

ВЕСТНИК
Литературного института
имени А.М. Горького

№ 1

2013

Москва
Издательство Литературного института
им. А. М. Горького
2013

ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель редакционного совета – Ужанков А.Н., д. фил.н., проф. (Москва)

Члены редакционного совета:

Аношкина В.Н., д. фил.н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва).

Валерия Валуччи, д. фил.н., проф. (Италия)

Видмарович Н.П., д. фил.н., проф. (Хорватия)

Гребенюк В.П., д. фил. н., проф. (Москва)

Громов М.Н., д. ф. н., проф. (Москва)

Захаров В.Н., д. фил.н., проф. (Москва)

Иванова М.В., д. фил. н., проф. (Москва)

Питер Кохран, д. фил.н., проф. (Великобритания)

Лепяхин В.В., д. фил.н., проф. (Венгрия)

Маслин М.А., д. ф.н., проф. (Москва)

Моторин А.В., д. фил.н., проф. (Новгород)

Соловьева Н.А., д. фил.н., проф. (Москва)

Чагин А.И., д.фил.н., проф. (Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор - Тарасов Б.Н., д. фил. н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва).

Заместитель главного редактора - Камчатнов А.М., д. фил.н., проф.

Члены редакционной коллегии:

Большев И.И., к.фил.н., доцент

Васильев С.А., д.фил.н., проф.

Григорьев А.В., д.фил.н., проф.

Гусев В.И., д. фил. н., проф.

Есаулов И.А., д. фил. н., проф.

Есин С.Н., д. фил. н., проф.

Зимин А.И., д. ф. н., проф.

Казнина О.А., д. фил. н., проф.

Леонов Б.А., д. фил. н., проф.

Михальская А.К., д. п. н., проф.

Шишкова И.А., д. фил. н., проф.

Ответственный редактор – Юрчик Е.Э

Редактор –Лисковская О.П.

Корректор – Юсова О.Б.

VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

EDITORIAL COUNCIL:

Chairman – Uzhanov A.N., Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Members of the Council:

Anoshkina V.N. , Ph.D. (Philology), professor , Honoured Researcher of Russia (Moscow)

Cohran Peter, Ph.D., professor (Great Britain)

Chagin A.I. Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Grebenyuk V.P. , Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Gromov M.N., Ph.D. (Philosophy), professor (Moscow)

Ivanova M.V., Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Lepakhin V.V., Ph.D., professor (Hungary)

Maslin M.A., Ph.D. (Philosophy), professor (Moscow)

Motorin A.V. ,Ph.D. (Philology), professor (Novorod)

Solovyova N.A. , Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Valucci Valeria, Ph.D., professor (Italy)

Vidmarovic N.P., Ph.D. (Philology), professor (Croatia)

Zakharov V.N., Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

EDITORIAL BOARD:

Chief Editor - Tarasov B.N., Ph.D. (Philology), professor, Honoured Researcher of Russia (Moscow)

Deputy Chief Editor - Kamchatnov A.M., Ph.D. (Philology), professor

Members of the Board:

Bolychev I.I. Candidate of Philology, associate professor

Grigoriev A.V. Ph.D. (Philology), professor

Gusev V.I., Ph.D. (Philology), professor.

Kaznina O.A.,Ph.D. (Philology), professor

Leonov B.A., Ph.D. (Philology), professor

Mikhalskaya A.K., Ph.D. (Pedagogy), professor

Shishkova I.A., Ph.D. (Philology), professor

Vasyliov S.A., Ph.D. (Philology), professor

Yesaulov I.A., Ph.D. (Philology), professor

Yesin S.N., Ph.D. (Philology), professor

Zimin A.I., Ph.D. (Philosophy), professor

Managing editor – Yurchik E.E.

Editor – Liskovaya O.P.

Proofreader – Yusova O.B.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА

- Камчатнов А.М.* «Опыт славянского словаря» А.С.Шишкова
в контексте истории русской лексикографии 6
- Скворцов Л.И.* «Большой толково-объяснительный
словарь русского языка» 19
- Михальская А.Г.* Опыт риторической деконструкции современного
мифа: риторическая поэтика и политическая риторика. 31

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Славутин Е.И., Пимонов В.* К вопросу о профетической
структуре художественного текста. 37
- Зорин А.Н.* К проблеме генезиса изобразительных элементов
в текстах ранней русской драматургии 45
- Завгородняя Г.Ю.* «Образ достоверности» в повести
Н.С.Лескова «Запечатленный ангел» 51
- Раковская Н.М.* Модель мира в русском критическом тексте XIX века. 59
- Пронин В.А., Цыбулько О.О.* Лион Фейхтвангер и Генрих Гейне. 66
- Потанина Н.Л.* «Русский дом Диккенса»: актуальные итоги и
перспективы исследований (к 200-летию со дня рождения писателя). 74
- Булашова Н.А.* Дочери и любовники: диалектика отношений героев
в рассказе Д.Г.Лоуренса «Дочери викария» 83
- Фельдман Е.А.* Стиль рассказа Э.Хемингуэя
«Возвращение на старый фронт» и проблемы перевода 93
- Депланьи А.И.* Проблема суфизма в эссеистике Дорис Лессинг. 98
- Матвеева А.С.* Внутренняя форма
книги Л.Чарской «Сказки голубой феи» 107

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

- Лазарева А.В.* Просопография как метод изучения массового сознания
в исторических исследованиях (Опыт составления коллективной
биографии немецких поэтов XVII в.) 119

РЕЦЕНЗИИ

- Соловьева Н.А.* Путешествие с Байроном
(«По следам Байрона» Т. Де Лоо). 127

ХРОНИКА

- Студенческая конференция «Литературные образы
русской кампании 1812 года» 132
- Наши авторы 136
- Summaries 138

CONTENTS

LINGUISTICS

- Alexander M. Kamchatnov* “Opyt of Slavensky Slovar”
 (“Experience of Slavensky Dictionary”) by A. Šishkov
 in the history of Russian lexicography 6
- Lev I. Skvortsov* “Comprehensive Russian Explanatory Lexicon” 19
- Anna K. Mikhalskaya* On the rhetorical deconstruction of modern myth:
 rhetorical poetics and political rhetoric 31

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

- Evgeniy I. Slavutin, Vladimir I. Pimonov* On the prophetic
 structure of a literary text. 37
- Artyom N. Zorin* On the genesis of descriptive elements
 in the early Russian plays 45
- Galina Yu. Zavgorodnyaya* The “image of authenticity”
 in N. Leskov’s “The Sealed Angel” 51
- Nina M. Rakovskaya* Model of the world
 in Russian critical text of XIXth century. 59
- Vladislav A. Pronin, Oleg O. Tsybulko* Lion Feuchtwanger
 and Heinrich Heine 66
- Natalia L. Potanina* “Russian House Dickens”: important results
 and prospects of further studies (towards 200 Dickens’s anniversary) 74
- Natalia M. Bulashova* Daughters and Lovers: dialectics
 of the relationships in D.H. Lawrence’s “The Daughters of the Vicar” 83
- Elena A. Feldman* The style of E. Hemingway’s
 “A Veteran visits the old Front” and the problems of translation 93
- Arina I. Deplanyi* Sufism in Doris Lessing’s essays 98
- Alexandra S. Matveeva* Inner form of L. Charskaya’s “
 The Tales of the blue Fairy” 107

SOCIAL SCIENCE

- Arina V. Lazareva* Prosopography as a method for research
 of mass conscience in historical studies (Experience in composing
 of a collective biography of German poets of the XVII century) 119

BOOK REVIEWS

- Natalia A. Solovyova* Travelling with Byron
 (De Loo Tessa. In Byron’s footsteps. London: Haus Publishing, 2011) 127

CHRONICLE

- Patriotic War of 1812 in literature (Students’ conference) 132
- Authors 136
- Summaries 138

А. М. КАМЧАТНОВ

«ОПЫТ СЛАВЕНСКОГО СЛОВАРЯ» А. С. ШИШКОВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ

В данной статье рассмотрены особенности словопроизводного «Опыта Славенского словаря» А. С. Шишкова: его замысел, структура, источники, семантический, словообразовательный, этимологический и стилистический аспекты словарных статей, имеющиеся достижения и допущенные ошибки, а также перспективы создания толково-словообразовательного исторического словаря русского языка.

Ключевые слова: Шишков, словарь, историческое словообразование, этимология, стилистика.

В 1814 году Шишков был отставлен от должности Государственного секретаря с назначением быть членом Государственного Совета, и с этого момента он целиком сосредоточился на деятельности в Российской Академии и, в частности, на воплощении одной из любимых своих идей — идее создания «Славенского словаря». Замысел создать такой словарь возник у Шишкова и отчасти был реализован еще в 1803 году во время работы над «Рассуждением о старом и новом слоге». Идея этого словаря в чем-то сходна с идеей «Словаря языкового расширения» А. И. Солженицына. Избавить русский литературный язык от заимствований можно только в том случае, если изгоняемым словам будут найдены равноценные замены в родном языке. Шишков был уверен в том, что славянский язык может и должен стать неисчерпаемым источником пополнения словаря русского языка, однако «премножество богатых и сильных выражений, которыя прилѣжнымъ упражненіемъ и трудолюбіемъ могли бы возрасти и умножиться, остаются въ зараженныхъ Французскимъ языкомъ умахъ нашихъ бесплодны, какъ сѣмена ногами попранныя или на камень упавшія» [Шишков, 1803, с. 49]. Цель «Славенского словаря», таким образом, состоит в том, чтобы вывести эти слова из забвения, растолковать их смысл и сделать удобными к употреблению в словесности.

Первый опыт «Славенского словаря» содержится в приложении к «Рассуждению о старом и новом слоге» и повторен без изменений в переизданиях «Рассуждения» в 1813, 1818, 1824 годах. После окончания Отечественной войны Шишков продолжил работу над словарем, который публиковался в выпусках «Известий Российской академии» (Кн. 1-7), а затем был напечатан

полностью в Собрании сочинений (1825 г. Т. 5). По сравнению с «Опытом-1» значительно расширен словарь: 74 и 341 словарных статьи соответственно; из них 308 основных и 33 отсылочных статьи.

Источники Словаря. Отсылки к источникам произведены у Шишкова крайне небрежно. Лишь при цитировании Библии указывается библейская книга и глава и очень редко — номер стиха. В остальных случаях указывается сокращенно или фамилия автора, или название произведения. Так, отсылками к сочинениям Ломоносова могут служить такие: Лом., Ломон., Ломоносовъ. Если полное название произведения установить можно, то установить издание, которым пользовался Шишков, сейчас уже не представляется возможным. Источники «Опыта-1» можно разделить на 6 групп:

1) Священное писание; Шишков пользовался обиходным текстом Елизаветинской Библии неизвестного года издания;

2) богослужебные тексты (ирмосы, икосы, кондаки, молитвы) из обиходного Службника и Требника;

3) агиография: а) Минеи Четїи, или Житїя Святыхъ, собранныя изъ древнихъ Славенскихъ, Греческихъ и Латинскихъ писателей, св. Димитриемъ, Митрополитомъ Ростовскимъ, разположенныя на 12 мѣсяцовъ, 4 книги. Кїев, 1711; многократно переиздавались; б) Патерик, или отечникъ Печерскїй, содержащїй житїя святыхъ, Преподобныхъ и Богоносныхъ отецъ нашихъ, просїавшихъ въ пещерахъ; на три части раздѣленъ; составленъ тремя печерскими святыми: Несторомъ Лѣтописцемъ Россїйскимъ, Симономъ Епископомъ Владимирскимъ и Суждальскимъ, и Поликарпомъ Архимандритомъ Печерскимъ; съ лицевыми фигурами. Кїевъ, 1611; многократно переиздавался; в) Прологъ, или Синаксарїй, т. е. краткое описанїе житїя святыхъ и стреданїя мучениковъ, также краткія повѣсти и поученїя, расположенныя по днямъ всего года; 4 части. М., 1641 — 1644; многократно переиздавался.

4) духовно-нравственная литература: а) Феофанъ Прокоповичъ. Слово Похвальное о флотѣ Россїйскомъ, и о побѣдѣ галерами Россїйскими надъ кораблями Шведскими полученной, проповѣданное въ Спб. 1720; Спб. въ Александроневскомъ монастырѣ, 1720; б) Феофанъ Прокоповичъ. Слово о великомъ дѣлѣ Божїи, сіестъ о обращенїи языковъ проповѣдію Апостольскою, въ день св. Апостоль; Спб. въ Александроневскомъ монастырѣ, 1720; в) Феофанъ Прокоповичъ. Слово въ день св. Благовѣрнаго Князя Александра Невскаго; Спб. въ Александроневскомъ монастырѣ, 1720;

5) историческая литература: Лѣтопись (Руская) по Никонову списку; 8 частей; Спб., 1762 — 1792;

6) поэтические произведения Нового времени: произведения Ломоносова, Сумарокова и некоторые другие.

В «Опыте-2» по сравнению с «Опытом-1» происходит расширение круга привлекаемых для лексикографирования источников.

В первой группе помимо обиходной Елизаветинской Библии в качестве источника используется Библия Франциска Скорины: Библия Руская, переведенная съ Латинскаго перевода, именуемаго Вулгата, Докторомъ врачебнаго искусства, Францискомъ Скориною, изъ города Полоцка; съ лицевыми на деревѣ вырѣзанными изображенїями; въ Прагѣ, 1517—1519;

Вторая группа расширена путем привлечения новых акафистов, тропарей, стихир и ирмосов из обиходного Службника и Требника, а также Минеи об-

щей: Минея общая, Божественныя догматы, сирѣчь службы общія, пѣваемыя на праздники Господскіе и на праздники Богородичны, и коемуждо святому, во вселѣтное годище; твореніе и собраніе святаго Отца Кирилла Философа, учителя Славяномъ и Болгаромъ; напечатана при первомъ Патріархѣ Іовѣ, и при Царѣ Борисѣ Годуновѣ; М., 1600; многократно переиздана.

Третья группа расширена за счет привлечения новых житийных текстов из «Четиих-Миней» св. Димитрія Ростовскаго, «Пролога» и «Патерика».

Четвертая группа расширена благодаря привлечению таких текстов, как: а) Алфавит духовный, на пользу инокамъ и мірскимъ; сочиненія св. Димитрія Митрополита Ростовскаго; Кіевъ, 1710; многократно переиздавался; б) Иѵика Іерополитика, или философія нравоучительная, символами и приуподобленіями изъясненная, сочиненная монахами Кіевопечерскаго монастыря; съ фигурами; Кіевъ, 1712; неоднократно переиздавалась; в) Обѣдъ душевный на вся дни воскресные всего лѣта, душамъ Христіанъ православныхъ въ насыщеніе духовное, изъ пищъ слова Божія, Его пособіемъ, трудолюбіемъ пречестнаго отца Іеромонаха Симеона Полоцкаго уготованный; М., 1681; г) Поучительныя Слова при Высочайшемъ Дворѣ Ея Императорскаго Величества и проч., сказыванныя Его Императорскаго Величества Учителемъ и Придворнымъ Проповѣдникомъ Митрополитомъ Московскимъ Платономъ (Левшинымъ). Т. I — XX. СПб., 1763—1806; д) Димитрія Сѣченаго, Митрополита Новгородскаго Слово на день явленія иконы Пресвятыя Богородицы Казанскія; СПб., 1742; многократно переиздано;

Пятая группа увеличена за счет привлечения таких книг, как: а) Лѣтописецъ Нестеровъ, съ продолженіями по Кенигсбергскому списку, или Россійская бібліотека, содержащая въ себѣ древнія лѣтописи и всякія записки, способствующія къ объясненію Истории и Географіи Россійской древнихъ и среднихъ временъ; издалъ Иванъ Барковъ; часть 1; СПб., 1767; б) Лѣтопись св. отца нашего Димитрія Митрополита, Ростовскаго Чудотворца, сказующая дѣянія отъ начала міробытія до Рождества ристова, собранная изъ Божественнаго Писанія, изъ различныхъ Хронографовъ и Исторіографовъ Греческихъ, Славенскихъ, Римскихъ, Польскихъ, Еврейскихъ и иныхъ; М., 1784; в) Книга Исторіографія, въ ней же описуются початіе и дѣла всѣхъ народовъ, бывшихъ языка Славянскаго и единаго отечества, хотя нынѣ во многихъ Царствіяхъ разсѣялися чрезъ многія войны, которыя имѣли въ Европѣ, во Азіи и во Африкѣ; расширенія ихъ Имперіи и древнихъ обычаевъ въ разныхъ временахъ, и познаніе Христа Спасителя подъ многими владетельми; собрано изъ многихъ книгъ Историческихъ чрезъ *Мавроурбина*, Архимандрита Рагузскаго, съ приложеніемъ въ началѣ разсмотренія повѣсти о Кириллѣ и Меѳодіи, Апостолахъ Славянскихъ, сочиненной Архіепископомъ *Ѳеофаномъ Прокоповичемъ*; переведена съ Италіянскаго языка Графомъ Владиславичемъ повелѣніемъ Петра Великаго; СПб., 1722; (имеется в виду книга Мавро Орбини «Славянское царство»; издана в новом русском переводе в 2010 г.); г) Исторія о послѣднемъ раззореніи святаго града Іерусалима отъ Римскаго цесаря Тита Веспасіана, и о взятіи Константинополя, столичнаго града Христіанской Монархіи чрезъ Турецкаго Султана Могомета втораго; собранное изъ разныхъ авторовъ; съ фигурами; М., 1713; многократно переиздана; д) История о раззореніи Трои, столичнаго города Фригійскаго Царства; М., 1709; многократно переиздана; е) Лѣтописецъ

царственный, содержащий Россійскую Исторію отъ Царствованія Великаго Князя Владимира Всеволодовича Мономаха, до покоренія Новагорода; СПб., 1772; ж) Елагин И. П. Опытъ повѣствованія о Россію Кн. I-III. М., 1803; з) Ироическая пѣснь о походѣ на половцовъ удѣльнаго князя Новагорода-Сѣверскаго Игоря Святославича, писанная стариннымъ русскимъ языкомъ въ исходѣ XII столѣтія съ переложеніемъ на употребляемое нынѣ нарѣчіе. М., въ Сенатской типографіи, 1800; и) Степенникъ (краткій) владѣтельныхъ великихъ Князей, Императоровъ и Императрицъ Всероссійскихъ; изжалъ В. Рубанъ; Сп., 1786; к) Театронъ, или позоръ историческій, изъясляющій повсюдную исторію, священную и гражданскую, чрезъ десять исходовъ, и въки всѣхъ Царей, Императоровъ, Папъ Римскихъ и мужей славныхъ, отъ начала міра до лѣта 1680 го; сочиненія Г. Страттемана. СПб., 1720; л) Соборное опредѣленіе о исправленіи книгъ // Скрижаль. М.: Печатный дворъ, 1655.

Шестой раздел источников увеличился благодаря использованию сочинений Державина, Кострова, Ломоносова, Хераскова, Шихматова-Шаховского, а также некоторых произведений фольклора.

Новым разделом источников можно считать памятники правовой мысли Древней Руси: а) Правда (Руская), или законы Великихъ Князей Ярослава Владимировича, и Владимира Всеволодовича Мономаха, съ преложеніемъ древняго оныхъ нарѣчія и слога на употребительные нынѣ и съ объясненіемъ словъ и названій, изъ употребленія вышедшихъ; издано любителями отечественной Исторіи; СПб., 1792; б) Уложение, по которому судъ и расправа во всякихъ дѣлахъ въ Россійскомъ Государствѣ производятся; сочиненное и напечатанное повелѣніемъ Царя Алексѣя Михайловича; М., 1649.

Новым является также использование лексикографических сочинений предыдущих эпох, в частности Словаря Академии российской, однако иногда трудно узнать, что имел ввиду Шишков, ссылаясь таким, например, образом: *Изъ старин. Словаря.*

Замысел Словаря. По своему замыслу «Опыт Славенского словаря» представляет собой уникальное, не имеющее аналогов явление. Русская лексикография к тому времени, когда Шишков задумывал свой «Опыт», располагала двумя словарями, в которых так или иначе была представлена лексика церковнославянского языка: это «Словарь Академии российской» и «Церковный словарь» протоиерея Петра Алексеева. Это толковые словари общего типа, создаваемые для справок о значении того или иного слова; словарь общего типа, безусловно, полезен, но он «не вводитъ въ сокровенности слова, не даетъ чувствовать силы языка, не присовокупляетъ ничего къ познанію онаго» [Шишков, 1825, с. 39]. Замысел же Шишкова был совсем другой. Словник задуманного им словаря должен заключать в себе редкие и малопонятные слова славянского языка; это должен быть словарь славянских лексических редкостей. Каждое слово «для точнаго познанія заключающейся въ немъ силы и разума» [Там же, с. 37] должно быть подвергнуто глубокому исследованию, а именно: необходимо «познавать корень и вѣтви ихъ въ хорошихъ примѣрахъ, паче же въ старинныхъ рѣчахъ, ближайшихъ къ источнику языка; вникать въ правильное и пристойное сочиненіе оныхъ съ различными предлогами и падежами; видѣть въ нихъ прехожденіе отъ мысли къ мысли и отъ одного понятія къ другому» [Там же, с. 41-42]. Иначе говоря, в одной словарной статье должны объединяться семантический, этимологический,

историко-словообразовательный аспекты описания вкпе со стилистическим анализом его употребления в разных контекстах с целью установления стилистических коннотаций (Шишков, прости, не знаю, как перевести!); этот анализ должен подкрепляться добротными примерами из произведений словесности, с очевидной достоверностью раскрывающими смысл слова. Только таким образом может прийти понимание того, что эти редкие слова «заключаютъ въ себѣ богатую мысль, и слѣдовательно къ ущербу словесности забыты» [Там же, с. 37]. Такой замысел словаря с необходимостью предопределяет, так сказать, идеальную структуру словарной статьи, которая должна включать в себя:

- значение, прямое и переносное, отдельных слов гнезда;
- словообразовательные связи, или словообразовательное гнездо;
- этимологию слова, установление корня и его исконного значения;
- иллюстрации из произведений древней словесности, актуализирующие то или иное значение;
- стилистическую характеристику слова.

Далеко не во всех словарных статьях Шишков следует этому плану: в некоторых случаях он ограничивается толкованием значения, в других — добавляет указание на происхождение слова, в третьих — указывает на словообразовательные связи; некоторые словарные статьи осложнены прямой публицистикой или общелингвистическими рассуждениями, и лишь в некоторых наиболее интересных статьях данная структура представлена в относительной полноте.

Семантика. Разнообразны те приемы, при помощи которых Шишков раскрывает значение слова. Часто значение определяется путем интуитивного толкования контекста: например, значение слова *амо* непосредственно ясно из контекста «*и аможе аще вхождаше* (т. е. куда или гдѣ ни входили) *въ веси или во грады или въ села, на распутіяхъ полагаху недужныя* (Марк. 6. 56)» [Там же, с. 45]; *амо* ‘куда, где’. (Отметим ошибку: *вхождаше* — это форма имперфекта 3 л. ед. ч., которую Шишков принял за форму 3 л. мн. ч. *Куда Он* (Спаситель) *ни входил...*)

Значение слова может раскрываться через сопоставление и различие с синонимом: «БЛАГОСЕРДІЕ: благость сердца, доброта души, постояннѣйшая, чѣмъ милосердіе, поелику сіе послѣднее рождается отъ случаевъ и можетъ уменьшаться и увеличиваться; благосердіе же не подвержено никакимъ перемѣнамъ. Можно сказать: *умилосердися!* т. е. умили сердце твое, почувствуй жалость; но не можно сказать: *ублагосердися!* ибо сіе значило бы: перемѣни чувства твои, будь благомъ сердцемъ» [Там же, с. 63]. То же при толковании слов *благость*, *благостыня*, *твердосердіе* и др.

Очень проникательно описаны Шишковым различия между синонимами, один из которых заключает в себе рефлекс «бодуэновской» палатализации. Само собой, Шишков понятия не имел о палатализациях, не знал того, что слова с рефлексами третьей палатализации являются заимствованными из старославянского языка, однако его наблюдения над семантикой таких слов, как *развергать* и *разверзать*, *отвергать* и *отверзать* очень точны: «Надлежитъ примѣтить здѣсь еще слѣдующее: поелику глаголь *верзить* въ спряженияхъ и перемѣнахъ своихъ измѣняетъ букву *з* въ *ж* и *г* (*вержу, вер-*

гаю), того ради, удерживая букву з, сдѣлался онъ способенъ въ сложеніи съ предлогами означать такое понятіе, которое различно съ прежнимъ только въ образѣ исполненія; въ главномъ же дѣйствіи одинаково. Такимъ образомъ когда говорится о раздѣленіи чегонибудь многаго, напримѣръ груды камней, тогда употребляется глаголь *развергаю*, то есть, раскладываю, разбрасываю; когда же разсуждается о томъже самомъ раздѣленіи, но чегонибудь единственнаго на двѣ половины или части, тогда выражается оное глаголомъ *разверзаю*, какъ напримѣръ: *разверзлось море, разверзаетъ челюсти* и проч. Тожь самое единство въ главномъ и разность въ частныхъ понятіяхъ существуетъ и въ глаголахъ *отвергаю* и *отверзаю*; ибо оба они заключаютъ въ себѣ мысль объ *отталкиваніи, отдѣленіи*; но первый значить *отталкиваю* или *отдѣляю отъ себя*, а второй *отталкиваю* или *отдѣляю одно отъ другаго*, поелику въ выраженіи, напримѣръ: *отверзаю уста, отверзаю очи*, отверзаніе не иное что есть, какъ разжатіе усть, разжатіе зѣнищъ» [Там же, с. 103-104].

Насколько глубоко проникал Шишковъ въ развитие переносныхъ значеній, можно показать на примере слова *болѣть*: «Глаголь *болѣть* прие́млется иногда за отсутствіе здравія: *болѣть огневицею, заболѣль горячкою*. Иногда за скорбь или печаль: *болѣть духомъ* или *душею*, то есть печалится, тужить, сожалѣть, унываетъ. Марія, по обрѣтеніи послѣ трехъ дней младаго Христа, говоритъ ему: *Се отецъ твой и азъ боляще* (*étant fort en peine*) *искахомъ тебе*. (Лук. 2, 48). Иногда *болѣть* значить быть одержиму какоюнибудь страстію, какъ то гнѣвомъ, яростію, злобою, или инымъ чѣмъ: *се болѣ неправдою* (Псал. 7. [15]). Иногда прие́млется въ значеніи состраданія: *болѣть о тебѣ*, то есть сожалѣть, соболѣзнуеть. Иногда же разумѣется подъ онымъ ревность, усердіе, забота, попеченіе: *болѣть о благѣ народномъ*, то есть, стараться, тщиться, усердствовать» [Там же, с. 81]. Такимъ образомъ, глаголъ *болѣть* имелъ такіе значенія: 1) 'быть нездоровымъ'; 2) 'печалиться, тужить, сожалеть, унывать'; 3) 'быть одержимымъ какой-н. страстію (гневомъ, яростію, злобой)'; 4) 'сострадать, соболѣзновать'; 5) 'стараться, заботиться, усердствовать'. Сравнимъ и это слово съ его лексикографической разработкой въ двухъ словаряхъ того же времени.

САР: «*Болю* ... 1) Имѣю, чувствую боль въ тѣлѣ, есмь боленъ, нездоровъ. 2) Въ отношеніи къ душевнымъ чувствіямъ: мучуся, стражду, тужу, сожалю, крушуся, скорблю» [САР I, с. 278].

СЦРЯ: «*Болѣть, лю, лишь* 1) Чувствовать боль. 2) Церк. Чувствовать скорбь, сожалѣніе; тужить, крушиться.

Болѣть, лю, лѣешь. Принимать участіе, соболѣзновать» [СЦРЯ I, с. 75].

Изъ сравненія видно, что современные Шишкову словари не выделяютъ третье и пятое значенія глагола *болѣть*: 3) 'быть одержимымъ какой-н. страстію (гневомъ, яростію, злобой)'; 5) 'стараться, заботиться, усердствовать'. При этомъ мы не скажемъ, что значеніе 'быть одержимымъ какой-н. страстію' является устаревшимъ: если въ древнерусскомъ языкѣ были употребительны такіе сочетанія, какъ *болѣти сребролюбиемъ, невѣрованіемъ, страстію, несытостью, хулою, беззаконными дѣлы, неправдою, ересью* [см.: Сл ДРЯ XI-XIV вв. I, с. 295], то въ современномъ русскомъ языкѣ въ употребленіи такіе сочетанія, какъ *болеть исторіей, математикой, Феллини, альпинизмом, футболом, хоккеем*; и въ томъ и въ другомъ случаѣ имеетъ место указанное Шишковымъ значеніе 'быть охваченнымъ какой-либо страстію'.

