском мифе Дениса Давыдова – «одного из самых поэтических лиц русской армии» [10, с. 4].

Если ростановский поэт-бретёр «с ненаигранной весёлостью комментирует своё уродство как шутку природы» [35, с. 306], то поэт-гусар, который был невелик ростом и «ужасно дурен собою: вместо носа у него была какая-то пуговка» [11, с. 129], подчиняет физическое несовершенство оригинальному жизненному стилю. В автобиографическом очерке Давыдов вышутил само вступление на военное поприще:

«<...> привязали недоросля нашего к огромному палашу, опустили его в глубокие ботфорты...» [10, с. 30],

а в «устной словесности» нашёл повод для юмористического освещения отношений с любимым командиром – Багратионом:

«Денис Давыдов во время сражения докладывает князю Багратиону по поручению начальствующего отдельным отрядом, что неприятель на носу. “Теперь, – говорит князь Багратион, – нужно знать, на каком носу: если на твоём, то откладывать нечего, и должно идти на помощь; если на моём, то спешить ещё не к чему”» [4, с. 117].

Охотно рассказывая анекдот о самом себе [3, с. 118–119, 121], Давыдов оказался заочным соратником Бержерака (исторического и литературного) в деле создания международной комической «ринософии» [32, с. 192–207].

Когда театральная критика 1900–1910-х годов в лице Л. Андреева, М. Горького, А. Луначарского приветствовала задорную героиню Сирано, ассоциации со знакомыми явлениями ещё не прояснились. Сфера пересечения отечественной культуры с миром Ростана была обозначена беглым, а потому не вполне точным замечанием. В рецензии на французские постановки «Сирано де Бержерака» А. Луначарский упомянул человеческий тип, родственной ростановскому «идеальному воину»: это граф Турбин из повести Л. Н. Толстого «Два гусара» [22, с. 425]. Разумеется, сопоставлению противится сама поэтика толстовского образа; тем не менее замечание оказалось пророческим в отношении исторического материала, которому предстояло стать основой русской героической комедии.

В первые послереволюционные годы Сирано не был вызван к «рампе героизма»: автор этой формулы М. Кузмин в 1923 году упомянул Ростана наряду с другими авторами пьес, возобновление которых в советском театре «не имеет никакого смысла» [18, с. 44–45]. Но уже через десять лет – в 1934-м – Александр Гладков обращается к мхатовцу Н. П. Хмелёву с идеей поставить «Сирано де Бержерака» на студийной сцене [8, с. 72]. Предлагая на главную роль в несостоявшемся спектакле Эраста Гарина,

Гладков проявил замечательную чуткость к ростановскому сплаву героического и комического (роль Сирано была написана для Бенуа-Констана Коклена – актёра комедийного амплуа). В 1938-м Владимир Соловьёв, всегда следовавший литературно-театральной конъюнктуре, переводит французскую пьесу заново, адаптируя её к духу современности [32, с. 36–38]. Гладков ответил на вызов времени по-своему: вдохновляясь примером любимой героической комедии, написал стихотворную пьесу «Давным-давно» («Питомцы славы», 1940–1941), за что сама Т. Л. Щепкина-Куперник наделила его лестным именем «*российского Ростана*» [8, с. 25, 331].

Говоря о своей «влюблённости в эпоху – в Дениса Давыдова, Бурцева, Лунина, Фигнера, Николая Ростова», Гладков подчёркивал, что заимствовал из разнообразных источников «*только общие линии судеб и подробности быта и нравов, а все характеры выдумал. То есть сделал именно то, что сделал и Ростан в „Сирано“*» [8, с. 331]. Преемственность не ограничивалась освоением ростановской драматургической модели и сходным отношением к историческому материалу: рецепция «Сирано де Бержерака» прослеживается в пьесе Гладкова на разных уровнях (что может стать темой специальной работы). Начинающий драматург не чувствовал себя робким учеником и потому намеренно высветил межтекстовые связи. В последний акт «Давным-давно» введена отсылка к эпизоду осады Арраса, где гасконцы вспоминают далёкую родину, и к сочинённому Сирано гимну гвардейцев-гасконцев; персонажи-французы говорят о неизменности своей природы:

Французы всё, мой друг, красавицам простят.

На то они и родились под солнцем,

– чтобы тут же грустить о солнечной Гаскони:

Да, далеко вы, милые гасконцы,

*От родины... Вернётся ли?**

[7, с. 151].

* Выделения в цитатах здесь и далее наши (М. А.).

В парафразе знаменитой формулы из гасконского гимна (принадлежащей, как известно, не Ростану, а Щепкиной-Куперник) воспроизведена рифма перевода; сравним:

*Дорогу, дорогу гасконцам!
Мы юга родного сыны,
Мы все под полуденным солнцем
И с солнцем в крови рождены!*
[27, с. 273].

Отечественная версия героев «с солнцем в крови» – гусары, воспетые Денисом Давыдовым.

Гусарский миф и легенда о кавалерист-девице стали весьма популярны в искусстве 1940-х годов, но разнообразные их воплощения сильно проигрывают героической комедии Гладкова. «Лубочно-опереточные интонации» [14, с. 91–92] отличают эпизоды с участием Дениса Давыдова в фильме В. Петрова «Кутузов» (1943); стилевую эклектику патриотических водевилей XIX века унаследовала пьеса К. Липскерова и А. Кочеткова «Надежда Дурова» (1940–1942); не стала художественным открытием и «лирико-героическая» [1, с. 15] концепция либретто И. И. Келлера для оперы А. В. Богатырёва «Надежда Дурова» (1942–1946).

Резонанс, вызванный «Давным-давно» в послевоенной культуре, позволяет говорить о формировании особой разновидности комедии в драматическом театре, музыкальном театре и кинематографе; определим её условно как «ростановско-гладковскую» модель. Она будет считаться маргинальной в течение всего советского периода; так, Гладков лишь единожды упомянут (даже без комментария) в монографии Н. Н. Киселёва [16, с. 60], где целая глава посвящена становлению отечественной героической комедии; происхождение термина здесь вообще не обсуждается. Между тем среди всех пьес этого жанра, некогда объявленных высокими достижениями советской драматургии, пережила свою эпоху только одна – именно «Давным-давно». В то же время пьеса Гладкова воплощает такие «характерные особенности жанровой структуры <советской> героической комедии, как большой размах событий, напряжённость развития действия,

разветвлённость сюжетных линий, дробность композиции, большое количество массовых сцен» [16, с. 166]. Подобно всем драматургам-современникам, российский Ростан обошёлся без фигуры одинокого героя, сосредоточившись на разработке коллективного героического образа.

Первоначальное освоение жанра героической комедии удачно совпало с воскрешением мифологии Отечественной войны в 1940-е годы; новая популярность героико-комедийного образа 1812 года пришлась на позднесоветскую эпоху, когда нарастала культурно-историческая ностальгия по «дней Александровых прекрасному началу», по «рыцарским» войнам той поры: «...и ежели был враг, то он был – маршал Ней» (Иосиф Бродский). Назовём только самые известные произведения этого ряда.

Связь жанра и темы, найденную в «Давным-давно», закрепляют интерпретации пьесы в других искусствах. Музыкальная комедия «Голубой гусар» (композитор Николай Рахманов, либретто Михаила и Елены Гальпериных, 1945) шла на сцене всё то время, пока действовал запрет на произведения самого Гладкова, отбывавшего лагерный срок (1949–1954) [6, с. 162]. Драматург с самого начала сознавал, что для воплощения его замысла киноискусство подходит даже больше, чем театр:

«Теперь, когда на основе пьесы поставлен фильм „Гусарская баллада“, я могу раскрыть один секрет. Ещё было сочинено всего несколько страниц, а мне вдруг страшно захотелось писать не пьесу, а сценарий для кино. Комедия о гусарах без ржания коней, без цоканья копыт, без скачек и погонь, без сабельных боев, без милых сердцу пейзажей русских равнин и перелесков? В театре ничего этого не будет, а в кино...» [8, с. 340].

Опыт общения с молодыми кинорежиссёрами, искавшими сценарий для дебюта, оказался неудачным:

«Я рассказал им сюжет и кое-что прочитал. Они переглянулись и дружно сказали, что писать комедию о 1812 годе неуместно и не нужно и при известной всем установке, что наша страна не хочет войны и не собирается воевать, сюжет кажется им политически бестактным и вообще всё это зряшная затея. Вскоре после этого наш

разговор аукнулся в газете „Кино“, где один добрый знакомый режиссёров зло иронизировал над горе-драматургами, считающими возможным в наши дни писать комедийки о девушках-гусарах» [8, с. 340].

Когда же в разгар войны спектакль пошёл во множестве театров, «автору стали предлагать перевести пьесу на язык более массового искусства – кино» [23, с. 193]. Наконец, к столетию победы в Отечественной войне Эльдар Рязанов снял фильм «Гусарская баллада» (1962); знаменательно, что режиссёр тоже был поклонником Ростана и мечтал о киноверсии «Сирано де Бержерака» [28, с. 162–172]. На основе музыки к спектаклю «Давным-давно» и фильму «Гусарская баллада» Тихон Хренников создал балет (1979), соединивший «героику, лирику и комедийность» [19, с. 17–24].

Огромный зрительский успех пьесы Gladkova и фильма Рязанова вызывает на соперничество Владимира Соловьёва – переводчика Ростана, автора высокопарной трагедии в стихах «Фельдмаршал Кутузов» (1939) и либретто для оперы М. Глуха «Денис Давыдов» (1957). Теперь он берётся за воплощение традиционно популярной исторической темы в набирающем популярность жанре героической комедии: оперное либретто, пополненное сценами из «Фельдмаршала Кутузова», автор «перетранспортировал <...> в иную жанровую тональность» [2, с. 249], расцветив сюжет партизанских подвигов вымышленной любовной историей заглавного героя. Пьесу Соловьёва «Денис Давыдов» (1963) композитор Андрей Мдивани превратил в одноименную музыкальную героическую комедию (1982).

Сценарий Сергея Ермолинского «Денис Давыдов» (1980), по которому снят фильм «Эскадрон гусар летучих» (режиссёры Н. Хубов и С. Ростокский), становится итоговым для интересующей нас разновидности героической комедии. И вновь можно наблюдать ростановский импульс в действии. Если автор «Давным-давно» обозначил литературную традицию, варьируя ключевой образ из гасконского гимна, то Ермолинский подхватывает знаменитую гиперболу «сто человек у Нельской башни»:

– Вы, господа, пожалуйста за мною:

В свидетели я приглашаю вас.

– Но против ста...

– Сейчас

Не меньше нужно мне, не скрою! [27, с. 245];

– А правда, что вы можете один сто человек победить?

– Ха! Конечно! [12, с. 172].

Баснословная победа Сирано, расславленная по всему Парижу свидетелями боя, превращена в «гасконаду» заглавного героя, которая не ограничивается процитированным эпизодом: молва бежит впереди Давыдова, и тот охотно подтверждает все приписанные ему подвиги – на поле брани и в гусарских кутежах. Герой Ермолинского бахвалится при любом удобном случае, представляя куда большим гасконцем, чем его военные противники. Так было воспринято и «перекодировано» энергичное созидание гусарского мифа реальным Давыдовым. В сценарии герой предания заговорил прозой, но общую интонацию определила его гусарская лирика, цитируемая, декламируемая и распеваемая персонажами (музыку к вокальным номерам в фильме написал Александр Журбин).

На всех этапах актуализации памяти о 1812 году Денис Давыдов был эстетически выделен среди прославленных современников.

«Даже Лев Толстой, непримиримый противник всякого рода возвышающих обманов, не обошёлся в „Войне и мире“ без обаятельного образа гусара Васьки Денисова» [3, с. 234].

В рецепции потомков авторское мифотворчество Давыдова зачастую распространялось на эпоху в целом, получавшую «гусарский» колорит. Закономерно, что поэт-гусар стал самой счастливой для комедиографов находкой. Как носитель жанрообразующего характера, он выступает то под собственным именем, то под псевдонимом (партизанский командир Давыд Васильев в «Давным-давно») и неизменно – в качестве прототипа всякого истинного гусара. Гладков свидетельствует:

«Весь Ржевский вышел из стихотворения <Давыдова> „Решительный вечер“. Невозможно перечислить, сколько словечек, бытовых подробностей, оборотов фраз я заимствовал из давыдовских стихов и прозы. <...> Я пропитался им насквозь и мог без конца импровизировать в его манере» [8, с. 336].

Благотворность этой стилевой «прививки» несомненна, хотя комедийные тексты «в манере Давыдова» всё же не достигают художественного уровня лирической «давыдовской антологии», созданной современниками героя «по его плану, по его творческим намёткам, даже его стилем» [9, с. 149].

Поэтика Давыдова органично соединяет высокое и весёлое, что в своё время послужило радикальному обновлению военной темы [33, с. 29–31]. Комическая экспрессия характерна и для раннего творчества Давыдова, и для ностальгических послевоенных стихов:

Понтируй, как понтируешь,
Фланкируй, как фланкируешь;
В мирных днях не унывай
И в боях качай-валяй!
(«Гусарский пир», 1804);

Где друзья минувших лет,
Где гусары коренные,
Председатели бесед,
Собутыльники седые?

<...>

Ни полслова... Дым столбом...
Ни полслова... Все мертвецки
Пьют – и, преклоняясь челом,
Засыпают молодецки.
Но едва проглянет день,
Каждый по полю порхает;
Кивер зверски набекрень,
Ментик с вихрями играет
(«Песня старого гусара», 1817)
[10, с. 53, 101–102].

Преломляясь в таком зеркале (а также в повторных отражениях стилизаций), канонический величавый образ 1812 года становился непринуждённое, теплее, интимнее.

Чрезмерные, на первый взгляд, похвалы, которые расточали автору «Давным-давно» великие современники, объясняются их благодарностью за приобщение к любимому мифу русской культуры «накоротке», *домашним образом*. Именно эту функцию комического заострил Юрий Олеша, когда в 1957 году говорил Гладкову: «*Это гениальный фарс. Это лучшая русская историческая пьеса*» [цит. по: 23, с. 195]. Борис Пастернак, прочитавший пьесу до публикации и театральных постановок, выразил счастливое чувство узнавания *милой старины*:

«Ваша главная удача в том, что вы взяли необычайно заманчивый и благородный материал. Когда я читал первые два акта, мне казалось, что я вдруг нашёл где-то на тёмном чердаке ящик с моими любимыми детскими игрушками...» [8, с. 411].

Таким образом, в репрезентациях 1812 года изначально присутствовал ностальгический элемент, что и позволило ностальгии стать эмоциональной доминантой на позднесоветском этапе бытования мифа. При этом одно и то же произведение (например, «Давным-давно») могло выполнять функции, отвечающие запросам разных эпох. В 1940-е годы оптимизм героической комедии поддерживал надежду победить в войне куда более жестокой, чем первая Отечественная. В 1960-е «гусарский» образ прошлого стал альтернативой военно-патриотическому официозу.

В качестве формулы определённого мироощущения «героическая комедия» соответствует разыгрыванию исторической темы в ролевой поэзии, особенно в такой её разновидности, как бардовская песня. Работа в синтетическом жанре, тяготеющем к мини-спектаклю, несомненно зависела от свежих театральных и кинематографических впечатлений бардов. Юлий Ким в цикле «Песни 1812 года» (1962) изобразил героев славного прошлого,

нимало с ними не чинясь. Особенно выразительны его «Бомбардиры», «Кавалергарды» и «Гренадёры»:

*Генерал-аншеф Раевский зовёт командиров:
„Чтой-то я не вижу моих славных бомбардиров?“
Командиры отвечают, сами все дрожат:
„Бомбардиры у трактиру пьяные лежат!“
(«Бомбардиры»);*

*Кавалергарды мы и кавалеры:
Зря не будем врать – вам не устоять!
Графини, герцогини, королевы –
Всё одно – нам не привыкать!
(«Кавалергарды»);*

*В штыки!
А ну-ка зададим им дёру!
Труба, труби, труба, труби, веди!
И пусть повезёт гренадёру
Живым с поля брани уйти!
(«Гренадёры»);
[15, с. 58–68].*

Представлены в песенном цикле Кима и гусары, но именно они удались меньше других условно-исторических персонажей, поскольку трудно было выдержать соперничество с главным вдохновителем – поэтом-гусаром. Зато «Бомбардиры» утратили авторство и стали частью популярного культурно-исторического мифа:

«„Бомбардиры“ – эту песню пели ещё в компании моего отца. Я её запомнил, но не подозревал, кто автор. Спел ребятам. Им понравилось. Высказано было предположение, что стихи написал Денис Давыдов, музыка – народная. А песня, стало быть, времён Отечественной войны 1812 года» [29, с. 21].

Сам дух и стиль русской героической комедии – «гусарский», тогда как персонажи могут красоваться в разных мундирах. Выражая общую идею «Давным-давно», Гладков цитировал двустишие из «Гусарской исповеди» Давыдова:

*Роскошествуй, весёлая толпа,
В живом и братском своеволие!*
[8, с. 335].

Можно не сомневаться в том, что Ермолинский (автор киносценария «Денис Давыдов») познакомился с автокомментариями Gladkova по журнальной публикации воспоминаний драматурга (1973) и опирался на опыт предшественника в актуализации мифологии 1812 года. Закономерно, что сценарист постарался дать единый – именно «гусарский» – тон всей пёстрой по составу *весёлой толпе*, собранной вокруг заглавного героя (не обсуждаем сейчас, насколько убедительно это представлено в тексте, а затем в фильме). В театральной практике *гусарское роскошество* могло воплощаться средствами высокой комедии – как это произошло, согласно оценке Gladkova, в обеих редакциях спектакля А. Д. Попова на сцене Центрального театра Красной (Советской) армии, либо упрощаться до сугубо водевильной эффектности. Последнее весьма беспокоило драматурга как потенциальная возможность, заложенная в его собственном произведении:

«<...> кто поверит, что авторское определение жанра „героическая комедия“ – не украшение, а истина?» [8, с. 356].

При всём том разные уровни освоения исторического предания отвечали общественному запросу на героиню красивую, весёлую, а главное – ничем не омрачённую. В этом заключается принципиальное отличие русской героико-комедийной драматургии и сценаристики от роستانовского прототипа.

Хотя исторический материал позволял довести героический пафос до высокого накала, хотя текст «Сирано...» был памятен и Gladkovу, и Соловьёву, и Ермолинскому, никто из них не прибегнул к такому сильному приёму, каким у Ростана является переход от дерзких шуток со смертью к *полной гибели всерьёз*. Пусть тип героического одиночки считался неуместным в произведении об Отечественной войне, но ведь и коллективный герой – *эскадрон гусар летучих* – не был показан в событии наподобие последнего (аррасского) боя гасконцев, воодушевляемых своим

поэтом. В русской модификации героической комедии заметна тенденция к редуцированию сюжетного мотива гибели – разными способами, но всегда вопреки самой военной теме.

Пьеса Гладкова ещё отчасти сохраняет связь с духом жанрового прототипа, главным образом в эпизодах кульминации. Попавшая в плен Шура Азарова преодолевает страх смерти, жалея не себя, а женского двойника – куклу Светлану, по которой скупающие французы стреляли забавы ради, и находя поддержку у мужского двойника – «брата» Винченцо Сальгари, пытавшегося спасти «корнета», готового разделить его участь. Испанец, чьим именем героиня назвалась перед врагами, заслуживает статус её кровного брата своей гибелью на стороне русских. Но в экранизации, где сцена с куклой и прощание с умирающим Сальгари отсутствуют, психологическое содержание кульминации упрощается; в итоге испытание смертью предстаёт мимолётным и сугубо функциональным – краткой ретардацией на пути к счастливому финалу.

В «Денисе Давыдове» Соловьёва единственным павшим героем становится денщик, который отправился на опасное свидание вместо барина, одетый в его полковничий мундир, чтобы своей смертью разрушить предательскую интригу вымышленной невесты Давыдова; совмещение комедийного *qui pro quo* с идеей самопожертвования получилось абсолютно искусственным.

В сценарии Ермолинского на глазах Давыдова гибнет его младший товарищ Митенька Бекетов, затем партизанская «атаманша» Катерина (двойник-антипод недоступной красавицы Катрин), и подобной нагрузки не выдерживают законы условного «гусарского» мира, действующие вплоть до кульминации. Жанровый сплав героической комедии не состоялся, однако и трансформации жанра в драму не произошло. Ради восстановления жизнерадостной тональности сценарист даже «поправил» стихотворение Пушкина, выбранное для звукового сопровождения финальных кадров. Соединив первую и третью строфы незавершённого пушкинского текста, Ермолинский использовал вариант расшифровки автографа, которого придерживался

М. О. Гершензон (чья книга «Гольфстрем», возможно, и послужила источником [5, с. 40]):

*Певец-гусар, ты пел биваки,
Раздолье ухарских пиров,
И грозную потеху драки,
И завитки своих усов...
Я слушаю тебя – и сердцем молодею,
Мне сладок жар твоих речей,
Поверь, я снова пламенею
Воспоминаньем прежних дней*
[12, с. 191].

Академическая пушкинистика давно утвердила следующее прочтение:

*Печальный <?>, снова пламенею
Воспоминаньем прежних дней*
[25, с. 120].