Нередко у Шишкова толкование значения слова перерастает в толкование смысла целых фраз. Возможно, это следует принять за недостаток словаря, потому что при таком подходе сам словарь грозит увеличиться до невероятных размеров, однако сравним две словарных статьи.

а) «ДЕРЗОСЕРДІЕ, я, с. *ср.* Церк. Отважность, смѣлость. <...>

ДЕРЗОСЕРДЫЙ, ая, ое, -дъ, а, о, *пр.* Церк. 1) Занощивый, наглый, необузданный. *Путей своихъ насытитъ дерзосердый.* Притч. XIV. 14. 2) [СЦРЯ I, с. 320].

Многим ли не только из наших современников, но и из современников Шишкова будет понятен смысл фразы из Книги Притч Соломоновых, если в ней вместо *дерзосердый* употребить указанные синонимы: *Путей своихъ насытитъ занощивый (наглый, необузданный)?*

б) «ДЕРЗОСЕРДІЕ. Наглость, дерзость сердца, необузданность, невоздержность въ страстяхъ своихъ: *путей своихъ насытитъ дерзосердый* (qui le coeur pervers, Франц.), *отъ размысленій своихъ мужъ благи.* (Притч. 14. 14). То есть: дающій волю сердцу своему, исполняющій всѣ его дерзкія, наглыя желанія, вкушаетъ утѣху непостоянную, нетвердую, обыкновенно премѣняющуюся въ печаль и раскаяніе (сіе есть *насытиться путей своихъ*); но тотъ, кто размышляетъ, кто паче послѣдуетъ совѣту ума, нежели внушенію сердца и страстей своихъ, тотъ всегда наслаждаться будетъ истиннымъ утѣшеніемъ, содѣлается *мужъ благъ*» [Шишков, 1825, с. 153-154].

По-видимому, похвальное стремление к краткости, свойственное составителям СЦРЯ, может обернуться своей противоположностью, если не будет умеряться не менее похвальным стремлением к смысловой точности, иногда требующим более пространного изложения.

Если значение слова определяется интуитивно через смысловой анализ контекста, то значение производных или однокоренных слов того же гнезда определяется через словообразовательные связи. Так, значение слова *вабить* 'звать, кликать, манить, приглашать' постигается из общего смысла таких высказываний, как: «*Игорь же пришедь нача совокупляти вои многи и посла по Варяги, вабя ихъ на Греки.* (Несторъ стр. 36). — *Варяжко же видѣвъ, яко убиенъ бысть Ярополкъ, бѣжа со двора въ Печенегу, и одва приваби и* (то есть: и насилу Володимиръ могъ вызвать его назадъ), *и заходи къ нему ротѣ,* (то есть: и снова присягнулъ ему. (Тамъ же, стран. 69). *Пойди съ нами къ Берестю, яко се вабить ны Святославъ на снемъ* (или на съемъ: то есть: зоветь насъ на съѣздъ, на совѣтъ), *и ту умирить ты со Святополкомъ.* (Тамъ же, стран. 162) — *Въ лѣто 1150 Георгій Князь поваби* (то есть: позвалъ) *Вечеслава на столъ* (на престолъ) *къ Киеву.* (Тамъ же, стран. 213). — *И приде къ Киеву, повабившимъ его мужемъ Вечеславимъ и Берендѣемъ и Кіяномъ.* (то есть: будучи позванъ сими народами). (Тамъ же, стран. 216)» [Шишков, 1825, с. 88-89]. Значение некоторых производных определяется уже через словообразовательную связь с производящим. Так, *вабитель* — это «тотъ, кто вызываетъ, подстрекаетъ другаго на какое дѣло»; *вабка* и *вабление* — это «маненіе хищныхъ птицъ на руку посредствомъ вабила»; *вабий* или *вобий* — это «зять, дочернинъ мужъ, принятый въ домъ къ тестю или тещѣ» [см.: там же, с. 89-90], въ противномъ же случаѣ зять *вабіемъ* или *вобъемъ* не назывался. Правда, следует заметить, что семы 'хищные птицы' и 'зять' непосредственно не вытекают из словообразовательных связей, это часть

лексического значения соответствующих слов; не случайно Шишков ссылается на САР для определения значения.

Значение сложных слов Шишков почти всегда выводит из значения компонентов: «ВЕЛЕВЫ́СПРЕННОСТЬ. Названіе, составленное из словъ *веля выспренность*. Храмъ красотою, чуднымъ великолѣпіемъ своимъ *велевыспренный*; умъ высокій *велевыспренный*. Частица *веле*, сокращенная изъ слова *велій*, прилагается ко многимъ словамъ и служить къ возвышенію или распространенію смысла ихъ, какъ напримѣръ: *велерѣчіе, велемудріе, велелѣпіе*» [Там же, с. 97]. Или: «ВЕЛИКОПѢРСЫЙ. Имѣющій великія перси, то есть широкую и твердую грудь: *Романъ воль рыкающій и великоперсыи*. (Рус. лѣт. по Ник. сп. ч. 1. стр. 149). Слово *велико* для показанія превосходства прилагается ко многимъ другимъ словамъ, какъ то: *великоименный* (великъ именемъ), *великолѣпный* (великъ лѣптою), *великотѣлесный* (великъ тѣломъ), *великорогій* (великъ рогами) и проч.» [Там же, с. 101].

«*Расширение*». Как я говорил выше, самая важная цель создания «Опыта» заключалась в том, чтобы избавить русский литературный язык от заимствований, но это возможно только в том случае, если изгоняемым словам будут найдены равноценные замены в родном языке. В некоторых случаях Шишкову приходилось производить серьезные семантические разыскания, для того чтобы обосновать целесообразность введения того или иного слова вместо укоренившегося в употреблении заимствованного. Покажем это на примере слова *имство*.

Указав на его производный характер от глагола *имѣть*, Шишков сначала встраивает его в ряд однокоренных существительных: *имѣніе, имущество, имство* — и затем устанавливает семантические различия между этими словами. Так, слово «*имѣніе* означает больше недвижимыя вещи, таковыя какъ деревни, поля, дома и тому подобное. Слово же *имущество* не различаетъ недвижимыхъ вещей отъ движимыхъ»; слово же «*имство* не имѣетъ ничего общаго со словами *имѣніе, имущество*, кромѣ корня. Оно равно съ ними происходитъ отъ понятія, заключающагося въ глаголѣ *имѣю*; но означаетъ, какъ уже сказано, не осязаемая, а только умственные вещи. Деревня, садъ, поле есть мое *имѣніе*; деньги, платье, книги есть мое *имущество*; красота или безобразіе, добродѣтель или порокъ (которые я въ себѣ имѣю) есть мое *имство*» [Там же, с. 173-174].

Затем Шишков выстраивает синонимический ряд *качество, свойство, имство* и определяет общее и различное в их значении. Слово *качество* «происходитъ отъ вопросительнаго слова *какой*» и «означаетъ состояніе, или обстоятельство, или доброту вещи... Сіе состояніе можетъ: 1) въ одной и той же вещи перемѣняться. (Напримѣръ когда масло прогоркнетъ, или вино выдохнется, или съ другою какою вещію сдѣлается подобная тому перемѣна, тогда говорится, что качество сихъ вещей или вещи сіи въ качествѣ своемъ повредились). 2) Одинакаго рода вещи могутъ, безъ всякой въ нихъ перемѣны, качествомъ одна другой быть лучше. (Напримѣръ молоко одной коровы можетъ имѣть лучше качество, нежели другой; потому что качество молока зависитъ отъ корма, какимъ животное питается, или отъ иныхъ обстоятельствъ)». Слово *свойство* происходитъ отъ мѣстоименія *свой, свое*. Оно означаетъ неразлучную принадлежность вещи, не подверженную перемѣнѣ. Человѣку свойственны страсти, огню жар, льду холодъ. Хотя человѣкъ и

можетъ дѣлаться въ страстяхъ своихъ воздержнѣе или распутнѣе, хотя огонь или ледь и могутъ производить бѣльшій или мѣньшій жаръ или холода; но сія перемѣна дѣлается только въ степени страсти, жара или холода, а не въ нихъ самихъ: и потому оныя суть *свойства* (а не качества) человѣка, огня, льда. Вино имѣетъ свойство дѣлать пьянымъ того, кто его пьетъ. Оно можетъ въ качествахъ своемъ перемѣниться, то есть сдѣлаться лучше или хуже; но съ перемѣною качества, свойство его *дѣлать пьянымъ* не перемѣнится, то есть не сдѣлается инымъ (какъ сдѣлалось качество), а развѣ только усилится или ослабнетъ» Слово же *имство*, какъ выше сказано, происходитъ отъ глагола *имѣю*. Оно не есть ни качество, ни свойство. Оно до тѣхъ поръ существуетъ въ насъ, пока мы то, что разумѣемъ подъ онымъ, въ себѣ имѣемъ. Напримѣръ *скудость* не есть *качество*, потому что она, какъ мы выше объясняли, можетъ только въ степени своей перемѣняться, а не въ существѣ своемъ; ибо перемѣняясь въ существѣ, уничтожается. Она не есть также и *свойство*, поелику не сопряжена неразрывно съ человѣкомъ, какъ съ треугольникомъ три стороны; но есть случайная только принадлежность ему, или привычка, отъ которой онъ отстать можетъ: слѣдовательно она есть *имство* его, до тѣхъ поръ пребывающая въ немъ, покуда онъ съ нимъ не разлучается. Отсюда явствуетъ, что мы можемъ говорить: *онъ перемѣнилъ свое имство*, подобно какъ: *онъ перемѣнилъ свой характеръ*. Возраженіе, что такъ не говорится, нимало не опровергнетъ моихъ доказательствъ; ибо симъ возраженіемъ не оспорится истина оныхъ, но только скажется, что употребленіе языка, по незнанію коренной силы словъ, не всегда дѣлается по разсудку» [Там же, с. 176-178].

Несмотря на разумность доводовъ Шишкова, слово *имство* так и не вошло въ общее употребленіе, не вытеснило заимствованныхъ словъ и выражений *характеръ*, *черта характера*, однако при всемъ томъ нельзя не заметить, что въ этихъ рассужденіяхъ Шишкова мы имеемъ едва ли не первые образцы того, что сейчасъ называется анализомъ системныхъ отношеній въ лексикѣ.

Исходя изъ своей излюбленной идеи о томъ, что слово самой своей внутренней формой должно выражать соответствующее понятіе, Шишковъ считалъ возможнымъ и необходимымъ заменить иностранное слово патриотъ русскимъ словомъ отечестволюбецъ. «Мы по большей части вмѣсто своего *отечестволюбецъ* употребляемъ Французское слово *patriote*, сдѣланное изъ Латинскаго имени *patria*, отечество (ибо въ Латинскомъ языкѣ нѣтъ слова *patriota*, или не то значить, а есть *compatriota*, соотечественникъ). Во Французскомъ словѣ *patriote*, часть онаго *patri* означаетъ *отечество*, но окончаніе *ote* ничего не значить, не показываетъ слова *любить*. Само же собою *patriote* не больше говорить, какъ токмо *отечественникъ*, а не *отечестволюбецъ*. Итакъ есть причина спросить: почему чужое слово, меньше значущее, предпочитаемъ мы своему, больше значущему?» [Там же, с. 228]. Такимъ образомъ, значеніе 'тотъ, кто любитъ отечество' у слова *патриотъ* является условнымъ, а у слова *отечестволюбецъ* — непосредственно выражаемымъ его составными частями, поэтому вопросъ Шишкова совершенно справедливъ.

Этимология. Какъ уже говорилось, задачей «Опыта» было ввести читателя «въ сокровенности слова», дать ему «чувствовать силы языка», а для этого необходимо выявить корень слова, установить его исходное, этимологическое значеніе и затемъ показать, какой мыслью руководствовался разумъ языка, создавая переносные значенія и производные слова. Такой словарь можно

назвать историко-словообразовательным. Замысел такого словаря надо признать абсолютно научным, и можно лишь сожалеть, что он до сих пор не был реализован. Что касается самого Шишкова, то при всем желании он не мог осуществить этого замысла ввиду того, что в его время научной этимологии, основанной на точных фонетических соответствиях, еще не существовало. Его приемы этимологизирования не выходили за рамки этимологических штудий XVIII века, то есть основанных на сближении значений при некотором сходстве звучания.

Из 341 словарной статьи этимологические разыскания или хотя бы краткие указания содержатся в 44 статьях. С точки зрения современных представлений о методологии этимологического анализа ни одну этимологию Шишкова нельзя назвать удовлетворительной, но это не значит, что у него не было верных догадок, а в ложных этимологических сближениях не было остроумия.

Исходя из этого, весь словарный материал можно разделить на три группы:

1. Неверные этимологии.

Не выдерживают критики с точки зрения современных представлений сближение *атъ* и *ань*; слова *бабы* ‘созвездие Плеяд’ и выражения *бабье лето*; слова *бревно* (ц-сл. бервно) и сущ. *бор*; слова *болонье* ‘поемный луг, низина’ и глагола *облекать, оболочать*; прил. *велій* с нем. *wohl* ‘здоровый’; глаг. *возгнѣцать* ‘раскладывать, разводить огонь’ и сущ. *огнь*; глаг. *володѣть* и сущ. *воля*; глаг. *вреди* ‘бросать’ и сущ. *вредище* ‘мешок, верхняя одежда; рубище’; сущ. *гобзованіе* ‘тучность, сытость, изобилие’ и *губа*; глаг. *гонзать* ‘избавляться, избегать’ и *гнать, гоню*; сущ. *гридня* ‘дворец комнаты, чертоги царские или княжеские’ и глаг. *городить*; глаг. *долбить* и сочетание *долу бить*; сущ. *зеница* и *зрѣть* ‘видеть, смотреть’ (< *зреница); сущ. *корысть* и *кора*; глаг. *лѣчить* и глаг. *легчить* (и прил. *легкий*); сущ. *монах* и прил. *мній* ‘меньший’; сущ. *гора* и глаг. *гореть*; глаг. *разорять* и глаг. *сорить* (хотя Шишкову известна принятая ныне этимология *раз + орить* ‘делить, пороть’); прил. *слукій* ‘согбенный, скорченный’ и сущ. *калека*; глаг. *слякать* ‘нагибать, наклонять’ и сущ. *слякотъ*.

Приведу один пример.

«ВОЗГНѢЦАТЬ. Раскладывать, разводить огонь: *вжигаетъ свѣцу отъ святаго олтаря, и тою огнь возгнѣцаетъ*. (Патер. л. 23.). — *Умножу дрова, и возгнѣцу огнь*. (Езек. 26. 10.) Откуда слово *сіе* имѣетъ свое начало? *безсомнѣнія* отъ слова *огнь*. Ясно что *возгнѣцать* есть сокращенное *возогнѣцать*, то есть *воспалять* огонь. Опушеніе изъ сего послѣдняго глагола буквы *О*, для скорѣйшаго произношенія онаго, затмило въ немъ первоначальное его происхожденіе такъ, что сдѣлалось нужно говорить *возгнѣцать огнь*; а безъ того глаголь *сей*, безъ приложенія къ нему существительнаго *огнь*, былъ бы самъ по себѣ столько же ясенъ, какъ и глаголь *воспламенять*, при которомъ нѣтъ никакой надобности говорить *воспламенять пламя*. Отсюда и прочія его измѣненія испортились: *возгнѣсти, возгнѣль, возгнѣцу*; а по чистому свойству языка надлежало бы имъ быть *возогнѣть, возогнѣю, возогнѣть, возогнѣль, возогнѣю свѣчу, дрова*, или что либо иное, къ чему огонь пристаетъ, или что отъ огня возгарается» [Там же, с. 117-118]. «Без сомнения», Шишков неправ: корень этого слова — *гнет* — с обычным чередованием *т/ц* (ср. *свет* — *освещать*); речь идет о кузнечных мехах, при помощи которых нагнетали воздух в горн и раздували сильное пламя, способное раскалить

железо дляковки; эта гипотеза достовернее хотя бы потому, что не требует коверкать слово.

2. Неверные, но остроумные гипотезы.

В статье «Аркúчи» данное причастие глагола *реку, речи* сближено с сущ. *рѣка* на том основании, что река, «текущая по камнямъ журчить или дѣлаетъ такой шумъ, какъ словно бы нѣчто говорила или рѣкла» [Там же, с. 46]. Остроумно, но неверно хотя бы потому, что в корне этих слов разные гласные: Е и Ъ.

3. Верные догадки.

В некоторых словарных статьях содержатся верные догадки о происхождении слова и его этимологическом значении. Так, слово *боляринъ* Шишков сближает с прил. *болий* ‘большой, великий’; согласно современным представлениям, слово *боярин* заимствовано из «др.-тюрк. *bai* ‘знатный, богатый’ + *-är*, т. е. ‘знатный человек’, откуда *боляринъ* получено в результате влияния *болиш*» [Фасмер I, с. 203]. В статье «Витать» верно отмечено, что этот «сокращенный» глагол возник из *обвитать*, хотя причины «сокращения» остались Шишкову не ясны. В статье «Влаться» высказано верное предположение: «Мнѣ кажется, въ глаголѣ *влятися* первоначальный слогъ *вла* есть измѣненіе словъ *валъ* или *волна*, къ которому присовокупленъ глаголѣть *ятися* такъ что цѣлое слово *влятися* есть сокращенное реченіе *волнами бытъ объятю*; отколѣ произошли уже простонародные *валять, валяться*, и проч.» [Шишков, 1825, с. 111]. Глагол *влáются* действительно связан отношениями родства со словами *волна* (старосл. *вльна*), *вал*, *валить* [Фасмер I, с. 327]. Верна догадка о родственной связи глагола *возбнуть*: «Мнѣ кажется въ семь сложномъ изъ предлога слово *бнуть* не иное что есть, какъ глаголѣть *бдѣть*, измѣненный симъ образомъ во единократное время» [Шишков, 1825, с. 117]. Верной является мысль Шишкова о родственной связи глаголов *парить, восперять* и сущ. *перо* [Там же, с. 129-130]. Правильна мысль о происхождении слов *гривна, гривенникъ* от сущ. *грива*. Совершенно верна этимология глагола *довлѣти*: «Глаголѣть сей незнающіе корня онаго употребляютъ иногда вмѣсто *надлежитъ* или *должно*; однако сіе весьма неправильно; ибо онъ происходитъ отъ глагола *доволить*, и потому значить *довольно, достаточно, полно*» [Там же, с. 158]. Правильно установлена связь предлога *дѣля* и сущ. *дѣло*: «Слово сіе имѣеть слѣдующее начало: вмѣсто полного выраженія *дѣля сего ради*, начали сокращенно говорить *дѣля ради*, потомъ стали рѣчь сію разумѣть подѣ однимъ словомъ *дѣля*, измѣня оное въ *дѣля*, а потомъ и оное сократили въ *для*, такъ что существительное имя *дѣло* превратилось въ нарѣчіе *для*, значащее тоже, что и *ради*» [Там же, с. 163-164]. Общепринятая ныне этимология слова *зазноба* в целом совпадает с шишковской: «Глаголѣть *зазнобить* есть тоже, что *ознобить, заморозить, отморозить*; но поелику къ ознобленной части тѣла нашего прикидывается тотчас огонь, которымъ она сильно горѣть начинаетъ, того ради *зазнобленіе* съ *возгореніемъ*, какъ въ самомъ естествѣ, такъ и въ словѣ семь, сопрягаются нераздѣльно. Название *зазноба* изъясляетъ не только страстное, но и почтительное къ дѣвицѣ чувство; ибо пристойная полу ея строгость нравовъ и цѣломудріе уподобляются мразу, которой вмѣстѣ и зазнобляетъ и воспламеняетъ» [Там же, с. 168]. Иной точки зрения сейчас придерживается О. Н. Трубочев: «Объяснение из *ǵno-bh— «родной, родственный» (от *ǵen—

«рождаться») как табуистического названия [Фасмер II, с. 101]. Надо признать верным сближение *хаять* и *каять*, *укокошить* и *кокот* ‘петух’; вполне вероятным представляется происхождение глаг. *улизнуть* от глаг. *лѣзть* [см.: Фасмер IV, с. 159, где сказано, что эта гипотеза высказана Горяевым, а на самом деле — Шишковым], происхождение глаг. *обадить* из *об* + *вадить*, ибо «буква в для удобнѣйшаго произношенія выпускалась» [Шишков, с. 218]. Правильно указана родственная связь глаг. *пустить* и прил. *пуст*, сущ. *скора* ‘шкура, мех’ и *кора*, сущ. *слово* и *слава*, сущ. *спона* ‘препона, препятствие’ и глаг. *запинать*, сущ. *сажень* и глаг. *сягать*.

Таким образом, из 44 высказываний на этимологические темы ровно половина оказалась неприемлемой с точки зрения современных представлений, а в 22 случаях можно отметить или обоснованные суждения, или по крайней мере интуитивные прозрения. Как это оценить? Случай классический: зал наполовину полон, скажет оптимист; зал наполовину пуст, скажет пессимист. Окажись у Шишкова побольше рассуждений на эту тему, чаша весов могла бы склониться в любую сторону. Это значит, что оценивать нужно не количество удачных или неудачных этимологий, а сами приемы этимологизирования, причины удач и, главное, неудач Шишкова.

Ответ на этот вопрос достаточно прост. Современная этимология является плодом сравнительно-исторического языкознания, но вся история его формирования, современником которой был Шишков, прошла мимо внимания, оказалась ему совершенно неизвестной. До конца своих дней он был уверен, что «буквы» в слове могут произвольно переходить одна в другую, что при желании для «доказательства» родства слов можно произвольно отбрасывать целые слоги, менять местами или вставлять «недостающие» звуки. При такой методологии можно «доказать» все что угодно. На этом фоне удачные догадки Шишкова выглядят не плодом собственно научного, методологически выверенного исследования, а результатом прозрения, недюжинной лингвистической интуиции, которой был одарен наш герой.

Русская лексикография в своем развитии пошла по пути создания специализированных словарей — толковых, синонимов, антонимов, этимологических, диалектных, исторических, орфографических и т. д., то есть путем противоположным тому, которым предлагал следовать Шишков — путем интегрирования всех возможных сведений о слове в одно целое; нитью Ариадны, которой необходимо было при этом держаться, должно быть словопроизводство.

Подводя итог лексикографической деятельности Шишкова М. И. Сухомлинов писал: «Существенною задачею російской академіи Шишковъ считалъ изслѣдованіе свойствъ отечественнаго языка, или славяно-русское корнесловіе. Филологія, понимаемая своеобразно, была любимымъ занятіемъ Шишкова, его непреодолимою страстью. Онъ обладалъ весьма значительнымъ по тому времени матеріаломъ для филологическихъ работъ. Зная нѣсколько иностранныхъ языковъ, перечитавъ много старинныхъ русскихъ книгъ, будучи знакомъ съ языкомъ народа и съ произведеніями устной словесности, Шишковъ имѣлъ въ своемъ распоряженіи такой запасъ свѣденій, которымъ могли похвалиться немногіе изъ тогдашнихъ писателей. Но для того, чтобы съ пользою для дѣла употребить весь этотъ матеріалъ, необходимы были вѣрные научные приемы и строгій научный методъ, предохраняющій отъ раз-

наго рода крайностей и увлечений. А въ тѣ времена, когда Шишковъ вступилъ на филологическое поприще, нельзя было и думать о подобномъ методѣ и о всестороннемъ изслѣдованіи предмета. <...> Разысканія въ области филологіи доставляли Шишкову величайшее наслажденіе. Онъ свободно разгуливалъ въ созданномъ его воображеніемъ филологическомъ лѣсу, извлекалъ изъ него и корни и деревья словъ, ломалъ и пересаживалъ ихъ по своему произволу, въ наивной увѣренности, что трудъ его принесетъ обильные и въ высшей степени полезныя плоды» [Сухомлинов, VII, с. 204-205, 206].

Многочисленные неудачи, постигшіе Шишкова на этомъ пути, свидѣтельствуя о томъ, что въ его время созданіе подобнаго интегральнаго словаря было деломъ совершенно невозможнымъ, однако сама идея толково-словообразовательнаго историческаго словаря, на мой взглядъ, заслуживаетъ, по крайней мерѣ, обсуждения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Словарь Академіи Россійской. Ч. I—VI. СПб., 1789-1794. (САР I-VI)
2. Словарь древнерусскаго языка XI—XIV вв. В 10 тт. Т. I. М., 1988. (Сл ДРЯ XI—XIV)
3. Сухомлинов М.И. История Россійской Академіи. Вып. VII. СПб., 1885. (Сухомлинов VII).
4. Словарь русскаго и церковнославянскаго языков. Т. I—IV. СПб., 1847. (СЦРЯ I-IV).
5. Фасмер М. Этимологическій словарь русскаго языка. Т. I—IV. Изд. 2-е. М., 1986-1987.
6. Шишков А.С. Рассужденіе о старомъ и новомъ слоге Россійскаго языка. С дозволенія Санкт-петербургскаго Гражданскаго Губернатора. В Санкт-Петербурге, въ Императорской типографіи, 1803.
7. Шишков А.С. Опытъ Славенскаго словаря, или объясненіе силы и знаменованія коренныхъ и производныхъ Русскихъ словъ, по недовольному истолкованію оныхъ мало извѣстныхъ и потому мало употребительныхъ // Собраніе сочиненій и переводовъ. Ч. 5. СПб., 1825.

Поступила въ редакцію 14.09.2012

Л.И. СКВОРЦОВ

«БОЛЬШОЙ ТОЛКОВО-ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ РУССКОГО ЯЗЫКА»

(Принципы создания. Назначение. Состав и структура.)

В статье выдвигается и обосновывается проект создания нового типа одно-томного «Большого толково-объяснительного словаря русского языка», который автор называет в подзаголовке «Ожегов — XXI век». По своему характеру и назначению совмещает принципы нормативно-стилистического и лингво-энциклопедического словарей. Его объем составляет 90-95 тысяч словарных статей. Словарь обобщает и развивает достижения современной лингвистики и лексикографии и представляет собой первый словарь современного русского языка этого типа. Автором дано описание состава и структуры Словаря.

В приложении приводятся образцы словарных статей нового Словаря: Воздвижение, Волейбол, Волк, Голография и др.

Ключевые слова: лингвистика, словари русского языка, толково-объяснительный словарь, лингво-энциклопедический словарь.

«Большой толково-объяснительный словарь русского языка» создаётся впервые и представляет собой словарь нового типа, какого ещё не было в нашей отечественной лексикографии.

По своему характеру и назначению это одготомный нормативно-стилистический толковый словарь русского литературного языка. Он совмещает в своих статьях принципы собственно лингвистических описаний (толкований) современной лексики активного употребления с элементами энциклопедических, историко-этимологических, предметно-бытовых и других объяснений самих реалий — вещей, явлений и событий, стоящих за фактами языка в их объективном динамическом развитии и строго современной научной интерпретации.

Замысел настоящего Словаря возник в результате многолетней работы по редактированию и дополнению новыми словарными статьями знаменитого авторского одготомного «Словаря русского языка» (теперь «Толкового словаря русского языка») профессора С.И.Ожегова [1952]. Выработанные С.И.Ожеговым принципы одготомного словаря-справочника определили его актуальность, популярность и авторитетность в повседневном практи-

ческом употреблении и в учебной практике, обеспечили его долговечность в течение всего XX века; уникальность такого «долгожительства» не имеет у нас precedентов.

Каковы же эти принципы?

Прежде всего — это краткость, которая выражается и в сокращённом объёме (один том с количеством слов в 50-60 тыс.), и в краткости толкований (необходимые и достаточные сведения, для того чтобы дать представление о семантической структуре слова и самые общие указания на обозначаемый предмет или явление), а также в отсутствии — в большинстве случаев — иллюстраций употребления (за небольшим исключением для использования типовых «речений», пословиц и поговорок, крылатых слов и т.п.).