Эпитет «*печальный*» – наиболее убедительная расшифровка данного места пушкинской рукописи, поэтому даже помета <?> во многих авторитетных изданиях отсутствует. Делая свой выбор, Ермолинский решал задачу, вытекающую из общей логики замысла: любое слово печали, прозвучавшее в сильной позиции финала, затрудняло «округление» мифа, и сценарист постарался избежать нежелательного эффекта. Миф упрочился за счёт очередного упрощения личности Давыдова – «весёлого гусара».

Александр Гладков, самый даровитый среди авторов «гусарских комедий», параллельно работе над «Давным-давно» придумал пьесу о своём «*доброем гении*» Денисе Давыдове, но «*не стал писать её, потому что испугался повториться, если не в сюжете, то в красках и ритмах*» [8, с. 336]. Зато его последователи таких опасений, по всей видимости, не знали. Совокупными усилиями поэтов, драматургов, кинематографистов, композиторов разных поколений формировался праздничный мир 1812 года. Необходимо отметить, что в ходе этого процесса раскрепощалось эстетическое сознание, воспитанное на суровой военно-патриотической стилистике. Если в 1942-м Гладкову приходилось спорить с выдающимся режиссёром А. Д. Поповым, который

поначалу недоверчиво отнёсся к «озорному жанру» исторической пьесы [8, с. 356], то в период экранизации «Давным-давно» сопротивление Рязанову оказывали только чиновники от искусства [28, с. 81–84]; все остальные охотно признали художественный потенциал комедийной трактовки 1812 года. Так, Сергей Бондарчук, готовившийся к съёмкам «Войны и мира», сказал Гладкову о роли, исполненной в «Гусарской балладе» Игорем Ильинским:

«Я вам завидую. Какой у вас замечательный Кутузов!» [8, с. 352].

В 1960-е годы, которые можно назвать юбилейным десятилетием (в 1962-м отмечалось 150-летие изгнания Наполеона, в 1969-м – столетие завершения Л. Н. Толстым «Войны и мира»), фильм Рязанова успешно соперничал за симпатии публики с киноэпопеей «Война и мир». Аудитория «Гусарской баллады» в первый год проката достигла почти 49 миллионов человек. Первую серию экранизации романа Толстого в год премьеры (1965) посмотрели 58 миллионов граждан СССР, но среднее число зрителей одной серии составило 38,5 миллиона (на третью серию пришёлся 21 миллион просмотров, на четвёртую ещё меньше).

Фильм Бондарчука был проектом государственного значения, предназначенным одержать победу над итало-американской экранизацией «Войны и мира» (1956); достижение этой цели подтверждено множеством престижных международных наград. На родине кинопрочтение великой книги не вполне удовлетворило интеллектуалов (к примеру, И. П. Золотусского [13, с. 269–283], А. И. Кондратовича [17, с. 273]) и оказалось трудным для массовой публики. Уже первая серия, непривычно длинная, вызвала жалобы зрителей на утомительность просмотра [26]. Но не только в протяжённости киноповествования заключалась проблема; подавлял сам образный язык, претендующий быть адекватным грандиозным событиям:

«<...> глаз устаёт, просит пощады. А на него снова и снова надвигаются волны войск, и звучит музыка» [13, с. 275].

Напротив, героическая комедия представляла общедоступную – по форме и содержанию – картину давних событий, ограждённую законами лёгкого жанра от исторической критики. Когда Виктор Шкловский посетовал, что *«увлекательная и кокетливая „Гусарская баллада“ <...> неизмеримо условней и водевильней»*, чем *«Записки кавалерист-девицы»* Надежды Дуровой [34, с. 201], Gladkov парировал: реальная Дурова заведомо не годилась в *«героини лихой, мажорной гусарской комедии»* [8, с. 330]. Как сказано в финале *«Давным-давно»*, *«грешно судить успех»* [7, с. 195].

Героико-комедийная форма исторического мифа в максимальной степени отвечала пассаистским настроениям, захватившим советское общество уже к началу 1970-х годов: ведь ностальгия – *«такая память, где нет места боли»* [21, с. 40]; для ностальгирующего сознания образ *весёлой войны* отнюдь не является парадоксом.

Ностальгия сама по себе глубоко человечна, однако издержки её бывают велики. В социокультурных обстоятельствах позднесоветской эпохи гусарская экзотика пришлась по душе публике, *«искавшей в прошлом не движения и противоречий, но удобного антиквариата»* [24, с. 61]. Кивера и ментики, изначально служившие важным элементом «зрелищности» войн наполеоновской эпохи [20, с. 185], в культуре 1960–1980-х годов неизбежно стали любимым антиквариатом, потеснили в этом качестве иные средства напоминаний про *«век бурный, дивный век»* [10, с. 158]. Таким образом, популярность героико-комедийных изображений прошлого, растущая на всём протяжении советского времени, по существу, была симптомом деградации исторического мифа.

Библиография:

1. Бондаренко Е. «Надежда Дурова» А. В. Богатырева: забытая белорусская опера // Музыкальный театр: история и современность / Сост.

Н. О. Арутюнова; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 34. Минск: УО «Белорусская государственная академия музыки», 2015. С. 14–25.

2. Бугров Б. Три пьесы Владимира Соловьёва // Соловьёв В. Век нынешний и век минувший. М.: Искусство, 1975. С. 236–254.

3. Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994.

4. Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. VIII. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1883.

5. Гершензон М. О. Гольфстрем. М.: Шиповник, 1922.

6. Гладков А. Дневник. 1973 / Подгот. публикации и комментарии М. Михеева // Нева. 2016. № 6. С. 161–202.

7. Гладков А. К. Давным-давно: Пьесы. М.: Советский писатель, 1978.

8. Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления. М.: Искусство, 1980.

9. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965.

10. Давыдов Д. В. Сочинения. М.: ГИХЛ, 1962.

11. Дмитриев М. А. Главы из воспоминаний моей жизни. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

12. Ермолинский С. А. Денис Давыдов (Эскадрон гусар летучих): сценарий // Искусство кино. 1980. № 7. С. 157–191.

13. Золотусский И. П. Добавление к эпосу (Толстой в романе и Толстой в фильме) // Новый мир. 1968. № 6. С. 269–283.

14. Караваев Д. Л. 1812. Герои экранного эпоса. Исторические персоны эпохи Отечественной войны 1812 года на кино- и телеэкране. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2012.

15. Ким Ю. Ч. Мозаика жизни: Стихи, повесть. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000.

16. Киселёв Н. Н. Проблемы советской комедии. Томск: Изд-во Томского университета, 1973.

17. Кондратович А. И. Новомирский дневник, 1967–1970. М.: Советский писатель, 1991.

18. Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Петроград.: Полярная звезда, 1923.

19. Куриленко Е. Героика, лирика, комедийность на балетной сцене // Советская музыка. 1979. № 10. С. 17–24.

20. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994.

21. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Изд-во «Русский остров», «Владимир Даль», 2004.
22. Луначарский А. Письмо из Парижа. Сирано первый и Сирано второй // Театр и искусство. 1913. № 19. С. 424–426.
23. Михеев М. Ю. Дело о «плагиате»: пьеса Александра Гладкова о кавалерист-девице // Русская литература. 2016. № 1. С. 189–213.
24. Немзер А. С. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003.
25. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 20 т. Т. 2. Кн. 2. СПб.: Наука, 2016.
26. Резанова А. Кинокартина «Война и мир» на международных фестивалях и в прокате. 1965–1967 гг. (Публикации по материалам Архива Киноконцерна «Мосфильм») // Электронный ресурс: URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=45481 (дата обращения: 7.11.2022).
27. Ростан Э. Пьесы / Пер. с франц. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М.: Искусство, 1958.
28. Рязанов Э. А. НЕ-подведённые итоги. М.: Вагриус, 1995.
29. Скляр А. Ф. «Ва-Банкъ»: привет от Юлия Кима // Комсомольская правда: Еженедельник. 1997. 21–28 нояб. С. 21.
30. Тёрнер Ч. Э. Современная драма в Англии и Франции // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1898. Февраль. С. 341–348.
31. Тропп Е. А. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010.
32. Тропп Е. А. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр: монография. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2017.
33. Халиуллин К. Р. Война и русская поэзия первой половины XIX века: официальная идеология и поэтические концепты. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2022.
34. Шкловский В. Память и время // Новый мир. 1964. № 12. С. 201–206.
35. Эткиндр Е. Г. Эдмон Ростан, поэт театральных эффектов // Ростан Э. Сирано де Бержерак / Пер. Е. Баевской. СПб.: Наука, 1997. С. 303–329.

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА СВЯТОГО ГЕОРГИЯ В НЕМЕЦКОМ ПЕРЕВОДЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «РЕСНИЦЫ, РЕСНИЦЫ...»

В. И. Калинкина, Е. А. Сакулина

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена анализу перевода на немецкий язык стихотворения М. Цветаевой «Ресницы, ресницы...» из цикла «Георгий» 1922 г. Особое внимание уделяется рецепции образа святого Георгия в немецкоязычной культуре посредством перевода произведения М. Цветаевой немецким поэтом Рихардом Питрасом. В первой части статьи рассматривается оригинал стихотворения «Ресницы, ресницы...», анализируются такие аспекты создания и раскрытия образа Георгия, как портрет и цветовая семантика. Образ Святого в произведении Цветаевой противоречив и отражает личную трагедию поэта и олицетворяет судьбы людей начала XX в. Во второй части работы исследуются приёмы, используемые переводчиком при интерпретации стихотворения, которые позволяют наиболее точно воссоздать образ святого Георгия, однако для его полного понимания необходимо знание особенностей биографии Цветаевой и истории России начала XX в.

Ключевые слова: М. Цветаева, образ святого Георгия, семантика образа, перевод, немецкий язык.

**The Reception of St. George's Image in the German Interpretation
of the Poem by M. Tsvetaeva *Eyelashes, Eyelashes*
V. I. Kalinkina, E. A. Sakulina
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

The article is devoted to the analysis of the German translation of M. Tsvetaeva's poem *Eyelashes, eyelashes* from the cycle *Georgy*, 1922. Special attention is paid to the reception of the image of Saint George in German culture through the translation of M. Tsvetaeva by the German poet Richard Pitras. The first part of the article analyzes the original poem *Eyelashes, eyelashes* and considers such aspects of the creation and disclosure of St. George's image as portrait and colour semantics. The image of Saint in Tsvetaeva's work is contradictory and reflects the poetess' personal tragedy and embodies the fate of the people of the early 20th century. The second part of the paper analyses the translation into German. The techniques used by the translator in interpreting the poem allow to recreate the image of St. George most accurately, but for its full understanding the specifics of Tsvetaeva's biography and Russian history of the early 20th century are necessary.

Keywords: M. Tsvetaeva, image of St. George, Image semantics, interpretation, German language.

Стихотворение «Ресницы, ресницы, склонённые ниц» является частью поэтического цикла М. Цветаевой «Георгий», написанного в 1922 году. Данный цикл относится к периоду кризиса в жизни поэта, связанному с масштабными политическими и общественными потрясениями в России первых десятилетий XX в., а также к новому этапу в её творческой биографии.

В начале XX века образ святого Георгия стал одним из самых важных христианских образов в литературе, он являлся *«каноническим символом торжества светлых сил над тёмными, а также российской государственности»* [4, с. 174].

В цикле «Георгий» М. Цветаева по-своему интерпретирует фигуру великомученика, отходя от канонических текстов и создавая образ героя, действующего по приказу и осознающего впоследствии ужас и тяжесть одержанной им победы. В *«отнюдь не каноническом»* [5, с. 159] образе Георгия Победоносца отражается судьба Белой армии и личная трагедия самой поэтессы, связанная с её мужем – адресатом цикла С. Я. Эфроном. Так, созданный поэтом новый образ Георгия является собирательным и олицетворяет судьбы людей, которые, следуя своим идеалам и ценностям, выбрали, по словам исследователя С. Ж. Макашевой, *«индивидуальный путь личного развития, возможно ошибочный, но позволяющий в личном опыте скорректировать систему ценностных представлений»* [4, с. 180] и которым, оставшимся верными устоявшимся, привычным им идеям, пришлось пройти через страдания и испытания переломной эпохи в истории России и мира в целом.

В первом стихотворении цикла «Ресницы, ресницы, склонённые ниц» [9, с. 155–157]. М. Цветаева раскрывает образ Георгия, который, согласно комментарию американского исследователя М. Мейкина, является *«лишенным покоя победителем, не способным смириться с фактом своей победы над драконом»* [5, с. 159]. Посредством метафоры *«стыдливость ресниц»*, повторов фразы *«смущается Всадник»*, эпитетов *«любезный Всадник»*, *«нежный Всадник»*, синтаксических параллелизмов *«Сколь грозен*

и сколь ясен!» – «*Сколь скромн и сколь томен!*», восклицаний, относящихся к описанию героя, М. Цветаева изображает Георгия скромным, кротким юношей, который не может пережить торжество («*Вот-вот не снесёт Победы!*») над змеем и умирает.

Цветаева описывает портрет Георгия, являющийся важной частью создания его образа. Лицо героя поэт сравнивает со «*святой иконкой*», а одной из главных деталей в портретном описании Георгия являются глаза. Так, в самом начале произведения внимание сосредоточено на ресницах, за которыми глаза – «*солнца в венце стрел*». Изображая ресницы героя, Цветаева сравнивает их со стрелами («*Басенный взмах / Стрел...*»), использует метафору «*Под прикрытьем стрел / Ресничных*». Ресницы защищают героя от внешнего мира, который он не видит, стыдливо опустив глаза. «*Розовые уста*» олицетворяют юность и детскую наивность героя. Важной деталью в портрете святого Георгия являются также его руки – «*длинные персты*», – которые после убийства ослабевают – герой теряет свою силу, уверенность.

Для раскрытия образа Георгия поэтом также используется цветовая символика. Здесь частыми цветами являются розовый, красный и белый. «Розовый» символизирует в цветописи М. Цветаевой юность и нежность [1, с. 31], отражает любовь лирической героини-Цветаевой к Георгию. «Красный» и «белый» являются главными цветовыми мотивами произведения. В цветовой семантике в поэзии М. И. Цветаевой эти два цвета могут как контрастировать друг с другом, так и сливаться [1, с. 32]. В образах дракона и крови («*красная пасть*», «*дрянная кровь янтарная*») красный цвет символизирует враждебность змея и геройство, мужество Георгия. В образе ресниц («*Ресницами жемчуг нижет...*»), который ассоциируется со слезами, и в образе лебедя («*<...> с высот / Лебединого поворота*») появляется белый цвет, символизирующий одновременно чистоту и чувство страдания, испытываемое героем. В предпоследней строфе стихотворения «красный» и «белый» противопоставляются в образах «красной тучи» и «белого дома». «Красный» здесь символизирует

враждебные Георгию силы. «Белый» же – символ чистоты, божественного начала, а образ «белого дома» является олицетворением родного для героя места, в котором его всегда ждут.

Помимо самого Георгия, ещё одним центральным образом всего цикла является противопоставленная герою фигура «белого коня», важного символа в русской культуре, который появляется уже в первом стихотворении. М. Цветаева сталкивает два образа посредством синтаксических параллелизмов («Смущается Всадник» – «Гордится конь»; «Смущается всадник» – «Снисходит конь») и цветового контраста («плащ красен» – «конь бел»). Конь, который «воплощает в себе гордость победителя», выступает защитником Георгия, посредником между земным и небесным [3, с. 127].

Таким образом, в стихотворении «Ресницы, ресницы, сложенные ниц» М. Цветаева придаёт неотъемлемому в русской культуре и истории образу святого Георгия новые черты: канонически бесстрашный святой становится более приземлённым и противоречивым – он сомневается, теряет силу духа после совершенного им убийства змея.

Единственный перевод первого стихотворения цикла «Георгий» принадлежит современному немецкому поэту Рихарду Питрасу. О переводах им других стихотворений М. Цветаевой известно мало, однако известно, что поэт принимал участие в создании сборника избранных произведений поэтессы (*Marina Zwetajewa: Gedichte. Prosa*), а также сборника стихотворений миграционного периода в жизни Цветаевой (*Der Drang nach Haus: Gedichte aus dem Exil*). Оба издания были составлены в сотрудничестве с другими немецкими переводчиками.

Сначала необходимо обратить внимание на перевод названия всего цикла «Георгий». С переводом имени святого проблем не возникает, так как образ мученика – хорошо известный в христианской культуре – не только в православии, но и в католицизме. Более того, стоит отметить, что образ Георгия в самом цикле эклектичен и воплощает в себе несколько культур. Потому переводчик использует немецкую вариацию имени святого *Georg*, знакомую немецкому реципиенту.

В первой строфе стихотворения при описании ресниц переводчик использует двусоставное существительное *Nadelhaare*, при дословном переводе составных частей слова – «игольчатые волосы». Подобного определения нет в оригинале, однако с помощью него переводчику удаётся передать описываемую Цветаевой остроту ресниц Георгия, сравниваемых со стрелами. Понятие же «стыдливости», согласно словарю Т. Ф. Ефремовой, обозначающее сильное смущение, застенчивость [2], переходит в переводе в синонимичное понятие *Scheu* (наиболее частое совпадение в Национальном корпусе русского языка со словом «робость» [6], в словаре *Duden* же определяется как «застенчивое поведение» [11]), с помощью которого переводчик передаёт застенчивость и робость героя перед свершаемым им делом.

<i>Ресницы, ресницы,</i>	<i>Die Wimpern, die Wimpern</i>
<i>Склоненные ниц.</i>	<i>Zur Wange geschlagen.</i>
<u><i>Стыдливостью ресниц</i></u>	<u><i>Mit der Scheu der Nadelhaare</i></u>
<i>Затменные – солнца в венце стрел!</i>	<i>Verfinsterte – Sonnen im Pfeilkreis!</i>
[9, с. 155]	[12, S. 29]

В первых строках второй строфы при изображении коня переводчик подчеркивает его гордый нрав с помощью эпитета *bruststolz* – при дословном переводе составных частей «гордый грудью». В переводе «гордый» конь также противопоставлен «смущающемуся» всаднику. Стоит отметить графическое выделение переводчиком слова *Reiter* – «Всадник». В немецком языке существительные изначально пишутся с прописной буквы, поэтому, чтобы выделить слово, переводчику приходится применять другие графические приёмы, например, изменение шрифта.

<i>Смущается <u>Всадник</u>,</i>	<i>Verwirrt der <u>REITER</u>,</i>
<u><i>Гордится конь</i></u>	<u><i>Bruststolz das Pferd</i></u>
[9, с. 155].	[12, S. 29].

В переводе же последних стихов строфы мы обратили внимание на составное существительное *Feuerglosen* в строке *Das schielende Feuerglosen* – переводе «Раскосостью огнеокой», которому

не удалось найти эквивалента ни в корпусе русского языка, ни в немецких словарях.

Белейший конь Взирает влоборота. <...> В пасть красную – дико раздув ноздрю – <u>Раскосостью огнеокой</u> [9, с. 155].	<i>Blickt halb nur das Roß Das schneeweisse. <...> Ins Schlundrot – die Nüstern ge- kehrt – <u>Das schielende Feuerglosen</u> [12, S. 29].</i>
--	--

Тем не менее данное существительное было найдено в переводе стихотворения А. Блока «Город спит, окутан мглою», в котором *Feuerglosen* является переводом словосочетания «отблески огня» [10]. Таким образом, выбранное переводчиком существительное в полной мере помогает отразить ярость, смелость коня-защитника через образ его огненных глаз.

В четвертой строфе при интерпретации стихов «Гремучего гада / Копьём пронзив» понятие «гремучий», отсылающее к змеиной сущности «гада» (по словарю Ожегова, гремучая змея – ядовитая змея, у некоторых видов которой на конце хвоста находится род трещотки – гремящие роговые кольца [8, с. 140]), заменяется переводчиком на *fauchend* (*Das fauchende Untier / Durchbohrte sein Speer*), для которого одним из наиболее частых эквивалентов в Национальном корпусе русского языка является слово «шипеть» [7], что также отсылает к природе чудовища.

Метафоричное выражение «Боль в груди», используемое М. Цветаевой в предпоследней строфе стихотворения для усиления мотива душевных страданий, которые испытывает Георгий, интерпретируется в переводе Рихарда Питраса метафорой *Sticht das Herz* («Колет сердце»). Данная метафора ещё больше усиливает передаваемое в оригинале чувство безысходности.

Любезного Всадника, Конь, блюди! У нежного Всадника Боль в груди [9, с. 156].	<i>Den lieblichen REITER Behüte, Pferd! Dem zärtlichen REITER Sticht das Herz [12, S. 31].</i>
--	---

В целом же перевод стихотворения «Ресницы, ресницы, склонённые ниц» является буквальным. Помимо дословного перевода большинства строк, переводчик стремится точно передать свободный стих и рифмы, используемые М. Цветаевой. Однако особенности перевода некоторых стихов позволяют немецкому читателю лучше понять созданную русским поэтом интерпретацию образа святого Георгия, а также белого коня, являющегося одним из самых важных символов в русской культуре.

Тем не менее следует также обратить внимание на рецепцию цветовых образов М. Цветаевой в немецкоязычной культуре. В немецкой культуре символика цветов так же, как у Цветаевой, переходит из христианской традиции. Так, *weiß* – «белый» ассоциируется у немцев с невинностью, чистотой, духовностью; *rot* – «красный» символизирует в немецкой культуре торжество, огонь, революцию. Однако стоит отметить, что с цветовой семантикой у М. Цветаевой также связаны реалии: «белый» – белая армия; «красный» – красная армия, враждебные поэтессе силы. Потому немецкому читателю перед прочтением произведения будет всё же необходимо ознакомиться с биографией автора, чтобы понять все идеи, передаваемые Цветаевой через образ святого Георгия.