Второй принцип — популярность, выражающаяся в предельно упрощённых толкованиях научных терминов, описаниях технических устройств; малоинформативных сведениях из области церковного быта и различных религий; видов спорта и спортивных игр; социологии, философии и этнографии, а также многих других сфер, предполагающих, что подробные объяснения подобных внеязыковых «частностей» не входит в задачу лингвистического словаря массового типа, и что они должны содержаться в энциклопедических словарях и разного рода справочниках.

Наконец, в-третьих, словарь Ожегова воплощал принцип строгой нормативности, преследующей достаточно узкое (но вполне оправданное обстоятельствами времени создания) понимание «правильности» и вариативности; отказ от демонстрации сосуществования «старого» и «нового» в литературной норме и её динамического характера; а также уход от детальной и последовательной квалификации представленной лексики в функционально-стилистическом, жанровом, историко-хронологическом, «поколенческом» и многих других аспектах.

Безусловно, это было связано с выполнением важного и актуального для послевоенной эпохи 40-х — 50-х гг. создания справочного пособия по культуре русской речи как повседневного и авторитетного подспорья в трудных и сомнительных случаях — в школьно-вузовской, редакционно-издательской и бытовой практике.

Вместе с тем, уже к 70 — 80-м годам XX века стало совершенно понятно (и не только для специалистов-филологов, но и для широких кругов образованного общества), что словарь Ожегова в его устоявшемся «классическом» виде уже не отвечает современным требованиям научно-технического прогресса, отстаёт от достижений лингвистической науки и лексикографической практики, особенно после издания ряда академических словарей (в частности, большого многотомного и среднего четырёхтомного, по известной классификации самого С.И.Ожегова).

Наши личные попытки необходимой «модернизации» однотомного словаря, пополнение его новыми словами, предпринятые в ряде последних его изданий, привели, конечно, к известным его улучшениям, но кардинально не решили (и не могли решить) всё более и более ощущаемого в наши дни отсутствия однотомного словаря современного типа, отвечающего насущным требованиям нашей эпохи и в то же время опирающегося на важные, подтверждённые многолетней практикой переизданий принципы Ожеговского словаря.

Так возникла и оформилась в общих чертах идея однотомного нормативно-стилистического, толково-объяснительного словаря нового типа, который можно было бы условно назвать «Ожегов — XXI век».

Как модифицируются в нём научные принципы, сформулированные в своё время С.И.Ожеговым в статье «О трёх типах толковых словарей современного русского языка»? [1974]. Что нового вносится в их современное понимание и воплощение? Какими существенными новациями они дополняются и обогащаются? Как приближают эти новации однотомный словарь к запросам современности?

В сжатом виде ответы на все эти поставленные вопросы сводятся к следующему.

1. **Краткость.** Настоящий Словарь, будучи однотомным, ориентируется в целом на несколько расширенные параметры Ожеговского словаря: 90—95 тыс. слов. Вместе с тем принципиальное отличие предлагаемого Словаря от Словаря С.И.Ожегова состоит в том, что в нём практически каждое толкование сопровождается иллюстративным языковым материалом — словосочетаниями, типичными предложениями, репликами, пословицами и поговорками, краткими репликами и предложениями. Таким образом, краткий Ожеговский словарь, являющийся по своей структуре, скорее, «словотолком», «лексиконом» (в старом значении этих слов), превращается в подлинный «словарь языка», передающий его структуру в возможных словосочетаниях и их вариациях.

Такая же «распространительность» характерна и для толкований значений, их оттенков и т.п., что приближает информативную содержательность нового однотомного Словаря к семантической информативности большого и среднего толковых словарей. Если учесть то обстоятельство, что предлагаемый Словарь сохраняет и развивает принцип полугнездовой подачи материала, то он становится реальным справочником сочетаемостных (дистрибутивных) и словообразовательных (деривационных) возможностей современного русского литературного языка.

2. **Популярность.** Настоящий Словарь решительно отходит от упрощённого описания Ожеговским словарём целых серий лексического материала русского языка наших дней.

Это относится, например, к таким серийным лексическим группам, как названия народов России и мира, к наименованиям старых и новых видов спорта, химических элементов, терминов науки и техники (в частности, электронно-компьютерной) наших дней и некоторых других.

В названиях народностей (этносов) последовательно приводятся указания на этноязыковую принадлежность, а также самоназвания, устаревшие и современные наименования, некоторые специфические черты быта, исторической судьбы и т.п.

В статьях, посвящённых наименованиям видов спорта, приведены данные об их происхождении, о характере игры, количестве игроков, размерах поля и т.п., а кроме того сведения об их мировом и олимпийском статусе.

В статьях, дающих описания химических элементов, указаны их порядковые номера в таблице Менделеева, физические особенности, характер распространённости, области использования в промышленных целях; приведены во многих случаях справки о происхождении названия и т.п.

При названиях птиц, животных, растений обязательны указания на семейство или группу в существующей классификации.

В статьях, описывающих научные и технические термины, последовательно используются данные энциклопедических и специальных словарей, преследующие точность и строгость в передаче профессиональной специфики этой лексической сферы. В историко-энциклопедических «дополнениях» к словарным статьям этого типа читатель Словаря получает сведения предметно-бытового и собственно науковедческого характера.

3. *Строгая нормативность*. Этот важнейший принцип в новом Словаре связан с широким спектром показа функционально-стилистических, жанровых, социолингвистических и др. характеристик практически при подавляющем большинстве представленных в нём словарных статей. Перечень жанрово-стилистических и социолингвистических помет Словаря составляет около 30 единиц (самый обширный среди современных толковых и собственно нормативных словарей русского языка).

Нормативные рекомендации в Толково-объяснительном словаре внимательно и последовательно выверены по наиболее авторитетным в настоящее время лексикографическим источникам, с учётом собственного опыта автора в работе над «Большим толковым словарём правильной русской речи», вышедшим несколькими изданиями и представляющим собой обобщение нормативно-лексикографической практики последних десятилетий.

В инновационном плане важным оказывается включение в состав Словаря лексики сниженного просторечия, «олитературенного» пласта жаргонной, арготической и диалектной по происхождению лексики, получившей, широкое распространение в языке современной художественной литературы, в публицистике и в повседневной речи образованной части нашего общества. Независимо от своего генетического происхождения, вся эта лексика и фразеология в живом употреблении наших дней оторвалась от своих источников и корней, стилистически нейтрализовалась и представляет собой важный выразительный пласт разговорной литературной речи, постоянно пополняющий активные запасы экспрессивных лексических и фразеологических средств современного бытового общения и литературно-художественного творчества.

Следует согласиться с мнением ведущих представителей отечественной научной лексикографии, которые обосновывают необходимость включения в современные толковые словари русского языка стилистически сниженной экспрессивной лексики, тем более что в силу известного лексикографического пуризма предшествующих десятилетий она крайне осторожно в них допускалась и не приветствовалась:

«Как бы ни относились лингвисты к «низкой лексике» с позиции чистоты норм литературного языка и культуры речи, её удельный вес в разговорной речи и ряде письменных жанров так велик, а её социальная база так широка, что делать вид, что этих явлений не существует и не описывать их в словаре национального языка уже нельзя. Бардак (беспорядок), дурдом (психиатрическая больница), выпендрёж, жлоб, мандраж, офонареть, раздрай, раскурочить, на халяву, балдёж, беспредел, отхватить (получить), тусоваться, тусовка, фуфло, хана, чернуха, ханыга — вот ничтожная часть потока низкой лексики, хлынувшего в тексты художественной литературы, на страницы газет, в разговорную речь, в публичные выступления, проникающего в некоторые достаточно высокие жанры, в том числе в публицистику, в экономические обзоры и т.д.» [История русской лексикографии, 1998, с. 589].

В Словарь не включаются грубо-просторечные слова и узкая профессионально-жаргонная лексика — как противоречащие толковому словарю нормативного типа, цель и задачи которого не в последнюю очередь связаны с повышением общей и речевой культуры современного общества.

* * *

Особо следует сказать о таком источнике пополнения «Толково-объяснительного словаря» (по сравнению с Ожеговским словарём), как новые иноязычные заимствования. В только что цитированной монографии «История русской лексикографии» об этом говорится так:

«Русский язык переживает сейчас пору неконтролируемого вторжения или активизации иностранной лексики. Десятки заимствований используются в разных типах высказываний, звучат по радио и телевидению, создавая впечатление перенасыщенности русской речи иностранными элементами» [Там же].

Овоенные современным литературным языком иноязычные слова связаны с различными сферами современной жизни — общественно-политической, научно-технической, спортивной, электронно-технической, компьютерной, бизнес-коммерческой, военной, космической, мобильно-телефонной, культурно-цивилизационной, религиозно-конфессиональной и др. Многие из них известны и частотны в употреблении, поэтому должны найти отражение в толковом словаре нового типа в сопровождении достаточно подробных пояснений самих реалий, стоящих за этими словами, а также с показом синонимических параллельных средств из области исконно русской лексики. Это такие, например, слова, как имидж (образ), консенсус (согласие), презентация (представление), эксклюзивный (исключительный) и др., а также особенно имеющие производные того же корня: рэкет и рэкетир, рэкетирство; рейдер и рейдерство; гламур и гламурный; рейтинг и рейтинговый; спонсор, спонсорный, спонсировать и спонсорство и т.п.

Достаточно широко должны быть представлены функционально оправданные «беспереводные» заимствования (с учётом их семантико-стилистической обусловленности в современном русском языке). Например: маркетинг, популизм, плейер, шоу-бизнес, истеблишмент, менеджер, дилер, дайвинг, киллер, твиттер, пентхаус, офшор, перформанс, менталитет, драйв, бренд, диджей, девелопер, байкер и многие другие.

Ориентируясь в целом на состав и структуру Ожеговского словаря, наступающий Словарь не включает, однако, многое из узкоспециальной или устарелой (архаической) лексики, неактуальность которой совершенно очевидна,

Из других особенностей структуры предлагаемого Словаря отметим практически полный отказ от отсылочности, особенно когда это приводит к необходимости поиска интересующих слов в разделах Словаря, далеко отстоящих (по алфавиту) от исходного слова.

Последовательно приводятся и оговариваются в Словаре авторские новообразования — бездарь (И.Северянин), человекник (А.Зиновьев), нимфетка (В.Набоков), апофегей (Ю.Поляков), хлопобуды и будохлопы (В.Орлов) и др.

Большое внимание уделяется религиозной терминологии и церковной лексике, в особенности православной, но также относящейся к другим миро-

вым конфессиям (верованиям). В толковых словарях советской эпохи — в силу цензурных ограничений и запретов — этот слой лексики был представлен весьма бедно и с обязательной идеологической «материалистической» оценкой (например: «по мистическим религиозным представлениям», «в соответствии с реакционно-идеалистическими взглядами» и т.п.). И теперь не во всех толковых словарях мы найдём подробные пояснения таких слов и выражений, как Рождество, Крещение, смертные грехи, двенадцатые праздники, схима, великомученики и др., а также карма, даосизм, медитация, реинкарнация, экуменизм и др. Эта явная лакуна будет соответствующим образом восполнена в предлагаемом Словаре.

Текст его освобождается от всякого рода идеологием предшествующих эпох, многочисленных советизмов (за исключением необходимых историзмов) и политической лексики и фразеологии эпохи развитого социализма и пролетарского интернационализма. Однако знаковые политические наименования конца XX — начала XXI века по необходимости будут представлены — либо как оценочный лексический разряд эпохи партийной диктатуры, либо как общественные явления наших дней в их массовой общественной оценке. Например: лысенковщина, ежовщина, сталинщина, брежневщина, хрущёвщина, горбачёвщина, ельцинизм, путинизм, кашпировщина, гайдаризация, чубайсовщина, приватизация и другие.

В структуре словарных статей порядок следования значений и оттенков значений располагается от основных — к производным, от буквальных — к переносным и частным. Объединённые значения (и их оттенки) отграничиваются друг от друга знаком “;” (точка с запятой).

Фразеологическая часть (зона) специально не выделяется; устойчивые выражения и фразеологизмы включаются в соответствующие значения (и в них толкуются), что, безусловно, полнее отвечает требованиям показа системных языковых отношений.

Энциклопедические, историко-бытовые, этимологические и др. части словарных статей даются особым шрифтом и заключаются в квадратные скобки «[...]» — после всей статьи в качестве специального приложения.

Буква «ё» выступает в данном Словаре в качестве варианта буквы «е», что позволяет сохранить в ближайшем соседстве родственные слова одного корня: мертвец и мёртвый; ёж и ежиха, ёжиться; мёрзнуть и мерзляк; ель и ёлка; ершиться и ёрш и мн. др. В последних изданиях Ожеговского словаря (в контрафактном издании «двух авторов»: Ожегов и Шведова [1992]), а также в «Толковом словаре русского языка с включением сведений о происхождении слов» под ред. Н.Ю.Шведовой буква «ё» выступает в качестве самостоятельной, что может вызвать (и реально вызывает) затруднения в поисках слов у недостаточно подготовленного читателя [2007]. Тем более что «самостоятельность» буквы «ё» в этих словарях никак не оговорена в предисловиях.

Более последовательно, чем у С.И.Ожегова и в других лексикографических изданиях, в предлагаемом Словаре представлена антонимия при основном значении заголовочного слова (с пометой: “противоположное”). Например: «ГРОМКИЙ, -ая, -ое. 1.Хорошо слышный, сильно звучащий (противоп.: тихий)»...

Из принятых в настоящем Словаре стилистических помет следует отметить более строгое и последовательное (чем в существующих нормативно-

толковых словарях и справочниках) разграничение «устарелое» — «устаревшее» — «старое» — «историческое»; «религиозное» — «церковное»; «уничжительное» — «пренебрежительное» и др. а также применение двояких помет: «устар. и ирон.»; «книжн. и офиц.»; «разг., неодобр.»; «перен., высок» и т.п.

Сохраняется (восстанавливается) использование пометы «просторечное», под которой понимается стилистически сниженная разговорная лексика (и фразеология), находящаяся по большей части в динамическом процессе «олитературивания», но обычно осознаваемая образованной частью говорящих и пишущих как не вполне литературно-образцовая, а потому не всегда уместная в публицистической речи или в общем употреблении, нарушающая традиционно принятый общественно-речевой этикет, языковой вкус и т.п.

Последовательно объединяются в одной словарной статье трихотомические элементы, выражающие взаимосвязанные в языковой системе словообразовательные и семантические отношения: полное прилагательное — существительное — наречие (того же корня). Например: скупой — скупость — скуп; воспитанный — воспитанность — воспитанно; тактичный — тактичность — тактично; фундаментальный — фундаментальность — фундаментально; ясный — ясность — ясно и мн. др.

В обширный перечень лексикографических и справочных источников нового Словаря входят старые, новые и новейшие толковые словари (однотомные и многотомные), нормативные лексикографические издания разных типов; словари устойчивых сочетаний, фразеологизмов, крылатых слов, литературных цитат и др.; аспектные словари того или иного исторического периода; диалектной и региональной лексики; иностранных слов (иноязычных заимствований); исторические, этимологические и историко-этимологические; словари жаргонов (в том числе профессиональных), аргослэнга, а также разговорной экспрессивной и ненормативной лексики; общие энциклопедии (краткие и многотомные); аспектные энциклопедические справочники — литературные, лингвистические, философские, музыкальные, поэтические, мифологические, архаических и устарелых слов и выражений; авторских наименований; церковно-славянской лексики и фразеологии, а также словари и сборники русских пословиц и поговорок; словари интернет-слэнга и т.п. Общий список этих источников составит около 40 — 50 наименований.

* * *

Толковые словари русского литературного языка, как показывает практика, живут без особых изменений около 60—70 лет, а с поправками и необходимыми дополнениями — не более одного века.

С чем это связано? Прежде всего, со сменой поколений говорящих и пишущих: через два-три поколения языковые изменения очевидны. И происходит это, во-первых, по законам внутреннего (имманентного) языкового развития, изменения его системы, а во-вторых, под воздействием внеязыковых, экстралингвистических факторов, — изменений общественного языкового вкуса, новых привычек, представлений, сложившихся или складывающихся вновь общественных отношений и т.п. Следует учитывать также перемены в духовной жизни носителей языка, новые оценки и переоценки «старого»

и «нового», устарелого и актуального в употреблении важнейшего средства общения, — родного языка.

Предлагаемый Словарь призван служить повышению как речевой, так и общей культуры читателя-пользователя, отвечать на постоянно возникающие вопросы и сомнения в употреблении тех или иных слов и выражений, а также расширять знания об их истории, происхождении, объективных изменениях во времени и т.п.

В нём свободнее, чем это принято в существующих толковых словарях, приводятся (и объясняются) многие собственные имена, ставшие ходячими оборотами или привычными символами каких-либо свойств, восходящие к текстам русской художественной или мировой литературы, к материалам русского фольклора, к мифам народов мира и др. Например: Змей Горыныч, Баба-яга, Конёк-горбунок, Митрофанушка, Плюшкин, Манилов (и маниловщина), Обломов (и обломовщина), Беликов (Человек в футляре), Геркулес, Троянский конь, Зоил, Дон Кихот, Гамлет, Отелло, Остап Бендер, Швондер и другие.

В целом, по замыслу автора-составителя, новый Словарь являет собой лексико-семантическое и художественно-образное зеркало современного русского национального самосознания, как оно выражено в языке нашего общества. Он может быть полезен как отечественному читателю, для которого русский язык является родным с детства, так и тем иностранцам, которые изучают русский язык и культуру России, стремясь больше узнать о её истории, литературе, современной цивилизации, лучше понять характер и настроение современного русского (и российского) человека, выявляемые через языковую сферу, образные, выразительные её средства, накопленную в веках мудрость и афористичность.

В этом отношении наш Словарь обобщает данные целой серии специальных пособий и справочников лингвокультурологического и собственно лингвистического характера. Будучи кратким однотомным толково-объяснительным (лингво-энциклопедическим) словарём, он, безусловно, не может заменить их полностью, но оперативно и в компактном виде даст ответы на многие вопросы, возникающие в сфере языкового употребления или подскажет пути к их разрешению.

Подводя итоги сказанному, можно сделать вывод о том, что предлагаемый лексикографический проект представляет собой «Толково-объяснительный словарь русского языка (Ожегов — XXI век)» в одном томе объёмом 90—95 тыс. единиц с современными толкованиями слов и выражений, а также с их объяснениями исторического, этимологического и предметно-энциклопедического характера.

Толково-объяснительный словарь — новый тип толкового словаря современного русского литературного языка, совмещающего в своём составе наряду с собственно лингвистическими данными также историко-энциклопедические, терминологические и предметно-бытовые знания и сведения внеязыкового характера.

Обобщая достижения современной лингвистической науки и обширной лексикографической практики, данный Словарь представляет собой первый опыт создания в русской лексикографии словаря лингво-энциклопедического типа и определённый шаг к созданию Универсального словаря современного

русского языка, необходимость которого всё более осознаётся специалистами-языковедами как актуальная задача отечественной лингвистики и лексикографии и требование духовной культуры наших дней.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Образцы словарных статей

ВОЗДВИЖЕНИЕ, = я, ср. (религ.). Воздвижение Креста Господня — один из двенадцатых православных праздников, отмечаемый 27 сентября по н.ст. || прил. воздвиженский. =ая, =ое. Воздвиженские зазимки.

[Полное название праздника: Воздвижение Животворящего Креста Господня. Воздвижение означает буквально «поднятие вверх». Праздник отмечается в память освящения Гроба Господня в 313 году, когда мать римского императора Константина св. Елена нашла на Голгофе крест, на котором был распят Иисус Христос. Крест был воздвигнут для всеобщего чествования и поклонения. Со временем стали воздвигать изображения этого креста на православных храмах, часовнях, могильных памятниках и т.п.]

ВОЗРОЖДЕНИЕ, = я, ср. (книжн.). 1. Восстановление, создание заново чего-л. разрушенного, пришедшего в упадок или забвение. В. хозяйства, разрушенного войной. Возрождения обычаев, народных промыслов. 2. («В» прописн.). Эпоха в культурном развитии ряда стран Европы XIV—XVI вв., наступившая после Средневековья и характеризующаяся антифеодальной направленностью, расцветом наук и искусств, возобновлением интереса к наследию античности. Эпоха Возрождения. Другое название эпохи Возрождения — Ренессанс. || прил. возрожденческий, =ая, =ое. Возрожденческое искусство.

[Возрождение — период в общественном и культурном развитии Западной и Центральной Европы (в Италии XIV—XVI вв., в других странах — конец XV—XVI в.). Отличительные черты культуры: светский характер, гуманистическая направленность, обращение к культурному наследию античности, как бы его «возрождение» (откуда и название: Возрождение).

В. возникло и ярче всего проявилось в Италии, где уже на рубеже XIII — XIV вв. его провозвестниками выступили поэт Данте Алигьери (1265 — 1321 гг.), художник Джотто ди Бондоне (1267 — 1337 гг.) и др. Обращение к человеку как высшему началу бытия, идеи цельности и стройной закономерности мироздания придают искусству Возрождения величественный, героический масштаб. Художники Италии (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, А.Веронезе, Я.Тинторетто и др.), Нидерландов (Ян ван Эйк, П. Брейгель и др.), Германии (А.Дюрер, Х.Хольбейн и др.), Франции (Ж.Гужон, Ж. Клуэ Младший и др.) демонстрировали мастерство передачи пространства, света, изображения человеческой фигуры (в том числе обнажённой) и реальной среды — пейзажа, интерьера и т.п.

Литература Возрождения оставила такие памятники непреходящей ценности, как роман Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533 — 1552), драмы У.Шекспира, роман М. де Сервантеса «Дон Кихот» (1605 — 1616 гг.), сонеты Ф. Петрарки, новеллы Дж. Бокаччо, героическая поэма Л. Ариосто «Неистовый Роланд» (1516 — 1532 гг.), философский трактат-гротеск Эразма Роттердамского «Похвала глупости» (1511 г.), знаменитые эссе М. де Монтеня.

В эпоху Возрождения были сделаны выдающиеся научные открытия в области географии (Великие географические открытия), анатомии (труды

А.Везалия) астрономии (разработка Н.Коперником гелиоцентрической системы мира), многочисленные проекты и экспериментальные исследования гениального Леонардо да Винчи.]

ВОЛАПЮК, =а, м. и ВОЛЯПЮК, =а, м. (книжн.). Тарабарщина; непонятный набор слов (как правило, смесь из разных языков); бессодержательные фразы. Это не язык, а какая-то абракадабра, одним словом — в. В разговоре они употребляли какие-то странные выражения, настоящий в.

[Название волапюк (или воляпюк) восходит к наименованию искусственного международного языка, изобретённого в 1879 г. в Германии И.М. Шлейером. В. был первым искусственным языком, получившим реализацию в общении. Широко распространённым этот язык не стал: он был вытеснен языком эсперанто — «надежда» (создан в 1887 г. в Польше).

Слова естественных языков (английского, немецкого, французского, латинского и др.) в волапюке видоизменяются и теряют свою опознаваемость. Например, англ. world>vol, a speak>pük, откуда и возникло само слово: volapük — букв. «всемирный язык».]

ВОЛЕЙБОЛ, =а, м. (спорт.). Командная (по 6 человек в команде) спортивная игра через сетку, при которой играющие стремятся ударами рук по мячу приземлить его на половине противника (при этом производится не более 3-х ударов по мячу с каждой стороны). Соревнования по волейболу. Площадка для волейбола во дворе института. Мужская, женская команда по волейболу. || прил. волейбольный. =ая, =ое. В. мяч. Волейбольная площадка. Волейбольная сетка.

[Игра в волейбол (англ. wolley ball — букв. «удар с лёта по мячу») проходит на площадке размером 9 x 18 м, разделённой пополам сеткой на высоте 2,43 м у мужчин и 2,24 м у женщин. Зародился в. в США в 1895 г. В программу Олимпийских игр входит с 1964 г., чемпионаты мира проводятся с 1949 г., чемпионаты Европы — с 1948 г.]

ВОЛК, =а, м. 1. Хищное млекопитающее животное сем. псовых. По внешнему виду волки, сходны с собаками. Стая волков. Серый в. — герой русских сказок. К волкам относятся также шакалы и койоты. Волком смотреть (перен. — иметь недобрый, угрюмый вид, взгляд). Как волка ни корми, а он всё в лес смотрит (погов.). В. в овечьей шкуре(перен. — о лицемере, скрывающем свои действия и намерения под маской добродетели; восходит к Евангелию от Матфея (гл. 7, 15): «Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные»). Волком выть (перен. — жаловаться, страдать, мучиться). 2. (перен., разг.). Человек, искушённый в каком-л. деле; опытный, знающий, много испытавший. Старый (травленный, стреляный) в. Газетный в. Морской в. (опытный моряк). | уменьш. волчок, =чка, м. || прил. волчий, =чья, =чье. В. аппетит (как у волка, очень сильный). В. билет (в дорев. России: документ с отметкой о политической неблагонадёжности). Волчьи законы (перен.: беззаконие, основанное на насилии, грубой силе). Волчья хватка (также перен.: крепкая). Волчьи ягоды (кустарник с ядовитыми ягодами). Волчья яма (в речи охотников на крупного зверя: глубокая яма, прикрытая, замаскированная хворостом и дёрном). || нареч. по-волчьи. Щёлкать по-волчьи зубами. С волками жить, по-волчьи выть (погов.).

ГОЛОГРАФИЯ, =и, ж. (спец.). Метод получения объёмного изображения, основанный на взаимном наложении световых волн. Проблемы голографии. Успехи голографии могут привести к появлению объёмного телевидения. || прил. голографический, =ая, =ое. Г. метод. Голографическое изображение.

[Метод голографии был разработан американским физиком Д. Габором (1900 — 1979 гг.), нобелевским лауреатом (1971 г.), построившим общую теорию голографии и получившим первые голограммы.]

ГЛЯЦИОЛОГИЯ, =и, ж. (спец.). Наука о происхождении, свойствах и развитии ледников, ледовых щитов и снежных покровов. Современные проблемы гляциологии. Курс гляциологии. || прил. гляциологический. =ая, =ое. Гляциологическая экспедиция. Гляциологические измерения.

[Начало гляциологии как науки о ледниках положил швейцарский естествоиспытатель О. Соссюр своим сочинением «Путешествие в Альпы» (1779 — 1796). В XIX в. наметился общий круг проблем гляциологии; первый этап её развития был преимущественно описательным, методы исследования примитивными, знания о физике льда недостаточны.

Большое значение для становления гляциологии как науки имели труды Л.Агассиса, Д.Форбса и др. за рубежом и исследования Н.А.Буша, В.И.Линского, В.А.Федченко, П.А.Кропоткина и др. в России, где изучение ледников проводилось со 2-й половины XIX в. (в основном по инициативе Русского географического общества, где была создана ледниковая комиссия под руководством И.В.Мушкетова).

Практическое значение гляциологии обусловлено широким распространением ледников на Земле (около 11% суши) и тем, что большое количество пресной воды заключено в ледниках (27-29 млн. км²).

ДИРЕКТОРИЯ, =и, ж. (истор.). Правительство Французской республики с 4 ноября 1795 г. по 19 ноября 1798 г., состоявшее из пяти человек. Конец Директории положил государственный переворот 18-го брюмера.

[«Директорией» («Советом пяти») назывался орган государственного управления в России (коллегия из пяти министров Временного правительства во главе с А.Ф. Керенским), который объявил 1 сентября 1917 г. Россию республикой. Д. перестала существовать 25 сентября 1917 г. в связи с образованием 3-го коалиционного Временного правительства.

Директориями назывались также органы государственной власти, временные правительства на Украине и в Уфе во время Гражданской войны и иностранной интервенции в Советском государстве (в 1918-1920 гг.).

Кроме того, директорией называли совет директоров, избираемый общим собранием театра в первые годы советской власти. Д. из пяти человек руководила всеми делами театра (репертуарными, по составу труппы, хозяйственными и пр.).]

ДИРИЖАБЛЬ, =я, м. (спец.). Управляемый аэростат с двигателем, имеющий обтекаемый сигарообразный корпус с одной или несколькими гондолами, хвостовое оперение. Полёт дирижабля, на дирижабле. Находится в гондоле дирижабля за пультом управления. || прил. дирижабельный, =ая, =ое. Д. корпус.

[Первый полёт на управляемом аэростате (с паровым двигателем) совершил А. Жиффор (1852 г., Франция). До 50-х гг. XX в. дирижабли использовались для перевозки грузов, пассажиров, в научных и военных целях. В 70-е гг. XX в. производство дирижаблей в ограниченных масштабах было возобновлено в некоторых странах (Германия, Франция и др.).