Таким образом, перевод стихотворения «Ресницы, ресницы, склонённые ниц» Рихардом Питрасом позволяет немецкому реципиенту получить большую часть информации об интерпретированном М. Цветаевой образе святого Георгия. Однако буквальный во многих местах перевод, отсутствие ремарок к символам, отсылающим к реалиям, в которых во время написания цикла жила М. Цветаева, мешают целостному восприятию текста и полному пониманию его главной идеи, отраженной в образе Георгия, который олицетворяет личную судьбу поэта, а также судьбы людей, восставших в начале XX в. против нового общественного и политического строя.

Библиография:

1. *Бабурченкова О. И.* Семантика цвета в поэзии М. А. Волошина и М. И. Цветаевой: структура и функциональность цветообозначений // *Аспирант*. 2015. № 10 (15). С. 30–34.
2. *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000.
3. *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1989.
4. *Макашева С. Ж., Евсеев В. Н., Прудченко Е. А.* Культурно-исторические факторы осмысления образа святого Георгия в русском искусстве первой четверти XX в. // *Общество: философия, история, культура*. 2018. № 12 (56). С. 174–181.
5. *Мейкин М.* Марина Цветаева: поэтика усвоения. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997.
6. Национальный корпус русского языка // Электронный ресурс: URL: https://processing.ruscorpora.ru/search.xml?lang=ru&mode=paradeu&p=0&req=Scheu&sort=i_grstd&text=lexform (дата обращения: 29.11.2022).
7. Национальный корпус русского языка // Электронный ресурс: URL: https://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&api=1.0&mycorp=&mysent=&mysize=&mysent-size=&dpp=&spp=&spd=&ct=&mydocsize=&mode=paradeu&lang=ru&sort=i_grstd&noaccent=1&text=lexform&req=fauchend (дата обращения: 29.11.2022).
8. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова // *Российская АН.; Российский фонд культуры*; 2-е изд., испр. и доп. М.: АЗЪ, 1994.
9. *Цветаева М. И.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1984.
10. *Blok A. A.* Gehüllt in Nebel schläft die Stadt // Электронный ресурс: URL: https://gedichte.xbib.de/Blok%2C+Alexander_gedicht_Geh%FCllt+in+Nebel+schl%E4ft+die+Stadt.htm (дата обращения: 29.11.2022).
11. Duden Wörterbuch // Электронный ресурс: URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Scheu> (дата обращения: 29.11.2022).
12. *Zwetajewa M.* Marina Zwetajewa: Gedichte. Prosa. Leipzig: Reclam, 1990.

ОБРАЗ ГЕРОЯ-ЭКСЦЕНТРИКА В РОМАНЕ ГЕНРИХА БЁЛЛЯ «ГЛАЗАМИ КЛОУНА»

А. Д. Костенко, С. Н. Аверкина

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена анализу образа главного героя романа Генриха Бёлля «Глазами клоуна». Делается предположение, что Ганц Шнир выступает в тексте как бунтарь и эксцентрик, осознанно отказавшийся от всяческих благ «общества сытых и аморальных». Можно предположить, что эксцентричность Шнира во многом экзистенциальна, потому что она основывается не на доказательствах существования Бога и догматичных суждениях о вере, а сводится к существованию личности, верующей в вечные «экзистенциальные» ценности, такие как: любовь, привязанность, сострадание, искренность и честность.

Ключевые слова: Генрих Бёлль, послевоенная Германия, роман «Глазами клоуна», Ганс Шнир, эксцентрик, принцип игры, игра, маска, театрализация.

**The Imaging of the Hero-eccentric in Heinrich Böll's Novel
Through the Eyes of a Clown
A. D. Kostenko, S. N. Averkina
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

The article is devoted to the analysis of the image of the protagonist of Heinrich Böll's novel *Through the Eyes of a Clown*. It is suggested that Gantz Schnier appears in the text as a rebel and an eccentric who consciously renounced all the benefits of a „well-fed and immoral society“. An assumption is made that Hans Schnier, as an eccentric, consciously rejects the tendencies of the „satiated and immoral society“. It can be assumed that Schnier's eccentricity is largely existential, because it is not based on evidence for the existence of God and dogmatic judgments about faith, but boils down to the existence of a person who believes in eternal „existential“ values, such as: love, affection, compassion, sincerity and honesty.

Keywords: Heinrich Böll, post-war Germany, novel *Through the Eyes of a Clown*, Hans Schnier, eccentric, principle of play, game, mask, theatricalization.

Одной из центральных фигур в европейской литературе XX века является немецкий писатель Генрих Бёлль – лауреат Нобелевской премии 1972 года, автор восьми романов, нескольких сборников рассказов и эссе, пьес, радиопьес, стихотворений, памфлетов, текстов сатирического содержания. Он выразил

жизненные взгляды нескольких поколений, описал искания людей в послевоенной Германии, показал, как постепенно люди от стремления восстановить экономическое благополучие пришли к обществу потребления, «обществу сытых и аморальных» [2, с. 230–238]. Бёлль изобразил в своём романе групповой портрет представителей западногерманского мира, от обывателей, ловких дельцов и карьеристов до творческой интеллигенции, пытающейся найти своё место в деформированном мире. Эта тема имеет очевидное автобиографическое измерение. Наряду с напряженной борьбой с наследием фашистского режима, скрытой и затаенной озлобленностью обывателей, не раскаявшихся до конца за преступления прошлого, писателя волновала и проблема утраты искренности в человеческих и общественных отношениях, лицемерие, становящееся нормой жизни [4, с. 8–12]. Автор показывает, как эти пороки проникают и в плоскость религии.

Бёлль родился в Кёльне – центре католицизма, и сам пытался определиться в духовных поисках, но разочаровался, обнаружив за религиозной маской многих новообращенных лишь игру, стремление устроиться в жизни, желание манипулировать жизнями других. Это качество максимально отталкивало его от людей, что связано с характерной для него отличительной чертой – неспособностью к конформизму.

С ранних лет Бёлль критически воспринимал реальность. По окончании гимназии он не пошёл, как было принято в его кругу, в университет, а начал работать книготорговцем, пытался прислушаться к себе, понять, что ему действительно нужно в жизни.

Всю войну Бёлль прошёл пехотинцем, четырежды был ранен. Он выделялся и среди однополчан. Опаздывал на поезда, задерживался в отпусках, подделывал командировочные предписания, терял местоположения части. В 1945 г. Бёлль был захвачен в плен американцами. Но и после всех испытаний он не мог определиться с будущей профессией. Некоторое время после освобождения Бёлль прослужил в статистическом управлении, числился студентом в Кёльнском университете. Но так и не смог найти себя в общепризнанных сферах. Делом всей своей

жизни он всегда продолжал считать литературное творчество [7, S. 75–78].

Напряженные поиски помогли ему выработать собственный узнаваемый почерк. Характерной чертой для текстов Бёлля стало тяготение к публицистическому стилю, что наиболее ярко отразилось в его цикле лекций во Франкфуртском университете, где Бёлль изложил свои творческие стратегии. Он разработал основы «эстетики сопричастности», основанной на принципах игры [3].

Герои Бёлля – это часто творческие личности: актёры, архитекторы. Это не случайно: творчество в понимании Бёлля соприродно игре. Героям Бёлля свойственно делать игру центром личной экзистенции, доминантой поведения. В качестве иллюстрации данного положения может послужить выбранный для анализа роман.

В названии романа *Ansichten eines Clowns* (в переводе Р. Райт-Ковалёвой «Глазами клоуна») важно подчеркнуть значение слова *Ansichten*, буквально «воззрение», «точка зрения», «суждение», «взгляд». Г. Бёлль описывает мучительный поиск героем правды, показывает, как он всматривается в сущность вещей и явлений, как он горько постигает их [6].

Роман написан от первого лица, наполнен монологами и сюжетными возвращениями в прошлое главного героя, клоуна Ганса Шнира. В своих монологах он рассуждает о жизни, о любви, о войне, о детстве, об искусстве, обо всём, что даёт возможность каждому читателю проникнуть в его внутренний мир и увидеть мир внешний, взглянуть на общество послевоенной Германии глазами Ганса Шнира.

Ганс Шнир – творческая и чувствительная личность, для него важны детали, он внимателен к поведению других персонажей и сосредоточен на мельчайших элементах повседневности. Бёлль показывает реалистический мир глазами артиста комического жанра, который, однако, относит себя к личностям, «склонным к меланхолии» [1, с. 13]. Символично и само имя Ганс Шнир: как сказано в этимологическом словаре, фамилия *Schnier* –

диалектический вариант фамилии *Schnieder*, основа которой образована от *Schneider*, что означает «портной». Бёлль же даёт дополнительную коннотацию фамилии героя, связывая ее с глаголом *schmorren* «выпрашивать, одалживать, занимать»:

«Я сказал, что долгое время люди думали, что фамилия Шнир, моя фамилия, происходит от слова „выпрашивать“, но теперь уже доказано, что она происходит от слова „портной“, а не от „выпрашивать“» [1, с. 233].

Такая игра значений оправдана и отражает отчаянное материальное положение Шнира. Роман открывается эпизодом, когда он пытается найти в телефонной книжке хоть кого-то, у кого можно одолжить денег, не испытывая особых угрызений совести или отторжения. Автор подчеркивает такую деталь, что у Ганса осталась только одна марка. Это очевидный приём иронии. Не больше, именно последняя марка! Бёлль подчеркивает эксцентричность персонажа: отклонение от установленных норм поведения, неприкаянность. Честная позиция героя, его неумение подстроиться, его резкие высказывания делают в конце концов из Шнира неудачника – невостребованного артиста и одинокого человека.

За белой маской клоуна Ганс скрывает осознанное нежелание участвовать в общих заблуждениях и тенденциях общества «сытых». Шнир – принципиально несостоявшийся герой, предпочитающий оставаться в стороне от людей, целью которых является лишь извлечение выгоды самыми изощренными способами. Он действительно эксцентричен, но не менее вызывающе выглядит и сама идея Бёлля рассмотреть послевоенное время Германии глазами клоуна.

Наиболее ярко нонконформизм героя выражен в его отношении к религии: он не католик, как его возлюбленная Мария (монологи Шнира о католицизме ироничны, он осуждает и высмеивает кружок молодых активистов церковного возрождения, находя в их рвении все черты, свойственные любым личностям, охотно вступающим в полезные и модные организации); Шнир

также не протестант, как его родители, не атеист, потому что атеизм – тоже религия. Он эксцентрик по исповеданию [3, с. 6–7].

По определению Е. Б. Ярмаховой *«эксцентричная личность – личность сумасбродная, странная, чье поведение и взгляды отличаются в значительной мере от принятых норм в обществе, однако во всем остальном такой человек вполне нормален»* [5, с. 4]. Особенно часто этот тип героя встречается в англоязычной литературе. Можно вспомнить многочисленных героев-чудаков, вышедших из-под пера Л. Кэрролла, Ч. Диккенса. Однако типичный английский чудак может вести себя эксцентрично наедине с собой, ему не нужно работать на публику, создавать public image [2]. Это, скорее, черта внутреннего образа, нечто наследственное, имманентное герою или другим представителям его семьи. Эксцентричность же Шнира во многом экзистенциальна. Он намеренно не желает преуспевать и ориентироваться на остальных или следовать общественному вкусу.

На первый взгляд, эксцентричное поведение Шнира «противоречит» изображаемому историческому периоду и его тенденциям; герой должен реагировать на сложные обстоятельства серьезно, вдумчиво, ответственно, как сказали бы формалисты. Картина послевоенной Германии, болезненные воспоминания поколения, пережившего ужас, не корреспондируют с мотивами игры, нарочитой театрализации, осознанно возведёнными Бёллем в способ видения мира главным героем. Слияние экзистенциальных монологов Шнира, его эксцентричного поведения, рассуждений о религии, отсылки к прошлому, склонность к горькому комедиантству – основные поэтологические принципы Бёлля, с помощью которых тонко вырисовывается картина немецкого общества того времени, с обличением всех пороков, с ощущением терзающей вины.

Игра как способ существования предполагает наличие правил и некоторых степеней свободы (никаких правил). Эти идеи имеют давнюю традицию. Шиллер настаивал, что человек только тогда и становится самим собой, когда он играет. Хейзенге утверждал, что вся человеческая культура произошла из

игры. Бёлль подхватывает эту мысль [7, S. 78]. Он «играет» не только с философскими идеями, но и с грустными реалиями обыденности, помещая Шнира репетировать пантомимы в церковные залы; перепоручает суждения об искусстве личности, которая больше не может оставаться заложником восторженных иллюзий.

Кульминацией романа, свидетельством разочарования в главном – вере и нравственном законе – становится пародийное исполнение Шниром песенки про папу римского («Разнесчастный римский папа»), лёжа в ванной. И это тоже вызов могучему противнику, богоборчество, «антиклирикальная игра». Он даже сравнивает папу римского с клоуном, когда представляет встречу с ним в Риме. Обращаясь к Мари, он фантазирует:

«В нем самом <папе> было что-то от мудрого старого клоуна, да ведь и образ Арлекина родился в Бергамо... А Папе я объясню, что... мой брак с Мари разбился из-за всяких официальных брачных формальностей, и я его попрошу рассматривать меня как своего рода противоположность Генриху Восьмому: он был верующим полигамистом, а я – неверующий моногамист. Я ему расскажу, сколько самодовольства и низости в немецких „ведущих“ католиках, пусть ему не втирают очки» [1, с. 226].

Здесь эксцентрика поведения Шнира также строится на нежелании следовать общественным нормам, от которых герой принципиально отклоняется. Он не состоит в законном браке с Мари, он принципиально не хочет обращаться за разрешением любить к государству, его отталкивает церковное таинство венчания как признак формальной, на взгляд Шнира, легитимности брака.

Роль демиурга он передает другому творцу, поэту. Само слово *Dichter* в художественной системе Г. Бёлля, помимо общепринятого «сочинителя», наделяется значением «создатель», «делатель». От этого и героям Бёлля всё время как будто необходимо что-то «натворить». Герои-эксцентрики остаются попросту непонятыми и отчуждёнными.

Ощущение отчужденности, преследующее Шнира, описывается ещё с первых страниц романа, когда герой говорит об автоматичности своих действий, словно его жизнь запрограммирована (вниз по ступенькам, вверх с перрона, искать мелочь по карманам, звать такси) [1]. Повторяющиеся действия на фоне склонности к невнимательности и рассеянности. С тех пор как его бросила Мари, он стал выпадать из привычного ритма (путал гостиницу с вокзалом, спрашивал номер комнаты у контролёра). На протяжении всего романа игра и реальность соединяются в один запутанный игровой клубок. Хронотоп реального и фантазийного тесно переплетаются.

В романе два времени: сюжетное время, помещённое в один день из жизни Шнира; и время в ретроспективе – эпизоды воспоминаний-пояснений из прошлого и рассуждения Шнира. В романе описываются также два пространства – объективное и субъективное, где второе значительно преобладает. Основное место действия – квартира Шнира. Не все значимые события романа описываются в сценах прошлого и монологах Ганса. Смысл происходящего передается через его телодвижения, перемещения по пространству квартиры (например, в одном из эпизодов он после травмы ноги ползёт на балкон, когда уже даже хромать трудно). В описанном в романе «дне бытия», на котором герой оказался, Шнир погружен в меланхолию и боль: ноет нога, мучают тревожные мысли. Шнир уже не способен на какие-то продуктивные действия. Он только пьёт кофе, курит, принимает горячую ванну и звонит знакомым, чтобы попросить денег, т. к. находится в отчаянном положении, карьера сходит на нет. Он в ужасе представляет, как Мари и её новый избранник, укравший у Шнира любимую католик Цюпфнер, счастливо проводят время вдвоем.

Движения и перемещения Шнира по квартире прямо контрастируют с движениями других персонажей, кроме Мари. Подобно тому как лживо и неискренне изъясняются герои в католических кружках, так же они и двигаются – автоматически. Шнир вступает в диалоги с таким «автоматизмом» и не упускает

возможности поязвить, провоцируя тем самым героев (он пародирует Блотерта с его привычкой часто упоминать слово, которое ему – заике – плохо даётся: «ка-ка-ка... канцлер»).

Эта игра – его способ борьбы с внешним потребительским миром, он не принимает его – он против. Игра – эквивалент и форма честной жизни, принципиальный способ существования. Это позиция человека, жизненные ценности которого непримиримы по отношению к ценностям мира «остальных». Об этом говорится в самом романе, когда Шнир называет чтение работ Кьеркегора необходимым занятием для артиста-клоуна. Шнир, как и клоун Кьеркегора, созерцает себя со стороны (к чему нас отсылает дословный перевод романа «Воззрения/взгляды клоуна») в самые разные моменты: от отчаяния и «великолепной пустоты» до моментов высшего наслаждения [3].

Особое место в эсхатологическом сознании героя занимает тема смерти. Шнир много рассуждает о ней, он буквально видит её: *«Это уже был не клоун – а мертвец, играющий мертвеца. Он нанёс грим и в зеркале видел „лицо самоубийцы“»* [1, с. 248]. Нанеся на лицо краску, Шнир зашёл в комнату, куда было «страшно» заходить. От Мари не осталось ни вещей, ни запаха, что имеет особо сильное значение для Шнира, т. к. он ощущал запахи даже сквозь телефонные разговоры. Возможно, даже если бы Мари и оставила там свои вещи, Шнир их сжёг бы, как это было с вещами его сестры Генриетты после её смерти. После эпизода с гримом, где сам Ганс видит себя *«с лицом самоубийцы»*, следует сцена-воспоминание о Генриетте – герою так и не удаётся оправиться от смерти сестры, погибшей в самом начале войны, куда она отправилась добровольно, под аплодисменты жестоких и холодных родителей-лицемеров, легко наладивших жизнь после поражения Германии.

Размышления Шнира в завершающей главе романа наталкивают читателя на мысль о том, что он собирается свести счёты с жизнью. Он думает лишь о финальной сцене: нанести грим в последний раз – и ничего больше не надо играть; сцена теперь

и есть жизнь, он выглядит жалким, а «самым тяжким из всех клоунских грехов – желание вызвать к себе жалость» [1, с. 286].

Роман заканчивается тем, что Шнир выходит из дома с нанесённым на лицо гримом, садится на вокзальные ступеньки, выставляет шляпу для того, чтобы прохожие могли дать ему денег, и поёт песню про папу римского. Это вызов и противостояние обществу потребителей, принципиальный способ жизни для героя. Основное отличие клоуна Шнира от кьеркегоровского клоуна заключается в том, что первый, вещающий о гибели мира под аплодисменты зала, умирает вместе с этим миром, а Шнир всё же продолжает свою борьбу. Таким образом, эксцентричность Шнира является экзистенциальной. Он не католик, не протестант, не атеист. Его религиозность основывается не на доказательствах существования Бога и догматичных суждениях о вере, а сводится к существованию личности, верующей в вечные ценности. Оказавшись на паперти, он продолжает тянуть лямку жизни. Однако ему удаётся выразить себя, прокричать о своем отчаянии, выставив напоказ свои слабость и одиночество, как поступали веками юродивые и мудрецы.

Библиография:

1. Бёлль Г. Глазами клоуна: роман / Пер. с нем. Р. Райт-Ковалёвой. Москва: АСТ, 2022.
2. История литературы ФРГ / Под. ред. Д. В. Затонского, Н. С. Павловой, И. М. Фрадкиан. М.: Наука, 1980.
3. Карельский А. В. Генрих Бёлль и его герой // Бёлль Г. Моё печальное лицо: Рассказы и статьи. Москва: Прогресс, 1968. С. 3–23.
4. Млечина И. В. Литература и «общество потребления». Западногерманский роман 60-х- начала 70-х годов. М.: Художественная литература, 1975.
5. Ярмахова Е. А. Лингвокультурный типаж «английский чудак». Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005.
6. Böll H. Ansichten eines Clowns // Werke. Bd. 13. Hrsg. von Árpád Bernáth. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004. S. 9–239.
7. Härtling P. Ein Clown greift an // Der Monat. 1963. № 5. S. 75–78.

СЛОВОТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА СУХОТИНА В КНИГЕ «4 ПОЭМЫ НУЛЕВЫХ И НЕПРАВИЛЬНЫЕ СТИХИ»

И. С. Скоропанова

Белорусский государственный университет

Книга М. Сухотина «4 поэмы нулевых и неправильные стихи» – явление интегративного письма, синтезирующего открытия классического авангардизма, неоавангардизма, поставангардизма, а также вбирающего в себя элементы поэтики реализма и постмодернизма. Неотъемлемая ее особенность – активное авторское словотворчество, чему и посвящена данная статья. Рассматриваются особенности сухотинской игры с языком, разновидности вводимых поэтом в литературу словообразований. Выявляется ориентированность М. Сухотина на обновление поэтического языка, сгущение смысла, полемичность.

Ключевые слова: словотворчество, окказионализмы, «наращенные» слова, «вольные» словосочетания, имитация инфантильности, графическое остранение, русификация и слияние воедино иноязычных оборотов.

**Word-Creation of Mikhail Sukhotin in the Book
4 Long Poems of Zero Years and Irregular Poems
I. S. Skoropanova
Belarusian State University**

4 Long Poems of Zero Years and Irregular Poems by M. Sukhotin is a phenomenon of integrative writing which is a synthesis of the discoveries of classical avant-garde, neo-avant-garde, post-avant-garde and the elements of realistic and postmodern poetics as well. The author's word-creation is its inherent feature and it is discussed in this article. We examine the peculiarities of M. Sukhotin's language play, the variety of new words which poet introduces into the literature. His orientation to the renovation of poetical language, condensation of the meanings and controversy of his works are detected.

Keywords: word creation, occasional words, «built up» words, «free» phrases, imitation of infantilism, graphical estrangement, Russification and fusion together of foreign language phrases.

Книга М. Сухотина «4 поэмы нулевых и неправильные стихи» (2020) обобщает написанное автором в XXI веке и характеризуется использованием интегративного письма. Его доминантой является авангардизм, синтезирующий, однако, открытия классического авангардизма, неоавангардизма, поставангардизма, а кроме того, вбирающий в себя элементы поэтики

реализма и постмодернизма. Смешанные формы стиха сигнализируют о движении к культурному синтезу накопленного за XX столетие. Это не отменяет необходимости обновления постепенно изнашивающегося и клиширующегося языка, что всегда имело для авангардизма первостепенную важность. И М. Сухотин ведет активную игру со словом, делая при этом ставку на сближение с живой, естественной речью со всеми ее возможными «неправильностями», тем более – передавая речь внутреннюю со всеми ее недоговоренностями.

Как и авангардисты-предшественники, первостепенное значение придает М. Сухотин словотворчеству, создав около 100 окказионализмов. Таковы: *Малышландия, синегубил, не обескачественнели, шкирдон, переэтосамое, втроее, летовеет, зеленОвость, времеенет, прозрачневею, скоромимойдёт, длитидлитидлитидлитullittle bit of, переразнесамое, перечерезразнесамого, этанселится, иероглифееет, фиолетовеющее, фиолеющее, феющее, габродиабазные, сизорозово, первичие, laatokkavalalaатаа, зарозвянело, нулее, грабаданкарман, полупологночи, предлуннолепетно, коричневиэне, остромерно, непонятнозачемный, неизвестнокомушный, первичие, личнового, ве, да перевыпривилегировать, кошенство, лэзя, ахтентахтёх, нехененехентёс, понарошность, понасамделишнему, квинт-квинт-квинтэссенство, ещѐещѐеищѐеищѐей, шутче, предреча, предвесны, тамможбыть, вылукомничивает, чемоданово, текятекя, перекособнуло, утавосилось, мелиемелино, брениеризм, брениерят, предпредпредрекшие, шеллингианство, когох, тогох, снегодождь, недобудущих, пампарамов, таратататычей, всешнему, сейчасошнему, лыбедь, кескёсёныш, какунясувас, намуцинился, агасферитов, христ, жёлтоцерковно, первоснежно, смиренъё, переразнесамого, постсовросгосбизнес-посев, вологдей, по тараканолюдЯм, высоколобствовали, по николаймакарычски, поплохеет, Санкт-пересанкт, гитлерёнок, ничемушка, тудее, сталбыть, контрмасон, пицимпишемпицимпишемпицим пи, прАвдо, настанущее и др.*

Можно сказать, что 2000-е годы у М. Сухотина в данном отношении – «брачное время языка», «женихающихся слов» [2, с. 632];

его слова прыгают в небо, «как почки», «рассеивая себя во все стороны» [2, с. 633]. При этом у М. Сухотина, если отталкиваться от определения В. Хлебникова, то «разум говорит „слушаюсь“ звуку, то чистый звук – чистому разуму» [2, с. 632]; наблюдается и синтез того и другого.

Чаще всего поэт создает двусложные (иногда трехсложные или многосложные) словосочетания из употребительных слов (вариант: корней таких слов), которые, образуя единое целое, обретают новую семантику, давая свежий взгляд на привычное. Например, словосочетание «*снегодождь*» составлено из известных слов «*снег*» и «*дождь*», но призвано передать промежуточное состояние погоды, когда еще идет снег, но на что-то падая, быстро тает; одним словом, поэт определяет разнокачественные, но существующие признаки погоды.

Точно так же окказионализм «*полупологночи*», составленный из первой части сложных слов, обозначающих половину чего-то, как будто бы не сочетаемого с ним слова «*полог*» и слова «*ночь*», создает впечатление не глубокой ночи, а лишь обозначившей своё наступление, когда пришедшая тьма еще не скрывает контуры предметов.

Словосочетание «*предлуннолепно*» соединяет в себе предлог «*пред*», наречия «*лунно*» и «*лепетно*» и дает ощущение таинственно-прекрасного при переходе вечера в ночь. А вот – «*зеленОвость*»: здесь соединены корень слова «*зелень*» и слово «*новость*», причем выделением буквы «*О*» в первом слове автор акцентирует эту часть словосочетания, подчеркивая, какая это радостная новость – приход весны (на что указывает появление зелени). Изобретенное поэтом новое слово призвано «зацепить» читателя, привлечь внимание к описываемому, побудить удивиться и оценить описываемое природное чудо, а не оставаться к нему равнодушным.

Достаточно характерно для М. Сухотина соединение в одном словосочетании разных частей речи, при котором существительное обретает функцию глагола, так что в обозначаемом проступает движение, изменение: <время> «*летовеет*», то есть обретает

признаки лета, или, скажем, <время> «*временеет*» – осязаемой становится текучесть происходящего, осуществляющегося.

Окказионализм «*фиолетовеющее*» содержит в себе корень слова «фиолетовый», слово «лето», корень слова «веять», характеризуется превращением в прилагательное, указывает на время, когда описываемое совершается и передает легкое дуновение ветерка (=веющее). Сокращенный его вариант, без предшествующего непонятный, – «*фиолеющее*», в свою очередь перетекающее в «*феющее*» (от «фея» и части слова «веющее»); в совокупности возникает ощущение волшебства происходящего.

Соединением несоединимого в словосочетании «*остромедно*» автор подчеркивает яркую выраженность медного цвета.

Словосочетание «*переразнесамое*» значит: «самое настоящее», но трудно определяемое словами; приставка «пере-» передает превышение меры, избыточность действия; «разне», скорее всего, – от «разно» – первой составной части сложных слов, соответствующей по значению слову «разный», здесь напрашивается: обилие чего-то несходного, разнообразного, но в совокупности производящего впечатление именно того, что надо глазу и душе.

Оригинален и окказионализм «*этанселится*», произведенный от соединения слов «этансель» (это название известного в Москве богемного салона красоты «Этансель») и слова «селится»; в контексте стихотворения обретает значение излучаемого света, проступающего и в темноте (упоминаемый салон освещен допоздна).

Окказионализм «*вечнового*» создан соединением корня прилагательного «вечный» и прилагательного «нового», становится субстантивированным и соединяет в себе значения вечного и нового, то есть вечное дается не как застывшее, а как пребывающее в становлении и потому – вечно-новое. В новом слове есть оттенок детского дискурса, а дети, впервые постигающие мир, допускают «неправильность», зато вносят что-то своё, обновляющее язык.

В пару названному – «*личнового*»: корень слова «личный» «женихается» с прилагательным «нового»; словосочетание

можно понять таким образом, что вместе с вечностью обновляется и личность поэта, хотя сказано об этом с юмористическим оттенком за счет инфантилизации создаваемого слова. Нечто, имитирующее детский язык, проступает и в окказионализме «ещёещёещёЕешней», каковому предшествуют строки:

яблоня
дрожащая на ветру
ты белая
пока ещё вся
всё ещё
и ещёЕ ещё
[1, с. 124].

Здесь содержится предупреждение о необходимости сохранения природы, вообще – всего цветущего, самой жизни.

Также нечто детское проступает в окказионализме «*скоромимойдёт*», составленном из двух наречий: «скоро», «мимо» и глагола «идёт» и приобретающем глагольную функцию. Отталкиваясь от описания притока реки Жиздра – Вытебети, где всё сохраняется в своем вечно-естественном виде, как бы игнорируя временное, преходящее, автор опосредованным образом соотносит это слово с преходящим в жизни вообще, в том числе – с преходящим, по его представлениям, в литературной жизни, неподлинность которого обозначает намеренно изуродованной формой «*жызнъ*».

И в других случаях, создавая двух-, трёх- и более составные словосочетания, М. Сухотин добивается сгущения смысла при лаконизме используемых художественных средств. Относится это не только к изображению природы, но к разным сферам жизни, в том числе категориям социального, нравственно-этического, культурологического характера.

В окказионализме «*предпредпредрекиие*» нагнетание повторов приставки «пред-», обычно употребляемой при образовании глаголов и обозначающей предварительность, заблаговременность действия (то, что было ранее чего-то),

усиливает внимание к тому, что ныне утверждаемое уже предсказывалось давным-давно и новизны в этом нет; соотносится оно с предшествующим словом «*предреча*», дважды повторенным и более понятным, с упором на корень слова «*речь*», в большей степени относящийся к языку и литературе. В первом случае глагольная форма преобразуется в существительное, указывая на людей, совершающих подобные действия.

Окказионализм «*перевыпривилегировать*» (от приставки «пере-», корня слова «*привилегии*», созвучия со словом «перевыполнить») отражает готовность наделить привилегиями новых лиц, и в таком количестве, что вызывает ощущение «перевыполнения задания»; о реальном равенстве граждан в этом случае не может быть и речи.

В словосочетании «*непонятнозачемный*» слиты наречия «непонятно» и «зачем»; при этом возникшее новое слово трансформируется в прилагательное, что и внешней, отклоняющейся от правил формой демонстрирует «непонятность», возникающий вопрос.

Такого же рода окказионализм «*неизвестнокомушный*», созданный посредством соединения наречия «неизвестно» (=отсутствие сведений о ком-то или о чем-то) и вопросительного местоимения «кто?» в дательном падеже («кому»), также трансформируемый в прилагательное и означающий «никому не нужный». Здесь тоже наблюдается лексическое сжатие при сохранении первоначального значения. Само необычное слово вызывает удивление, привлекает к себе дополнительное внимание.

Из этой же серии словообразований у М. Сухотина – «*никчемушка*»: от «ни к чему», образующему в слитном виде существительное с уменьшительно-ласкательным суффиксом, а значит, защищаемое, отстаиваемое, как бы ни оценивали это другие.

Словосочетание «*мелиемелино*» восходит к поговорке «Мели, Емеля, – твоя неделя», где означает безответственную, не основанную на правде болтовню, каковая порою может доходить до полного смыслового бреда. Поэт ужимает группу слов до одного, благодаря «генетической памяти» сохраняющего

вышеозначенную семантику и трансформируемого в прилагательное, в котором усилено значение действия; комическая окраска в словосочетании сохраняется.

Аналогично от выражения «на самом деле» с добавлением приставки «по-» создается словосочетание «*понасамделишнему*»; к тому же в нем первые два слога созвучны слову «по-настоящему», что еще более усиливает ценность отстаиваемого.

Словосочетание «*габродиабазные*», напротив, содержит в себе значение «каменности», бесчувственности; оно образовано от названия вещества вулканической породы «габро-диабаз», из которого делают щебень, изготавливают брусчатку для мостовых. Не случайно у М. Сухотина данное слово выстраивается в один ряд с высказыванием «*дикобразы мы*» [1, с. 54].

Окказионализм «*<время> утавозилось*» создан с использованием междометия «*у*» в значении укоризны, нарочито малограмотного, просторечного «того» и корня слова «авось», приобретая качества глагола. Осуждается характерный для воссоздаваемого времени расчет на «авось» – только лишь на случай, на удачу, на везение, чего для полноценной жизни совершенно недостаточно.

Два других варианта обозначения бессмысленного, нелепого, пустого говорения у М. Сухотина – «*пампарамов*» и «*тарататичей*». Здесь используется звукоподражание: в первом случае имитирующее барабанный бой (что в переносном смысле означает безмерное захватывание того не заслуживающего), во втором – не имеющие семантического наполнения, лишь воспроизводящие ритм некой парадной речи, в каковой проступает созвучие со словом «тарабарщина» (в значении: неясно, бестолково выраженная, при нарочитом усложнении, выдающей претензию на интеллектуализм) и словом «тыкать» (в значении: назойливо цепляться к кому-то, обвинять кого-то в чем-то, чаще в резкой грубой форме), трансформируемое в существительное множественного числа (что указывает, что таких не так уж мало).

Некоторые словосочетания произведены поэтом с использованием иноязычной лексики.

Окказионализм «*laatokkavalaamaa*» образован соединением финского слово *laatokka* – Ладога, Ладожское озеро и как бы «финизированного» слова «Валаам»; у М. Сухотина это единое целое: остров Валаам внутри Ладожского озера; к тому же автор напоминает о «корнях» понятия.

Окказионализм «*ахтентахтён*» – первая часть устойчивого выражения «*ахтентахтён прахтихе храхтен*» в нидерландском языке; в дословном переводе – 88 каналов (у М. Сухотина – «*восьмерная восьмёрка*»), но это тип детской скороговорки, акцентирующей характерное для нидерландского языка «х»: много каналов, такова характерная примета Амстердама, Антверпена, Роттердама, вообще Нидерландов.

По контрасту с этим воспринимается окказионализм «*нехененехентёе*» – род абсурдистской дразнилки, основанной на передразнивании голландцем германской песни «Мехенхен», музыкальный ритм которой сохраняется, но слова не имеют смысла (нечто вроде «туру-ру»); частица «тёс» в немецком и голландском языках указывает на то, что это прилагательное, но у М. Сухотина – субстантивированное прилагательное. Впечатление, что этими словами, запомнившимися в зарубежных поездках и контекстуально перекодированными, вернувшийся автор играет с кошкой, рядом с которой пристраивается на отдых. Интенция их шутливая.

Таково же по своему характеру и словосочетание «*квинт-квинт-квинтэссенство*»: ощутимо общее созвучие со словом «квинтэссенция» (от лат. *quinta essentia* – дословно: пятая сущность – от *quinta* – пятая ступень от данной в диатонической сущности чего-то). М. Сухотин трижды через дефис повторяет часть «квинт», а вторую часть слова преобразует в «эссенство», вскрывая тип сущности, каковую производит от слова «эссеи» – течения иудаизма, из которого немало почерпнул Иисус. Сутью оказывается блаженство, испытываемое в общении с домашними животными.

Довольно часты у М. Сухотина словообразования с многократными повторами, отражающие длительность описываемого, его «нескончаемость», что подчеркивает и графика, поскольку слово может занимать целую строку. Вот, например: «длитидлитидлитидлитид little bit of» [1, с. 46].

Окказионализм «кескёсёныш» произведен посредством русификации, модернизации, слияния воедино французского вопросительного оборота *qu'est-ce? que ce?* – «что это? что такое?», выражающего недопонимание, переспрашивание; у М. Сухотина эти слитые слова оборота соединяются со второй частью слова «мадыш», так что словосочетание приобретает уменьшительно-ласкательное значение, соединяясь с определением «маленький»; как можно понять, таким ощущает себя с приходом весны в общении с обновляющейся природой сам поэт.

Достаточно характерно для М. Сухотина также преобразование существительного в глагол, а прилагательного в существительное. Таковы, скажем, окказионализмы «иероглифит» – становится более загадочным (блики на небе образуют непонятные письмены), «прозрачневею» – испытываю ощущение, что становлюсь прозрачным, «коричневизне» – усиление степени качества.

Субстантивированным прилагательным становится у М. Сухотина окказионализм «недобудущих», произведенный посредством соединения отрицательной частицы «не», предлога «до», корня слов «будить» и «будущее»; тут идет игра с семантикой двух последних слов – речь о тех, кого не добудиться, в более широком значении – о тех, кому не суждено будущее (множественное число указывает, что таковых немало).

Выражение «чтобы не утрачивали качество» поэт заменяет одним словом с частицей «не-» и добавлением приставки «о-»: «не обескачественнели», к тому же в глагольной форме, что предполагает постоянность подобных усилий.

Также производит М. Сухотин новые слова от имен собственных. Есть у него окказионализм «шеллингиально» (от фамилии немецкого философа Ф. В.-И. Шеллинга и части слова

«гениально»), используемый, однако, в ироническом ключе; окказионализм «бренеризм», произведенный от фамилии концептуалиста А. Бренера, получающий нарицательное значение как явление, реальной эстетической ценности не имеющее; наконец, окказионализм «агасфериты» – современные последователи Агасфера, согласно библейской легенде, наказанного за отказ проявить сострадание к Иисусу Христу.

Осуществляет поэт игру со словом, в том числе – шутливого характера. По аналогии с «неправильным» «страньше и страньше» «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла М. Сухотин, имитируя детское словотворчество, создает «тудее/тудее». Такой же принцип словотворчества использован в выражении «вдвойне втрое» и в окказионализме «нулее» (меньше нуля). Конфету, как это может сделать маленький ребенок, М. Сухотин обозначает как «конфетас» (окончание ас характерно для литовского языка, и может быть, побывавший в Литве ребенок запутался).

Носителя же фамилии Лебедь поэт превращает в «лыбеда», значение которого разъясняет рядом стоящее слово «лыбится» (ухмыляется).

Имея в виду юного гитлерёнка, автор использует слово «намуцинился» (от предлога «на-» в значении предмета, заменяющего что-то, и корня слова «мужчина»), так как с понятием «мужчина» указанного связывает лишь готовность убивать, откуда и окрашивающая слово «намуцинился» ирония.

По аналогии с детской скороговоркой «шабадан-мабадан» автор создает «грабадан-карман», в состав которого входит корень слова «грабить» и приложение «карман», значение окказионализма – разграблять общее достояние России в личных интересах.

В полемике же с литературными оппонентами М. Сухотин использует окказионализм «шутче»: он созвучен со словом «жутче», но одновременно в нем проступает и нечто шутовское (корень – «шут»).

Нередко при создании новых слов поэт прибегает к нарочитому просторечию, что имеет юмористические либо сатирические цели.

Так, по аналогии с выражением «мат-перемат» М. Сухотин дает такое обозначение Санкт-Петербурга (по-видимому, имея в виду его изображение в фильме А. Балабанова «Брат»): «*санкт-пересанкт*» (то есть хочется материться).

Окказионализм «*потараканолюдЯм*» отражает отношение к людям как к тараканам, и при этом акцентируется невежество, бескультурье, ограниченность подобных лиц.

Встречаем мы у М. Сухотина и остранение, например, в таком случае: «*правдО*». Первая часть этого слова «прав», но вторая представляет собой предлог «до-», указывающий на границу, предел распространения чего-то. Получается, что отчасти говорящий прав, но лишь до какого-то предела, тогда как претендует на выражение всей правды (слова «*правдО*» и «правда» созвучны), но это не так.

В полной мере семантика сухотинских окказионализмов проясняется контекстуально, и они в какой-то степени тоже проясняют друг друга, совмещая в себе конкретику и концептуальное обобщение.

М. Сухотин заметно обогатил язык современной русской поэзии, придав ей новое дыхание.

Библиография:

1. Сухотин М. 4 поэмы нулевых и неправильные стихи. М., 2020.
2. Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986.

ФРАНСУА МОРИАК В РОССИИ

С. М. Фомин

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена рецепции творчества классика французской литературы XX века Ф. Мориака в СССР и России. Исследуются различные подходы к изучению наследия писателя, чьи романы получили положительную критику в СССР притом, что большая часть его произведений оставалась в фондах спецхрана. Особое внимание уделяется истории создания нижегородской школы мориаковедения.

Ключевые слова: Франсуа Мориак, культурный код, нобелевская речь, З. И. Кирнозе, мотивы греха и благодати, диалогические отношения.

Francois Mauriac in Russia

S. M. Fomin

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article is dedicated to the perception of the work of the French XXth-century classic F. Mauriac in the USSR and Russia. It explores various approaches to the studies of the legacy of the author whose novels received positive criticism in the USSR while the largest part of his works remained in the restricted-access collections (*spetsokhrana*). Particular attention is devoted to the history of creation of the center for Mauriac studies in Nizhny Novgorod.

Keywords: François Mauriac, cultural code, Nobel Prize speech, Z. I. Kirnoze, motifs of sin and grace, dialogical relationships.

К юбилею З. И. Кирнозе

Успех писателя-католика правого толка Франсуа Мориака в России французской публике должен показаться парадоксальным. Между тем он – один из самых популярных западноевропейских писателей прошлого века в России. Мориаку удивительным образом удалось сплавить воедино два культурных кода, традицию французской ясности и русской сложности, Расина и Достоевского. Действительно, вот уже почти сто лет, как лауреат Нобелевской премии по литературе (1952), поэт и драматург, журналист и писатель пользуется в России

заслуженной славой. Нельзя не признать тот факт, что сегодня наблюдается некоторый спад интереса к классической прозе XX века в Европе и России, однако авторитет Мориака до сих пор остается очень прочным.

Конечно, его «Тереза Дескейру» вряд ли бы попала сегодня в топ-лист самых читаемых тестов XX века в России, как это случилось в начале 2000-х годов во Франции, когда роман Мориака занял 35-е место из 50 лучших (опрос газеты «Монд» и FNAC). Тем не менее трагическая история «пленницы» из Бордо продолжает волновать российского читателя и множить ряды исследователей творчества Мориака в нашей стране. Свидетельством тому проведенные с большим успехом в Москве XXXIII международные Мориаковские чтения (4–5 октября 2019 г.), которые объединили не только авторитетных исследователей творчества писателя из Европы и Африки, но и российских молодых ученых и студентов-филологов.