ДИРИЖЁР, =а, м. 1. Музыкант, управляющий оркестром или хором и дающий трактовку исполняемому музыкальному произведению. Д. симфонического оркестра. Д. оперы. Д. детского хора. 2. (устар.). Распорядитель танцев

на балу. Д. бала встречал гостей на входе в зал. || прил. дирижёрский, =ая, =ое. Д. пульт. Дирижёрская палочка. Д. факультет. Дирижёрское мастерство.

[В XVIII в. дирижёр вокальной или инструментальной капеллы, а также оперы назывался капельмейстером. Позднее это название стало обозначать главным образом дирижёров военных духовых оркестров, но ещё в XIX в. оно применялось и к дирижёрам оперного, реже симфонического оркестров. За дирижёром русского церковного хора закрепилось название регент. Хорового дирижёра называют хормейстером.]

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. История русской лексикографии/ Отв. ред. Ф.П.Сороколетов. СПб., 1998.
2. *Ожегов С.И.* О трех типах словарей современного русского языка// Ожегов С.И. Лексикология. Лексикография. Культура речи. М., 1974.
3. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. 2-е изд. М., 1952.
4. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1992.
5. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов/ Отв.ред. Н.Ю. Шведова. М., 2007.

Поступила в редакцию 10.05.2012

А.К. МИХАЛЬСКАЯ

ОПЫТ РИТОРИЧЕСКОЙ ДЕКОНСТРУКЦИИ СОВРЕМЕННОГО МИФА: РИТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И ПОЛИТИЧЕСКАЯ РИТОРИКА

Риторическая деконструкция пропагандистского мифа (о принцессе Диане), осуществленная с помощью метода выявления глубинных риторических структур, используется для демонстрации иерархической организации воздействующего дискурса и отношений между различными типами символических форм — основных единиц его уровней: символические и ключевые слова; образы (морфы); имиджи (фантазии) и бренды (топосы), или структурные основы имиджей; системы имиджей; миф как статическая и динамическая (текстовая, нарративная) структура, — а также отношений между риторической поэтикой и политической риторикой.

Ключевые слова: риторическая деконструкция, структура современного мифа, риторическая поэтика, политическая риторика, символическая форма, имидж, бренд, массовая коммуникация.

Риторический анализ текстов манипулирующего дискурса (политического, экономического, включая рекламный, и пр.) привлекает все большее внимание к семиотическим и эстетическим аспектам риторических практик. Особое значение для понимания роли риторической поэтики в политическом дискурсе приобретает сейчас замечание М.М.Бахтина по поводу утверждения В.М.Жирмунского о слове как материале поэтики и о классификации фактов языка как основе систематического построения поэтики: «В основе этой (Жирмунского. — *А.М.*) попытки лежит совершенно не доказанное положение, что лингвистический элемент языка и конструктивный элемент произведения должны непременно совпадать. Мы полагаем, что они не совпадают и совпадать не могут как явления разных планов» [Медведев (Бахтин), 1993, с.96]. О символических формах как основных единицах воздействующего дискурса, включая художественный текст, типологии символических форм и их образовании на основе лингвистических единиц [см. Михальская, 2011].

Обратимся к структуре одного из самых известных «глобалистских» пропагандистских мифов — мифа о принцессе Диане, — чтобы показать функционирование в политическом дискурсе риторических знаков — топо-

сов — в роли символических форм и иерархию этих знаковых, топосовых символических форм в конструировании сложной уровневой системы современного мифа (символической формы высшего уровня и — одновременно — нарративной, текстовой структуры).

Мифы же в современном глобальном и глобалистском коммуникативном пространстве (виртуальном мире, который в определенном смысле и сам является не более чем мифом о сети и только в сети существует), возможно, даже с большими основаниями, чем когда-либо прежде, следует считать важнейшей, основной единицей политической риторики — и как особой формы социальной деятельности, и как особой дисциплины риторического круга.

Мысль о формировании на основе словесного знака и первичного означивания — денотации — вторичных знаков — «коннотаций», идеологем (по сути топосов) с их социокультурно обусловленным значением, отличным от первичного, и об образовании таким образом системы идеологии, принадлежит Р.Барту [1979]. В одной из предыдущих работ мы предположили, что в массовой коммуникации, в т.н. «информационном обществе», семиотический процесс может не останавливаться на этом, а чаще идет дальше, и вторичное означивание сменяется третичным, при котором третичный знак утрачивает не только всякое отношение к онтологии и денотативное значение, но и существенно меняет, вплоть до противопологания, а чаще вовсе теряет даже и ту коннотацию, которая сформировалась на этапе вторичного означивания в социокультурной логосфере традиционного общества. Третичный знак-топос становится идеально приспособленным к мифогенной и манипулятивной функции, утрачивая все элементы семантики, кроме сем (+) или (-), и приобретая зато способность служить элементарным положительным или отрицательным стимулом (аттрактантом или репеллентом) [Михальская, 2003]. Именно этот семиотический процесс, возможно, и лежит в основе феномена виртуализации сознания, столь характерного для общества масс-медиа.

Рассмотрим теперь смысловую архитектуру (глубинную риторическую структуру) мифа о принцессе Диане.

На **первом**, «**подстилающем**» **уровне** мифологической структуры на основе реальных лексических значений ключевых слов-лексем (единиц языка) создается смысловая оппозиция «реальных лиц» — участников будущей мифологической ситуации, а на самом деле — подготовка к формированию их образов-морф, т.е. артефактов. Это и хронологически первый в работе СМИ этап создания мифа. В описываемом мифе о принцессе Диане усилия журналистов (мы опираемся в первую очередь на материалы английской газеты «Sun»), направленные на долгосрочную перспективу, тогда еще недостаточно определенную, но многообещающую) были сосредоточены на сборе и представлении такой информации: с одной стороны — о Диане и принце Чарльзе, его прежних увлечениях (прежде всего Камилле Паркер-Боулз), и королеве Елизавете II — с другой, чтобы в сознании массового адресата актуализировался архетип сказки о Золушке. Так, будущая принцесса описывалась как несчастная, добросердечная, нежная, брошенная родителями одинокая девушка («сирота»), любящая детей (работа в детском садике) и обожающая уборку (приезжает к подругам с набором чистящих средств и резиновыми перчатками, чтобы за несколько фунтов навести порядок в квартире, включая чистку камина (!). Ничто не может быть дальше от реальности, но таковы законы риторической поэтики.

Для создания на следующих этапах образов-морф, имиджей (и в первую очередь их смысловых схем-брендов) [Михальская, 2006] на начальном этапе мифообразования в вербальных и визуальных текстах СМИ использовались системы следующих ключевых слов, организованные в бинарные оппозиции топосов: 1 — «молодой/старый» (будущая принцесса Диана — «молодая», ее антагонисты — королева Елизавета, принц Чарльз, его любовница Камилла Паркер-Боулз — «старые»); 2 — «красивый/безобразный» (соответствующие признаки приписываются Диане и ее антагонистам); обратим внимание, что характеристики топосов 1 и 2, казалось бы, пока вполне соответствуют реальности, «правдиво» ее «отражают», что заставляет массового адресата легко принять на веру и последующие: 3 — «чувство/бесчувственность» (в вариантах: «любовь/расчет», «верность/измена»): королева и принц, а заодно и Камилла подавались как расчетливые, бесчувственные, сухие, вообще бездушные люди, тогда как Диана в СМИ (недаром в дальнейшем наделялась прозвищем *Queen of Hearts* — королева сердец) представлялась как воплощение юной, непорочной, искренней любви и верности (в дальнейшем лишь от отчаяния вынужденная искать избавления от одиночества).

Заметим, что характеристики символической формы (бинарной оппозиции ключевых слов топоса) № (3) уже весьма и весьма сомнительны: ведь были вполне реальные основания именно Чарльза представить не только как жертву всепоглощающей юношеской страсти к Камилле, но даже и как рыцарски верного и своей первой любви, и вместе с тем своему долгу (произвести на свет наследника). Однако глобальная (добавим — глобалистская) цель мифа была совершенно иной и требовала иного.

Сравним теперь с описанным выше топосом 3 (чувство/бесчувственность, любовь/расчет) противоположную по смыслу традиционную для английской культуры XIX столетия иерархию ценностей, прямо выраженную в названии романа Джейн Остин «Sense and Sensibility», которое на русский язык переводится как «Разум и чувство», «Чувство и чувствительность» или, более точно, «Разум и чувствительность». Иерархия ценностей в этой паре в традиционной культуре Англии была не столь простой, и вовсе не всякое «чувство» могло быть безусловно предпочтено «отсутствию чувства», а тем более разуму. Как видим, глобалистская культура массового, информационного общества переворачивает эти отношения смыслов и ценностей.

На **втором, опосредующем уровне развития** мифологической структуры происходит дальнейшая разработка и преобразование первичных, словесно-ключевых, символических форм, созданных на 1-м уровне, и их отношений.

Ключевые слова как исходный тип символических форм, объединяясь, формируют образы-морфы. Прекрасная, юная, одинокая, добрая и добродетельная девушка (Диана) — Золушка испытывает незаслуженные страдания, преследуемая единым лагерем «старых и безобразных» гонителей — бесчувственным принцем, его бессердечной холодной матерью-королевой и злодейкой-любовницей. Добродетель попорана. Чувство предано и растоптано. Гонимы и страдают вместе с матерью и рождающиеся один за другим наследники — несчастные принцы. Крайняя степень мучений Дианы находит выражение в особенно модных, загадочных болезнях — в первую очередь, булимии, связанной с наиболее «актуальными» в обществе драматическими процессами изменения веса и проблемами питания. Диана пробирается в ночи к холодильнику. Злодейка-любовница торжествует.

К исходным ключевым смысловым топосам-оппозициям, на основе которых формируются образы-морфы участников мифологической ситуации, добавляются и новые, а также перестраивается вся иерархия. В качестве главного бинарного топоса выступает теперь оппозиция «свобода/рабство» (с вариантами, или подчиненными топосами, «естественность/условность», «свобода чувства/долг», «свобода чувства/семья»). Молодая и прекрасная Диана в дискурсе СМИ олицетворяет свободу, «права человека» на личное счастье, естественность, жизнь, чувство (представленное в дискурсе символическим словом «сердце» — ср. ее имя в СМИ — «Queen of Hearts» — Королева сердец), а при этом — верность семье и долгу. «Старая и безобразная» группа антагонистов — королева, Чарльз, Камилла — воплощают несвободу, связанность, скованность: «холодный дом» Британской империи губит всякое проявление личной свободы, каждый росток живого горячего чувства, попирая тем самым «права человека» (реальные отношения в треугольнике Диана—Чарльз—Камилла складываются при этом совершенно иначе, но первый уровень разработки мифа пройден недаром, и массовая аудитория уже подготовлена именно к таким оценкам персонажей и отношений). Развитие имиджей Дианы и Чарльза идет далее в противоположных направлениях, и имиджевый антагонизм приобретает все более социальное звучание: принцесса уже не просто любит детей (см. этап 1), но становится новой Матерью Марией, современной святой, борющейся против всякого зримого зла — она во главе движения за запрет противопехотных мин, она прикасается под вспышки объективов и жужжание видеокамер к больным СПИДом — прокаженным нашего времени, и пр., и пр. При этом она парадоксальным образом приобретает и статус «иконы стиля», без чего современное общество потребления своих героев буквально «не видит». Социальная же роль антагониста — Чарльза сходит на нет.

Как видим, на этом этапе образы-морфы, созданные с помощью ключевых символических слов — символических форм 1-го уровня — получают развитие и оформляются в имиджи — сложные системы чувственно воспринимаемых образных представлений, еще далее отстоящие от реальности, чем образы-морфы, и базирующиеся на структурных основах, как бы смысловых схемах-каркасах, или брендах [см.: Михальская, 2006; 2011]. Здесь добавим, что бренд — безусловно, удивительный и по структуре, и по функции феномен — элемент структуры имиджа, осуществляющий непосредственную связь между идеологической схемой *idéa* (вещи) — и ее нерасчлененным, зрительным и зримым представлением — *eídos* (вид), объединяющий внутреннее, скрытое, имплицитно-смысловое, составляющее сущность вещи, — и те наружные, видимые, эксплицитные признаки, с помощью которых это глубинное смысловое сущностное начало вещи проявляется вовне. Напомним, что сущность самого имиджа как одной из основных единиц современной массовой коммуникации — в реализации великого принципа, открытого Аристотелем: нет ничего такого внутреннего, что не было бы так или иначе проявлено как внешнее, и нет ничего такого внешнего, что не являлось бы выражением некоего внутреннего (этот принцип сформулирован Аристотелем в начале текста «Второй аналитики» и уже обсуждался [см.: она же, 2011]; в этом смысле роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» может быть рассмотрен как иллюстрация к указанному открытию Аристотеля).

Если представить аристотелевский пример к этому положению (откуда мы узнаем, что лев — могущественный и свирепый хищник? По гриве, клыкам, могучим когтистым лапам) в терминах «имидж-бренд», имидж льва (нерасчлененное чувственное представление о льве) опирается на каркас бренда, объединяющего систему существенных имплицитных (глубинно-смысловых) признаков льва, т.е. его идею, — могущество, свирепость, хищность — и его «вид» — систему зримых проявлений этих признаков, т.е. признаков эксплицитных — грива, клыки, когтистые мощные лапы: грива-могущество, клыки — свирепость, хищность — мощные лапы с огромными костями. Этот «перевод» с языка понятий на язык визуальных признаков и есть бренд.

На **третьем уровне** формирования структуры мифа сложившиеся системы имиджей дополняются до обретения симметрии и приобретают новый нарративный импульс: вводится новый персонаж — сказочный восточный принц, призванный освободить принцессу и дать ей счастье — появляется наследник миллионного состояния и мусульманин. «Страсть» между ним и Дианой, противопоставленная «безобразной» связи «старых» любовников Чарльза и Камиллы, в СМИ разрабатывается на основе ключевых топосов: 1 — «права человека/диктатура государства» (пара Диана—Доди олицетворяет борьбу за права личности на любовь и счастье, попираемые железной машиной британского истэблшмента; напомним, что Диана не без помощи СМИ получила еще и «титул» «народная принцесса»), а также 2 — «глобализация/национально-культурное своеобразие»: любовь между Дианой и Доди призвана демонстрировать стремление мировых культур и религий к «гармонии» и даже «слиянию» (кстати, основания гармонии получаются весьма неравновесными, т.к. негласное предпочтение отдается в мифе именно мусульманскому миру, «полному чувств и человечности», в противовес холодному порядку христианской монархической страны и ее династии). Мусульманский мир «теплой человечности» «высылает» своего «принца» на спасение исходно христианской (но уже «почти обращенной») принцессы из холодных железных когтей британского имперского льва. Итог — трагическая и закономерная гибель обоих героев и их вечное торжество в любви, а как следствие — поражение «врага» — дискредитация британской монархии и истэблшмента, а шире — европейского мироустройства, культуры, уклада жизни.

Таким образом, пройдя три основных этапа формирования (от ключевых символических слов, на основе которых возникают образы-морфы, к складывающимся на основе образов-морф имиджам, а далее — к системам имиджей, симметрично уравновешенным и актуализирующим архетипы сказки и получающим жизнь и динамику нарративной текстовой структуры), важнейшей единицей массовой коммуникации, прежде всего востребованной в политико-риторической деятельности.

Как представляется, развитие исследований политического пропагандистского дискурса может стать особенно продуктивным при учете категорий риторической поэтики и — шире — при тесном взаимодействии этих областей знания и практики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Барт Р.* Риторика образа. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1979.
2. *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.)* Формальный метод в литературоведении. М., 1993.
3. *Михальская А.К.* Метафора в современной политической речи// Вестник Литературного института им. А.М.Горького. 2006, № 2.
4. *Михальская А.К.* О риторической поэтике и эстетике//Вестник Литературного института им. А.М.Горького. 2011, №1,2.
5. *Михальская А.К.* Риторика и речевое поведение в массовой коммуникации: опыт обобщающей модели//Речевая коммуникация. Сб.трудов. Саратов, 2003.

Поступила в редакцию 03.05.2012

Е.И.СЛАВУТИН, В.И.ПИМОНОВ

К ВОПРОСУ О ПРОФЕТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Важнейшей особенностью художественных текстов является присутствие в их сюжетной композиции профетической структуры, восходящей к оракулу. В структуре сюжета оракул — суть, скрытое предвестие узлового сюжетобразующего события, предстающего в форме загадки. Образно преломляя будущее в настоящем, оракул представляет собой конструкцию, циклически перевёрнутую (обратную) по отношению к обычной метафоре.

Ключевые слова: сюжет, структура, метафора, оракул, телеология.

Важнейшей особенностью многих художественных текстов является присутствие в их сюжетной композиции особого рода профетической структуры, восходящей к оракулу как архетипическому культурному образу.

На профетическую структуру как фундаментальную составляющую сюжета (на примере греческого романа) обратил внимание Виктор Шкловский: «Действие сопровождается повторными темными, невнятными предсказаниями и снами, которые в результате осуществляются, но не буквально, а с неожиданным переключением смысла, так сказать метафорически. Таким образом, следующие одно за другим приключения при помощи предсказаний затрудняются так, как сейчас затрудняют ложными разгадками детектив. В древнем «приключенческом романе» вместо современных различных толкований преступления происходили различные толкования предсказаний, а сами приключения становятся разгадками: читатель соображал — вот как надо было понимать предсказание» [Шкловский, 1966, с. 38].

В рамках предлагаемого нами подхода термин *оракул* в структуре сюжета можно определить как скрытое предвестие узлового сюжетобразующего события, предстающего в метафорической форме загадки, истинный смысл которой раскрывается лишь тогда, когда двусмысленное будущее становится однозначным настоящим. Метафорически преломляя будущее в настоящем, оракул, тем самым, представляет собой особого рода метафорическую конструкцию, циклически перевёрнутую по отношению к обычной метафоре. Назовем это сюжетное построение рабочим термином *обратная метафора*.

В отличие от обычной метафоры, осуществляющей переход от прямого смысла к переносному, обратная метафора осуществляет обратный переход от переносного смысла к прямому. Если сутью обычной метафоры является

воплощение реального события в его метафорическом образе, то сутью обратной метафоры является актуализация метафорического образа в реальном событии.

Рассмотрим предлагаемое утверждение на примере некоторых «основных текстов» европейской культуры (ср. «великие тексты» по терминологии В.Н. Топорова), которые, с одной стороны, являются смыслопорождающими в культуре, а с другой — несмотря на множество исследований, продолжают из-за своей структурно-семантической сложности служить основой для новых текстов-интерпретаций.

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА МИФА ОБ ЭДИПЕ

Неожиданным примером обратной метафоры служит сюжетная композиция мифа об Эдипе, где обратная метафора облечена в форму загадки, которую чудовище с головой женщины и туловищем львицы Сфинкса (др.-греч. Σφίγξ, Σφίγγος, собств. «душительница») загадывает Эдипу: «Кто из живых существ утром ходит на четырёх ногах, днём на двух, а вечером на трёх?» Загадка Сфинкса суть метафорический образ, который уподобляет детство человека утру, его зрелость — дню, а старость — вечеру. Секрет этой загадки заключается в том, что жизнь человека как целое уподобляется в ней одному дню — как части. Осуществляя обратный переход от части к целому, Эдип даёт, казалось бы, единственно правильный ответ на вопрос Сфинкса. «Человек, потому что он ползает на четвереньках в младенчестве, твёрдо стоит на ногах в молодости и опирается на палку в старости». Тем самым разгадка заключается в переходе от прямого значения слов «утро», «день» и «вечер» к их метафорическому прочтению как «начала», «середины» и «конца» жизни человека. Однако ответ Эдипа — всего лишь одно из двух возможных прочтений вопроса Сфинги, в котором заключено пророчество его собственной судьбы. Действительно, если соотнести возникший в ответе Эдипа образ судьбы человека с его собственной судьбой, то оказывается, что за образом младенца, который ползает на четырех конечностях, скрывается сам Эдип-младенец. Ведь он вынужден перемещаться подобным способом не только в силу возраста, но и из-за того, что после рождения ему были проколоты сухожилия на лодыжках. За образом взрослого человека, передвигающегося на двух ногах, тоже скрывается образ самого Эдипа, получившего такую возможность не столько потому, что он взрослый человек, сколько потому, что изуродованные ноги ему вылечила его приемная мать. И, наконец, за образом старца, который опирается на посох, также скрывается ослепивший себя Эдип. Посох старца оказывается тогда посохом слепца. В ответе Эдипа часть предстает в образе целого, когда один день оказывается метафорическим образом жизни человека. Однако и ответ Эдипа на вопрос Сфинкса скрывает в себе «новую загадку», разгадкой которой становится прячущаяся за судьбой человека вообще судьба самого Эдипа — в частности. Собственно профетический смысл имеет лишь последняя, третья часть загадки Сфинги, обращающаяся к будущему Эдипа, когда он сам себя ослепляет. Первые две части загадки относятся к его прошлому (когда после рождения ему прокалывают сухожилия) и к настоящему (когда после излечения он вновь обретает возможность ходить на двух ногах). Иными словами, трехчастная загадка Сфинкса на две трети соотносится с прошлым и настоящим Эдипа,

а на одну треть — с его будущим. Знание, с помощью которого Эдип разгадывает загадку Сфинкса, мешает ему постигнуть тайну своей собственной судьбы. Образ «третьей ноги», означающий в судьбе абстрактного человека старческий посох, в судьбе самого Эдипа приобретает пророческий смысл посоха слепца. Сфинкс загадывает Эдипу его собственную судьбу, разгадать которую — значит «познать самого себя» [Пимонов, Славутин, 2011, с. 103].

В сюжетной композиции произведения обратная метафора представляет собой как бы свёрнутый сюжет, в то время как сам сюжет представляет собой развернутую в событийный ряд обратную метафору. В этом ряду обратная метафора выступает обычно в роли скрытого предвестия, когда событие сначала предстает в образно-метафорической форме, а затем актуализуется в форме реального эпизода, как бы создавая тем самым эффект дежавю.

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА «ГАМЛЕТА»

В трагедии Шекспира «Гамлет» в роли предвестия будущего выступает сцена «Мышеловки» — знаменитая пьеса в пьесе, которую принц Гамлет с помощью приезжей театральной труппы разыгрывает перед своим дядей Клавдием с целью установления его виновности в смерти своего отца. Старая пьеса с многозначительным названием «Убийство Гонзаго» должна напомнить Клавдию о его преступлении. На первый взгляд, Гамлет намерен поставить следственный эксперимент, используя театральное представление как своеобразную машину времени, позволяющую провести очную ставку настоящего с прошлым. Однако само представление пьесы в пьесе показывает, что это не совсем так, и спектакль оказывается лишь частью замысла Гамлета. Действительно, по ходу разыгрываемой пьесы Гамлет называет будущую жертву убийства герцогом Гонзаго, а при появлении убийцы говорит, что «это некий Луциан, племянник короля». Именно так представляет его своим зрителям племянник короля Клавдия — принц Гамлет, несмотря на то, что по пьесе «Убийство Гонзаго» жертва убийцы не король, а герцог!

Гамлету мало очной ставки с прошлым. Ему нужна очная ставка и с прошлым, и с будущим. И он прямо указывает Клавдию, что речь идёт не о каком-то герцоге, а о нём самом, то есть о короле, которого намерен убить его же племянник. Показанная Клавдию пьеса в пьесе становится для него символической чёрной меткой, которую сын посылает убийце своего отца, следуя негласным законам мести и её неписанным ритуалам. Клавдий видит в пьесе, поставленной Гамлетом, предвестие своей смерти от руки своего племянника [Пимонов, Славутин, 2001, с. 45]. Король приходит в ужас и прозревает. Очная ставка с будущим оказывается страшнее встречи с прошлым. В сюжетной конструкции «Гамлета» пьеса в пьесе становится обратной метафорой финального события трагедии — мести сына убийце отца.

Пьеса в пьесе — это своеобразная театральная машина времени. Перенос действия в прошлое, она одновременно направляет действие в будущее, заставляя его развиваться в двух противоположных направлениях. Такова структура времени сюжетной композиции любого художественного произведения. Эта структура представляет собой циклический механизм инверсии прошлого и будущего, причины и следствия. В основных чертах работа этого механизма повторяет работу сновидения, протекающего в двух противоположных временных направлениях.

ТЕЛЕОЛОГИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ В СТРУКТУРЕ СНОВИДЕНИЯ

Глубокий анализ феноменальной особенности обратного течения времени во сне сделал выдающийся богослов и философ Павел Флоренский (1882—1937) в работе «Иконостас». Сопоставляя последовательность событий сновидения, вызванного какой-либо внешней причиной, с реальной последовательностью их «сочинения», вызванного этой внешней причиной, Флоренский обратил внимание на их взаимную временную противонаправленность. Это удивительное открытие он иллюстрирует на примере «облежавшего все учебники психологии» сновидения, когда «спящий пережил чуть ли не год или более французской революции, присутствовал при самом её зарождении и, кажется, участвовал в ней, а затем, после долгих и сложных приключений, с преследованиями и погонями, террора, казни Короля и т. д. был, наконец, вместе с жирондистами, схвачен, брошен в тюрьму, допрашиваем, предстал революционному трибуналу, был им осуждён и приговорён к смертной казни, затем привезён на телеге к месту казни, возведён на эшафот, голова его была уложена на плаху и холодное острие гильотины уже ударило его по шее, причём он в ужасе проснулся... от того, что спинка железной кровати, откинувшись, с силой ударила его по обнаженной шее» [Флоренский, 1993, С.12-13].

Совершенно очевидно, что внешняя причина сновидения (удар железной спинки кровати) преобразуется бессознательной творческой фантазией сновидца в финальное событие сновидения (удар холодного острия гильотины) и становится завязкой сновидческой драмы, а начальное событие сна (начало революции) — её развязкой. Всё развитие действия сновидения — от самой весны революции до возведения на эшафот сплошным потоком событий устремляется именно к этому завершающему сон холодному прикосновению к шее ножа гильотины. В свою очередь, падение ножа гильотины, являясь одновременно финальным следствием и телеологической причиной всей последовательности событий сновидения, представляет собой не что иное, как обратную метафору его внешней причины — реального события падения железной спинки кровати. Отношение сновидения к вызвавшей его внешней причине становится подобным отношению оракула к событию, им предсказанному. Явь снится в каком-то изменённом и странном виде. Знакомое во сне ведёт себя как незнакомое, незнакомое — как знакомое. В этом смысле сон подобен загадке, которую предстоит разгадать наяву, и воспринимается как предвестие того, что должно случиться в будущем, а потому всегда представляется нам вещим. Очевидно, существует какая-то глубинная внутренняя связь между психическим феноменом сновидения, культовым феноменом оракула и циклической структурой сюжета художественного произведения.

В своей основе сюжет художественного произведения, точно так же, как вызванное внешней причиной сновидение, представляет собой циклическое преобразование причинно-следственной последовательности событий одной фабулы в обратную телеологическую последовательность событий другой фабулы, в результате которого причина и следствие меняются местами. Анализ «сновидений, вызванных какой-нибудь внешнею причиной», приводит Флоренского к выводу, что «как это вообще бывает в крепко сделанной драме, мы имеем полное право утверждать телеологичность **всей** композиции сновидения» [Там же, с. 10].

ТЕЛЕОЛОГИЧНОСТЬ СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ БИБЛИИ

Образ книги в Библии (греч. βιβλία — мн. ч. от βιβλίον — книга) не только определил её название как собрания книг Священного писания, но и стал основным композиционным принципом всего её построения, как книги в книге. Присутствие в тексте Библии текста скрижалей Завета, начертанных её главным действующим лицом — самим Богом, даёт ключ к пониманию общей сюжетной композиции собрания текстов Священного писания в целом. Слова Божии, полученные Моисеем от Бога на Синае, начертанные им самим скрижали Завета играют в библейских книгах сюжетообразующую роль пророческого сценария развития событий, когда нарушение божественной заповеди влечёт за собой predetermined божественную кару. В силу этого особое место в сюжетной композиции Библии занимают пророческие книги и сами пророки, осуществляющие, говоря в наших терминах, циклическое преобразование фабулы реальных исторических событий в подчинённый божественному промыслу провиденциальный сюжет, в котором пророк играет роль прорицателя, а полученное им от Бога откровение выступает в роли оракула.