Как справедливо заметил российский ученый, наследие Мориака «таит в глубине возможность самовозгорания, температуру, которая возникает лишь при наличии высокой идеи» [4, с. 113–114]. В своей нобелевской речи Мориак так объяснил свою популярность:

«Мы забываем, что книги, которые восхищали нас – Джоржа Элиота или Диккенса, Толстого, Достоевского или Сельмы Лагерлеф – описывают другие страны, которые не похожи на наши, людей, принадлежащих другим народам и верованиям. И все же мы полюбили их, потому что мы узнали в них себя самих... Талант писателя в том и состоит, чтобы сделать близкими для всех тот тесный мир, в котором мы родились, где мы научились любить и страдать» [5, с. 461].

Высокая идея и умение частное событие превратить в общечеловеческий феномен и определило судьбу Мориака в России, с творчеством которого в Москве познакомились перед Первой мировой войной. К этому времени Мориак у себя на родине – начинающий карьеру литератор, автор поэтического сборника «Руки, сложенные для молитвы» и романа «Дитя под бременем цепей». Именно на это произведение в 1913 году отреагировал

известный литератор Илья Эренбург, отметивший талант католического писателя. Затем многие годы он будет внимательно следить за литературной и публицистической карьерой Мориака, часто выступая, справедливо и не очень, его оппонентом. Кстати, этим непростым отношениям на XXXIII Мориаковских чтениях был посвящен специальный доклад известного итальянского специалиста по творчеству Мориака Пьер-Луиджи Пинелли *De la Sainte Russie à la Russie soviétique: Ilya Ehrenbourg contre François Mauriac*, который предложил собственное видение противоречивых отношений писателей-оппонентов.

После революции 1917 года очевидно благожелательное отношение Эренбурга к Мориаку поменяется, и в 30-х годах автор «Терезы Дескейру» воспринимается советским критиком уже фигурой неоднозначной, о чем говорит название его широко известной статьи «Мориак и спертость», опубликованной в «Литературной газете» 5 июля 1933 года. К концу Второй мировой войны Мориак для Эренбурга – опасный противник, идеологический враг, который якобы готов оправдать политику Гитлера, призванного остановить продвижение Сталина на Запад. Узнав об этом, Мориак откликнулся на обвинения статьей в газете «Монд» (1945), где, в частности, писал, что статья Эренбурга вызвала у него гнев и отвращение, потому что всему миру было известно его восхищение подвигами Красной армии и участие в ассоциации друзей Советского Союза.

Мориак никогда не сравнивал дореволюционную Москву и СССР, всецело оставаясь сторонником старой доброй России. Она у него ассоциировалась с великими Толстым, Достоевским, Тургеневым и, понятно, с Чеховым, который даже на закате лет был вершиной, к которой Мориак стремился, но которую, по собственному признанию, не сумел достичь. Писатель-католик открыто осуждал все формы тоталитарной власти, признавая тем не менее привлекательность идей коммунизма, которые сродни постулатам ранних христиан. Эксплуатируя базовые концепты христианства, по мнению Мориака, марксизм-ленинизм упростил коммунистическую идею, которая на практике

деградировала и превратилась в собственную противоположность. Статью 1945 года Мориак завершает словами надежды на то, что Эренбург извинится перед советским читателем за ложные обвинения. Неизвестно, хватило ли последнему духа сделать это, но в СССР отношение к Мориаку как к оппоненту останется на долгие годы.

Вместе с тем именно в 1930-е годы регулярно появляются переводы его романов. Одновременно с публикациями в Париже в Москве выходит «Конец ночи» в переводе Н. Довгалева (М.: Гослитиздат, 1937), «Клубок змей» в переводе Н. Новикова (М.: Гослитиздат, 1935), «Тереза Дескейру» (М.: Гослитиздат, 1936) и «Дороги к морю» в переводе великой Норы Галь. Правда, предисловия и комментарии к ним не всегда носили хвалебный характер. Вот, например, отклик на роман «Конец ночи» критика Ивана Анисимова в 30-е годы в журнале «Интернациональная литература»:

«В его романах развернута совершенно четкая система взглядов, густо окрашенная поповским мракобесием... Он – дегустатор разложения» [1, с. 6].

Однако ни один из комментаторов не подвергал сомнению литературный талант французского писателя, угадывая в нем продолжателя традиций Бальзака, Стендаля, Флобера, Толстого и Достоевского. Тем не менее переводы его романов, издававшихся в СССР массовыми тиражами, в которых Мориак осуждал родовые грехи буржуазии, искажали общую картину его наследия, так как за скобками оставалась его яркая публицистическая деятельность: журналистика и эссеистика писателя были в СССР надежно спрятаны в фондах так называемого спецхрана.

Перелом по отношению к писателю совпал с годами так называемой оттепели, когда вдруг обнаружилось, что Мориак удивительно многогранен и интересен советской читательской аудитории не только как романист. В 1961 году журнал «Вопросы литературы» публикует статью Франсуа Мориака

о «Войне и мире» Толстого в переводе Л. Зониной. В издательстве «ИМО» выходит сборник очерков И. Д. Шкунаевой «Современная французская литература», в котором Мориак-романисту посвящен целый раздел, предлагающий, насколько это было возможно в 60-е годы, непредвзятый анализ его книг. Как справедливо замечает О. В. Тимашева, то было время, когда многих великих приходилось «реабилитировать», и если даже «академическая критика их изучала, то пыталась их «спрямить», вписать в концепцию классово-борьбы и международного революционного движения» [7, с. 5].

В изданиях Ивановского и Пермского университетов выходят статьи о поэтике романов Мориака, в которых мировоззрение писателя более не отделяется от его художественной практики, но представлено в их единстве. В Ленинграде в 1965 году В. Е. Балахонов в «Антологии новейшей французской литературы» и впервые опубликованном сборнике «Не покоряться ночи» (1968) отводит публицистике Мориака достойное место. И, наконец, в 70-е годы происходит настоящий прорыв в оценке Мориака благодаря статьям и монографии, опубликованным в издательствах «Прогресс» и «Высшая школа»: З. И. Кирнозе создает русскую концепцию художественного мира Франсуа Мориака. Он останется основным, хотя и не главным героем ее монографии «Французский роман XX века. (Годы 20–30-е. Проблемы жанра)» (1977), которую открывает глава «Живая тюремная решетка Франсуа Мориака»:

«Мориак нашел свой собственный угол зрения на вечные проблемы, а, следовательно, и свои принципы психологического анализа, построения сюжета, композиции, свой стиль» [3, с. 34].

В это время Ф. Мориак волновал не только З. И. Кирнозе, но и московского литературоведа Ф. С. Наркирьера, который десятилетие спустя издает свой монографический труд, посвященный автору «Терезы...». Однако до этого из-под его пера выйдут десятки статей, посвященных разным сторонам дарования Мориака. Состоится и личная встреча с писателем в Париже.

В 1980 году издательство «Наука» выпустит книгу Ф. С. Наркирье-ера «Французский роман наших дней», одним из главных героев которого станет Мориак. В главе «Последние романы Франсуа Мориака» писатель предстает сторонником коммунистической идеи и продолжателем реалистической традиции, поворот к которой наметился во Франции в 60-е годы. Собственную мысль о том, что при разговоре о Мориаке неизбежно возникает вопрос о соотношении мировоззрения писателя и его художественной практики, противоречиях, которые определили сильные и слабые стороны его художественного творчества, Ф. С. Наркирьер по понятным причинам не развивает.

Таким образом, в СССР формируются два самостоятельных центра изучения наследия Ф. Мориака, в Горьком и в Москве, и связаны они с З. И. Кирнозе и Ф. С. Наркирьером, единомышленниками и оппонентами, которые принципиально отличаются друг от друга подходом к исследуемому материалу. З. И. Кирнозе сконцентрируется на исследованиях поэтики книг Мориака, а Ф. С. Наркирьер – на идеологической подоплеке текстов писателя. Кажется, что они движутся с разных концов, но, очевидно, встречаются где-то посередине пути, создавая живой образ большого художника, публициста и философа. Их значительный вклад в пропаганду творчества французского писателя позволил Л. Г. Андрееву в своей монографии «Современная литература Франции. 60-е годы» (1977) представить Ф. Мориака некой вершинной точкой, отметившей начало «падения» романа под натиском «потребительской цивилизации».

Поиски Ф. С. Наркирьеера не получили дальнейшего развития, зато сформировавшееся вокруг З. И. Кирнозе сообщество молодых ученых отметилось серией интересных диссертационных исследований 1980–2000-х годов, закрепивших представление о Мориаке не как о «католическом писателе», но о «католике, пишущем романы». Это труды М. Двининой (М., 1991) (театр Мориака), К. Кашлявик (Н. Новгород, 2000) (романы) и, наконец, кандидатские диссертации А. Радкевич

(Расин и Мориак) и Е. Ворониной (публицистика и эссеистика), защищенные в 2008 г. в Нижнем Новгороде.

Формированию концептуальной базы исследований творчества Мориака в Горьком (Нижнем Новгороде) во многом способствовало влияние французского критика Андре Сеайя, главы парижской «Ассоциации друзей Франсуа Мориака». Автору «Фарисейки» А. Сеай посвятил большую часть собственной жизни и, как сам признавался, всегда мечтал, чтобы и в России, которую писатель высоко ценил, Мориак был оценен по достоинству. Это удалось вполне, и уже в 1996 году в Нижнем Новгороде был создан филиал парижской ассоциации, на торжественном открытии которого А. Сеай присутствовал лично. Здесь же французский критик представил и свое монографическое исследование наследия писателя, в котором сумел показать Мориака в единстве его человеческого и художнического обликов: страстного моралиста и бесстрашного политика, наследника классицизма и поэта-символиста, сибарита и сторонника самоограничения. Во время своего краткого пребывания в волжской столице А. Сеай предложил оригинальную программу исследований творчества Мориака в России, таких как его связь со славянским миром, изучение эссеистики Мориака как дополнительного смыслового ключа к пониманию его романов, необходимость переводов некоторых его «программных» текстов. В итоге российский читатель получил отпечатанный в московском издательстве «Панорама» в 1997 году том избранных произведений Мориака, в подготовке которого А. Сеай участвовал лично. Он же предложил включить в него и нобелевскую речь. Не без влияния французского критика было написано и послесловие З. И. Кирнозе, которое резюмировало поиски французских и российских литературоведов – специалистов по изучению наследия Мориака.

Начало российско-французских исследований «планеты Мориак» было положено программным выступлением З. И. Кирнозе на международной конференции в Париже, которая прошла в Сорбонне 6–8 октября 1997 года. Тема доклада была подсказана

двумя великими мориаковедами: Андре Сеайем и автором классической «критической биографии» писателя Жаном Лакутюром, который среди многих особенно выделял Пруста и Достоевского, без влияния которых на Мориака невозможно в полной мере оценить специфику его романа [8, p. 159].

Доклад и опубликованный годом позже текст выступления в Сорбонне *Les motifs du péché et de la grâce dans les romans de Dostoïevski „L'Idiot“ et de Mauriac „L'Agneau“* содержал все основные мысли русской школы мориаковедения, сформулированные в монографии 1970 года «Франсуа Мориак», многочисленных статьях и предисловиях к избранным сочинениям писателя, а также монографиях и учебниках З. И. Кирнозе. Мориак предстает в них «метафизиком в оболочке реальности», который создал особый тип романа, совмещающий в себе классическую традицию и новаторство современников, который стремится по-новому «осмыслить сферу захолустного провинциального быта, „высветить“ через него прежде затемненные стороны человеческой психологии и добиться нового эстетического эффекта в соединении элементов публицистики и лирики, которые пронизывают самую ткань мориаковской прозы» [3, с. 36].

Нижегородская школа, таким образом, сконцентрировалась на изучении мориаковской тематической триады, сформулированной им самим еще в 20-е годы «Человек и Бог», «Человек и Совесть», «Человек и Любовь». В этом замкнутом круге Бог, Совесть и Любовь предстают синонимами трагического восхождения человека к свету из бездны пороков и страстей. Итогом многолетних поисков стали публикации в парижских «Мориаковских тетрадах» статей З. И. Кирнозе, С. М. Фомина, К. Ю. Кашлявик, Е. Ворониной и Е. Г. Барановой. Наследию Мориака был посвящен уникальный выпуск «Вестника Нижегородского государственного лингвистического университета» 2010 года, который послужил приношением ушедшему коллеге и другу Андре Сеайю и резюмировал многолетние поиски российских мориаковедов. Издание подтвердило мысль самого писателя о том, что всю свою

творческую жизнь он создавал единый текст, из которого ни один элемент не может быть изъят без ущерба для всей конструкции.

Опубликованные в последние десятилетия исследования объединяет также излюбленная мысль, почерпнутая З. И. Кирнозе у М. М. Бахтина, о диалогичности культуры и литературы, включающая сложные взаимоотношения трех участников диалога – «я», «ты» и надресата, – предполагающие экстратекстовое понимание, включающее в себя и оценку. Мориак очевидно диалогический писатель. Это не просто разговор героев романа или острые идеологические дискуссии персонажей. Это куда более сложная структура, когда *«с точки зрения безучастного „третьего“ не строится ни один элемент произведения»* [2, с. 28–29]. Так, в диалог могут вступить отделенные пространством и временем античный философ и современный писатель, главное, чтобы совпали (или не совпали) их внутренние миры, их точки зрения, их мироощущения. И эти диалоги будут освящены «Третьим», кого М. М. Бахтин по понятным причинам прямо не называет, именуя «Вечной истиной», «Судом истории» или «Совестью». Для автора «Терезы...» – это метафора Бога, потому что «Мориак-писатель глубоко проник в души людей и обнаружил там под плотным слоем грязи чистые бьющие фонтаном родники» [6, с. 462].

Важна и другая идея Бахтина, которая развивает проблему диалогических взаимоотношений участников дискуссии: идея «услышанности» как реализация судьбы человека. Все герои книг Мориака пытаются быть услышанными, правда, без особой надежды на положительный результат. Эта идея скрепляет все обширное наследие писателя, который призывает читателя вспомнить о Душе. Его герои осознают, что «какая-то часть их существа знает, что есть Зло и что они могли бы его не творить. У всех них есть ясное ощущение, что они ответственны за свои поступки и что поступки эти отзовутся в других поколениях» [5, с. 307].

Успех «старомодного» французского классика XX века Франсуа Мориака в России состоит в том, что его видение человеческой природы совпало с ощущениями российского

интеллекта, страдающего от мысли, что Бог умер, что существует прямая связь между коллективными преступлениями и преступлениями частного человека, что жажда державной власти оплачена миллионами невинных жертв. Очевидно, что в России с ее врожденным стремлением к интроспекции и поискам смыслов интерес к наследию Мориака будет только возрастать.

Библиография:

1. *Анисимов И. И.* Франсуа Мориак и его романы // Мориак Ф. *Конец ночи: Роман в 2 кн.* / Пер. с фр. Н. П. Довгалева. М.: Художественная литература, 1936. С. 6–24.
2. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3. М.: Художественная литература, 1972.
3. *Кирнозе З. И.* Французский роман XX века (Годы 20-30-е. Проблемы жанра). Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977.
4. *Кирнозе З. И.* О Франсуа Мориак и его интерпретаторе Андре Сеайе // *Вестник НГЛУ.* 2005. Вып. 1. С. 113–114.
5. *Мориак Ф.* Писатель и его создания // *Избранные произведения / Пер. с фр.* М.: Панорама, 1997. С. 461–465.
6. *Моруа А.* Франсуа Мориак // *Литературные портреты.* М.: Прогресс, 1970. С. 307–333.
7. *Тимашова О. В.* Нетрадиционный взгляд Жака Бреннера // *Бреннер Ж.* *Моя история современной французской литературы / Пер. с фр.* О. В. Тимашовой. М.: Высшая школа, 1994. С. 5–18.
8. *Lacouture J.* *François Mauriac.* P.: Ed. du Seuil, 1980.

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ НОВЕЛЛ О. ГЕНРИ И ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ И ТАТАРСКИЙ ЯЗЫКИ

А. А. Хафизова

Казанский федеральный университет

В статье на материале коротких рассказов О. Генри и их переводов рассматриваются способы передачи стилистически окрашенной лексики на русский и татарский языки. Выбор переводческих трансформаций обусловлен различиями в системе и структуре исследуемых языков, несоответствиями единиц исходного языка и языков перевода, частотностью употребления языковых единиц в определенной лингвокультуре и другими экстралингвистическими факторами. Отмечаются определенные отклонения от максимально возможной смысловой точности с целью обеспечить художественность перевода. Для переводов на татарский язык свойственно большее расширение контекста вторичного текста за счет употребления различного рода добавлений (амплификаций), а также приращение смыслов благодаря приему конкретизации.

Ключевые слова: стилистика, перевод, семантика, сравнение, английский язык, русский язык, татарский язык.

Stylistic Diversity of the Novels by O. Henry and their Translation into Russian and Tatar Languages

A. A. Khafizova

Kazan Federal University

The article examines the ways of transferring stylistically coloured vocabulary into the Russian and Tatar languages based on the material of O. Henry's short stories and their translations. The choice of translation transformations is determined by the differences in the system and structure of the English, Russian and Tatar languages, inconsistencies between the units of the source language and the languages of translation, the frequency of use of language units in a particular linguistic culture and other extra-linguistic factors. Certain deviations from the maximum possible semantic accuracy are noted in order to ensure the artistry of the translation. Translations into the Tatar language are characterized by a greater expansion of the context of the secondary text due to the use of various kinds of additions (amplifications), as well as an increment of meanings due to the concretization technique.

Keywords: stylistics, translation, semantics, comparison, English, Russian, Tatar.

Исследования проблем перевода произведений художественной литературы в настоящее время довольно актуальны

и продолжают привлекать внимание широкого круга специалистов, причем с самых разных точек зрения. Изучаются вопросы передачи и сохранения индивидуального стиля конкретного писателя, особенности перевода лексических и стилистических приемов в разных языковых традициях в сопоставительном аспекте, исследование разновременных переводов одного произведения, также особое значение приобретает культурологический аспект перевода и вопросы межкультурной коммуникации.

Художественное произведение является одним из способов отражения окружающей действительности, жизни народа, его традиций и культуры. В процессе художественного перевода важно сохранить содержание, форму и эстетику текста оригинального произведения, его колорит, выразительность языковых средств, уникальный авторский стиль и созданные образы.

При этом стоит отметить, что переводной текст становится самостоятельным произведением культуры переводного языка. Сопоставляя несколько переводов одного литературного сочинения (особенно если язык оригинала и язык перевода являются неродственными разноструктурными и разносистемными языками), убеждаемся в их уникальности, так как каждый из них отражает свою эпоху и культуру и обладает особой ценностью.

Указом президента Российской Федерации 2022 год был объявлен Годом культурного наследия народов России. Поэтому обращение к исследованию переводов произведений зарубежной литературы на татарский язык представляется актуальным не только с точки зрения лингвистического исследования, выявления совпадений и расхождений оригинала и вторичного текста, но и с целью возможной активизации и популяризации дальнейших переводов на татарский язык.

Подчеркнем, что переводы зарубежных писателей на татарский язык весьма немногочисленны. Большинство иноязычных произведений было переведено на татарский язык во второй половине XX века, в основном это романы, ставшие классикой. По данным издания «Книги Татарстана. Библиографический указатель» (1961–1980; 1981–2000), в конце XX века и начале

XXI века новые переводы зарубежных авторов на татарский язык практически не публиковали [7; 8]. На современном этапе существуют единичные примеры переводов драматических произведений на татарский язык – постановок для театра (в частности, комедия английского драматурга Рея Куни (р. 1932) в переводе Данила Салихова «Яп тәрәзән, бетте баш!» (2008)).

Особенность переводческой традиции произведений зарубежных авторов на татарский язык заключается в том, что перевод часто осуществлялся не напрямую с языка оригинала на татарский язык, а через язык-посредник, в частности русский.

Материалом нашего исследования послужили короткие рассказы американского писателя О. Генри и их переводы на русский и татарский языки. На татарский язык перевод выполнен литературоведом, переводчиком, членом Союза писателей Татарстана Р. Н. Даутовым. Помимо литературоведческих работ, писательское наследие Р. Н. Даутова насчитывает переводы на татарский язык около полутора десятков произведений классиков русской и зарубежной литературы, в частности перевод повести М. Твена «Янки при дворе короля Артура» (1958).

Творчество известного американского писателя О. Генри неоднократно привлекало внимание исследователей, оно рассматривалось как с литературоведческих, так и с лингвистических позиций. В ряде диссертационных исследований раскрыты идеи, проблематика и языковые особенности отдельных произведений новеллиста, сделаны интересные наблюдения и выводы, раскрывающие многие творческие особенности писателя [1; 6].

Рассказы О. Генри интересны своим сюжетным и языковым многообразием. Мастерски создавая парадоксальные ситуации, автор разрешает их в неожиданно благополучном конце. Художественная речь в новеллах писателя многовариантна, разнообразна в способах построения и оформления рассуждения; писатель демонстрирует высокую степень образности и авторской индивидуальности за счет расширения нормы литературного языка, активно используя и смешивая различные лексические пласты речи: разговорные и книжные слова,

профессионализмы, термины, сленгизмы и т. п. Такой подход способствует достижению сатирико-юмористического эффекта и изображению многообразия действительности и характеров.

В своих произведениях О. Генри активно использует слова и выражения из различных сфер профессиональной деятельности, мастерски трансформируя и обыгрывая их значение неожиданным образом.

Например, военная лексика: *he made a dash for the individual bookkeeper* – «атаковал бухгалтера» – «бухгалтерга күчерде»; *under the quick fire of questions* – «под ураганным огнем вопросов» – «кагылышлы сораулар бер-бер артлы үз өстенә ява башлагач»;

медицинская лексика: *Mary-Jane infirmity* – «любовная корь» – «махаббат кызамы»; *relapses* – «рецидивы» – «рецидивлар»; *paresis* (паралич) – «склероз мозга» – «ми склерозы»;

бизнес-лексика: *get him invested in this marriage business* – «втянула его в это брачное предприятие» – «бу туй мәшәкәтенә китереп тыктың»; *the interest on the promissory note* – «проценты по векселю» – «вексель буенча процентлар»; *we'll pool* – «составим компанию» – данное выражение на татарский язык не переведено;

юридическая лексика: *case of assault and Battery* – «случай оскорбления действием» – «гади кәсен».

Подобные сочетания способствуют созданию комического эффекта, придают повествованию динамический характер, делают речь автора эмоциональной, создают особую атмосферу и помогают раскрыть характеры и поступки персонажей с неожиданной стороны.

В представленных примерах прослеживается сохранение содержательного и эмоционально-эстетического значения, при этом в переводах на татарский язык в ряде случаев происходит замена исходного понятия какой-либо профессиональной сферы другим понятием окружающей действительности. Например, если в английском и русском текстах новеллы «Друзья из Сан-Розарио» эпизод, где героя расспрашивают и выведывают детали представлен через выражение *under the quick fire of questions* (досл. «под быстрым огнем вопросов») / «под ураганным

огнем вопросов» (пер. М. Ф. Лорие), то в переводе на татарский язык представлено переосмысленное значение глагола «ява» – «литься». Так, предложение «Сораулар бер-бер артлы үз өстенә ява башлагач» (досл. «вопросы один за другим на него полились») построено на метафоризации наименования природного явления «дождь». Такое переводческое решение, вероятно, вызвано употреблением в русском тексте природного явления «ураган». Оба варианта при использовании соответствующих приемов лексической и грамматической трансформации представляют собой удачные аналоги, передающие задумку автора и образность повествования.

Для художественной прозы характерна общая ориентация на разговорный стиль и повествование строится по законам разговорной речи. О. Генри активно использует лексику разговорного стиля, сленгизмы и сниженные элементы. Данные языковые единицы используются для речевой характеристики персонажей, описания обстановки, поступков героев, нередко они в речи автора и служат цели создания особого колорита:

an old coon – «старичина-молодчина» – «дустым, сердәшем»;

grub – «кормежка» – «ризык»;

body-snatcher – «кладбищенский вор» – «зират өстендәге карантай»;

sissy – «сестренка» – «сеңелкәш»;

pick up any kind of man – «подцепить кого угодно» – «теләсәң кемне итәгенә ябыштыра аласың»;

lad – «парень» – «егете»;

sucker – «простак» – «туңбаиш»;

to skin – «обчищать» – «алдан йөрүем»;

hayseed – «олух» – «тинтәк»;

finance kings – «финансовые воротила» – «финанс эшкүарлар»;

to soak – «под заклад» – «ломбардка салырга» и др.

Данные примеры показывают, что сниженный регистр в переводе сохранен не всегда. Переводчик на татарский язык

часто использует прием нейтрализации, а также в ряде случаев приращение смыслов. Например, *pick up any kind of man* – «подцепить кого угодно» – «теласәң кемне итәгенә ябыштыра аласың» («Выкуп»). Фразовый глагол *pick up* («подцепить») выделен в словарной статье пометами пейоративное, разговорное [11, с. 454]. Во фразеологическом словаре русского литературного языка лексема *подцепить*, т. е. уловками вынудить кого-либо сделать что-либо в своих интересах, поступить как-либо хитростью, представлена с пометами просторечное, ироническое [12, с. 488]. Как видим, стилистическая коннотация у данных лексических единиц совпадает. В переводе на татарский язык указан аналог «итәгенә ябыштыра аласың» (досл. «к юбке приклеить можешь»). Происходит конкретизация значения и приращение нового образа и смысла.

Одной из важных задач при переводе текстов художественной литературы является адекватная передача стилистических и экспрессивных характеристик оригинала. Интересна так называемая идея эффекта, предложенная Ю. Найдой, согласно которой переводчику следует стремиться к тому, чтобы вызвать у читателя перевода то же впечатление, которое возникает у переводчика от оригинала. И в этом случае использование различных приемов трансформации и отход от эквивалентности считается оправданным. Аналогичного мнения придерживается П. М. Топер, считая, что перевод должен передавать не только смысл, но и экспрессивно-стилистические особенности подлинника, т. е. перевод выполняет как содержательно-информационную, так и эстетическую функции [10, с. 24].

Обратимся к текстовым примерам стилистически окрашенной лексики в новеллах О. Генри и их переводам. Стилистические тропы служат для усиления изобразительности и выразительности речи, передачи оценочного и эмоционально-экспрессивного значений, создания образности [9, с. 559]. Далее будут рассмотрены такие тропы, как метафора, метонимия, сравнение, зевгма, оксюморон.

Сохранение образности метафоры представляет определенные трудности для переводчика, так как метафора является воплощением необычных характеристик и замысла автора.

(1) *That man was a spectacle. Yes; he was worse; he was a spyglass; he was the great telescope in the Lick Observatory* [13].

«Это был не человек – зрелище! Честное слово! На него стоило посмотреть в лорнет, в бинокль, да что там, в подзорную трубу, в большой телескоп Ликской обсерватории!» (пер. М. Урнова) [2, с. 36].

«Кеше түгел, чын тамаша иде бу! Чын менә! Бу минутта Макка лорнеттан гына түгел, бинокльдән карарга, кая ул бинокль генә, ераклык торбасы, Лик обсерваториясенә зур телескобы аша карарга кирәк иде!» (пер. Р. Даутова) [3, б. 78].

В переводе первого предложения *That man was a spectacle* сохраняется модель метафоры «предмет-человек». Однако лексическое значение как в русском, так и в татарском переводах построено на антонимическом противопоставлении. Вторая часть приведенного примера значительно расширяется во вторичных текстах, происходит добавление дополнительных метафорических элементов (*лорнет, бинокль*), что придает всему отрывку гиперболическое значение. Но на денотативном и синтаксическом уровнях происходит несовпадение.

В новелле «Золото и любовь» чрезмерное скопление транспорта на площади и затруднение движения выражено следующим образом:

(2) *It was two hours before a snake could get below Greelye's statue* [5, p. 74].

«И целых два часа ниже памятника Грили даже пальца негде было про-сунуть» (пер. М. Ф. Лорие) [4, с. 290].

«Грили һәйкәле әйләнәсендәге бөтен мәйданда ичмасам кул тыгарлык та буш урын калмаган иде» (пер. Р. Даутова) [3, б. 203].

Так, в тексте оригинала автор употребляет выражение *before a snake could get* (досл. «прежде чем змея могла пробраться»), чтобы показать, насколько невозможно было попасть на площадь из-за концентрации транспорта и людей.

Предложение приобретает гипорболизированное значение, что передано и в переводе на русский и татарский языки. Во вторичных текстах происходит смена образа: если в английском тексте в основе образа номинация животного, то в русском и татарском языках – это номинация части тела, – «даже пальца негде было просунуть» и «кул тыгарлык та буш урын калмаган иде» (досл. «руку просунуть и свободного места не осталось»). Причем в переводе на татарский язык использован прием генерализации *палец – рука*. Также происходит усиление экспрессивности за счет добавления усилительной частицы *ичмасам – хоть, даже*. О. Генри обращается к образу змеи, очевидно, в силу распространенности данного животного на американских просторах. В тексте перевода подобран хоть и другой образ, но на основе сходства формы, с целью сохранения творческой находки автора. При этом в русском языке наличествуют фразеологические единицы разной степени стилистической сниженности и экспрессивности для выражения тесноты и множества: *дыхнуть негде, иголку негде воткнуть, негде курице клюнуть, негде ноге ступить, негде повернуться, плюнуть негде, шагу негде ступить, яблоку негде упасть* [12, с. 403].

Рассмотрим далее пример употребления названия одного предмета вместо названия другого предмета на основании внешней или внутренней связи между ними – прием метонимии [9, с. 177].

(3) *It's 9.45 o'clock, and not a single picture hat or piece of pineapple chewing gum has showed up yet* [5, p. 109].

«Сейчас десять сорок пять, но еще ни одна модная шляпка и ни одна палочка жевательной резинки не появилась» (пер. М. Лорие) [4, с. 292].

«Хазер менә вакыт тугыз да кырык биш минут, эмма элегә бер генә купшы эшләпәнәң да, бер генә салам сыйракның да күзгә күренгәнә юк» (пер. Р. Даутова) [3, б. 40].

Как в русском, так и в татарском переводах сохраняется перенос значения по модели «предмет-человек». В русском вторичном

тексте семантическое значение метонимического переноса совпадает (*hat* – шляпка, *chewing-gum* – жевательная резинка). Не передано на русский язык значение определения *pineapple* – ананасовый.

Интересен татарский перевод. Шляпа здесь *щегольская* (*купишы*), что придает несколько ироничный оттенок, а выражение *жевательная резинка* передано с помощью фразеологизма *салам сыйрак* (тонконогий, слабак), свидетельствуя о полном несовпадении как конотативного, так и денотативного значений.

Рассмотрим пример перевода сравнения на русский и татарский языки, тропа, состоящего в уподоблении одного предмета другому на основании общего у них признака [9, с. 459].

(4) *And them Della leaped up like a little singed cat and cried, „Oh, oh!”* [5, p. 15].

«Тут она вдруг подскочила, как ошпаренный котенок, и воскликнула: „Ах, боже мой!”» (пер. М. Ф. Лорие) [4, с. 277].

«Аннан кинэт, суга төшкән мәче баласыдай, сискәнен китте» (пер. Р. Даутова) [3, б. 9].

В новелле «Дары волхвов» главная героиня Делла, вспомнив о подарке своему возлюбленному Джиму, «подскочила, как ошпаренный котенок». В исходном тексте находим *like a little singed cat* (досл. «как опаленный котенок»). Английское лексическое сочетание является авторским выражением и характеризует быстрое, внезапное движение (*to leap up* – «подскочить», «подпрыгнуть»). На русский язык перевод выполнен с помощью фразеологического аналога *вскочить как ошпаренный*. В ФСРЛЯ данный фразеологизм выделен пометами просторечное, экспрессивное и выражает состояние смятения, испуга, в результате чего-либо внезапно случившегося [12, с. 452]. При сохранении образа и смысла имеются определенные расхождения на семантическом уровне. Для перевода на татарский язык характерно большее изменение лексического значения единиц текста оригинала и приращение смыслов. Так, «*сискәнен китү*» – это

«неожиданно вдрогнуть», а «суга төшкэн мэче баласы» – «упавший в воду котенок». Не переданы семы «подскокочить» и «горячее», которые присутствуют в переводе лексем на русский язык, при несовпадении других компонентов значения *singed* («опалить», «ошпарить»).

Не вдаваясь в подробный анализ, приведем ряд примеров сравнений в новеллах О. Генри. Автор создает сравнения на основе образов животных, музыкальных инструментов, предметов домашнего быта, ритуальных предметов, явлений природы и др.

(5) *As dry as lava bed* (досл. «сухой, как слой лавовых отложений») – «иссох, как дырявый бочонок» – «тишек мичкэ кебек» (досл. «как дырявая бочка»);

(6) *as immovable as a setter* (досл. «неподвижно, как сеттер») – «замер у дверей, точно сеттер» – «ау эте кебек, ишек төбендә тынсыз-өнсез калды» (досл. «как гончая собака, остановился у дверей лишенный дара речи»);

(7) *a lonesome flat – something like the a sharp way down at the left-hand end of the keyboard* (досл. «одинокая квартира – что-то вроде ля диез далеко на левом конце клавиатуры») – «уединенная квартирка, затерявшаяся в каком-то закоулке, подобно самому нижнему ля диез фортепьянной клавиатуры» – «квартирлары, фортепьяно клавиатурасындагы иң түбән тавышлы ля диез сыман, кайдадыр бик еракта, аулак бер тыкрык башында урнашкан иде» (досл. «квартира, как самый нижний ля диез фортепьянной клавиатуры, где-то очень далеко, располагалась в начале одного из безлюдных переулков»);

(8) *walls like the sides of a coffin* (досл. «стены, как стороны/стенки гроба») – «стены, как крышка гроба» – «стена, табут капкачы сыман» (досл. «стена, как крышка гроба»);

(9) *his fatness hovered above her like an avalanche* (досл. «его полнота нависла над ней, как лавина») – «возвышаясь над ней, как громадный утес» – «кыя таштай калкып торган бөеклегеннән» (досл. «с высоты выступающей каменной скалы»);

(10) *like an irremediable turkey gobbler* (досл. «как неизлечимый пожиратель индейки» / вульг. «пожилой любовник») – «как наскипидаренный индюк» – «күркә кебек кабарынган» (досл. «надулся как индюк») и др.

Во вторичных текстах переводчики умело воссоздают индивидуально-авторский стиль писателя, однако, в силу языковых различий, происходит расширение на семантическом уровне (особенно в татарском языке) и добавление образности. В переводах употреблены лексические единицы и образы более частотные для соответствующего языка. Заметим, что в приведенных примерах перевод на татарский язык осуществлен не напрямую, а с русского.

Обратимся к переводу такого стилистического приема, как зевгма, – фигуры речи, заключающейся в том, что слово, которое в предложении образует однотипные синтаксические сочетания с другими словами, употребляется только в одном из этих сочетаний, в других же опускается.

(11) *I knew when he got well of it and shed his infatuation and his patent leather shoes, he would feel grateful [15].*

«Я знал, что, когда он очнется и бросит свое сумасбродство и свои лакированные ботинки, он будет мне благодарен» (пер. М. Урнова) [2, с. 37].

«Соңыннан, дуамал хыялларыннан айнап, лаклы ботинкаларын читкә алып ташлагач, Мак үзе дә минем хезмәтемне тәкдирь итәчәк, миңа рахмәтләр укыячак, билгеле» (пер. Р. Даутова) [3, б. 81].

Как показывает вышеприведенный пример, в русском вторичном тексте структура зевгмы сохранена, при несовпадении лексического значения *infatuation* («влюбленность») – *сумасбродство*. В татарском языке данный стилистический прием не сохранен, синтаксическая структура предложения приобретает вид перечисления. Несколько нивелируется комический эффект, задуманный писателем.

В следующем примере О. Генри использует такой стилистический прием, как оксюморон – сочетание слов с противоположным значением (то есть сочетание несочетаемого).

(12) *If you ever lose your mind, Billy, and get too old to do honest swindling among grown men, go to New York* [13].

«Если ты когда-нибудь выживешь из ума, Билли, или почувствуешь, что ты уже слишком стар, чтобы по-честному заниматься надувательством взрослых людей, поезжай в Нью-Йорк» (пер. Е. Калашниковой) [2, с. 95].

«Билли, ди, эгэр кайчан да булса бер заман синең зигенең сынага башласа, яки, картаелып китеп, өлкән абзыйларны намуслы юл белән алдау кыенлашса, бернигә карамый, тот та Нью-Йоркка кит, ди» (пер. Р. Даутова) [3, б. 237].

В данном случае комический эффект достигается за счет противопоставляемых друг другу компонентов *honest* («честный») и *swindling* (разг. «обман»). В целом как в русском, так и в татарском переводах противоположное значение сохранено, но изменена синтаксическая и грамматическая структуры.

В новеллах О. Генри находим интересные аллюзии, которые автор использует для характеристики персонажей и окружающей обстановки:

The Eden Musee – Эдемский музей восковых фигур, известный своей комнатой ужасов;

frozen Nesselrode – замороженный Нессельроде, пудинг как символ кулинарной роскоши;

Stygian stairway – стигийская, адская лестница, т. е. относящийся к реке Стикс (в древнегреческой мифологии олицетворение ужаса и мрака);

in that Erebus of the skylight room – Эребус, подземное царство; Маммон – демонический бог богатства Маммона;

манна – манна небесная;

like Adam before the apple stampede (досл. «как Адам до бегства из-за яблока») – как Адам до скандала с яблоком;

the ambrosial fires of Epicurus – амброзийный огонь Эпикура и др.

В переводе часто используется лексический перевод, происходит потеря дополнительных смысловых оттенков, свойственных аллюзии.

Стоит также отметить географические названия, которые автор вводит в повествование. *Kansas prairies* – Канзасские прерии; *from the soft meadows of sunset to the rocky hills of morning* – от мягких лугов Запада к скалистым утесам Востока; *Rocky Mountains* – Скалистые горы; *Niagara Falls* – Ниагарский водопад; названия различных штатов и городов США, названия улиц. Основная коммуникативная функция топонимов – локализация, кроме того, они служат задаче создания и стилистического эффекта, т. к. способны вызывать определенные ассоциации у читателя и создавать определенную атмосферу нарратива.

Разнообразные стилистические приемы добавляют тексту образность и яркость. Например, оксюморон *with a kindly grimness* – «с выражением добродушной суровости»; перифраз *his seeing arrangement* – «его зрительное приспособление» (о глазах); *she exasperated the piano quite a lot with quotations from the operas* – «порядочно потерзала пианино цитатами из опер»; метафоры *they're golden sunshine* – «это же золотые созвездия» (о блинчиках); *forty-pound chunk of freckled wildcat* – «веснушчатая дикая кошка» (о мальчике); фразеологические единицы *I'll do anything under the sun to help you* – «Я бы с радостью горы перевернул» и др. Наши примеры показывают, что с целью сохранения экспрессивного компонента значения, переводчики расширяют контекст и добавляют необходимые лексические единицы. При этом совпадения на денотативном уровне достичь бывает очень сложно в силу языковых и культурных различий.

Исследуемый материал показал, что разнообразные стилистические средства в новеллах О. Генри служат для создания комического эффекта, придания повествованию выразительности и неожиданности. Для переводов на русский и татарский языки характерны определенные отклонения от

максимально возможной смысловой точности с целью обеспечить художественность перевода. В татарских переводах используются амплификации (добавления), значительно расширяющие контекст вторичного текста, приводятся уточнения (конкретизация). Объем татарского вторичного текста в большинстве случаев превышает объем текста оригинала.

Соответствующие приемы лексической и грамматической трансформации, как правило, представляют собой аналогии, сохраняющие задумку автора и образность повествования, характерные и понятные представителям иноязычной культуры. Переводчикам в большинстве случаев удается передать индивидуальный стиль автора. В силу различий в грамматической и лексической системах исследуемых языков происходит расширение значения и добавление образности.

Можно с уверенностью утверждать, что художественные тексты на всех трех языках являются произведениями соответствующей языковой культуры и выполнены на высоком уровне. Татарские переводы новелл О. Генри вносят существенный вклад в развитие не только англо-татарских межлитературных связей, но и в особенности русско-татарских, так как перевод на татарский язык осуществляется с русского вторичного текста, который выступает в роли не только и не столько языка-посредника, а фактически исходного языка, с которого осуществляется перевод на татарский язык.

Библиография:

1. *Абросимова Н. А.* Языковые особенности переводов комических текстов: на материале рассказов М. Твена, О. Генри и С. Ликока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007.
2. *Генри О.* Из любви к искусству: Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1985.
3. *Генри О.* Новелларар / Р. Даутов тәрж. Казан: Татар.кит.нәшр., 1979.
4. *Генри О.* Новеллы. / Пер. с англ. под ред. М. Р. Лорие. Казань: Изд-во КГУ, 1989.

5. *Генри О.* Четыре миллиона и другие рассказы; сборник рассказов; на англ. яз. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2010.
6. *Донская С. А.* Стилистико-грамматические и социолингвистические особенности языка оригинала и переводов произведений О. Генри: Дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2003.
7. Книги Татарстана. Библиографический указатель. Том 5. 1961–1980 / Сост.: М. Х. Шакирова и др. Казань: «Магариф», 2004.
8. Книги Татарстана. Библиографический указатель. Том 6. 1981–2000 / Сост.: М. Х. Шакирова и др. Казань: «Знак-Полиграф», 2010.
9. *Кожина М. Н.* Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта: Наука, 2006.
10. *Тонер П. М.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2000.
11. *Уилсон Е. А. М.* Англо-русский учебный словарь. М.: Рус. яз., 1984.
12. *Федоров А. И.* Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель: АСТ, 2008.
13. *Henry O.* Selected Stories. М.: Progress Publishers, 1977.
14. *Henry O.* Babes in the Jungle // Электронный ресурс: URL: <https://americanliterature.com/author/o-henry/short-story/babes-in-the-jungle> (дата обращения: 26.10.2022).
15. *Henry O.* The Ransom of Mack // Электронный ресурс: URL: <https://americanliterature.com/author/o-henry/short-story/the-ransom-of-mack> (дата обращения: 26.10.2022).