В Новом Завете Слово Божие находит новое воплощение в образе Иисуса Христа, как осуществление предсказанного в пророческих книгах Ветхого Завета. Замечательно описывает эту историю самый значительный греческий апологет II века святой Иустин: «В этих-то книгах пророков находим мы предсказание о том, что Иисус, наш Христос, придет, родится от Девы и возрастет, будет исцелять всякую болезнь и всякую немощь и воскрешать мертвых, подвергнется зависти, и будет не узан, и распят, умрет и воскреснет, и наречется Сыном Божиим; также, что некоторые будут Им посланы проповедать это во весь род человеческий, и более из язычников уверуют в Него. Это было предсказано до явления Его сперва за пять тысяч лет, то за три тысячи лет, то за две, то за тысячу, а то за восемьсот; потому что сообразно с преемством родов существовали то те, то другие пророки» [Иустин, 1998, с.301].

По Иустину, Ветхий Завет в целом представляет собой пророческий сценарий рождения, жизни, смерти и воскрешения главного действующего лица Нового Завета — Иисуса Христа.

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА «ДОН КИХОТА»

Композиция Библии как книги о жизни героя, как бы сошедшего со страниц книги в книгу, становится конструктивной основой профетического сюжета романа Сервантеса «Дон Кихот». В самом начале романа обедневший идальго предстаёт перед нами в роли сошедшего с ума читателя рыцарских романов, кроме которых «для него в целом мире не было уже ничего более достоверного» [Сервантес, 1955, с. 35]. Дон Кихот верит всему, что написано в рыцарских романах. Отправляясь в свой первый рыцарский поход, он размышляет о том, как будущий автор начнёт свою «правдивую повесть» о его «славных деяниях»: «Когда-нибудь увидит свет правдивая повесть о моих славных деяниях». [Там же, с. 40].

Собственно весь замысел старого идальго и состоит в том, чтобы, воз-

ложив на себя роль странствующего рыцаря, претворить в жизнь подвиги, о которых он с увлечением читал в рыцарских романах, в надежде на то, что и о его приключениях непременно будет написан новый рыцарский роман. Опережая события, будущий литературный герой уже сам сочиняет начало ещё не написанного «романа в романе» о «славных подвигах», которые ему еще только предстоит совершить. Иначе говоря, подвиги, описанные в рыцарских романах, оказываются в определенном смысле прообразом, предсказанием или предвестием тех событий, участником которых намерен стать Дон Кихот.

Но и сам Сервантес появляется на страницах своего собственного романа «Дон Кихот» в роли автора еще ненаписанного романа «Галатея». В библиотеке Дон Кихота священник, цирюльник, ключница и племянница, помимо других «рыцарских книжек», которые они намереваются предать огню, случайно находят первую часть романа Сервантеса «Галатея». Прозорливая племянница предлагает немедленно сжечь этот незаконченный роман Сервантеса. Но осторожный священник советует ей не спешить: «Кое-что в его книге придумано удачно, кое-что он замыслил, но ничего не довёл до конца. Подождём обещанной второй части: может статься, он исправится и заслужит, наконец, снисхождение, в коем мы отказываем ему ныне. А до тех пор держите её у себя в заточении» [Там же, с. 71-72].

«Галатея» — раннее произведение Сервантеса, в котором дисгармонии «века нынешнего» противостоит пастушеская идиллия «золотого века». Известна лишь первая часть этого романа, упоминание о которой мы и находим в «Дон Кихоте». Вероятно, его вторая часть, обещанная автором в конце первой, так и осталась ненаписанной.

В самом конце романа неутомимый идальго после всех своих неудач на рыцарском поприще вновь загорается безумной идеей воплотить в жизнь очередную литературную утопию — на сей раз в жанре пастушеской пасторали.

Недаром в начале романа племянница странствующего рыцаря, пророчески предвидя его трагический конец, предлагает также отправить в печь не только рыцарские романы, но стихотворные пастушеские идиллии: «Ведь если у моего дядюшки и пройдёт помешательство на рыцарских романах, так он, чего доброго, примется за чтение стихов, и тут ему вспадёт на ум сделаться пастушком: станет бродить по рощам и лугам, петь, играть на свирели, или, ещё того хуже, сам станет поэтом, а я слыхала, что болезнь эта прилипчива и неизлечима» [Там же, с. 70]. Эти слова, сказанные в начале романа племянницей, выступающей здесь, образно говоря, в роли вещи Кассандры, заключают в себе профетическую структуру всего романа, то есть, по существу, предсказание того, что произойдет с героем в самом конце его жизни. И действительно, в финале романа, вернувшись домой «после поражения», Дон Кихот «собирается... стать пастухом» и, как он говорит, «будет называться пастухом *Кихотисом*».

Однако, как и вторая часть пасторального романа Сервантеса «Галатея», пастушеская утопия Дон Кихота, предсказанная его племянницей, так и осталась неосуществленной.

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СЮЖЕТА РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»

В 1954 г. в журнале «Знамя» сам автор во вступительной заметке к публикации своих «стихов из романа в прозе «Доктор Живаго» так описывает свой замысел: «Герой — Юрий Андреевич Живаго, врач, мыслящий, с поисками, творческой и художественной складки, умирает в 1929 году. После него остаются записки и среди других бумаг написанные в молодые годы отдельные стихи, часть которых здесь предлагается и которые во всей совокупности составляют последнюю, заключительную главу романа. Автор» [Пастернак, 1989, с.10]. В девятой части романа, как это и было обещано, он помещает девять дневниковых записей своего главного героя. Из записок доктора Живаго: «Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего они говорят присутствием содержащегося в них искусства». Эти слова главного героя неожиданно раскрывают внутренний смысл всего произведения в целом. Роман завершается книгой стихов Юрия Живаго, составленной его сводным братом Евграфом (от греч. «хорошо пишущий»), и тем самым вся предыдущая прозаическая часть оказывается всего лишь принявшим обличие романа предисловием и прологом к пророческой книге стихов его главного действующего лица. В «Докторе Живаго» Пастернак продолжает начатую Данте в его «Новой жизни» традицию включения книги стихов в прозаическую книгу жизни их автора. Оба, произведения подобно Библии, завершаются пророческим предвестием будущего. «Новую жизнь» завершает пророческий рассказ о замысле будущей «Божественной комедии», к осуществлению которого Данте приступил лишь через двадцать с лишним лет, а в конце прозаической части своего романа Пастернак прямо говорит о завершающей его пророческой книге стихов Юрия Живаго, которая «как бы знала» о *предвестии* (курсив наш) свободы, «которое все послевоенные годы носилось в воздухе, составляя их единственное историческое содержание» [Там же, с. 387]. Да и сама книга стихов Юрия Живаго заканчивается стихотворением «Гефсиманский сад», в котором вновь торжественно звучит библейская тема пророческой «книги жизни»:

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святых.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пусть же сбудется оно. Аминь!

Оракул, предвестие и обратная метафора в сюжетной композиции художественного произведения воплощают в себе то магическое, вещее, пророческое Слово, которое должно стать и становится Делом подобно библейской формуле божественного акта творения. Каждый творческий акт, воплощаясь в сюжетное целое художественного произведения, как бы вновь и вновь воспроизводит библейскую формулу божественного акта творения в начале первой книги Ветхого Завета «Бытие»: «И сказал Бог: да будет» — «И стало так».

Сказано — сделано.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Иустин*// Ранние Отцы Церкви. Антология. Брюссель, 1998.
2. *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. М., 1989.
3. *Пимонов В.И., Славутин Е.И.* Загадка Гамлета. М., 2001.
4. *Пимонов В.И., Славутин Е.И.* Загадка мифа об Эдипе//Всемирная литература в контексте культуры. Сборник научных трудов по итогам XXIII Пуришевских чтений. М., 2011.
5. *Сервантес М.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 1955. Т. 1.
6. *Флоренский П.А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993.
7. *Шкловский В.Б.* Повести о прозе. М., 1966. Т. 1.

Поступила в редакцию 30.09.2012

А.Н. ЗОРИН

К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ТЕКСТАХ РАННЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Автор исследует проблему формальной организации текстов первых русских пьес конца XVII — начала XVIII в., поместив их в контекст западноевропейской и русской книжной традиции. Рассмотрены генезис и роль первых ремарочных описаний, комментариев и иллюстраций в текстах ранней русской драматургии.

Ключевые слова: ранняя русская драматургия, книгоиздание, ремарка, иллюстрация.

Намерение исследовать пьесы ранней русской драматургии — тексты Иоганна Грегори, Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича — вызвано уникальной культурной ситуацией времени их появления. Русская литература осваивает тысячелетний театральный и драматургический опыт Европы в несколько лет. На фоне стремительно формирующейся культуры восприятия театрального зрелища возникает феномен театральной пьесы как книги. И как не похож для зрителя XVII столетия спектакль на иные ритуализованные зрелища, так не похожа пьеса на некоторые, более ранние литературные опыты.

Автору первых пьес приходится учитывать неподготовленность читателя к восприятию театральной условности. Путь к читательскому сознанию и сердцу лежит через его реальный на тот момент опыт — в светской и, особенно религиозной литературе. Представление о европейском арсенале средств театрального книгоиздательства постепенно накладывается на уровень книжных впечатлений российского читателя. Эрудированный творец драмы и культурный русский читатель в этот период находятся в ситуации осторожного определения разделяющих их границ. Авторы первых пьес постепенно отвоевывают внимание к драме как к важной части книжной культуры. Средством утверждения принципов нового для России рода искусства становится последовательное использование изобразительных элементов, коррелирующих речевое поведение героев с характером потенциального театрального зрелища.

Русский театр начался со спектакля для одного зрителя. Этим зрителем

был Алексей Михайлович Романов, русский царь. Во время первого представления «Артаксерксова действия» 17 октября 1672 года он сидел в зале один. У стены, за решеткой, на сцену могли смотреть царица с детьми. Приближенные царя — некоторые из них напоминали действующих лиц аллегорического действия — стояли на сцене, справа и слева от разыгрывавших пьесу артистов. Длилось действие около 7 часов.

Вскоре Алексею Михайловичу был преподнесен письменный вариант пьесы в богатом переплете. Жизнь драмы началась с благосклонного решения русского царя иметь такой экземпляр. Данный факт показателен как ни для какой иной истории драмы — в последующие столетия именно монаршая воля станет определяющей в тенденции развития драмы, и, по сути дела, создатели пьес будут получать недвусмысленную установку на определенный социальный заказ. Представление о театре как о «кафедре, с которой можно сказать миру много...», было характерно не только для Гоголя. Власть всегда четко представляла себе масштаб аудитории театрального месседжа, потому так сложны цензурные истории всех великих русских пьес — и практически все эти истории связаны с вмешательством императорской особы.

Текст «Артаксерксова действия» дошел до нас в двух основных вариантах — на немецком и на русском языках. Сопоставление списка первоначального экземпляра, написанного Грегори для постановки, и списка, близкого к подарочному экземпляру, убеждают в разнице принципов работы драматурга над сценарием для сцены и пьесой для чтения. Об этом говорит, прежде всего ремарочный пласт обоих текстов. В первом случае Грегори в немногочисленных ремарках использует латинские пометки, тем самым обращаясь к традиции постановочных ремарок, принятых в английском театре. В подаренной царю рукописи ремарочная структура разработана более подробно. В этом списке ремарки не просто сопровождают реплики и характеризуют образ действия персонажей — в них учтен опыт описания церемониала, принятый при дворе Алексея Михайловича. Еще авторы комментариев к первому научному изданию пьес Грегори — О.А. Державина, А.С. Дёмин и А.Н. Робинсон — обратили внимание на то, что описание действенной стороны «Артаксерксова действия» и «Июдифи» во многом вторит росписи этапов посвящения в царские сокольничие в созданной при участии Алексея Михайловича «Книги, глаголемой Урядник: новое уложение и устройство чина сокольничья пути» [Первые пьесы русского театра, 1972, с. 52-53, 75-77]. «Урядник» проецировал общее представление о чине каждого придворного, поскольку «честь и чин и образец всякой вещи большой и малой учинен по тому: честь укрепляет и утверждает крепость; урядство же уставляет и объявляет красоту и удивление...» [Там же, с. 53]. «Урядник» был своего рода сценарием светского церемониала, знакомый только посвященным придворным, по которому они разучивали свои роли.

Но есть у ремарочного пласта и другая цель. Стефан Оргель, исследуя елизаветинскую драму, обратил внимание на то, что иллюстрации и насыщение текста ремарками, а то и дописками — не только отражает стремление автора к реалистичности, образной яркости текста, но и дает возможность читателю увидеть в тексте даже больше, чем на сцене [Orgel, 2006, с.38-43]. Подобную цель преследовал и Грегори. Алексей Михайлович, читая рукопись книги, должен был снова вернуться в мир образов спектакля, заново

представить действо в своем воображении. И, возможно, вернуться к идее новых театральных постановок.

Первая ремарка пьесы — название — не ограничивается именем главного персонажа. В заглавие вмонтирован типичный для более позднего оформления драмы жанровый подзаголовок — в данном случае указание на принадлежность текста драматургическому роду. Грамматическая конструкция подчеркивает, что главной действующей силой, главным персонажем является Артаксеркс, царь. Он вершит судьбы героев пьесы, казнит и милует, руководствуясь своими представлениями о соответствии поступков чину и собственному благу.

В афишной ремарке «действия» отражено своеобразие отношений между сценой и залом в первом спектакле русского театра. Афиша озаглавлена: «Роспись, которым отроком в коих чинех быть в комедии». Эта ремарка дает представление и о социальном составе исполнителей (отроки), и о строгой подчиненности происходящего принятой при дворе системе «чина». Тем самым подчеркивается соответствие каждого героя иерархии. По социальному иерархическому принципу построена и разветвленная структура списка героев — где только поименованных 39 действующих лиц, а к ним примыкают 5 «жилцов», 8 солдат, 7 человек стражей.

Для обозначения соответствия героя месту на социальной лестнице Грегори выбирает российскую придворную систему. Поэтому и Артаксеркс назван по-русски — царь, которого поддерживают канцлер, думные бояре, спальники, воевода-князь. Драматург постарался максимально сократить дистанцию между изображаемыми библейскими событиями и реалиями жизни русского царя, сохранив основные сюжетные черты первоисточника. «Думные бояре» из пьесы на библейский сюжет и придворные русского царя, как известно из летописей, находились на сцене рядом. Артисты и подданные уравнивались в области героического перед единственным зрителем. При этом по отношению к царю все они располагались на более низкой ступени в иерархии взаимоотношений зритель—персонаж, что было нехарактерно для западноевропейской традиции. Но прежде, чем сопоставить такого рода примеры, обратимся еще к одному драматургически организованному тексту.

30 января 1689 г. Карион Истомин, ученик С.Полоцкого, преподносит царю Петру Алексеевичу красочно оформленную «Книгу Любви знак в честен брак», написанную в честь венчания будущего императора с Евдокией Федоровной Лопухиной. Текст аллегорического действия построен на диалогах между разными органами чувств человека — ум, сердце, видение, слышание, обоняние, осязание и ноги обращаются с напутствием к новобрачным. «В «Книге Любви знак...» мы имеем дело с барочной театрално-зрелищной эмблематизацией древнего, идущего еще от античности топоса, связанного с описанием человеческого тела и чувств... Абстракции наделяются головами и сразу обретают конкретные аллегории [Сазонова, 2006, с. 292-293]. Вся структура сюжета строится по драматургическому принципу. И хотя это текст стихотворного посвящения, именно это издание в полной мере воплотило принципы книжного оформления ранней драмы. Есть в «Книге Любви знак...» и ремарки, и иллюстрации, призванные воссоздать эффект венчания, Иисуса, Марии и правдоподобия этого сакрального действия. Так, в прологе приглашенные на свадьбу апостолы оказываются в положении



Страницы из «Книги Любви знак в честен брак» К. Истомина [Истомин, 1989, Л. 2, 9].

зрителей. Царь, его жена и приближенные — персонажи разыгрываемого перед ними спектакля. Переходы от сцены к сцене разделены ремарками, постулирующими обращение именно к зрителям «божественной комедии» и к читателям, оказывающимся причастными этому событию: «В трубах кованых вострубите перед царем Господем» [«Книга Любви знак», 1989, с. 97] и др.

Специфическая форма обозначения ремарки — не только отдельным абзацем, но полной красной строкой — отражает специфическую позицию комментирующего описания действия ранней русской драмы в рамках книжной культуры. С одной стороны, ремарке приписываются традиционные для ранней русской книжной культуры функции аргумента, краткого резюме последующего изложения раздела летописи или всей книги. Но в данном случае ремарки не являются аргументом. Выделенные из структуры целого повествования графически другим цветом шрифта, они подчеркивают присутствие иного, параллельного действия. И этим действием становится театральное действие.

То, что в тексте «Книги Любви знак...» — это именно ремарки, можно предположить по аналогии с оформлением драматургических действий в ранней английской драме. Ранняя русская драматургическая традиция имела возможность косвенного взаимодействия с великой театральной традицией елизаветинской эпохи через формы немецкой «английской драмы» [Одесский, 2004, с.9], к которым обращались Грегори и учитель Истомина — Симеон Полоцкий. В английской драме выделение ремарки из структуры остального драматического повествования и выделение ее красным шрифтом — один из знаков формирующейся книжной драматургической культуры [McJennet, 1999, с.18].

Само расположение фигур на картине в «Книге любви...» демонстрирует направленность действия. Верховные зрители смотрят на происходящее сверху вниз. И, наоборот, действия всех участников свадебного спектакля — и звуки музыкальных инструментов, отмеченные ремарками, и хвалебные речи, и диалоги аллегорических персонажей — обращены вверх. Как и царь Алексей Михайлович в случае с «Артаксерксовым действием», его «венценосный» сын тоже оказывается вовлеченным в структуру шекспировской модели «мир—театр». Он сам играет роль в этом мировом спектакле. Но над царем есть только сакральные зрители — святое семейство и святые. Монарх находится в уникальной сильной позиции.

Традиционное барочное изображение театрального пространства подразумевает трехуровневую систему восприятия. Ярусы, сцена и партер олицетворяют земную жизнь между адом и раем. В книге Истомина изображение царской семьи неожиданно оказывается на среднем уровне театрального пространства. Над венценосной четой — на облаках, как в воображаемой ложе, — божественные иерархи. При таком расположении в структуре «божественной комедии» царственные особы становятся главными действующими и действенными персонажами — именно они занимают активную позицию в мировом спектакле, и только высшие силы наблюдают за ними. Их героика абсолютизируется в условном театральном пространстве.

Несмотря на генетическую связь «Книги...» с традицией использования паратекстовых приемов как средств гиперболизации драмы, текст Истомина демонстрирует специфическую русскую модель по отношению к театру — представитель верховной власти находится вне условий игры остальных людей. Он разыгрывает свою божественную комедию и, понимая законы такой игры, а также замысел творца, следит за перипетиями действия мира-театра. Дистанцированность власти от публики подчеркивается разными вариантами их изображения.

В Западной Европе к моменту, когда публикуются первые пьесы русского театра, место монарха в театральном пространстве уже локализовано и представлено в достаточно демократичной форме. Так, знаменитая гравюра, иллюстрирующая первое представление комического балета при дворе Екатерины Медичи, демонстрирует такого рода модель, когда в условной театральной иерархической структуре монарх не находится на вершине или в особо изолированной позиции. На этой гравюре венценосная особа расположена среди зрителей, но на почетном и тщательно охраняемом месте. Артист обращается именно к монарху, но находится с ним на одном уровне, в то время как остальные зрители располагаются и справа, и слева, и значительно выше коронованной особы.

В русском варианте представление такого рода отношений между миром и театром отражает четкую линейную связь. Монарх всегда оказывается на вершине не только социальной иерархии, но и ее театральной проекции. Олицетворяющие царей или библейских персонажей герои ранней русской драмы принципиально изображаются сверху, а публика внизу. В иллюстрированном издании пьесы Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне» (около 1685 г.), подготовленном уже после его смерти Сильвестром Медведевым, воссоздан такой принцип иерархичности. Артисты на возвышении, зрители — строго снизу. К тому же в этом издании дано представление и о принци-

пах мизансценирования, сформировавшегося на тот момент в бытовавшей в немецком театре «английской драме». Расчерченность сценического пространства — не только стремление художника подчеркнуть глубину сцены за счет размеченной перспективы — здесь впервые проявлено намерение рассредоточить персонажей по планшету сцены. Тем самым подчеркивается реальность рассказа о спектакле. Это тоже определенная дань европейской традиции создания книги как продолжения спектакля.

И.П. Еремин высказал предположение, что иллюстрации к «Комидии притчи о блудном сыне» скопированы с голландского оригинала и имеют мало общего с реальным российским спектаклем [Еремин, 2004, с. 252-253]. Но есть в этих иллюстрациях и, безусловно, оригинальные черты. Так, изображение костюмов и русских головных уборов зрителей подчеркивает социальный статус монолитной зрительской аудитории — это представители низов. Скорее всего, такой иллюстративный принцип предлагает творческую переработку европейских драматургических изданий, но с учетом национальных представлений о четкой проекции на сцене принципов социальной иерархичности. При этом действенной оказывается установка на погружение зрителя в атмосферу живого спектакля. Но именно эта реальность демонстрирует и профанность театрального пространства, в котором не место героям, олицетворяющим власть. Даже если они и находятся по отношению к зрителям в доминирующей — нависающей — позиции.

Все это дает возможность сделать вывод о том, что создание первых драматургических текстов русского театра, а также произведений, включающих в себя элементы барочной театрализации, связано с опытами использования барочной эмблематики, характерной для европейских драматургов и издателей. При этом Грегори, Полоцкий, Истомина не просто копируют чужестранный принцип подачи материала читателю и зрителю, но развивают сформировавшуюся систему принципов с учетом российской специфики восприятия любого постановочного действия как кодифицированного властного чина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Еремин И.П.* Симеон Полоцкий — поэт и драматург. М., 2004.
2. *Истомин К.* Книга Любви знак в честен брак: Эмблематическая поэма в стиле русского барокко, объединяющая искусство слова и изображения. Преподнесена Петру I и Евдокии Лопухиной по случаю их бракосочетания. М., 1989.
3. *Одесский М.П.* Поэтика русской драмы: последняя треть XVII — первая треть XVIII в. М., 2004.
4. Первые пьесы русского театра / Под ред. А.Н. Робинсона. М., 1972.
5. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.
6. *McJennet L.* The Voice of Elizabethan Stage Directions: The Evolution of a Theatrical Code. Newark; Delaware; London, 1999.
7. *Orgel S.* The Book of the Play // From Performance to Print in Shakespeare's England. Hampshire; N.Y., 2006.

Поступила в редакцию 09.10.2012

Г.Ю. ЗАВГОРОДНЯЯ

**«ОБРАЗ ДОСТОВЕРНОСТИ» В ПОВЕСТИ
Н.С.ЛЕСКОВА «ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛ»:
СКАЗ И СТИЛИЗАЦИЯ**

В статье рассматриваются средства создания «образа достоверности» в повести Н.С.Лескова «Запечатленный ангел». Особое внимание уделено специфике использования автором сказа и стилизации.

Ключевые слова: Н.С. Лесков, «образ достоверности», сказ, стилизация, стиль

В 60—70-е XIX века в русской художественной литературе особую актуальность приобретает установка на публицистичность, правдоподобие, «невыдуманность». Данная литературная линия самым непосредственным образом опиралась на традиции «натуральной школы» с ее стремлением к очерковости, «фактографичности». Кроме того, исторические события в России (прежде всего, реформа 1861) способствовали развитию интереса к «народной тематике» в самом широком смысле слова. На литературной авансцене появлялись писатели-разночинцы, знавшие изнутри жизнь купечества, чиновничества и мелкопоместного дворянства.

Образ достоверности, «реального факта» создавался, с одной стороны, посредством обращения к соответствующим жанрам (например, к жанру очерка), а с другой — через введение голоса рассказчика, как правило, представителя недворянского сословия. Таким образом, появлялась возможность «приблизить» описываемый факт, свидетельствуя о нем с позиции очевидца. Кроме того, речь рассказчика неизменно несла на себе отпечаток мировидения той среды, того сословия, представителем которого он, по замыслу автора, являлся. Безусловно, не вызывает сомнений тот факт, что во всех случаях представлен художественный образ как речи, так и картины мира человека определенного сословия. Пути создания этих образов в индивидуальных стилях разных авторов варьируются, и стилизация, как будет показано далее, играет в этом весьма важную роль.

Устремления эпохи в полной мере отразил Н.С.Лесков, обращаясь в своих произведениях к изображению жизни недворянских сословий и

используя различные средства создания художественной достоверности (точнее — образа достоверности). Писатель прибегает к ряду приемов — от обращения к «документальным» жанрам (очерку, роману-хронике) до воссоздания особенностей устного слова конкретного рассказчика (сказа). Сказ помогает акцентировать «невыдуманность», «правдоподобие» текстов; в этом плане творчество Лескова пребывало вполне в стиле означенного культурного периода. В то же время литературная судьба писателя наглядно свидетельствует о том, что он не был безоговорочно принят своей эпохой. Напротив, Лескову были знакомы периоды непризнания, «отлучения» от литературы. Безусловно, причины, по которым это происходило, порой носили и внелитературный характер (реакция на известную статью о петербургских пожарах в «Северной пчеле»). Однако свою роль сыграло и настороженное отношение к стилевой специфике Лескова, которая не только современниками, но и потомками воспринималась как весьма экстравагантная.

Ф.М.Достоевский в статье «Ряженный» («Дневник писателя», 1873) упрекал Лескова в искусственности слога и неправдоподобии: «Читатели хохочут и хвалят, и, уж кажется бы, верно: дословно с природы записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец али солдат в романе говорят *эссенциями*, то есть как никогда ни один купец и ни один солдат не говорит в натуре» — [Достоевский, 1988—1996, т.12, с.103]. А вот показательное суждение П.П.Бажова, чей творческий расцвет пришелся уже на первую треть XX века: «...в свои юношеские годы относился к этому писателю отрицательно, не зная его. Понаслышке он был известен мне, как автор реакционных романов, поэтому, видимо, я и не тянулся к произведениям Лескова» [Бажов, 1952, т.3, с.287]. В прочитанных в зрелые годы лесковских произведениях Бажов отмечает «большое словесное переигрывание» и «перехлестывание в словесную игру».

Вместе с тем следует отметить, что в начале XX столетия стилевые находки Лескова «отозвались» в прозе целого ряда писателей (А.Ремизова, А.Белого, Е.Замятина, позднее — М.Зощенко и др.). Серебряный век и последующие 20 — 30-е годы заново открыли Лескова, который (как и Гоголь) пришелся «впору» эпохе начала XX века. Именно «эссенции» Лескова, его «перехлестывания» и «переигрывания» оказались востребованы и в стилевом отношении перспективны в силу того, что являлись отнюдь не орнаментальным «украшением», но внешним проявлением самобытного, целостного художественного стиля.

Творчество Н.С.Лескова не обойдено исследовательским вниманием, более того, интерес к различным граням стиля писателя не ослабевает и по сей день. Можно говорить о целом ряде сложившихся в лескововедении направлений, даже самый поверхностный обзор которых будет весьма внушительным по объему. Не ставя перед собой задачи целостного рассмотрения творчества Лескова, обратим внимание лишь на моменты, интересующие нас в контексте поднятой темы.

Как уже было отмечено, Н.С.Лесков обращался к «фактографическим» жанрам, что было в стиле эпохи 1860—1870-х годов с ее тенденцией к созданию в художественных произведениях образа максимальной достоверности. В этом же контексте пребывал и лесковский интерес к воссозданию устного слова. Однако в путях этого воссоздания, в сочетании устного и книжного начала Лесков был несомненным новатором. С одной стороны, весьма стойким был

интерес писателя к книжности, прежде всего древнерусской — проблеме взаимоотношения творчества писателя с древнерусской литературой (и иконописью) посвящено отдельное направление в лесковедении. В то же время исследователи обращают внимание на апелляцию Лескова к фольклору и к устному слову. Действительно, в художественном мире Лескова книжное и устное начала не просто сосуществуют, но пребывают в органичном синтезе.

Яркий пример подобного рода синтеза — повесть «Запечатленный ангел» (1872). Основную часть произведения составляет рассказ артельщика-старообрядца Марка Александровича. Но описание им идеализированной старообрядческой жизни, в частности, артельного быта, является лишь фоном для центрального события («распечатление ангела»), которое обретает символический, бытийный смысл и «фокусирует» повествование. В «Запечатленном ангеле» оно «уплотнено»: за счет наличия смыслового «фокуса» содержание структурируется и обретает большую центроостремительную силу.

Кроме того, большей «уплотненности» способствует и сама форма — рассказ очевидца о некоем событии. Подобный рассказ должен как минимум укладываться в небольшой объем и иметь единый, непрерывающийся сюжет. По сути дела, именно это мы видим в «Запечатленном ангеле». Вместе с тем, принципиально важным является то, что речь в рассказе идет не о бытовых вещах — по словам самого рассказчика, «повесть, которую я пред вами поведаю, пристойнее на коленях стоя сказывать, потому что дело это весьма священное и даже страшное» [Лесков, 1957, т.4., с. 322]. В центре рассказа — чудо, произошедшее с иконой. В финале оно объясняется, казалось бы, вполне прозаически, однако нельзя не принимать во внимание слова Марка Александровича, предвосхитившие историю, — о сокровенности чуда: «ангельский путь не всякому зрим и об этом только настоящий практик может получить понятие» [Там же]. И еще одно важное высказывание, аккумулирующее в себе всю последующую историю — о неизменности и постоянстве Божьего промысла: «Всякого спасенного человека не ефиоп ведет, а ангел руководствует» [Там же]. Ведь по сути дела чудо — чудо приобщения староверов к церкви — в итоге совершается.

Совмещение в рассказе двух взаимосвязанных смысловых пластов (*бытового* — повествование о конкретном событии и *бытийного* — сказание о чудотворной иконе) обнаруживает себя на всех уровнях. Так, композиция повести соположена канонам написания иконы с деяниями [Евдокимова, 1983; Лепяхин, 2002]. При подобном видении в каждом житейском событии рассказываемой истории обнаруживается некий потаенный символический смысл, возвращающий к мысли о Божьем промысле, о неслучайности любого поворота в человеческой судьбе. О.В.Евдокимова выделяет такие события-«клейма», как «нечаянная радость», «ангел путеводящий», «иконописная святыня», «мост в православие» и др. (всего тринадцать). Если дальше продолжать аналогию с иконой, то можно заметить и то, что в клеймах отражена определенная динамика, действие, но значимое постольку, поскольку «работает» на воссоздание центрального Образа на среднике иконы — Образа уже статичного и пребывающего *вне времени*.

У Лескова, ценителя и знатока русской иконописи [Лесков, 1873, 1878, 1886], «словесные клейма» действительно сопрягают временное и предвечное. Бытовые события как бы очищены в рассказе Марка Александровича

от собственно «бытовизма». На это указывает Б.С.Дыханова в работе, посвященной лесковскому сказу: «Исчезновение бытовой конкретности в рассказе Марка Александровича объясняется присутствием особого мифологического контекста» [Дыханова, 1994, с. 69]. Действительно, Лесков создает утопические, идеализированные образы; их идеализированность обнаруживается еще более наглядно в сопоставлении с первой частью дилогии П.Н.Мельникова-Печерского — «В лесах». Например, оба автора изображают артель рабочих-старообрядцев, только у Мельникова это «лесники» (артельщики, заготавливающие лес), а у Лескова — строители. Мельников сосредотачивается на подробном, скрупулезном описании быта и организации артели, не избегая вполне реалистических деталей («лесники люди непривередливые: из грязи да из копоти зиму-зименскую не выходят») [Мельников-Печерский, 1976, с. 215]). Более того, в ключевом моменте общения «лесовиков» и Чапурина первые выставлены в почти карикатурном свете («беспорядицы и бестолочи в переговорах было вдоволь»), причем объектом иронии выступает как раз их единство, слаженность и рвение за общее дело (доведенное, впрочем, в изображении Мельникова до абсурда).

Не то у Лескова: артель в рассказе Марка Александровича представлена как абсолютно гармоничное, почти идеальное сообщество трудящихся единомышленников: «Идем, бывало, с места на место, на новую работу степями, Лука Кирилов впереди всех нарезным сажнем вместо палочки помахивает, за ним на возу Михайлица с Богородичною иконой, а за ними мы все артелью выступаем, а тут в поле травы, цветы по лугам, инде стада пасутся, и свирец на свирели играет... то есть просто сердцу и уму восхищение!» [Лесков, 1957, с. 324]. Артель (скорее напоминающая крестный ход) вписана здесь в идиллически-условный пейзаж, возвращающий к мысли об изображении природы на иконах. Как отмечает Н.М.Тарабукин, рассуждая о философии пейзажа, «природа как книга о Боге преисполнена величия, красоты и мира. Там, где в природе проявляется хаос, отсутствует Бог» [Тарабукин, 1999, с.56]. Иными словами, даже пейзаж у Лескова в данном случае не самоценен, но выступает как подтверждение и образ гармонии богозданного мира; и в этом плане выглядит логичным то, что образ этот также очищен от какого-либо натурализма и конкретики.

Следует заметить, что это не единственный пример воссоздания «идеального» пейзажа с целью формирования в повести символического, небытового плана. Обратимся вновь к наблюдениям Б.С.Дыхановой: «Ярким примером стилизации действительности, включение ее элементов в систему «вездесущего», вечного может служить описание панорамы Киева: «древние храмы, монастыри святые со многими святыми мощами, сады густые и деревья таковые, как по старым книгам в заставках пишутся, то есть островерхие тополи». Призмой для восприятия реальности становится древнее искусство: рассказчик воспроизводит зрительное впечатление вкуче со сложившимися по «старым книгам» представлениями о предметном мире. Все описания — контаминация из отложившихся в сознании универсальных элементов «богозданного мира», образ которого прочно запечатлелся благодаря постоянному обращению к раритетам и, прежде всего, — пречудным иконам» [Дыханова, 1994, с. 70]. Исследовательница справедливо обращает внимание на наличие призмы, сквозь которую видится воссоздаваемая реальность; сам характер этой призмы (прежде всего, иконопись) обусловлен художническим замыслом: отражение в частном, бытовом — сакрального.

Если возвратиться к сопоставлению с дилогией П.Мельникова, то лесковская стилизационная призма (*иконописное*) окажется в определенной мере соположенной мельниковскому воссозданию *фольклора* — тоже своеобразной художественной призмы. Как и у Лескова, образ древлеблагочестия у Мельникова связан не просто с темой традиции и обычая, но извечности, древности. Однако если у Мельникова апелляция к фольклору способствует приданию изображаемому характер повторяемости, традиционности, включенности в извечный поток русской жизни, то у Лескова иконописное выводит реальность на иной уровень — божественный.

Сопряжение реально-бытового, событийного («рассказ о случившемся») с вневременно-значимым («сказание о чудотворной иконе») обнаруживает себя и в художественной речи. Развивая мысль о большей (по сравнению с той же мельниковской дилогией) «концентрации», «сфокусированности» повествования у Лескова, можно обозначить еще один прием, создающий подобного рода эффект. Это соединение в едином повествовательном пространстве различных стилевых сфер, в частности, устной и письменной. Вспомним: у Мельникова также выделяется несколько стилевых пластов (народно-поэтический, собственно устно-разговорный, научно-этнографический и проч.), однако все эти пласты подчеркнута разъяты и пребывают скорее в антиномичном единстве взаимодополнения, но и взаимопротивопоставления. Таким образом создается объемный, эпически развернутый образ реальности. У Лескова же внешняя форма его повести (рассказ очевидца об интересном случае), казалось бы, не предполагает задействования разнообразных стилей, однако именно это и обнаруживается в «Запечатленном ангеле».

Безусловно, основой, канвой является художественно воссозданная устная речь. Маркеры устной речи очевидны — это прежде всего просторечия («рукомесло», «обвесть», «промежду», «вскрай», «дивуются», «страсть как был охоч» и т.п.), обилие вводных слов, обращений к слушателям. Кроме того, для более достоверного создания образа устной речи в текст вводятся фразы не вполне точные грамматически, но в означенном контексте вполне уместные («Много из церковных, которые благочестивого нрава, а в церковь за реку ездить некогда, бывало, станут у нас под окнами и слушают и молиться начнут» [Лесков, 1957, с.326]. В то же время, передавая устную речь, Лесков как бы не довольствуется включениями в свой текст узнаваемых признаков устной речи, но создает еще и свои собственные — слова, выражения, — *стилизованные под* простонародно-разговорные. Причем авторская принадлежность, стилизованность этих слов очевидна, даже, кажется, намеренно акцентирована (о лике ангела: «этакий скоропомощный»; «мирственный» дух, «лицо с подрумяночкой», «осужденный насмертник», «кохловатые» брови). Как справедливо заметил А.Чичерин, «привлекает внимание то, что почти все примеры, взятые из Лескова, которые должны бы показывать существующие в том или другом грамматическом случае обыкновения русского языка, на самом деле единичные словоупотребления и обороты, более говорящие об изобретательности этого автора, чем о нормах русского языка» [Чичерин, 1983, с. 293].

В этом случае условность, опосредованность соотношения объекта стилизации (устной речи) и собственно художественного текста возрастает в разы; сама задача воссоздания устного слова уже видится не первостепенной,

на первом же плане оказывается образ особого, необычного языка, на котором уместно вести речь о «весьма священных» вещах. Образ такого языка создается путем введения в текст элементов древнерусской книжности, причем в аналогичном стилизованном ключе: это отдельные слова, устойчивые выражения, создающие узнаваемый образ, *портрет* книжности, причем книжности «высокой», отсылающей к образцам агиографии, гимнографии и пр.

Иногда отдельные фразы прямо соотносятся с теми или иными фрагментами Священного Писания, однако именно соотносятся, а не воссоздаются дословно. Вот характерный пример: рассказывая об остроумном изобретении одного из артельщиков, Мароя, Марк Александрович сетует, что это привело к возникновению суетного, мирского интереса к их общине, рассуждения же свои он резюмирует следующим образом: «И эта последняя вещь была для нас горше первая» [Лесков, 1957, с.326]. Фраза эта очевидно построена по аналогии с евангельским текстом: «...тогда идет и берет с собою семь других духов, злейших себя, и, войдя, живут там, — и бывает для человека того последнее хуже первого» (Лк 11:21-26). Показательно, что, говоря «горше», а не «хуже» рассказчик ориентируется скорее не на русский, а на церковнославянский вариант текста, где употреблено именно это слово. В другом месте он упоминает об особой роли в последующих событиях двух артельщиков («...есть посреди нас два сосуда избрания Божия к нашему наказанию» [Там же, с.327]), а далее — рассуждает о неожиданном появлении в жизни общины жены «одного немаловажного лица»: «Ведь вот удивительное дело: к чему она избралась сосудом!» [Там же, с.329].

Выражение «сосуд избрания» (и, соответственно, его варианты) восходит к Деяниям апостолов («...он есть Мой избранный сосуд, чтобы возвещать имя Мое перед народами» — Деяния 9:15); впоследствии же оно (опять же — в различных вариантах) прочно закрепилось в богословской литературе. Использование подобных узнаваемых — сугубо книжных, не характерных для устной разговорной речи — выражений сообщает рассказу особую «высокую ноту». Если же говорить о характере синтеза книжного и устного начал, то следует заметить: благодаря подобному приему древнерусская книжность входит в текст не как «цитата к месту», но как органичная часть устной речи рассказчика. Действительно, «Запечатленный ангел» являет собой ярчайший пример синтеза книжного и устного слова. Как отметил Н.И. Прокофьев, «не только народная речь («речевые проселки») различных сословий и классов, но и язык древнерусской литературы и письменности был для Лескова живым. <...> Такая своеобразная «инкрустация» художественного текста древнерусскими речениями встречается почти во всех его произведениях» [Прокофьев, 1988, с. 127]. И далее: «Это не выписки из книг, а то, что прочно сидело в самом строе языка и художественного мышления писателя. Древний текст воспроизводился по памяти, о чем свидетельствует приблизительность, неточность воспроизведения древнерусской фразеологии» [Там же, с. 129].

Иногда Лесков включает в повествование развернутые фрагменты, стилизующие тексты древнерусской книжности: «А между тем такое горе нас ожидало, и устроилось нам, как мы после только уразумели, не людским коварством, а самого одного путеводителя нашего смотрением. Сам он возжелал себе оскорбления, дабы дать нам свято постичь скорбь и тою указать нам истинный путь, пред которым все, до сего часа исхоженные нами, пути были что дებь темная и бесследная» [Лесков, 1957, с.325]. Здесь уже, по

всей вероятности, уместно говорить не столько об узнаваемой фразеологии, сколько об использовании отдельных характерных слов (например, слово «дебрь» встречается в Евангелии от Луки: «Всяка дебрь исполнится, и всяка гора и холм смирится» — Лк. 3: 5), грамматическом строе и подчеркнутым снятии конкретики или, используя понятие Д.С.Лихачева, «абстрагировании». Как отмечал автор «Поэтики древнерусской литературы», «в средние века мы <...> можем отметить жажду отвлеченности, стремление к абстрагированию мира, к разрушению его конкретности и материальности, к поискам символических богословских соотношений» [Лихачев, 1979, с. 103]. Образ подобной возвышенной отвлеченности создается Лесковым в процитированном фрагменте благодаря использованию таких выражений, как «возжелал себе оскорбления», «свято постичь», «истинный путь». Вообще же, примеров подобного рода, когда конкретика как бы уходит на второй план, а на первом оказывается высокая (сугубо книжная) риторика, в тексте множество: «благолепия не изрещи», «сей ангел воистину был что-то неопишное», «изливались на нас все успехи точно из Амалфеева рога», «Божия благодать творит дивеса, которых мы никогда не зрели» и т.п.

Можно с уверенностью говорить о том, что лесковская проза является нагляднейшей иллюстрацией мысли о том, что устное слово в художественном произведении лишь «притворяется» таковым, в реальности же соотносясь со своим «прототипом» весьма сложно и опосредовано. Устное слово у Лескова отражается в многочисленных стилизационных призмах, неся на себе отпечаток прежде всего авторской «языковой изобретательности». Создается впечатление, что стилизованность намеренно подчеркивается, акцентируется (например, благодаря введению, казалось бы, избыточных выдуманных слов, похожих на просторечные). Кроме того, в повести «Запечатленный ангел» возникает апелляция к слову книжному, которое должно было бы, по идее, вообще нивелировать сказовое начало. Однако книжные элементы (также стилизованные, воссозданные через наиболее узнаваемые моменты) весьма органично включены в устную речь, и в синтезе с устным словом «работают» на воссоздание особого, необычного языка.

Подобные, до Лескова не востребованные пути стилизации, способствуют тому, что «центр тяжести» в прозе писателя смещается на слово, на ассоциативное сцепление возникающих смыслов, которыми это слово обрабатывает. В этом плане Лесков явился самым непосредственным предшественником создателей модернистской прозы с ее тенденцией к внутрилитературному синтезу и самым разнообразным стилизаторским опытам.

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что XIX век фактически дал первые образцы стилизации в прозе. При этом художественный интерес к данному явлению обнаруживал себя по-разному, созвучно приоритетам того или иного культурного периода. Так, в начале столетия актуальными виделись разнообразные пути стилизации западноевропейской прозы; объектами стилизации подобного рода становились как индивидуальные творческие манеры конкретных иноземных авторов, так и чужестранный национальный колорит в целом, скрупулезно воссоздаваемый в произведениях отечественных прозаиков. Первые стилизационные опыты носили преимущественно характер подражательный, даже ученический, что во многом объяснялось становлением российской прозы, незавершенным процессом формирования нового литературного языка.

В то же время, наряду с интересом к западноевропейской литературе, уже в первой трети XIX века постепенно созрел самый неподдельный интерес к национальным истокам, в частности, к устному народному творчеству и к устному (просторечному) слову как таковому. Подобного рода интерес способствовал зарождению новых, доселе не востребуемых стилизационных путей, в том числе воссозданию явлений внелитературной реальности — устного слова.

Вторая половина XIX века (преимущественно 60 — 70-е годы) ознаменовалась взлетом повышенного интереса к «фактографической» литературе, к установке на достоверность. В этой связи особую актуальность приобрела стилизация устного слова как один из путей воссоздания подобного рода достоверности. Яркими свидетельствами этих устремлений явились художественные опыты П.И.Мельникова-Печерского и Н.С.Лескова. Восприняв в полной мере чаяния современной им эпохи, они, вместе с тем, открыли новые пути (прежде всего это относится к Лескову) синтеза устного и книжного слова.

В последнее десятилетие XIX века на литературную авансцену спешила уже совсем иная эпоха, с совсем иными культурными запросами, эпоха, стремившаяся скорее противопоставить себя предшествующему периоду, активно предпринимавшая попытки открытия новых горизонтов в искусстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Бажов П.П.* Собрание сочинений: В 3-х тт. М., 1952. Т. 3.
2. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя // Собрание сочинений: В 15-ти тт. Л., 1988-1996. Т. 12.
3. *Дыханова Б.С.* В зеркалах устного слова. (Народное самосознание и его стилизационное воплощение в поэтике Н.С. Лескова). Воронеж, 1994.
4. *Евдокимова О.В.* Принцип «живописности» в структуре произведений Н.С. Лескова (повесть «Запечатленный ангел») // Вопросы художественной структуры произведений русской классики. Владимир, 1983. С. 37-44.
5. *Лепяхин В.В.* «Василий Блаженный» русской словесности. Лесков: распечатанный Ангел души // Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М., 2002.
6. *Лесков Н.С.* Запечатленный ангел // Собрание сочинений: В 11-ти тт. М., 1957. Т. 4.
7. *Лесков Н.С.* О русской иконописи // Русский мир, № 254, 26 сентября 1873 (опубликовано без подписи).
8. *Лесков Н.С.* Об адописных иконах // Русский мир, №192, 24 июля 1878.
9. *Лесков Н.С.* О художнем муже Никите и совоспитанных ему // Новое время, 3889, 25 декабря 1886.
10. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
11. *Мельников П.И.* (Андрей Печерский). Собрание сочинений: в 8-ми тт. Т. 2. М., 1976.
12. *Прокофьев Н.И.* Традиции древнерусской литературы в творчестве Лескова // Лесков и русская литература / Отв. ред. Е.Н. Ломунов, В.Ю. Троицкий. М., 1988.
13. *Тарабукин Н.М.* Смысл иконы. М., 1999.
14. *Чичерин А.* Из истории эпитета // В мире Лескова. М., 1983.

Поступила в редакцию 12.11.2012

Н.М. РАКОВСКАЯ

МОДЕЛЬ МИРА В КРИТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ XIX ВЕКА

В статье актуализируется проблема изучения авторского мира в критическом тексте. Делается акцент на модели мира и человека в критике. Указывается на взаимосвязь критика и читателя, определяющей форму выражения авторского «я».

Ключевые слова: критика, модель, авторское «я», читатель, рефлексия.

Актуальность проблемы модели мира определяет явственно обозначившийся в последнее десятилетие интерес к изучению мира автора в тексте, его эстетической и текстообразующей функции. И. Хольтхузен указывает, что термин «модель мира» по своему происхождению связан с культурологией и ввиду этого может служить интегральному пониманию структурных констант любой культуры, пониманию структурного единства творения искусства в рамках данной культурной формации [Хольтхузен, 1992]. В определенной степени сознание как художника, так и критика и создаваемая ими модель мира оказываются синонимичными. Примечательно суждение К. Аймермахера о том, что любая модель мира служит вспомогательным средством в процессе коммуникации для накопления, передачи и получения информации [Аймермахер, 2001]. Л. Чернец предлагает уточнить понятия авторского мира термином «автоинтерпретация», ввести знаки-заместители: автор-творец, автор-концепция, автор-знак [Чернец, 1995]. В. Хализев полагает, что авторский мир связан с образом мира и входит в общую концепцию произведения, где литературное произведение правомерно характеризовать как особого рода монолог автора, обращенный к читателю [Хализев, 2002]. Эти монологи органически связаны с тем, что Ю. Лотман назвал «автокоммуникацией», в основе которой лежит ситуация «Я — Я» [Лотман, 2000]. При этом автор неизменно выражает свое отношение к позициям, установкам, ценностной организации создаваемого мира «Я — ОН». Вместе с тем, ряд аспектов указанной проблемы вызывают различные, подчас противоположные точки зрения литературоведов. Весьма перспективной, но до сих пор не решенной является проблема авторского начала в критическом тексте, а также создание критиком собственной авторской модели мира и человека.

Новизна, определившая цель данной статьи, заключается в том, чтобы вы-

явить авторские модели мира русской критики XIX века в плане их специфики, функции, целевой, антропоцентрической и мировоззренческих установок.

Модель мира и человека в критическом тексте является определяющей и неразрывно связана с интерпретацией авторского «я» критика и читателя. Заметим, что литературная критика как явление аналитического и оценочного характера возникла в литературоведческой мысли в конце XVIII — начале XIX в. и, несомненно, связана с начавшимся процессом самосознания в литературе.

Думается, справедливым является суждение Д. Лихачева о том, что «развитие личностного начала проявляется не только в развитии индивидуальных взглядов и интересов автора, его индивидуального стиля, в профессионализации писательского дела, в углублении понимания человеческой психологии и человеческого характера, но и в расширении социальных контингентов читателей, в развитии индивидуального чтения и индивидуального читательского интереса...» [Лихачев, 1998, с.145].

Писатели XVIII — начала XIX в., как правило, одновременно были критиками, влияющими на эстетическое и этическое сознание просвещенного читателя. Об этом, в частности, свидетельствовали полемические работы М. Ломоносова «Рассуждения об обязанностях быть журналистами...», Н. Карамзина «Что нужно автору», В. Жуковского «О критике» и т. д.

Весьма примечательно суждение Г. Гуковского: «В это время писатель непременно занимался не только творчеством, но и пояснением принципов творчества... И само творчество поэта и его работа как теоретика явно имели в виду гораздо меньше самораскрытие его как человека, чем построение отечественной культуры» [Гуковский, 1962, с.152].

Личность критика отчетливо проявляется в дискуссиях о стилевых проблемах речевой деятельности. Вместе с тем, коренной перелом в авторском мире критика связан с теоретической концепцией сенсуализма Н. Карамзина и ее трансформацией в критических статьях В. Жуковского, Н. Полевого и др. В их статьях появилась модель читателя, «чувствительного человека», просвещенного, близкого по мироощущению критику. Авторский мир критика расширился, становясь одновременно выражением «многих сознаний и душ» (писательских, читательских и т. д.).

Попытка В. Жуковского разграничить авторский мир критика и читателя возникает в статье «О критике». Моделируется дискуссия между «человеком старого времени», «но одаренного здравым смыслом», с «умным и весьма образованным человеком», о котором можно сказать: «он не автор, но судит с великой основательностью о произведениях писателей» [Жуковский, 1985, с.218]. Показательно, что суждения последнего, совершенно очевидно совпадающие с мыслями В. Жуковского, «отчуждены», переданы читателю — «не автору».

В результате полемики декларируется мнение о том, что человек, берущий на себя роль критика, должен обладать особой отзывчивостью не «только на явления искусства, но и на живую жизнь и нести в себе особую, глубинную нравственность» [Там же, с.35].

В русской критике первой половины XIX века (учитывая ее многогранность) окончательно сформировалось содержательное и структурное своеобразие авторского начала. Осмысляя сотворенный художником мир,

критик выступает как эстетик и философ одновременно. Разнонаправленная исследовательская работа критика воплощается и преломляется в формах общения с читателем. Аналитика художественного текста проявляет авторское «я» не меньше, чем его оценочная и публицистическая деятельность. Автор-критик выступает как носитель определенной эстетической программы и как публицист, обладающий аксиоматикой истины.

В связи с этим возникает структура «уединенного монолога», который позволяет критику — в плоскости своего непосредственного сознания — разыгрывать сцены борьбы идей. Благодаря этому монолог получает форму «многоголосой», диалогической структуры, однако без всякой театрализации. «Получается диалог не лиц, а систем мировоззрения, условно воплощенных в лица» [Бахтин, 1997, с.167].

Так, например, совершенно очевидно, что авторское начало славянофилов возникло в качестве относительно целостной мировоззренческой системы в конце 30-х — начале 40-х годов XIX века (оформление первых деклараций связано с публикациями статьи А. Хомякова «О старом и новом» и И. Киреевского «В ответ А. Хомякову»). Авторские концепции стали отражать важнейшие критерии критики, проявившиеся в структуре текста. Центральной для литературных критиков славянофильской ориентации была идея самобытной России, утопическая идеализация допетровской Руси с ее единством и цельностью. Эстетическая система славянофилов подчинялась их историософским, религиозно-нравственным концепциям, которые находили отражение в критических текстах. А. Хомяков в это время, обращаясь к современному ему литературному творчеству, анализирует не столько литературные произведения или индивидуальные авторские лица, сколько литературное дело, современное состояние литературы [Хомяков, 1988]. Нормативность славянофильской методологии и стремление пропагандировать свои взгляды способствовали созданию текстов-проповедей. Ограниченный круг проблем варьировался на разном материале, относительно «синкретично», но фрагменты текстов были закрытыми, законченными. Например, статья К. Аксакова «Три критические статьи г-на Имярек» может восприниматься как кумулятивное наращивание тем и аспектов, с множеством БИ и кодов. Наименее фрагментарны статьи И. Киреевского, для которого всегда важно было объявить о какой-то системе, периодизации, классификации явлений. У него и Ю. Самарина — статьи, отражающие причинно-следственные связи, завершающиеся определенным итогом (напр., суждение о литературе Киевской Руси, проблемах народно-мифологического сознания и т. д.). Тексты А. Хомякова характеризуются полемичностью, ироничностью, афористичностью. Они беллетризированы элементами то повествовательными, то декламационными, присутствует архаическая стилизация. В работе «О старом и новом» ощутима парадоксальность, заключающаяся в ветвящейся системе тезисов и антитезисов явно асимметричных. Иногда тезис превращается в антитезис. В ряде работ критика цепь обрывается, возникает новый тезис, не вытекающий из предыдущих рассуждений и не подвергающийся оспариванию. Аргументы в большинстве статей неоднозначны. Думается, можно говорить о том, что одноцентричность мышления, парадоксальность, противоречивость, смена субъектно-объектных отношений — таковы модусы авторского сознания в критических текстах славянофилов.

Принципиально иными являются тексты 40 — 60-х годов XIX века. Они отличаются логичностью доказательств при постановке дискуссионных проблем, стремлением к теоретической аргументации, открытостью авторского «я» критика, сознательной крайностью полемических суждений и обращенностью к разным типам читательского сознания.

Скажем, для авторской позиции Д. Писарева, изложенной в статье «Пушкин и Белинский» важным БИ является отрицание предшествующей традиции критического осмысления пушкинского творчества. Спор идет с определенным этапом эстетического сознания. Диалог диахронный, ответная реплика-опровержение не предполагается (В. Белинского уже нет в живых). Но смысловые отношения очевидны, ибо Д. Писарев ощущает В. Белинского своим современником. В историческом плане позиции Д. Писарева и В. Белинского полемически диалогичны, в рамках статьи Д. Писарева его противостояние в полемических формах не эксплицируется. В статье А. Дружинина «"Обломов". Роман И. Гончарова» критик намеренно дает академически нейтральное название статьи. Обстоятельный экскурс в историю европейских литератур (социально-исторический код), множество употребляемых по аналогии с романом И. Гончарова имен и фактов из разных времен и пластов культуры (культурный код), неспешный подход к непосредственному анализу Обломова приглушают современную доминанту. В глубине текста зашифровано прямое полемическое высказывание, имеющее конкретный, но не личный адрес: «Напрасно многие люди с чересчур практическими стремлениями усиливаются презирать Обломова и даже назвать его улиткою: весь этот строгий суд над героем показывает одну поверхностную и быстро проходящую придирчивость» [Дружинин, т.1, 1983, с.65].

Очевидно, что литературная критика XIX века, несмотря на ее различные эстетические оценки, стремится к одномоментности, к современности как центральной точке истории, но вместе с тем она объективно включена в литературный процесс. Полемика выступает как звено этого процесса. Следует заметить, что иногда полемика возникает в журналах, и реплики авторских «я» критиков сменяются во времени. В такой ситуации синхронный диалог обретает свою диахронию. Благодаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии. Мнение критика о факте искусства вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и современников и оказывается одним из них в многоголосье культуры. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов в пределах статьи, служат выражением полемической позиции ее автора. Любопытно в этом плане проявление романтического «хаоса» авторского мира Ап. Григорьева, каждая статья которого представляла экспромт, поток полемических суждений внезапно оборванных, логически незавершенных.