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ЖАНРОВ В ОЧЕРКАХ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ

В. О. Хусаинов

Ивановский государственный университет

Статья посвящена анализу произведений Эрнеста Хемингуэя, относящихся к малым формам литературы: очерк и рассказ. Литературная деятельность Хемингуэя тесно связана с его публицистикой: произведения затрагивают одни и те же темы, обсуждают одинаковые проблемы, многие были написаны в одно и то же время, например, во время путешествий писателя по Испании в 1923 году. Некоторые публицистические работы («Памплона в июле», «Мэр-болельщик»), написанные в жанре очерка, выходят за рамки своего жанра, имеют черты рассказов. Очерки Хемингуэя следует отнести к публицистическому метажанру.

Ключевые слова: Хемингуэй, публицистика, синтез жанров, очерк, метажанр, рассказ.

The Problem of Genre Synthesis in the Essays of Ernest Hemingway

V. O. Khusainov

Ivanovo State University

The article is devoted to the analysis of Ernest Hemingway's works related to small forms of literature: an essay and a story. It is proved that Hemingway's literary activity is closely connected with his journalism: the works touch on the same topics, discuss the same problems, many works of small genres were written in the same historical periods, for example, during the writer's travels in Spain in 1923. Some journalistic works (Pamplona in July, Sporting Mayor) made in the genre of essay went beyond the traditional characteristics, adopting the features of stories. Hemingway's essays should be attributed to the journalistic meta-genre.

Keywords: Hemingway, journalism, synthesis of genres, essay, meta-genre, story.

Творчество американского писателя Эрнеста Хемингуэя (1899–1961) можно разделить на два равнозначных пространства: литературу и публицистику. Обе стороны – Хемингуэя-писателя и Хемингуэя-журналиста – неоднократно рассматривались различными исследователями его творчества. Отечественный литературовед Я. Н. Засурский в статье «Хемингуэй и Журналистика» называет Хемингуэя не только замечательным писателем, чей вклад в американскую литературу часто

недооценивают, но и выдающимся публицистом, очень серьезным аналитиком [1, с. 26], а Б. Т. Грибанов, оценивая вклад Хемингуэя-писателя и Хемингуэя-журналиста, отмечал, что XX век немыслим без творчества Хемингуэя, как писателя, так и журналиста [2, с. 50]. Ряд исследователей (в их числе литературоведы Б. Т. Грибанов и И. Л. Финкельштейн) отмечали особый талант Хемингуэя в работе с малыми формами. Так, Б. Т. Грибанов пишет, что очерки Хемингуэя «надолго сохраняют свою значимость и актуальность и обладают непреходящей ценностью для современников и для новых поколений» [2, с. 52], а по мнению И. Л. Финкельштейна, «малые формы» Хемингуэя требуют более внимательного изучения [11, с. 4]. В своих исследованиях И. Л. Финкельштейн подчеркивал интересную тенденцию в произведениях Хемингуэя. Рассказы писателя постепенно приобретали черты очерков, в то время как очерки становились больше похожими на рассказы [11, с. 5].

И. Л. Финкельштейн был одним из первых советских литературоведов, кто отметил проблему синтеза жанров в работах Хемингуэя. Проблема возникла раньше, ещё в начале 1960-х после смерти «старого газетчика», как называл себя Хемингуэй. Американские литературоведы, стремясь понять, как формировались мировоззрение и творческий метод писателя, занялись исследованием его журналистских работ, чтобы в будущем составить сборник публицистических произведений Хемингуэя. И при анализе очерков исследователи столкнулись с трудностью определения жанра. Очерки Хемингуэя были слишком похожи на художественные рассказы. Поэтому часть очерков была просто исключена из списка в связи с жанровым несоответствием [11, с. 6]. Конечно, в данном случае проблема возникла в связи с творческим характером самого Хемингуэя, который, по мнению исследователей (в том числе Б. Т. Грибанова, В. М. Погостина [7, с. 6]), внёс одинаково большой вклад как в литературу, так и в публицистику. Но природа очерков действительно сложна.

Стоит отметить, что очерк – одна из разновидностей малой формы как журналистики, так и литературы. Его обычно соотносят с рассказом. Причем граница между рассказом и очерком в литературе не всегда очевидна, отмечается взаимопроникновение жанров, требуется выделять доминанту [5, с. 138]. Для рассказа характерно наличие разработанной фабулы (завязка – развитие действия – кульминация – развязка), для очерка более свойственна развитость описательного элемента. Очерк органически сочетает в себе элементы беллетристики и публицистики, репортажность и аналитику. Л. Р. Дускаева рассматривает очерк как жанр художественно-публицистический, соединяющий в себе два начала – репортажное и аналитическое. При этом аналитический подход, безусловно, является доминирующим, поэтому основной интенцией очерка является либо оценка, либо побуждение. Репортажное начало определяет форму подачи материала: высокий уровень художественного обобщения и наглядность [3, с. 16].

Теоретики публицистики, такие как М. Н. Ким, называют очерк наиболее изученным жанром [5, с. 140], но несмотря на это, в науке отсутствует общепринятая теория очерка и единая трактовка жанра. Сложная природа очерка, многообразие его видов вызывали особый интерес со стороны исследователей прошлого века. С начала 50-х годов появляются серьезные работы, анализирующие различные аспекты истории и теории жанра очерка [8, с. 7]. Устойчивый интерес к жанру очерка сохраняется и в современной теории журналистики [9, с. 58]. Вся история становления очерка связана с выявлением его характерных признаков, специфики, природы, задач и т. д. Но даже в настоящее время этот процесс нельзя считать завершенным.

В очерке интегрируются различные способы отображения социальной действительности, используются разнообразные литературные формы, применяется исследовательский подход в изучении человека, наконец, постоянно вырабатываются новые методы художественного и публицистического анализа [10, с. 5]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что очерковый жанр

подвержен трансформациям. Однако остаются неизменными как стилистические особенности очерка (художественно-публицистическое начало, способ подачи образа автора), так и его тематическая направленность, круг решаемых задач и т. д. Эти особенности легко выявить, исследуя весь процесс становления жанра от зарождения до современного состояния, применяя типологический и историко-генетический подходы.

Можно ли очерк ввиду его расплывчатости и склонности к трансформациям, отнести к категории метажанров? Метажанр активно исследуется в работах Р. С. Спивак, Н. Л. Лейдермана, Е. Я. Бурлиной и др. Вышеупомянутые исследователи предлагают выделять ключевую проблему разграничения жанра и метажанра. Существует три фундаментальных определения метажанра. Р. С. Спивак отмечает, что метажанр является устойчивым способом создания художественных миров, имеющим общий предмет художественного описания [9, с. 58]. В качестве примера метажанра Р. С. Спивак приводит философский метажанр. Как отмечает Н. Л. Лейдерман, метажанр – это «*ведущий жанр*», отражающий в себе общие семантические свойства обычных жанров [6, с. 46]. По мнению Н. Л. Лейдермана, главным признаком метажанра является принцип построения художественного мира. Е. Я. Бурлина дает свою концепцию метажанра. По её мнению, метажанр является методом в искусстве, неразрывно связанным с культурой времени [1, с. 27]. Общим в концепциях литературоведов является признание метажанра крупной формой, существующей над обычными жанрами и объединяющей их по какому-то общему признаку.

Возьмем для анализа очерк «Памплона в июле» (*Pamplona in July*) (написан Хемингуэем во время его путешествия по Испании в 1923 г.). Здесь присутствуют жанровые черты, характерные для литературного и для журналистского произведения. Сюжет, наличие конфликтов, выраженных словами и жестами персонажей, значительное внимание к деталям: описание ночного города и цирка:

The streets were solid with people dancing. Music was pounding and throbbing. Fireworks were being set off from the big public square. All the carnivals I had ever seen paled down in comparison [12, p. 9].

Автор указывает на отдельных персонажей, таких как хозяйка гостиницы:

There was a big row with the landlady, who stood in front of her desk with her hands on her hips, and her broad Indian face perfectly placid, and told us in a few words of French and much Basque Spanish that she had to make all her money for the whole year in the next ten days [12, p. 9].

Подобные характеристики помогли бы отнести нам это произведение в категорию рассказов, но не всё так просто. Такие черты, как репортажность при демонстрации боя быков:

Then they came in sight. Eight bulls galloping along, full tilt, heavy set, black, glistening, sinister, their horns bare, tossing their heads [12, p. 10];

исторические и социологические справки, благодаря которым читатель способен составить полноценную картину происходящего на арене и за её пределами в день корриды – всё это говорит о том, что перед нами журналистская работа. Наличие перечисленных категорий не позволяет нам отнести этот очерк к конкретному жанру – очерку.

Также сочетание детального описания персонажей, конфликтов и репортажности присутствует в очерке «Мэр-болельщик» (*Sporting Mayor*), который был написан в 1920 году для газеты *The Toronto Star Weekly*. С одной стороны, в нем присутствуют необходимые для очерка черты, такие как внешний портрет: описание черт лица, фигуры, показ через внешность внутреннего мира героя: чувств, мыслей, настроений, поведенческий портрет – описание позы, взгляда, жестов, мимики и речевой портрет – речь человека как средство раскрытия его характера, мыслей, эмоционального состояния:

It looked as though the mayor enjoyed the last bout best of all. Of course, he didn't see it, but he discovered several people he had not shaken hands with, and also there was a great deal of booing and cheering. Sometimes the mayor

would absent-mindedly boo when the crowd cheered but he always righted himself instinctively at once [13, p. 7].

Но с другой стороны, авторская ирония временами выходит за пределы дозволенного в журналистском произведении, явно тяготея к рассказу:

The mayor is just as interested in hockey as he is in boxing. If cootie fighting or Swedish pinochle or Australian boomerang hurling are ever taken up by the voters, count on the mayor to be there in a ringside seat. For the mayor loves all sport [13, p. 8].

Очерки Хемингуэя обладают жанровым многообразием: с одной стороны, они задействуют приемы журналистских жанров, такие как репортажность, достоверность фактов, аналитический подход, с другой стороны, они явно тяготеют к форме рассказа за счет эмоциональности, лиричности и художественной образности. Учитывая этот факт, а также такие особенности очерка, как жанровая расплывчатость и склонность к трансформациям, можно отнести очерки Хемингуэя к публицистическому метажанру – очерку.

Библиография:

1. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987.
2. Грибанов Б. Т. Публицистика Эрнеста Хемингуэя. М.: Прогресс, 1983.
3. Дускаева Л. Р. Стилистика и литературное редактирование М.: Юрайт, 2016.
4. Засурский Я. Н. Хемингуэй и Журналистика // Репортажи. М.: Издательство Московского университета, 1969. С. 5–8.
5. Ким М. Н. Технология создания журналистского произведения. СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2001. С. 138–142.
6. Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в современной литературе. Свердловск, 1988. С. 45–49.
7. Погостин В. М. Хемингуэй-журналист // Правда. 1980. № 52. С. 6–7.

8. *Полевой Б. Н.* Очерк в газете. М.: Советский писатель, 1959.
9. *Спивак Р. С.* Философская лирика и метажанр // Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985. С. 56–68.
10. *Ученова В. В.* Беседы о журналистике. М., 1978.
11. *Финкельштейн И. Л.* Вторая профессия Эрнеста Хемингуэя (журналистика и публицистика) // Вопросы литературы. 1968. № 12. С. 2–10.
12. *Hemingway E.* Pamplona in July // The Toronto Star Weekly. 1923. № 10. P. 9–10.
13. *Hemingway E.* Sporting Mayor // The Toronto Star Weekly. 1920. № 10. P. 7–8.

ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОКИ ЛИРИКИ МОЛОДОГО ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Ю. Л. Цветков

Ивановский государственный университет

Начинающий австрийский поэт и драматург Гуго фон Гофмансталь, в силу природной одарённости и интенсивного чтения трудов по философии, испытал сильное влияние немецких романтиков, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и Э. Маха. В ранней лирике обнаруживаются как темы и мотивы, заимствованные из их философских идей, так и первые собственные рассуждения о месте человека в мире и природе творчества. Главной проблемой молодого поэта стал выход из умозрительных построений философского характера в реальную жизнь. Ролевые стихотворения раннего периода, в основном стилизации, свидетельствуют о сложности процесса обретения собственного видения мира и своего поэтического «голоса».

Ключевые слова: венский модерн, немецкая философия, философия языка, эстетизм, парафраза, стилизация, ролевое стихотворение.

Philosophical Origins of Lyrics by Young Hugo von Hofmannsthal
Yu. L. Tsvetkov
Ivanovo State University

The aspiring Austrian poet and playwright Hugo von Hofmannsthal, exposed by virtue of his natural talent and intensive reading of works on philosophy, was strongly influenced by the German romantics, A. Schopenhauer, F. Nietzsche and E. Mach. The early lyrics reveal themes and motifs borrowed from their philosophical ideas, as well as their first own arguments about the place of man in the world and the nature of creativity. The main problem of the young poet was the way out of speculative constructions of a philosophical nature into real life. Role-playing poems of the early period, mainly stylizations, testify to the complexity of the process of acquiring one's own vision of the world and one's poetic „voice“.

Keywords: Wiener Moderne, German philosophy, philosophy of language, aestheticism, paraphrase, stylization, role poem.

Акустические пространства лирики молодого австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя (1874–1929) полны отзвуков слышимых или уже умолкнувших голосов. Многообразные реминисценции, вариации, стилизации, подражания и переложения создаются автором путём использования чужого

материала, что, впрочем, является естественным как для классиков (У. Шекспир, И. В. Гёте), так и для современников Гофмансталя (Т. Манн, Г. Гессе). Вариации и реминисценции в традиционном понимании должны быть в произведении «заметными», чтобы было ясно, что введение нарочитой смысловой и ассоциативной переключки с другим автором является не эпигонским «списыванием», а органичным стилевым явлением. Парафразы – это создание своего произведения путём использования чужого. Они естественны, скажем, у И. В. Гёте («Фауст») или Ф. Шиллера (баллады на античные сюжеты). Литературоведы обнаружили в творчестве Гофмансталя множество скрытых от современного читателя реминисценций, а интертекстуальные исследования как никогда актуальны в настоящее время. Когда о реминисценции судит субъективно поэт – «ему прощается» – он видит других философов и поэтов глазами собственного стиля. Явный пересказ философских суждений тем и хорош, что он явный.

Умение внятно парафразировать свидетельствует об обострённом чувстве стиля. Размытость и нечёткость реминисценций, наоборот, ведёт к книжности, где реминисценции не несут художественной нагрузки. Гофмансталь был от природы наделён оригинальным стилизаторским талантом. Это индивидуальное свойство молодого поэта было созвучно «духу эпохи» – кипению идей в венском модерне (*Wiener Moderne*), культурологической эпохе Австро-Венгрии (1890–1910), объединившей видных философов (Э. Мах), психологов (З. Фрейд), культурологов (Г. Бар), писателей (Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер, Л. фон Андриан, Р. Бер-Гофман, П. Альтенберг, Ф. Зальтен), архитекторов (О. Вагнер, А. Лоос, Й. Хофман), художников (Г. Климт, К. Мозер, К. Молль), композиторов (Й. Штраус-сын, А. Брукнер, И. Брамс, Г. Вольф, Г. Малер, А. Шёнберг, А. Берг), режиссеров и актёров (М. Буркхардт, Й. Кайнц, А. Моисси, Ф. Миттервурцер) [5, с. 10].

Поэтический дар Гофмансталя проявился рано, как у Дж. Китса или А. Рембо. В свои восемнадцать лет Гофмансталь стал европейски известным поэтом, автором стихотворных драм

«Смерть Тициана» (1892) и «Глупец и Смерть» (1893). Подготовленный домашними учителями и гувернёром-французом к поступлению в Венскую гимназию, все годы обучения он был её первым учеником. Молодой поэт свободно читал на пяти языках и под руководством отца штудировал далеко не легкие для восприятия издания по философии, истории, психологии и естествознанию.

Первое стихотворение юного Гофмансталя «Вопрос» (1890) появилось в известном журнале «На прекрасном голубом Дунае» под псевдонимом Лорис Меликов. Автор написал его от имени русского генерала, умершего в 1888 году. Псевдоним был необходим ученикам гимназии, поскольку они не имели права печатать свои произведения. Летом 1890 года шестнадцатилетний поэт был восторженно принят в литературном кафе «Гринштадль» критиками и писателями складывающегося кружка «Молодая Вена». По словам его организатора Г. Бара, юный поэт сразу же обратил на себя внимание лёгкой и ироничной манерой изложения своих мыслей и зарекомендовал себя проницательным психологом. До личной встречи начинающий поэт показался Бару умудрённым опытом и жизнью человеком, который долгое время прожил «*в Париже среди Флобера, Гонкуров и Тургенева, много путешествовал и, наконец, нашёл себе тихую обитель среди садов, картин и книг*»* [7, S. 40–41].

Единственный сын директора банка в Вене, Гофмансталь жил в юности замкнуто и одиноко. Учёба, интенсивное чтение и собственное творчество были не только благоприятной почвой для его духовного развития, но и чрезмерной нагрузкой. Книги были для него «*миром иллюзий, родственным действительному*» [10, S. 83]. Мир литературный в раннем творчестве имел большее значение, чем мир реальный. Гофмансталь находил, что в книгах, произведениях искусства, в «*искусственных вещах заключается столь же бесконечно буйная и прелестная, мятежная, упоительная*

*Здесь и далее перевод наш – Ю. Ц.

и застывшая красота, какая бывает только в бурях южных морей, гробницах фараонов и в безмолвии тропических лесов» [10, S. 23].

Ранние стихотворения Гофмансталя ставят важные вопросы осмысления мира, но определённого ответа на них поэт не даёт. Один из первых сонетов носит название «Что такое мир?» (1890):

*Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht,
Daraus der Geist der Gottheit strahlt und glüht,
Daraus der Wein der Weisheit schäumt und sprüht,
Daraus der Laut der Liebe zu uns spricht,
Und jedes Menschen wechselndes Gemüt
Ein Strahl ist, der aus dieser Sonne bricht,
Ein Vers, der sich an tausend andre flicht,
Der unbemerkt verhallt, verlischt, verblüht*
[9, S. 86]*.

Мир как «вечное стихотворение, сияющее духом Божества, из него пенится и брызжет вино мудрости и звучит любовь к нам». Стихотворение «меняет настроение каждого человека». Это – «луч солнца», «стих в потоке тысяч других, который умолкает, стирается в памяти и умирает». Так поэзия заменяет поэту реальность. Воображаемый мир не имеет проблем. Он бесконечен в пространстве и времени. Вопрос о соотношении мира литературного и действительного, видимо, сложен для однозначного ответа. Жанр сонета потребовал от юного поэта чёткости строфической формы, полнозвучности рифм и собранности всей структуры стихотворения. Последняя строка, наиболее весомая в смысловом отношении, высказывает мысль о непознаваемости мира-книги, «который ты никогда не постигнешь».

Своеобразие ранней лирики Гофмансталя заключается в том, что поэт отстраняется от непосредственного переживания. Это качество его поэзии объясняет многочисленные упрёки прижизненной критики в отсутствии у Гофмансталя восторженности и энтузиазма, характерных для молодых поэтов. Именно

*Далее цитаты по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках

поэтому Гофмансталь произвёл на Бара впечатление человека преклонных лет.

Шестнадцатилетний Гофмансталь обратился к редактору журнала «Современная поэзия» с предложением участвовать в борьбе «за новые, наполненные жизнью формы», за «неприкрашенную субъективную правду», «за освобождение от общепринятой лжи в её многотысячных мёртвых формах» [цит. по: 15, S. 21]. Творческая задача Гофмансталя заключалась в том, чтобы представить в новом виде и новом стиле уже имеющиеся идеи, дать уже сформулированным мыслям оригинальную художественную трактовку. Учитывая это свойство писательского дара Гофмансталя, критика не без основания писала о молодом поэте как о «неоклассицисте» (античные мотивы), «неоклассике» (гуманизм гётевского наследия) и, чаще всего, о неоромантике» (романтические идеи), подчёркивая мастерство его стилизаций.

Ранние стихотворения поэта имели философский характер и сопровождались комментариями в эссе, дневниках и письмах. Необходимо подчеркнуть гипертрофию философско-эстетического сознания в ранние годы и сознательное стремление синтезировать многочисленные идеи предшественников и современников. Характер этого синтеза очень разнообразен. В философских взглядах молодого Гофмансталя заметно влияние идей немецкого романтизма, философии А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и Э. Маха. Вопрос о влиянии на Гофмансталя различных философских систем – один из главных в зарубежных исследованиях. Количество компаративистских работ велико, однако нельзя назвать этот аспект научных поисков тщательно изученным, так как сложное синтезирующее сознание автора даёт всё новые импульсы для интертекстуальных исследований. Работы западногерманских учёных Е. Файзе [6], М. Хоппе [11], И. Коватцки [12], Х. Майер-Вендта [13], Х. Штеффена [14] и др. представляют собой компаративистские исследования, в которых акцент делается на прямой зависимости Гофмансталя от арсенала философских идей разного времени. Такая оценка страдает одностороностью и необъективностью. Применение методики

интертекстуального анализа позволяет оценить синтетическую цельность произведений Гофмансталя и необыкновенно широкий диапазон его философской «всеядности», отражающей общую тенденцию бытования философии и искусства в Вене на рубеже XIX–XX вв.

Юный Гофмансталь не случайно подписывал свои ранние произведения псевдонимом Лорис, созвучным с псевдонимом Ф. Гарденберга – Новалис (1772–1801). Во многих аспектах значительно влияние йенского романтика на Гофмансталя. Мысль о мире как волшебном царстве видимости объединяет их. В теории «магического идеализма» Новалиса поэт обладал волшебными чарами. Кроме того, по его мнению, *«истинный поэт всеведущ, он действительно вселенная в малом преломлении»* [3, с. 96] и *«он представляет собой в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира»* [3, с. 95]. Универсализм, всевластие и всепроницаемость сознания романтического поэта приобрели у Гофмансталя, как и у Новалиса, таинственный оттенок. Идеи йенского романтизма воздействовали на Гофмансталя и опосредованно. Известно, какое большое влияние на французских символистов первого и второго поколений оказал Новалис. Гофмансталь живо интересовался творчеством Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо и С. Малларме. Венский поэт виртуозно подражал им, вольно переводил с французского языка на немецкий, пытаясь сохранить мелодическую основу и рифмо-ритмические особенности, добиваясь лёгкости и музыкальности, неведомых немецкоязычной лирике тех лет. Гофмансталь средствами немецкого языка соревновался в мастерстве владения словом, создавая *«музыку стиха»*, навсегда войдя в историю немецкоязычной лирики как поэт-виртуоз и поэт музыкант. В создании определённого настроения, скрытого смысла и таинства жизни он достиг непревзойдённого мастерства. Ни один из великих австрийских поэтов XX в. Р. М. Рильке, Г. Тракль, П. Целан, Т. Крамер, Э. Фрид, Ф. Майрёкер – не

остался равнодушными к новаторству Гофмансталя, сочинившего небольшой сборник ни с кем не сравнимых стихотворений на немецком языке [5, с. 244–259].

Широко используя идеи немецкого романтизма, создавали свои философские идеи А. Шопенгауэр и Ф. Ницше. Молодой поэт богато использовал их идейное наследие, однако при создании иного, чем у предшественников, взгляда на мир, человека и искусство. Неслучайно и Ф. Ницше, и себя Гофмансталь называл «исследователем». У венского писателя не было такого понятия, как «воля», столь значимого для Шопенгауэра и Ницше. Критик Х. Штеффен справедливо считал, что Гофмансталя не удовлетворяла ни пессимистическая философия Шопенгауэра, ни иррационализм Ницше. Критик высоко оценивает устремления Гофмансталя, спасавшего, вопреки учению Ницше, высокую духовную суть искусства, следуя теории «незаинтересованного созерцания» Шопенгауэра. Поэтому неудивительно, пишет Х. Штеффен, что Гофмансталь читал Шопенгауэра глазами Ницше, а Ницше – глазами своего почитаемого предшественника [14, S. 85].

В 1889 году Гофмансталь познакомился с трудом А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1819) и посчитал устаревшей его пессимистическую философию. Начинающего поэта более интересовала мысль философа о правомерности изображения безобразного в литературе, так как безобразное, писал он, «как объект безвольного познания является чистым выражением идеи» [цит. по: 14, S. 76]. В мае 1891 года Гофмансталь вместе с французом-гувернёром начал перевод на французский язык книги Ницше «По ту сторону добра и зла» (1886). В этом же году, работая над драмой «Вчера», Гофмансталь читал другое произведение Ницше, «Человеческое, слишком человеческое» (1878). Записи в дневнике следующего года позволяют говорить о знакомстве с «Весёлой наукой» (1883) и «Рождением трагедии из духа музыки» (1872). Гофмансталь избирательно подходил к идейному наследию Ницше, не принял его нигилистическую этику и отме-

тил «холодную ясность мыслей» [цит. по: 8, S. 7] немецкого философа, произведения которого он читал скорее глазами писателя, а не по-философски основательно и глубоко. В зарубежном литературоведении прослеживается тенденция к преувеличению роли Ницше в формировании мировоззрения поэта, задача которого вовсе не сводилась к иллюстрации его наследия.

Художник способен, по Ницше, в вечно изменчивом и становящемся мире запечатлеть лишь мгновение: он «*может придать своему образу лишь временное значение, ибо человек в целом есть создание времени и изменчив, и даже отдельный человек не есть нечто прочное и неизменное*» [2, с. 356]. Приверженность Гофмансталя к подобному суждению является в критике основанием для причисления поэта к ницшеанцам. Такое утверждение во многом не состоятельно, так как источников сходных мыслей в Вене было более чем достаточно. Г. Бар из ближайшего окружения Гофмансталя справедливо считал, что непостоянство, изменчивость мира и человека стали общей чертой времени, проникая во все виды искусства: живопись, музыку, театр и литературу.

В стихотворении Гофмансталя «Прегрешение жизни» (1891) лирическое «я» обращается к проповеднику с вопросами о том, что же такое болезнь, здоровье, человек? Ответов на эти вопросы нет, так как «видеть и понимать представляется загадкой, вечно неразрешимой». Графически выделяя слово «человек», автор, кажется, пытается объяснить, кто он такой. Но каждый раз слово «человек» приобретает всё новый и новый смысл: «потерянный свет в пространстве», «сон в прекрасном сне», «освобождённый, но прикованный», «проклятый, но спасённый», «цель мировой воли» или «прихоть мира – игра», или «насмешка», или «зверь», или «Бог»:

Mensch!
Verlorne Licht im Raum,
Traum in einem tollen Traum,
Losgerissen und doch gekettet,
Vielleicht verdammt, vielleicht gerettet,
Vielleicht des Weltenwillens Ziel,

*Vielleicht der Weltenlaune Spiel,
Vielleicht unvergänglich, vielleicht ein Spott,
Vielleicht ein Tier, vielleicht ein Gott*
(106).

Различные смыслы одного слова сопрягаются между собой многократно повторяющимся «возможно». Однако из всех перечислений ни одно не может быть полным, тем более истинным, поэтому и создаваемое представление о лирическом «я» крайне неопределённое. Оно наполняется смыслами, которые «возможны» в каждое последующее мгновение. Таким образом, знания о мире и человеке, постоянно меняющиеся, вечно изменчивы и справедливыми будут те, которые в данный момент «возможны». Над идеями вечной изменчивости природы и человека размышлял ещё античный философ Гераклит Эфесский в VI–V вв. до н. э., затем во всех последующих этапах развития культуры, особенно в эпоху барокко, романтизма и импрессионизма. Они обрели оригинальное художественное воплощение (П. Флеминг, К. Г. Гофмансвальдау, У. Блейк, П. Б. Шелли, П. Верлен, Д. фон Лилиенкрон и др.).

Подобный релятивизм познания мира сближает взгляды Гофмансталя с мыслями Эрнста Маха:

«Наше „я“ столь же мало абсолютно постоянно, как и тело» [1, с. 14].

В студенческие годы Гофмансталь слушал в университете курсы лекций Э. Маха и Ф. Brentano, для которых объективность реального существовала в зависимости от «познающего „я“». Как и у Ницше, мир стал для них процессом непрерывного изменения, вместе с которым менялся и человек. Кроме того, Гофмансталь заимствует тезис Маха о непознаваемости мира посредством коммуникативных связей и сомневается в реальности «я».

Ранняя поэзия Гофмансталя имела подчёркнуто сценический характер (ролевые стихотворения) и обнаруживала признаки драматического жанра. Стихотворение «Благоухание цветов» (1891) начинается с вопроса о том, как песни поэта отражают вчерашний и сегодняшний день в многотысячном потоке звуков? Поэт отвечает развёрнутым метафорическим сравнением:

«Посмотрите, мои песни подобны тем цветам, которые распускаются в ту единственную нежную и жаркую ночь, и даже в вазе они сохраняют полноту жизни: солнце ушедших дней и волнение весенних ночей».

В стихотворении теряются исповедальные свойства поэта, и ответ приобретает объективированный характер. Лирическое «я» поэта теряет субъективность переживания и свою роль непосредственно отвечающего:

*Und es fragen mich die Leute:
„Sag, wie kommst, daß deine Lieder
So das Gestern wie das Heute
Spiegeln tausendtönig wieder?“*

<...>

*Und ich sage: „Seht, es glichen
Meine Lieder jenen Blüten,
Die ja auch in einer weichen,
Heißen, einzgen Nacht erblühten,
Und im Kelche dennoch tragen
Eines ganzen Lebens Währen:
Sonne von versunkenen Tagen,
Ferner Frühlingsnächte Gären“.*

(111–112).

Получается, что вопрос людей и ответ поэта формируют один и тот же смысл, а именно изображение быстротечной и меняющейся жизни. В роли людей и в роли поэта выступает один человек – автор. Он лишь последовательно меняет свои «маски». Поэт не может ясно ответить на поставленный вопрос. Гофман-сталь даёт ответ метафорично, сохраняя подобие ответа. Смысл всего стихотворения улавливается из совокупности и простого сложения высказываний двух ролей. Стихотворение тем самым приобретает отвлечённый и описательный характер. Его можно назвать ролевым. Поэт проявляет желание участвовать в диалоге, он не уклоняется от ответа. Однако диалога не возникает. Диалогическая речь не индивидуализируется, так как авторское «я» объединяет сумму ролевых «я» стихотворения.

«Благоухание цветов» нельзя отнести, исходя из названия, к пейзажной лирике. Его следует точнее определить как философское стихотворение. Гофмансталь видит перед собой поэта и публику, к которой он обращается. Поэтому, несмотря на особую образность ролевых стихотворений Гофмансталя, на точность и яркость метафор, на смелость сопряжения различных смыслов, они отличаются статичностью и в форме «мини-драмы» мало пригодны для сцены. Они, скорее, имеют функцию «драм для чтения».

В стихотворении «Благоухание цветов» заключена маховская мысль о том, что невозможно дать ответ на вопрос с помощью языка. Только образное поэтическое слово может приблизиться к исчерпывающему ответу. Истоки таких размышлений можно найти ещё у немецких романтиков, французских символистов и Ф. Ницше. Гофмансталь скептически относился к способностям языка современного человека адекватно передавать смысл бытия, так как слова стали предубеждениями. Они более извращают смысл, чем уточняют его. От сомнения в способности языка передавать мысли («Прегрешение жизни») Гофмансталь приходит к полному отрицанию функции языка в процессе человеческого общения в сонете «Музыка будущего» (1891):

*Heiligen Mitleids rauschende Wellen,
Klingend an jegliches Herze sie schlagen;
Worte sind Formeln, die könnens nicht sagen,
Können nicht fassen die Geister, die hellen*
(115).

«Слова – это формулы, которые ничего не могут сказать и не могут уловить ясную мысль». Тема потери коммуникативных способностей поэта является одной из важных тем зрелого творчества Гофмансталя («Письмо лорда Чендоса», 1902). В стихотворении «Тень мертвеца» (1891) поэт передаёт такое состояние персонажа, когда для выражения важного смысла не хватает языковых способностей. В таком случае невысказанное выражается наглядно кинетически, в данном случае в жесте:

Das ist vielleicht das Letzte was uns bleibt,

*Wenn der Gedanke ungedacht schon lügt:
Daß auf ein zitternd Herz das andere lauscht
Und leisen Drucks zur Hand die Hand sich fügt*
(114).

Подчёркнутая многозначительность жеста (лёгкое соприкосновение рук, когда одна рука подстраивается под другую) придаёт стихотворению особую выразительность. Поэтической задачей автора становится не только процесс познания мира с помощью образного слова и характерного жеста, но и стремление разглядеть кроющийся в действительности смысл. В этом отношении проблема языка, способного адекватно передать разлитый в природе смысл, оказывается не новой в австрийской литературе: драмы Ф. Грильпарцера, повести и романы А. Штифтера [4, с. 264–265]. В статье «Лорис» (1894) Г. Бар подвёл итоги юношеским годам творчества Гофмансталя. Молодой поэт, по его словам, обнаружил свою причастность к литературе модерна. Его стилизаторский талант непрерывно развивался «от золаизма до Барреса и Метерлинка». Бар подчеркнул, что венский писатель значительнее в своём миропонимании, чем «каждый из них, больше, чем их сумма. Он полностью нов» [7, S. 42]. Гофмансталь сравнил своё юношеское время с таинственным подъёмом на отвесную стену: в «этом полусознанном и полугорячем времени <...> в детских озарениях» он видел истоки своего творчества. В юности, по его словам, он «учился чувствовать, а в зрелые годы – сопрягать свои чувства с жизнью» [10, S. 99].

Библиография:

1. Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М., 1908.
2. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов // Ницше Ф. Собр. соч. в двух томах. М., 1990. Т. 1. С. 231–490.
3. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 91–102.
4. Павлова Н. С. Типология немецкого романа: 1900–1945. М.: Наука, 1982.

5. *Цветков Ю. Л.* Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М. =[б.и.]; Иваново: Изд-во МИК, 2003.
6. *Feise E.* Philosophische Motive im Werk des jungen Hofmannsthal // *Feise E.* Xenion: Themes, Forms and Ideas in German literature. Baitimor; Maryland, 1950. P. 269–278.
7. *Fiechtner H.* Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter im Spiegel der Freunde. Bern; München, 1963.
8. *Hillebrand B.* Nietzsche und die deutsche Literatur. Tübingen, 1978. Bd. 1.
9. *Hofmannsthal H. von.* Gedichte. Dramen I. Frankfurt am Main, 1986.
10. *Hofmannsthal H. von, Bebenburg E. K.* Briefwechsel. Frankfurt am Main, 1966.
11. *Hoppe M.* Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Berlin, 1968.
12. *Kowatzki I.* Der Begriff des Spiels bei Hofmannsthal: ein „dionysisches“ Phänomen // *Kowatzki I.* Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen. Bern, Frankfurt am Main, 1977. S. 111–131.
13. *Meyer-Wendt H.* Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. Heidelberg, 1973.
14. *Steffen H.* Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals // *Steffen H.* Nietzsche- Werk und Wirkungen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1974. S. 65–90.
15. *Volke W.* Hugo von Hofmannsthal mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1991.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аверкина Светлана Николаевна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, доктор филологических наук, директор научно-образовательного центра немецкого языка и культуры Германии, Австрии и Швейцарии, профессор кафедры литературы народов мира и межкультурной коммуникации, *e-mail*: averkina.svetlanalunn@mail.ru

Александрова Мария Александровна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации», доцент кафедры литературы народов мира и межкультурной коммуникации, *e-mail*: maleksandrova@lunn.ru

Бекин Илья Андреевич, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, ассистент кафедры английского языка, *e-mail*: ilya459@gmail.com

Гуменная Галина Львовна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (филиал в г. Нижний Новгород), департамент литературы и межкультурной коммуникации, кандидат филологических наук, доцент, *e-mail*: glgum6@gmail.com

Жукова Елена Юрьевна, Томский государственный педагогический университет, аспирант, *e-mail*: lenko1994s@mail.ru

Калинкина Валерия Игоревна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, студентка, *e-mail*: kalinkinavaleriya@yandex.ru

Коновалова Жанна Георгиевна, Казанский федеральный университет, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков в сфере международных отношений

Института международных отношений, *e-mail*: zhanna.konovalova@gmail.com

Костенко Анна Дмитриевна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, магистрант, *e-mail*: kosta1nya@gmail.com

Кочетков Александр Николаевич, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, кандидат филологических наук, доцент, декан факультета довузовского образования, *e-mail*: zhivolu@mail.ru

Кузнецова Елена Игоревна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой международной журналистики, *e-mail*: ekuznetsova@lunn.ru

Лукманова Ольга Борисовна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка и профессиональной коммуникации, *e-mail*: estson@gmail.com

Разина Ирина Сергеевна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики английского языка и перевода, *e-mail*: neutralphoneme@mail.com

Ренанский Александр Леонидович, Белорусский государственный университет культуры и искусств, композитор, профессор кафедры театрального творчества, *e-mail*: renan@mail.ru

Сакулина Елена Александровна, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой литературы народов мира и межкультурной коммуникации, *e-mail*: sakoulinae@mail.ru

Сибирцева Вера Григорьевна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (филиал в г. Нижний Новгород), департамент иностранных языков, кандидат филологических наук, доцент, *e-mail*: vsibirtseva@hse.ru

Скоропанова Ирина Степановна, Беларусский государственный университет, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы, *e-mail*: victor.khalipov@gmail.com

Снегирев Илья Александрович, Российский университет дружбы народов, Институт иностранных языков, кандидат филологических наук, *e-mail*: snegirev-ia@rudn.ru

Стулов Юрий Викторович, Республика Беларусь, кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь, *e-mail*: yustulov@mail.ru

Фомин Сергей Матвеевич, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы народов мира и межкультурной коммуникации, *e-mail*: semafor1952@yandex.ru

Хафизова Алсу Александровна, Казанский федеральный университет, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков в сфере международных отношений Института международных отношений, *e-mail*: alsou-f@yandex.ru

Хусаинов Владислав Олегович, Ивановский государственный университет, *e-mail*: vlad.khusainov.99@mail.ru

Цветков Юрий Леонидович, Ивановский государственный университет, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной филологии Института гуманитарных наук, *e-mail*: jzvetkow@mail.ru

Черняева Наталья Григорьевна, Болгария, Экономический университет Варна, кандидат филологических наук, доцент кафедры славянских языков департамента иностранных языков, *e-mail*: tortue@abv.b

Шевченко Елена Николаевна, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан, кандидат филологических наук, доцент, *e-mail*: elenachev@inbox.ru

LIST OF CONTRIBUTORS

Svetlana N. Averkina, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Doctor of Philology, Director of the research educational centre of German Language and Culture of Germany, Austria and Switzerland, Professor of the Department of Literature of the Peoples of the World and Intercultural Communication, e-mail: averkina.svetlanalunn@mail.ru

Maria A. Alexandrova, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Doctor of Philology, Senior Researcher of the Research Institute „Fundamental and Applied Research of Aspects of Cultural Identification“, Associate Professor of the Department of Literature of the Peoples of the World and Intercultural Communication, e-mail: maleksandrova@lunn.ru

Ilya A. Bekin, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Assistant of the Department of English, e-mail: ilya459@gmail.com

Galina L. Gumennaya, National Research University „Higher School of Economics“ (branch in Nizhny Novgorod), Department of Literature and Intercultural Communication, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, e-mail: glgum6@gmail.com

Elena Yu. Zhukova, Tomsk State Pedagogical University, postgraduate student, e-mail: lenko1994s@mail.ru

Valeria I. Kalinkina, Linguistics University of Nizhny Novgorod, student of the Higher School of Translation, e-mail: kalinkinavaleriya@yandex.ru

Zhanna G. Konovalova, Kazan Federal University, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Languages in the Field of International Relations, Institute of International Relations, e-mail: zhanna.konovalova@gmail.com

Anna D. Kostenko, Linguistics University of Nizhny Novgorod, undergraduate, e-mail: kosta1nya@gmail.com

Alexander N. Kochetkov, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, e-mail: zhivolu@mail.ru

Elena I. Kuznetsova, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of International Journalism of the Institute of the Russian Language, e-mail: ekuznetsova@lunn.ru

Olga B. Lukmanova, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of English and Professional Communication, e-mail: estson@gmail.com

Irina S. Razina, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Theory and Practice of English Language and Translation, e-mail: neutralphoneme@mail.com

Alexander L. Renansky, Belarusian State University of Culture and Arts, composer, Professor of the Department of Theatrical Creativity, e-mail: renan@mail.ru

Elena A. Sakulina, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Candidate of Philological Sciences, Head of the Department of Literature of the Peoples of the World and Intercultural Communication, e-mail: sakoulinae@mail.ru

Vera G. Sibirtseva, National Research University „Higher School of Economics“ (branch in Nizhny Novgorod), Department of Foreign Languages, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, e-mail: vsibirtseva@hse.ru

Irina S. Skoropanova, Belarusian State University, Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian Literature, e-mail: victor.khalipov@gmail.com

Ilya A. Snegirev, Peoples' Friendship University of Russia, Institute of Foreign Languages, Candidate of Philological Sciences, e-mail: snegirev-ia@rudn.ru

Yuri V. Stulov, Republic of Belarus, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, independent researcher, e-mail: yustulov@mail.ru

Sergey M. Fomin, Linguistics University of Nizhny Novgorod, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature of the Peoples of the World and Intercultural Communication, e-mail: semafor1952@yandex.ru

Alsu A. Hafizova, Kazan Federal University, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Languages in the Field of International Relations, Institute of International Relations, e-mail: alsou-f@yandex.ru

Vladislav O. Khusainov, Ivanovo State University, e-mail: vlad.khusainov.99@mail.ru

Yuri L. Tsvetkov, Ivanovo State University, Doctor of Philology, Professor of the Department of Foreign Philology of the Institute of Humanities, e-mail: jzvetkow@mail.ru

Natalia G. Chernyaeva, Bulgaria, Varna University of Economics, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Slavic Languages of the Department of Foreign Languages, e-mail: tortue@abv.b

Elena N. Shevchenko, Researcher at the Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, e-mail: elenachev@inbox.ru

Научное издание

**Литература в глобальном мире:
поэтика, компаративистика, имагология**

Коллективная монография

Технический редактор:

Логинова А. А.

Редакторы:

Н. С. Чистякова

В. М. Цымбалова

Компьютерная верстка

С. В. Туманов

Подписано к использованию 21.03.2023. Тираж 500 (1-й з-д 40 экз.)

Гарнитура «Palatino». Уч.-изд. л. 14,15. Объем данных 2,86 Мбайт.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова»

Редакционно-издательский отдел

603155, г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31А

<http://www.lunn.ru>, e-mail: izdat@lunn.ru