Например, в статье Ап. Григорьева «Горе от ума» центральным БИ является полемика с В. Белинским. Она начинается с обширной цитаты из «Литературных мечтаний», являющейся одновременно развернутым эпиграфом, затем Ап. Григорьев утверждает, что В. Белинский запутал проблему, однако ее суть не расшифровывается, возникает код загадки, который сам критик пытается решить, ответив на два тезиса: 1) «Горе от ума» есть единственное произведение, художественно изображающее высший свет; 2) Чацкий — единственное героическое лицо русской литературы. Моделируются оппо-

ненты, являющиеся одновременно и читателями, и писателями. Явственно ощущается переключка культур. Ап. Григорьев ироничен и снисходителен к критическим суждениям А. Пушкина и М. Лермонтова об А. Грибоедове. Он открыто выражает свою позицию, рассматривая Чацкого как единственное героическое лицо русской литературы. В системе доказательств возникает тезис об изображении «большого света» (А. Пушкин ироничен по отношению к нему, М. Лермонтов скептичен), и только А. Грибоедов свободен, ибо остается на высоте объективного созерцания, вследствие чего, с его точки зрения, личный интерес героя сливается с общественным. В микроструктуре статьи, в сцеплении мыслей и фраз проявляется хаотическая экстенсивность григорьевского метода. Мысль разворачивается по концентрическим кругам с постоянными повторами (полемика с критиками, появление культурного кода, контактно-генетических связей: Грибоедов — Пушкин — Лермонтов и т. д., усиливается зыбкость риторических вопросов: «Что разуметь под "большим светом"», «Принадлежит ли ему весь мир, созданный Грибоедовым?» и т. д.). Заключительная часть раздела ведется от второго лица множественного числа. Здесь «вы» — расширенное «мы», т. е. круг единомышленников. Отстраненная форма «мы» вместе с риторическими вопросами тоже создает размытость границ. Синкретизм Ап. Григорьева очевиден.

Диффузно-синкретический стиль Ап. Григорьева-критика определяет романтический импульс: перетекание логического в образное, господство в тексте одного строя чувств и одного сознания, когда содержание «я» обретает не только местоимение «мы», но и «вы». Мифологическое прочтение текста характеризуется определением архетипического ряда образной системы (напр., Белкин — Максим Максимович — Платон Каратаев), созданием собственных опорных символов (Змея, кусающая свой хвост; Сатурн, пожирающий своих детей, и т. д.), восприятием текста как живого пластического тела, имеющего свою психичность. «Полюс» лирического воздействия на читателя для Ап. Григорьева становится весь текст его критических статей.

В этот же период появляется знаковая статья А. Дружинина «А. С. Пушкин и последние его сочинения». Она академична и по задаче, и по тону, но и здесь присутствие адресата необходимо критику, который то объединяет себя с читателем в общем «мы», то опирается на общие с читателем знания и суждения, обязательные для разговора об А. Пушкине. «Русалка», «Галуб» и «Медный всадник» представляют последнюю грань, которой достиг талант А. Пушкина. Читатель хорошо знает, что из трех названных произведений только последнее дошло до нас законченным. Несмотря на тот вид, в каком дошли до нас названные произведения, какой читатель не преклонится перед этими тремя памятниками могучего творчества, сказав вместе с издателем разбираемой нами биографии: «Это не окончание поэтической деятельности, но скорее зачатки чего-то великого» [Дружинин, т. 1, 1983, с. 487].

При совершенно разной тональности (Ап. Григорьев завораживает, увлекает энергией своего чувства; А. Дружинин, напротив, доверяется читателю, постулируя свое равенство с ним) в обоих диалогах есть нечто общее: критик в любых формах общения с читателем руководит, «управляет» им, внедряя в сознание своего адресата истинный взгляд на жизнь и произведение, не предполагая, что читатель равнодушно отвернется от внушаемой ему позиции. «Соппротивление» читателя для критика существует лишь в тех пределах и

тех формах, которые введены и учтены в тексте его собственного авторского суждения.

Заметим, что в указанных работах коммуникативная система выстраивается следующим образом: автор, передающий информацию, эстетическая ситуация (целевые коммуникации), текст произведения как знаковая система, читатель (воспринимающий информацию). В таком случае структура текста, созданная автором, ориентируется на различную модель читателя.

Для романтика Ап. Григорьева его собственное «я» не столько заслоняет, сколько объемлет собою читателя. Тут единомыслие и одиночувствие — некий априорный фундамент всего мироотношения критика. Ему не надо ни привлекать, ни завоевывать, ни убеждать свою публику: ему необходимо лишь самораскрытие, которое само по себе есть самораскрытие его идеального читателя. Именно поэтому во внешне диалогических формах критики Ап. Григорьева господствует внутренне монологическая лирическая стихия романтического самовыражения.

А. Дружинин, соблюдая необходимые для критики формы взаимодействия между автором и читателем, так же, как и Ап. Григорьев, тяготеет к внутренней цельной монологической позиции, как бы заведомо не предполагающей иных точек зрения. Но монологичность статьи А. Дружинина имеет иные корни. Для А. Дружинина важна объективная научная данность как истина, нуждающаяся в обосновании, но, будучи доказанной, не вызывающая разночтений. Позиция Ап. Григорьева по преимуществу глобально субъективная, в то время как А. Дружинин берет на себя роль проводника объективных данных, которые говорят сами за себя.

Иная ситуация возникает в авторской модели критического текста в 70 — 90-е годы XIX века. Критическое повествование, как правило, ведется от первого лица. Скажем, «я» у Н. Михайловского — это композиционный центр, к которому сходятся все линии его статей. Он пишет: «Какой я ни есть, но я стою перед вами без маски и вуали. Худо ли, хорошо ли я делал свое дело, но я налицо» [Михайловский, 1909]. В этой позиции проявилась прежде всего установка на открытость общения с читателем. Меняются формы выражения авторского начала. Доминируют сатирическая маска, мистификация, пародия, гротеск и т. д. Более того, личностное, субъективное начало, усиленное внимание критика к психологическим аспектам жизни заметно увеличивают количество «эпистолярных и дневниковых» жанров в статьях Н. Михайловского; помимо цикла об Иване Непомнящем, возникают циклы «Письма о правде и неправде» (1877), «Письма к ученым людям», «Случайные заметки и письма о разных разностях», «Дневник читателя» и т. д. Личностное начало обусловило и авторское «я» не только в эпистолярных и дневниковых жанрах, но и в обычных циклах критика.

Отметим и следующий фактор влияния на авторское «я» критика. В последней трети XIX века в литературной критике явственно обозначается рефлексивное начало, распространяется представление о трехфазном развитии человечества и культуры:

1) объективно-антропоцентрическое, в котором человек наивно считает себя объективным центром мира;

2) эксцентрическое, в котором центральное значение присваивается объективному миру, подчиняющему себе человека;

3) субъективно-антропоцентрическое, когда человек и его этические искания становятся в центре мира.

Авторский мир критика в этот период прежде всего обращен к проблемам философии и культуры [Ямпольский, 2007]. Религиозно-философский фактор стал доминирующим в критике В. Розанова, Л. Шестова, Ак. Волынского и др. Заметим, и интерес к соотношению монокультурного и мультикультурного сознания в критике [Барт, 2008]. Эти изменения преобразовывали и формы выражения автора в критическом тексте (интерсубъективность, миромоделирование, выраженное в оппозициях, преобладание субъектно-субъектных отношений). Таким образом, гетерогенность авторского мира критика определялась его мировосприятием, осмыслением художественного мира писателя и ориентацией на читательское сознание.

Перспективы изучения связаны с исследованием авторской критической модели в контексте парадигм культурно-исторической эпохи XX — XXI веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. М., 2001.
2. Барт Р. Нулевая степень риска. М., 2008.
3. Бахтин М.М. Работы 1940-х — начала 60-х годов // Собрание сочинений в семи томах. М., 1997. Т. 5.
4. Григорьев А. Соч. : в 2 т. М., 1990.
5. Гуковский Г. А. Русская литературно-критическая мысль в 1730 — 1750-е годы // XVIII век. : Сб. 5. / Отв. ред. П. Н. Берков. М., Л., 1962.
6. Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985.
7. Дружинин А.В. Соч. в 2 т. М., 1983.
8. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X — XVII веков: Эпохи и стили. СПб., 1998.
9. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Ю. М. Лотман. Семиосфера. СПб., 2004.
10. Михайловский Н.К. Соч. : в 10 т. СПб., 1897 — 1909.
11. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2000.
12. Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского Авангарда // Вопросы литературы. Вып. III. 1992.
13. Хомяков А.С. О старом и новом. Статьи и очерки. М., 1988.
14. Чернец Л.В. Как слово наше отзовется: судьбы литературных произведений. М., 1995.
15. Ямпольский М. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

Поступила в редакцию 30.09.2012

В.А.ПРОНИН, О.О.ЦЫБУЛЬКО

ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР И ГЕНРИХ ГЕЙНЕ

В статье рассматривается влияние поэзии и прозы Генриха Гейне на становление жанра исторического романа в творчестве Лиона Фейхтвангера. Особое внимание уделено новелле Г. Гейне «Бахерахский раввин», которой была посвящена докторская диссертация Л. Фейхтвангера.

Ключевые слова: Генрих Гейне, Лион Фейхтвангер, новелла, баллада, исторический роман, романтизм, романсеро.

Выдающийся немецкий писатель Лион Фейхтвангер един в двух лицах. С конца двадцатых годов он создавал остросовременные романы, в которых стремился развенчать идеологию и политику фашизма. Это, прежде всего, — трилогия «Зал ожидания», куда вошли романы «Успех» (1930), «Семья Оппенгейм» (1933), «Изгнание» (1940), а также роман-памфлет «Братья Лаутензак» (1943).

Вместе с тем в истории немецкой литературы двадцатого столетия Л. Фейхтвангеру принадлежит достойное место основоположника жанра исторического романа. Всемирную известность ему принесли романы «Безобразная герцогиня» (1923), «Еврей Зюсс» (1925), «Иудейская война» (1932), «Испанская баллада» (1955) и ряд других.

Разделение наследия Л. Фейхтвангера по тематическому признаку условно. Его злободневные творения воспринимаются как исторические, ибо поджог рейхстага или предвыборные махинации нацистов стали давним прошлым.

Что же касается ветхозаветных или средневековых сюжетов, то они для исторического романиста не были самоцелью. Обращаясь к далеким эпохам, он стремился выявить общие повторяющиеся закономерности развития цивилизации. Выступая на форуме писателей-антифашистов, он делился своими наблюдениями и опытом: «Рассматривая значительные исторические произведения, я часто задавал себе вопросы, не описываются ли в них история и мифология ради них самих; не соблазнили ли их творца костюм или красочные фон; что хотели они дать: историческое или современное содержание? В каждом отдельном случае я приходил к убеждению, что художник преследовал только одну цель: выразить своё собственное (современное) ощущение жизни, свою субъективную (нисколько не «историзирующую») картину эпохи таким

образом, чтобы она непосредственно передалась читателю. Если он выбрал историческую обличку, то это потому, что он хотел вывести изображаемое из личной, частной сферы, хотел его приподнять, вывести на сушу, дать ему перспективы» [Международный конгресс писателей..., 1936, с.392].

Таков был творческий метод самого Лиона Фейхтвангера — на историческом материале он создавал иносказания о современности. Обращаясь к Средневековью в романе «Безобразная герцогиня», а затем к эпохе Просвещения в романах «Еврей Зюсс» и «Лисы в винограднике» (1947), писатель противопоставлял мыслящего деятеля косной массе, которая сводит на нет все преобразования просвещённого правителя. «Безобразная герцогиня» явилась первым немецким историческим романом. В Германии девятнадцатого века не было таких исторических романистов, как Виктор Гюго и Проспер Мериме во Франции, а к романам Вальтера Скотта Л. Фейхтвангер относился весьма критически. «Айвенго», «Роб Рой», «Квентин Дорвард» представлялись ему изрядно устаревшими из-за невероятных стечений обстоятельств и многословия. Фейхтвангер повторял суждения о «шотландском чародее» Генриха Гейне, которого он избрал своим наставником в освоении исторической темы.

Поскольку в немецкой литературе отсутствовал исторический роман как таковой, Л. Фейхтвангер обратился к балладам и новеллам романтиков, отдавая особое предпочтение поэзии и прозе Г. Гейне, наследие которого привлекало его с первых шагов на литературном поприще.

Нетрудно обнаружить у Л. Фейхтвангера совпадение отдельных сюжетных линий и появление в тексте персонажей, представленных в «Романсеро», будь то Иегуда бен Галеви, Карл I, Мария Антуанетта, а также Наполеон Бонапарт и его сподвижники, генерал Лафайет и борцы за независимость американских колоний.

Особый интерес молодого Фейхтвангера вызвала незавершенная новелла Гейне «Бахерахский раввин», которой он посвятил специальное исследование, а затем в некоторых своих романах повторил события, ставшие завязкой сюжета новеллы.

Лион Фейхтвангер проделал большую исследовательскую работу по выяснению замысла и публикации «Бахерахского раввина», защитив на эту тему в 1907 году диссертацию — «Heinrich Heines Fragment "Der Rabbi von Bacherach"». Анализируя текст новеллы, Л. Фейхтвангер установил документальную достоверность текста. Впоследствии он сам, усвоив опыт Гейне, превращал исторические документы в сюжетные повествования.

Однако новелла «Бахерахский раввин» осталась незавершенной, поскольку, как считается, основная часть рукописи, подготовленная Гейне к печати в 1825 году в приложении ко второму тому «Путевых картин», сгорела в 1833 году во время пожара в доме матери поэта. И только в 1840 году Гейне включил неоконченного «Бахерахского раввина» в четвертый том «Салона». Опубликованный фрагмент занял около четырех авторских листов.

Поводом к созданию «Бахерахского раввина», наряду с общим интересом к прошлому предков и исторической родине, к средневековой истории евреев, ритуалам иудаизма, также послужили и события, произошедшие в Германии в 1822 году, которые коснулись непосредственно самого поэта. В этом году в Пруссии был частично отменен эдикт о гражданских правах иудеев, действовавший с 1812 года, и евреи лишились права преподавания в учебных заведениях. В это время сам Гейне претерпел немало унижений и обид.

Под влиянием этих событий в 1822 году поэт вступил в берлинское «Общество науки и культуры евреев», которым с 1819 года руководили историк еврейской литературы Леопольд Цунц и гегельянец, доктор права Эдуард Ганс. Встреча с ними у Гейне произошла в салоне Рахели и Карла Фарнхагенов. В их кружке в таланте и будущей популярности Гейне никогда не сомневались. Кстати, именно в «Обществе науки и культуры евреев» Гейне приобрел близкого друга Мозеса Мозера, сблизился с Йозефом Леманом и Иоэлем Вольфом. Все эти молодые люди принадлежали к первому поколению эмансипированных евреев и были к тому же, как и сам Гейне, гегельянцами. Общество имело филиалы в Гамбурге, Франкфурте и других городах, где существовали крупные еврейские общины. Гейне принял активное участие в работе Общества — сам начал вести занятия по немецкому и французскому языкам, а также по истории Германии. Однако, спустя некоторое время, энтузиазм Гейне по отношению к деятельности Общества сменился скепсисом и насмешками над его членами. Поэт чрезвычайно высоко оценивал вклад еврейского народа в историю мировой культуры и цивилизации, но осознавал ограниченность интересов руководителей «Общества еврейской культуры и науки». В 1825 году Гейне покинул Общество и прекратил работу над новеллой «Бахерахский раввин».

Лион Фейхтвангер выступил первым комментатором новеллы, отметив, что главные персонажи этой новеллы носят знаковые имена: Авраам и Сарра. Праотец Авраам занимает центральное место в исторической памяти еврейского народа. Описание его жизни и испытаний рассматривается в еврейской традиции в качестве поучительного примера, символически отображающего последующую историю иудеев. Авраам выступает не только как родоначальник своего народа, но и как провозвестник монотеизма, который принёс людям веру в единого невидимого Бога, творца земли и неба и владыки мира.

В свете этих исторических аналогий автор пытался осовременить и по-новому осмыслить сюжет. В новелле Гейне Сарра — просто покорная жена, послушно сопровождающая мужа, в то время как в Книге Бытия она — личность с твёрдой волей и сильным характером, побуждавшим её принимать самостоятельные решения и осуществлять их, когда того требуют обстоятельства. В Священном Писании много эпизодов, где Сарра оказывается наставницей мужа. У Гейне же Авраам абсолютно не нуждается в этом. Он не испытывает потребности обратиться к Сарре за советом и не считает необходимым получить её согласие, прежде чем принять важное решение.

У Гейне Авраам является потомственным раввином города Бахераха, который находится на Рейне. Бахерах (нем. Bacharach) был выбран неслучайно. Этот город в прусском округе Кобленц расположен на левом берегу Рейна и тесно связан с ним. Рейн — базовый образ немецкого национального сознания, исток немецкой нации, здесь формировался фольклор, сочинялись песни и сказки, зарождались легенды. Рейн становится одним из основных мотивов творчества Гейне. Если судьба Лорелеи — это легенда, то «Бахерахский раввин» — гипотетическая история, которая могла там в действительности произойти.

Как уже отмечалось, действие новеллы Гейне происходит на рубеже XV—XVI веков, а завязкой становится происшествие во время пасхального седера (ритуальной семейной трапезы). Гейне, обращаясь к историческим

сюжетам, соединяет с документальными источниками мотивы, заимствованные из Ветхого Завета и Евангелия.

В окружении близких людей раввин отмечает Песах. И если проводить параллели с Книгой Бытия, где Авраам и Сарра принимают трех ангелов, Гейне сразу внедряет в сюжет новеллы двух незнакомцев в черных плащах, которые своим появлением нарушают религиозную идиллию. Гости именуют себя единоверцами. Такая экстраполяция библейского сюжета придает новелле особое звучание. В Библии ангелы появляются в белой одежде, а у Гейне гости одеты в черное. По сюжету Священного Писания Бог объявляет Аврааму, что Он даст ему сына от Сарры, «и произойдут от неё народы, и цари народов произойдут от неё» (Быт. 17:16). Обещание Бога дать Аврааму и Сарре сына сопряжено с переименованием Авраама и заключением с ним завета, который сопровождается символическим предписанием обрезания (Быт. 17:1-21). После появления трех ангелов Сарра в возрасте 90 лет рождает Исаака. У Гейне библейский сюжет получил обратное толкование: мертвый ребенок, подброшенный к Аврааму и Сарре, становится причиной трагедии. Присаживаясь рядом с Авраамом, гости подкидывают под стол тело ребёнка, что в Средневековье довольно часто практиковалось именно во время празднования Песаха в еврейских общинах, и все единоверцы обычно платили за это жизнью. Такого рода события упоминаются в романах Лиона Фейхтвангера (например, в «Испанской балладе»). Заметив труп, Авраам, который в первую очередь поплатился бы жизнью за это «преступление», не подавая вида, выходит вместе со своей женой из-за стола и переправляется на другой берег в сторону Франкфурта-на-Майне.

В связи с бегством раввина из родного города возникает вопрос: «Не является ли этот поступок предвещанием будущего дезертирства из иудаизма самого Гейне?» Ведь Гейне принимает крещение в момент написания новеллы — 28 июня 1825 года (скрыв это от всех, кроме своей семьи, у которой он получил на это согласие), планируя через несколько недель, окончив университет, вступить в должность, ради которой ему и пришлось пойти на такой поступок.

Двойственный статус «еврей-немец» не давал покоя и Гейне, и Фейхтвангеру. В итоге оба приходят к убеждению, что будучи евреями они являются немецкими писателями, пишущими на немецком языке и концентрирующими своё особое внимание на судьбах евреев, живущих в Германии и за её пределами, в том числе и на исторической родине. У Гейне это находит отражение в «Романсеро», у Фейхтвангера в романах «Иудейская война», «Лженерон» (1936) и др.

Лион Фейхтвангер считал себя человеком середины. Он выступал как посредник между культурами, религиями и цивилизациями. В одном из интервью он сказал о себе так: «Обыкновенно, когда меня спрашивают, к какой национальной группе следует отнести меня как художника, я отвечал: я немец — по языку, интернационалист — по убеждениям, еврей — по чувству. Очень трудно иногда привести убеждения и чувства в лад между собою» [Фейхтвангер, 1994, т.6, с.102].

Эти колебания между «чувством» и «убеждением» отразились и в работе над диссертацией, о чём впоследствии он писал в ироническом жизнеописании «Автор о себе»: «Автор провалился на докторском экзамене по древне-

немецкой грамматике и литературе, так как был недостаточно осведомлен в тонкостях выбивания противника из седла на рыцарском турнире. Зато он с блеском выдержал экзамен по антропологии, когда на вопрос экзаменующего профессора-клерикала, на какие основные группы подразделяются свойства человека, угодливо ответил: на телесные и духовные» [Там же, с. 136]. Тема докторской диссертации Фейхтвангера была выбрана неслучайно. В ней впервые проявился один из главных мотивов творчества Фейхтвангера — интерес к вопросам иудейства и истории Средневековья. Приведем цитату, характеризующую творческое кредо писателя: «Пока звучит голос Иакова, рука Исава бессильна. Времена пока такие, что еврей еще может потешить своё честолюбие. Но мне кажется более разумным не выставлять наших достижений напоказ, не мозолить другим глаза нашими деньгами, властью, влиянием. Это вызывает только зависть, а для зависти мы недостаточно сильны, мы слишком разобщены для зависти» [Фейхтвангер, 2006, с.59].

Фейхтвангер проявил в диссертации живой интерес к истории еврейского народа. Позже, когда ему предложили перейти в христианство, начинающий писатель отказался от предложенной ему работы в Берлинском университете.

Основная проблематика диссертации Фейхтвангера — альтернатива действия и философского созерцания: как поступать в той или иной ситуации и как к ней относиться с точки зрения исторического процесса? Именно в этом ракурсе была написана диссертация о «Бахерахском равнине».

В критическом аспекте диссертант анализирует поэтику Гейне-прозаика. Фейхтвангер не считал фрагмент Гейне значимым для современного поэту периода немецкой литературы — «Раввин» выбивался из романтического контекста.

Научный подход Лиона Фейхтвангера к тексту Гейне носит сугубо научно-критический характер, соответствующий жанру диссертации. Молодой исследователь исходит из постулата: Гейне — талантливый поэт, но несостоявшийся прозаик. Фейхтвангер осуждает автора за различные стилистические вольности и неточности, а также неоднородность повествования в отдельных главах. Малоубедительной представляется будущему историческому романисту фабула новеллы с момента переноса действия во Франкфурт-на-Майне. Он прощает Гейне произвольное обращение с историческими фактами в поэтическом сборнике «Еврейские мелодии», но требует достоверности в прозе. Фейхтвангер возлагает «вину» и на Вальтера Скотта, под влиянием которого находился Гейне-прозаик. Исследователь упрекает «шотландского чародея» за отступления от исторических реалий и отдаёт приоритет Виктору Гюго, чьим традициям, по его мнению, должен был более строго следовать Гейне, ибо французский романист гораздо больше внимания уделял религиозной и нравственной проблематике.

Лион Фейхтвангер в своей диссертации основное внимание сосредотачивает на исторических прототипах новеллы Гейне. Ссылаясь на архивные материалы, он подчёркивает, что в Бахерахе не было равнина, судьба которого совпадала бы с гейневским заглавным персонажем, и, тем самым, ограничивает право писателя на вымысел.

Возражения у Фейхтвангера вызывает молодой выкрест дон Исаак Абарбанель, который хронологически не мог быть племянником знаменитого талмудиста, так как действие новеллы происходит почти сто лет спустя, после смерти знаменитого предка гейневского героя.

Лион Фейхтвангер справедливо усматривает в этом персонаже единомышленника автора. По мнению исследователя, Гейне решился на ренегатство, то есть смену религии, в «Рабби» выкристаллизованы его воззрения через образ Абарбанеля и сделано тайное признание о готовящемся поступке [Feuchtwanger, 1907, s.21].

Как исследователь Фейхтвангер не приемлет модернизации сюжета и характеров персонажей. Однако спустя всего два десятилетия сам Фейхтвангер в романах «Безобразная герцогиня» и «Еврей Зюсс» станет намеренно экстраполировать исторический материал на современность. Отсюда можно сделать вывод, что Гейне-прозаик, несмотря на строгий подход к неоконченной новелле «Бахерахский раввин», несомненно, оказал влияние на творческий метод Лиона Фейхтвангера, когда тот впоследствии сам обратился к беллетристике.

Порицая Гейне за излишнюю актуализацию сюжета и осовременивание персонажей, Л. Фейхтвангер воздаёт ему должное за достоверность фона — воссоздание жизненного уклада евреев внутри гетто и за его пределами: «Гейне по необходимости открывает типичные особенности и характер гонений еврейской общины в Германии, и это придаёт драматизм действию» [Ibid., s.44].

По мнению Фейхтвангера, Гейне почерпнул достоверный материал не только из исторических документов, но и из семейных преданий собственных родителей и своих берлинских друзей, что придало эмоциональный характер всему происходившему в новелле.

Фейхтвангер обращает внимание на то, что Гейне называл фрагмент отрывком из романа. В диссертации высказано предположение, что Гейне хотел перенести действие в Испанию, однако у него было мало фактического материала, и вследствие этого работа застопорилась. По подсчётам Фейхтвангера, работа продолжалась двадцать месяцев, а затем была прервана. Когда Гейне опубликовал написанное, то фрагмент не вызвал активной читательской реакции. Как полагал Фейхтвангер, начало «Бахерахского раввина» появилось одновременно с книгой «Людвиг Бёрне». Тематика обоих произведений сходная, но мемуары о бывшем друге и идейном антагонисте оказались более злободневными.

Лиона Фейхтвангера занимало то, каким образом Гейне предполагал завершить новеллу и развить фабулу. Опираясь на текст «Бахерахского раввина», рассматривая взаимоотношения евреев и немцев в Германии, можно высказать несколько предположений.

После публикации отрывка выдвигались разные версии относительно дальнейшего развития сюжета новеллы. Очевидно, что сохранившийся фрагмент этого произведения — всего лишь сравнительно небольшая часть задуманного текста, который либо был дописан, либо так и остался в виде экспозиции и завязки.

Стоит ещё раз обратить внимание на 1833 год, когда рукопись новеллы якобы сгорела в доме матери. Но сгорела не вся. В данном контексте правомерен вопрос: а была ли она на самом деле закончена? Ведь публикуя ее спустя семь лет в четвертом томе «Салона», Гейне все-таки мог бы восстановить её полностью. Но он так и не сделал этого, оставив и для читателей, и для исследователей вопрос о завершении новеллы открытым. Со всей четкостью

предвидеть развязку представляется сложным, но, следуя за развитием сюжета и авторской логикой, можно предположить, что должно было произойти в дальнейшем.

По всей вероятности, у Авраама и Сарры должно появиться потомство, потому что они, подобно библейским праотцам являются продолжателями своего рода. Лишним доказательством этого предположения служит и то обстоятельство, что все их близкие и родичи, видимо, погибли. Сарра должна была бы стать матерью и родоначальницей. Что же касается Авраама, то участь его не может быть счастливой. Ему грозят испытания, потому что он нарушил обещание, данное своему отцу, — никогда не покидать Бахераха. Поэтика новеллы-притчи предполагает систему запретов, которые герои ни при каких обстоятельствах не должны нарушать. Авраам игнорирует своё обещание, как, впрочем, и библейские персонажи, тоже совершившие бегство. Можно предположить, что Авраам у Гейне, даже подвергнувшись смертельной опасности, может быть спасен доном Абарбанелем. Так как в тексте всё «рифмуется», и коль скоро Авраам спас в новелле испанца, тонувшего в реке Тахо, теперь испанец по логике сюжета, вероятно, должен спасти Авраама из огня. Так как раввин спас испанца из воды, здесь возможен либо повтор, либо иная стихия, и она более вероятна. Если бы Авраам оказался в Испании, ему вполне могли бы угрожать инквизиторы, от которых его, следуя логике сюжета, спас бы Абарбанель.

Касаясь вопроса о незавершенности новеллы, можно также предположить, что Гейне оставил её в таком виде отчасти по велению жанра, так как, следуя жанровым канонам новеллы, ему пришлось бы выстроить стройную концепцию относительно всех главных и самых сложных для поэта вопросов — религии и веры, церкви и нации. А завершить новеллу — значит концептуально выразить свою позицию, чего Гейне не смог сделать, оставив ироническую неопределенность в качестве концовки новеллы.

Также возможно, что в стремлении романтика представить художественно незавершенное произведение как целостное нашло своё отражение в рефлектирующем сознании личности, которая пытается найти смысл и определенное положение в своей жизни посредством интеграции в метафизику бытия и мистицизм, тем самым расширяя свое сознание. Проникновение в сложно формулируемые сущности, находящиеся за явлением, очевидно, с трудом могло быть выражено в какой-то жесткой художественной форме и устойчивой системе. Так можно объяснить пристрастие романтиков к максимально раскрепощённой форме и отказ от логичного завершения текста.

Творческое стремление романтиков к незавершенности и бесконечности, открытости и динамике в сочетании с противоположными константами целостности и полноты давало приводило их к положительному результату. Подтверждая актуальность художественно-исторической памяти, романтизм великолепно интегрировал совершенно разные качества, которые были присущи предшествующим эпохам, соединив универсальность и целостность Возрождения и беспорядок, слитый с динамической импульсивностью, который был свойственен барокко.

В России текст «Бахерахского раввина» долгое время не замечали. Впервые эта новелла была включена в десятитомное собрание сочинений Генриха Гейне, которое вышло в издательстве «Художественная литература» и с тех

пор сравнительно редко переиздавалось, так как массовый читатель привык к восприятию произведений с завершённым сюжетом.

Гипотезы о продолжении и завершении новеллы не могут быть ни доказаны, ни опровергнуты, но завязка сюжета интригует, и каждый читатель, в меру своих знаний и таланта, становится соавтором Гейне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Feuchtwanger L.* Heinrich Heines Fragment Der Rabbi von Bacherach. München, 1907.
2. *Heine H.* Saemtliche Schriften. Hg.v. Klaus Briegleb. 6 Bde. München, 1968—1976.
3. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
4. *Вейнберг П.И.* Генрих Гейне, его жизнь и литературная деятельность. 2-е. изд. СПб., 1903.
5. *Гейне Г.* Собрание сочинений в 10 т. Л., 1956-1959.
6. *Гиждеу С.П.* Генрих Гейне. М., 1964.
7. *Дейч А.И.* Генрих Гейне. М., 1933.
8. *Фейхтвангер Л.* Иудейская война. М., 2006.
9. *Фейхтвангер Л.* О смысле и бессмыслице исторического романа//Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж, июнь 1935. Доклады и выступления. М., 1936.
10. *Фейхтвангер Л.* Собрание сочинений в 6 т. М., 1994. Т.

Поступила в редакцию 22.10.2012

Н. Л. ПОТАНИНА

**«РУССКИЙ ДОМ ДИККЕНСА»:
АКТУАЛЬНЫЕ ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ
ИССЛЕДОВАНИЙ К 200-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ**

В статье представлены основные подходы, сложившиеся в отечественном диккенсоведении на рубеже XX и XXI столетий, проанализирован вклад научно-методического центра «Русский дом Диккенса» (Тамбов) в изучение наследия писателя; определены перспективы дальнейшего изучения творчества Диккенса в контексте эпохи (макроуровень) и на микроуровне (текст отдельного произведения), в ракурсах межнациональной и межвидовой культурной коммуникации, а также с позиций рецептивной эстетики.

Ключевые слова: юбилей Диккенса, «русский Диккенс», Русский дом Диккенса, игровое начало, колониальный дискурс.

Россию по праву можно было бы назвать «Русским домом Диккенса»: ведь здесь творчество великого английского романиста уже более полутора столетий не выходит из поля читательского внимания — как профессионального, так и любительского.

В год 200-летнего юбилея великого викторианца можно констатировать сохраняющееся воздействие Диккенса на литературу и читателя, хотя черты этого влияния не так легко различить под многочисленными позднейшими наслоениями. В связи с этим разговор о современных интерпретациях диккенсовского наследия требует от его участников известной читательской (а часто — и профессионально филологической) искушенности, умения ориентироваться в генеалогии и хитросплетении литературных сюжетов, мотивов и образов.

В современной России творчество Диккенса по-прежнему представляет собой историко-литературную и теоретическую проблему, несмотря на длительную историю изучения и наличие непрерывно пополняющейся «диккенсианы» — совокупности жизнеописаний, мемуаров, научных работ о жизни и творчестве писателя, многочисленных художественных вариаций на темы Диккенса, полемических высказываний об авторе и судьбе его книг.

В настоящее время правомерно говорить о настоятельной необходимости междисциплинарного подхода к изучению наследия Диккенса, базирую-

щегося на достижениях филологии, культурологии, социологии и других гуманитарных наук; о потребности в систематизации и изучении материалов, связанных с русской рецепцией Диккенса на рубеже XX—XXI веков.

За период с 1990 по 2012 год отечественная диккенсиана пополнилась более чем 400 научными работами. В 1990-е годы в России вышли книги М.В.Урнова (1990) [Урнов, 1990], Т.А.Боборькиной (1996) [Боборькина, 1996], Н.Л.Потаниной (1998, 2006) [Потанина, 2006] и другие.

За 20 прошедших лет в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Перми, Тамбове, Воронеже, Саратове, Балашове подготовлено и защищено 6 докторских и более 26 кандидатских диссертаций, трактующих проблемы творчества Диккенса по специальностям: «литература народов стран зарубежья», «русская литература», «искусствознание», «культурология», «философия» и др.

В конце 1990-х — начале 2000-х годов наиболее пристально исследуются следующие вопросы: Диккенс и викторианство, рождественский текст и «рождественская философия», поэтика Диккенса и жанровая специфика его произведений, «чужое слово» как структурообразующий элемент прозы писателя, образы детства у Диккенса, влияние творчества Диккенса на художественное сознание русских писателей — Н.В.Гоголя, Н.С.Лескова, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого; наследие Диккенса в зеркале отечественной критики. Среди новых аспектов исследований — христианские мотивы, игровое начало, исторический роман и концепция истории, образы «других» национальных миров, особенности психологизма в викторианской литературе, поэтика Диккенса в свете проблемы диалога искусств.

В 2001 году по решению Российской Ассоциации по изучению проблем англистики и Российской Ассоциации преподавателей английской литературы в Тамбовском государственном университете имени Г.Р.Державина создается научно-методический центр «Русский дом Диккенса». Инициатором его создания была Нина Павловна Михальская (1925 — 2009), заслуженный деятель науки России, доктор филологических наук, профессор, почетный профессор Московского государственного педагогического университета.

Центр изучает творчество Чарльза Диккенса и других викторианских писателей, проблемы взаимодействия русской и английской литератур. Здесь создан фонд научной литературы о Диккенсе и его эпохе, организуются научные конференции; проводятся выставки и конкурсы исследовательских проектов (в том числе подготовленных студентами), укрепляются международные научные связи. Материалы, имеющиеся в фонде центра, используются на лекциях и семинарах. В Интернете размещен сайт «Русский дом Диккенса».

В Институте филологии ТГУ имени Г.Р.Державина знают и любят ежегодные праздники «Рождество в Русском доме Диккенса». Они проводятся в конце декабря. В празднике принимают активное участие студенты. Они создают дизайн помещения, представляют тексты Диккенса в русских переводах и в оригинале, разыгрывают сцены из романов и повестей Диккенса, а также других русских, английских, немецких и французских писателей, устраивают конкурсы рождественских рисунков, стихотворений и песен. Студенты-журналисты осуществляют информационную поддержку занятия, после чего соответствующие сюжеты демонстрируются в электронных СМИ Тамбова и области.

За период с 2001 по 2012 год сотрудниками «Русского дома Диккенса» подготовлены и опубликованы учебные и научные издания: Ткачева Н.В., Потанина Н.Л. Русский Диккенс. 1990-2002 [Ткачева, Потанина, 2006]; «Рождественская философия» Чарльза Диккенса в контексте мировой культуры [Потанина, Ткачева, 2006]; Потанина Н.Л., Ткачева Н.В. Читаем Диккенса [Потанина, Ткачева, 2007]; Потанина Н.Л., Богданова О.Ю., Мешкова Т.Н. и др. Новое в отечественной диккенсиане [Потанина, Богданова и др., 2008]. Составлены Интернет-путеводитель по творчеству Диккенса [Потанина, Богданова и др., 2008] и электронная база данных «Русский Диккенс. 1990—2005» [Потанина, Ткачева, 2007].

Успешно защищены диссертации, посвященные проблемам творчества Диккенса, а также различным аспектам викторианской литературы, исследующие их в культурно-историческом, компаративном, интертекстуальном, социологическом, функциональном, герменевтическом, структурном и формальном аспектах. Описываются особенности поэтики пейзажа, анализируется содержание и функции игрового начала, характеризуются способы функционирования «чужого слова» в дискурсах разного типа: художественном, публицистическом, эпистолярном (бытовом и деловом), выявляются проблемно-тематические, поэтические, стилистические особенности колониального дискурса в прозе Диккенса.

Среди них диссертация Н.Л. Потаниной на соискание ученой степени доктора наук «Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса» (научный консультант профессор Н.П. Михальская, защита — Москва, 1998) [Потанина, 1998], а также кандидатские диссертации, подготовленные учениками профессора Н.Л.Потаниной на базе научно-методического центра «Русский дом Диккенса»: Н.В. Ткачевой «Малая проза Ч. Диккенса: проблема «чужого слова» (защита — Москва, 2003) [Ткачева, 2003]; О.Ю.Богдановой «Поэтика пейзажа в романах Ч.Диккенса» (защита — Воронеж, 2006) [Богданова, 2006]; Т.Н.Мешковой «Колониальный дискурс в романах Ч.Диккенса 1840-х годов» (защита — Воронеж, 2006) [Мешкова, 2006]; А.В.Шапкиной «Проблема национальной идентичности в исторических романах А.К.Дойла («Сэр Найджел» и «Белый отряд»)» (защита — Воронеж; 2008) [Шапкина, 2008]; М.Е.Протасовой «Литературная сказка Дж. Макдоналда: проблематика и поэтика» (защита — Воронеж, 2010) [Протасова, 2004]; С.В. Кончаковой «Проблема национальной идентичности в поздних романах Ч.Диккенса («Большие надежды», «Наш общий друг», «Тайна Эдвина Друда»)» (защита — Воронеж, 2011) [Кончакова, 2011]; Ю.С.Текутовой «Проблема интертекстуальности в поэзии Р.Браунинга» (защита — Воронеж, 2012) [Текутова, 2012].

Вышеперечисленные исследования решают актуальные задачи современной науки. В частности, в них показано, что мир Диккенса моделируется как пространство игры. Художественный образ строится на основе характерных игровых свойств: мотива тайны, маскировки и демаскировки, инверсии социальных и прочих ролей, несоответствия выражаемого и подразумеваемого.

Элементы обрядовой игры, карнавала и театральной традиции (приемы национального народного театра, комедии дель арте, высокой трагедии, мелодрамы и рождественской пантомимы), становясь объектами прямой и пародийной рецепции, проявляют себя в организации романного пространства, построении системы образов, способах характеристики персонажей. При

этом архетип игры обретает у Диккенса новую глубину и многозначность, поскольку вбирает в себя оттенки смыслов, связанные с ее позднейшими модификациями и интерпретациями.

Игровые потенции художественного мира реализуются в драматизирующей романной форме. Взаимоотношения человека и мира, писателя и читателя осмысливаются в категориях «театр — актер — зритель». Сама творческая многогранность Диккенса приоткрывает новые аспекты игровой деятельности — балансирование на грани художественного творчества и жизнестроительства.

В зрелом творчестве писателя мир — не столько театр, сколько исполненное игровое поле, на котором относительно спокойные, планомерно развивающиеся периоды сменяются кризисами, когда однозначное предсказание событий становится невозможным и когда каждая причина оказывается чреватой в будущем целым пучком равновероятных последствий. Игра осмысливается как художественное выражение сущностных свойств мира, переживающего кризис во многих областях: мировоззренческой, экономической, политической, социальной. Взгляд на мир становится печальнее и проще. Но это — простота постигающего свои земные пределы сознания.

На этой основе в художественном мире Диккенса творится особый, имманентный ему, миф об игре. В мифологизированном романном пространстве злободневные коллизии обретают вневременной смысл, конкретные персонажи — символическое значение, а уровень идей обогащается глубинным философским содержанием.

«Эта специфическая атмосфера сообщает аутентичность изображенным характерам, несмотря на их отчетливую поляризацию, обычно не свойственную реальной жизни. Так проявляет себя в мире Диккенса коренное предназначение игры — объединять противоборствующие начала условным игровым хронотопом и тем самым воплощать извечный и неутолимый порыв человечества к преодолению разломленности бытия, к гармонизации жизни» [Потанина, 2006, с. 220].

Особый аспект современного отечественного диккенсоведения представляет исследование поэтики пейзажа. В работах молодого тамбовского диккенсоведа О.Ю.Богдановой специфика пейзажа Диккенса соотнесена с комплексом субъективно-личностных, биографических, философско-эстетических и социальных факторов в их сложной корреляции с традициями культуры: библейской, мифопоэтической, литературной, живописной. В романах Диккенса представлена система пейзажных образов: сад, море, река, горы, облака, ветер, туман, луна, а также кладбище и церковь, при изображении которых христианские мотивы вступают во взаимодействие с мифопоэтической традицией. Главным структурным принципом изображения природы является визуальность, что обусловлено английской традицией восприятия природы и особенностями творческой личности Диккенса (спецификой авторского мировосприятия, театральностью, ориентацией на демократического читателя). Репрезентация пейзажей в романах Диккенса основана на художественной коммуникации с пейзажным стилем садово-паркового искусства и живописными предтекстами, в число которых входят произведения голландских пейзажистов XVII века, английской живописи XVIII — XIX веков, романтической живописи. Указанная коммуникация происходит на уровне

образной, композиционной, ритмической, колористической, экспрессивной организации пейзажного пространства. При этом принятие структурных элементов прецедентных текстов или отказ от них демонстрируют включение их идейно-эстетических комплексов в художественную философию писателя или полемику с ними. В результате взаимодействия предтекстов с авторским текстом возникают дополнительные смысловые оттенки, сообщающие романам Диккенса новую глубину и многозначность.

В пейзажах Диккенса появляются импрессионистические элементы, обусловленные авторской способностью улавливать едва заметные нюансы внешнего и внутреннего мира, их взаимодействие и диффузию, а также новыми тенденциями в искусстве середины XIX века. Пейзаж участвует в формировании всех уровней художественного мира писателя. На сюжетно-фабульном уровне пейзаж выполняет следующие функции: 1) пейзаж как предсказание сюжетного развития; 2) пейзаж как репрезентант ключевого момента в развитии сюжета — «точки бифуркации»; 3) пейзаж как аллюзия на прецедентные произведения литературы и живописи, фактор достижения смысловой многомерности художественного текста; 4) пейзаж как важнейший конструктивный элемент, воссоздающий «атмосферу» изображаемых событий. Диккенс создаёт несколько видов психологического пейзажа (отражение настроения; характеристика внутреннего мира; картина мира героя) как дополнительного средства моделирования образов и выражения авторской модальности. Пейзаж отражает внутреннюю диалогичность пространств героев, связанную с отношениями человека и бытия [Богданова, 2006].

Проблема «чужого слова» в прозе Диккенса — еще один важный аспект современного диккенсоведения. Она связана с важными тенденциями современных научных исследований: актуализацией проблемы «чужого/другого» и обострением внимания к малым жанрам литературы. Как показано в работах Н.В.Ткачевой, многофункциональность «чужого слова» — один из важнейших конструктивных признаков малой прозы Диккенса. «Обращение с предтекстами в малой прозе Диккенса носит творческий, синтезирующий характер. Основные способы введения «чужого голоса» в диккенсовский текст — цитата, аллюзия, реминисценция, стилизация, заимствование, пародия. «Чужое слово» — наследие Л. Стерна и О. Голдсмита, «античный текст», музыкальное начало — представлено на всех уровнях художественного мира Диккенса (сюжетно-фабульном, уровне характеров, уровне вещей, речевом), оказывает воздействие на жанровую структуру» [Ткачева, 2003, с. 14]. Репрезентации «чужого слова» в диккенсовском тексте теснейшим образом связаны с идейными исканиями писателя — поисками нравственного идеала, проблемами образования, «рождественской философией», «развлечениями для народа», осмыслением злободневных вопросов социально-политической жизни. В малой прозе Диккенса театральные аллюзии нередко выполняют роль «посредника». Этим достигается эффект трехмерной, объемной прозы, — прозы динамичной, обладающей богатой визуально-звуковой палитрой.

«Активное взаимодействие “своего” и “чужого” в малой прозе Диккенса демонстрирует включенность художника в национальный и мировой культурный контекст» [Потанина, Богданова и др., 2008, с. 72].

Диккенс жил в эпоху бурного имперского строительства. Потому вполне закономерно возникновение в его творчестве колониального дискурса.

Колониальная и постколониальная проблематика активно изучается в современном зарубежном (в первую очередь — англоязычном), а в последние годы — и в отечественном литературоведении. Исследование, проведенное Т.Н.Мешковой, позволяет заключить, что колониальный дискурс Диккенса формируется в процессе осмысления таких базовых этнокультурных понятий, как «дом» и «семья», «родина» и «чужбина», «свое» и «чужое». Содержание дискурса включает в себя особый хронотоп с присущими ему географическими, культурными и темпоральными характеристиками, а также образы персонажей.

В романах Диккенса представлено амбивалентное видение колониальной проблематики. С одной стороны, они отражают сосредоточенность ранне-викторианского сознания на английском «доме», с другой — настойчивое возвращение колониальной топике.

Мотив «дома» выступает как центральный в романах Диккенса. Парадигма художественного воплощения «дома» вбирает в себя следующие модификации: дом как образ мира, дом как оплот «своего», дом как жилище, дом как семья, дом как метрополия.

«Колониальные перипетии персонажей в романах Диккенса 1840-х годов занимают значимое место в развитии сюжета романов. В сферу «чужого» вовлечены не только периферийные персонажи, но и персонажи первого ряда. Помимо сюжетостроительной функции и определения способов расстановки персонажей колониальный дискурс выполняет в романах Диккенса 1840-х годов характерологическую художественную функцию. Так, чрезмерная увлеченность чужим становится отрицательной характеристикой персонажа, почитание дома, напротив, всегда свидетельствует о его порядочности.

Колониальное пространство не несет в себе негативной семантики только в том случае, когда оно призвано служить на благо «дому». Таким оно может предстать у Диккенса, когда изображается как сфера бизнеса или как место исправления «испорченных» людей (каторга)» [Мешкова, 2006, с 4].

Отъезд в колонию у Диккенса непременно связан с неизбежностью. Трактовка колониста как человека, не являющегося хозяином своей судьбы, найдет свое отражение в литературе конца XIX — начала XX века. Судьба человека, оторвавшегося от родного дома, не определяется свободной волей. Он всего лишь марионетка в чужих руках.

На связь с последующей литературой указывает и трактовка Диккенсом образа колонизатора, человека хищнического склада, жизненные принципы которого сводятся к жажде наживы и алчным устремлениям. Развенчивая поведение подобного типа людей, писатель искренне сочувствует их жертвам. Образ туземца у Диккенса, восходящий к руссоистской концепции «естественного человека», связан и с традиционным образом «маленького человека». Тема социального неравенства, сопрягаясь с темой расовой дискриминации, способствует расширению возможностей художественного осмысления современности.

Как показали результаты исследования, в 1860-е годы колониальный дискурс у Диккенса становится формой художественного осмысления сложной социально-психологической проблематики. «Литературный герой, разрешающий себе манипулировать человеком как вещью, как собственностью, оказывается, мог родиться и в колонии. Родиться не в физическом, а в

идеологическом и нравственном смысле. Так колониальная тема сплетается с темой “насильственного поворота к счастью”, ставшей основанием для мучительных коллизий, пережитых литературными героями от Дон Кихота до Раскольниковова, а в дальнейшем — для возникновения интеллектуальной и психологической прозы XX века» [Потанина, Богданова и др., 2008, с. 128].

Имперское строительство имело и еще одно важное следствие для развития культуры. Именно викторианская эпоха оказала решающее воздействие на кристаллизацию особого английского культурного типа. Проблематика национальной идентичности в позднем творчестве Диккенса вплоть до последнего времени не являлась предметом специального исследования. Тем не менее, в череде его биографий, от первой биографии Фостера до постмодернистских текстов Акройда, в литературной критике от И.Тэна до Х. Пирсона рассматриваются особые, «английские» черты литературной личности Диккенса.

В работах С.В.Кончаковой обоснована настоятельная потребность современного диккенсоведения в выявлении и описании механизмов художественной репрезентации национальной идентичности. С точки зрения молодого исследователя, «в творчестве Диккенса национальная идентичность художественно представлена в образах, связанными со знаковыми для английской культуры концептами: «home», «fair play», «gentleman». <...> эти концепты являются крайне значимыми для понимания феномена «английскость». Концепт «home» соотносится с представлениями о семье, домашнем очаге, частной жизни человека, приватности. Концепт «fair play» соотнесен с понятиями о необходимости соблюдения правил человеческого общежития, а также о здравом смысле. Концепт «gentleman» концентрирует представления о достоинствах человеческой личности (сдержанности, благородстве, самоуважении и уважении к другим людям, законопослушности). Представляя «Englishness» как определенную систему, можно заключить, что указанные концепты соответствуют трем базовым уровням этой системы: место, правило, человек» [Кончакова, 2011, с. 2].

Художественный мир Ч.Диккенса, сформировавшийся на основе базовых концептов английской национальной культуры, в эпоху викторианства явился наиболее полным выражением сложившихся представлений о национальной идентичности англичан. При этом масштабность писательского таланта, мощь гражданского темперамента и высокий общественный авторитет Ч.Диккенса дали ему возможность акцентировать в сознании современников основополагающие национальные ценности.

«Концепты «home», «gentleman», «fair play», — пишет С.В.Кончакова, — участвуют в образовании всех уровней художественного мира поздних романов Ч.Диккенса» [Кончакова, 2011, с. 5]. На уровне идей указанные концепты провоцируют размышления об этнокультурной самоидентификации англичан, осмысление фундаментальных вопросов национальной аксиологии: о свободе личности, о ценности семейных уз и домашнего очага, об истине и справедливости, об условиях уважения и самоуважения человека, о приватном и всеобщем, об эгоистическом и альтруистическом, о национальном и всемирном, о «своем» и «чужом», — что обеспечивает смысловую многомерность художественного текста. На сюжетно-фабульном уровне художественная реализация указанных концептов становится условием возникновения и основой сюжетного движения, мотивирует взаимоотношения и поступки

персонажей, определяет последовательность компонентов романного сюжета. На уровне персонажей актуализация концептов «home», «gentleman», «fair play» в поздних романах позволяет акцентировать национально значимые свойства героев, демонстрирует их ценностные ориентиры, способствует выявлению интенций и скрытых комплексов персонажей, служит средством выражения авторской модальности.

Иному может показаться, что не осталось ни одной загадки, связанной с великим викторианцем, а мир Диккенса так же обжит и знаком, как уютная гостиная в поместье Дингли-Делл. Тем не менее, именно в отношении Диккенса остается справедливой мысль о том, что кажущееся нам привычным и само собой разумеющимся «порой наиболее упрямо ускользает от какого бы то ни было понятийного постижения» (Э.Финк).

Дальнейшие перспективы изучения наследия английского классика с позиций современной науки состоят в следующем. Представляется актуальным проведение разноуровневого анализа творчества Диккенса с филологических, культурологических, социологических, психологических позиций в контексте эпохи (макроуровень) и вместе с тем — возможно более тщательного разбора отдельных произведений (микроуровень) в ракурсе современной гуманитарной науки. Кажется продуктивным совмещение с указанными подходами элементов формального метода, а также метода, основанного на рассмотрении произведений Диккенса как «текста» и «поэтического высказывания». Актуально и перспективно исследование творчества Диккенса в контексте межнациональной и межвидовой культурной коммуникации, на базе современных достижений гуманитарной науки, позволяющих определить онтологические основы мировидения писателя, исследовать процессы отражения культурно-эстетической традиции в индивидуальном художественном сознании. По-прежнему сохраняется потребность в его целостном прочтении, в поиске широких подходов, связанных одновременно и с контекстом, и с текстом, опирающихся на современную теоретико-методологическую основу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Cain L.* Dickens, Family, Authorship (Nineteenth Century) Text // Lynn Cain. Farnham, UK, 2008; Charles Dickens. Great Expectations / Ed. By N.Tredell. Cambridge, 2000. P. 144-167.
2. *Camus M.* Gender and Madness in the Novels of Charles Dickens Text // Marianne Camus. Lewiston, NY, 2004.
3. Dickens journalism: 4 vols // Edited by Michael Slater and John M. L. Drew. Ohio, 1994-2001.
4. Dickens Journals @Dickens_DJO: A complete online edition of Dickens's weekly magazines, Household Words and All the Year Round // [электронный ресурс] URL: <http://www.djo.org.uk>
5. *Hardy B.N.* Dickens and Creativity Text // Barbara Nathan Hardy. London, 2008.
6. *Hori M.* Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis Text // Masahiro Hori. Basingstoke, UK, 2004.
7. *Newey V.* The Scriptures of Charles Dickens : Novels of Ideology, Novels of Self Text // Vincent Newey. Aldershot, Hampshire, 2004.
8. *Said E.S.* Culture and Imperialism. London, 1993. P. 19, 115; Jacobson W. S., ed. Dickens and the Children of Empire Text // Wendy S. Jacobson ed. Basingstoke, UK, 2001.

9. The Letters of Charles Dickens: 12 vols // Pilgrim Edition. General editors: Madeline House, Graham Storey, Kathleen Tillotson. Oxford, 1965—2002.
10. *Боборыкина Т.А.* Художественный мир повестей Чарльза Диккенса. СПб., 1996.
11. *Богданова О.Ю.* Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук / ВГУ. Воронеж, 2006.
12. *Кончакова С.В.* Проблема национальной идентичности в поздних романах Ч. Диккенса («Большие надежды», «Наш общий друг», «Тайна Эдвина Друда»): автореф. дис. ... канд. филол. наук / ВГУ. Воронеж, 2011.
13. *Кончакова С.В.* Интернет-путеводитель по творчеству Диккенса // [электронный ресурс] URL: <http://93.186.97.70:81/new/change.php?RAZDEL=userrazdel988-1116>
14. *Мешкова Т.Н.* Колониальный дискурс в романах Ч. Диккенса 1840-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук / ВГУ. Воронеж, 2006.
15. *Потанина Н.Л.* Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса: Монография. Изд. 2-е, испр. и доп. Тамбов, 2006.
16. *Потанина Н.Л.* Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса: автореф. дис. ... докт. филол. наук / МПГУ. М., 1998.
17. *Потанина Н.Л., Богданова О.Ю., Мешкова Т.Н.* и др. Новое в отечественной диккенсиане: Коллективная монография. Тамбов, 2008.
18. *Потанина Н.Л., Ткачева Н.В.* Читаем Диккенса: Семинары и консультации. Тамбов, 2007.
19. *Протасова М.Е.* Литературная сказка Дж. Макдоналда: проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук / ВГУ. Воронеж, 2010.
20. «Рождественская философия» Чарльза Диккенса в контексте мировой культуры: Альманах Русского дома Диккенса. Выпуск 1. Тамбов, 2006.
21. *Таунсенд С.* Страдания Адриана Моула. М., 2004.
22. *Текутова Ю.С.* Проблема интертекстуальности в поэзии Р. Браунинга: автореф. дис. ... канд. филол. наук / ВГУ. Воронеж, 2012.
23. *Ткачева Н.В.* Малая проза Чарльза Диккенса: проблема «чужого слова»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / МПГУ. М., 2003.
24. *Ткачева Н.В.* Русский Диккенс. 1990-2005: Электронная база данных // [электронный ресурс] URL: <http://93.186.97.70:81/new/change.php?RAZDEL=userrazdel988-1116>
25. *Ткачева Н.В., Потанина Н.Л.* Русский Диккенс. 1990-2002. Тамбов, 2006.
26. *Урнов М.В.* Неподражаемый. М., 1990.
27. *Шапкина А.В.* Романы А.К. Дойла «Сэр Найджел» и «Белый отряд»: проблема национальной идентичности: автореф. дис. ... канд. филол. наук / ВГУ. Воронеж, 2008.

Поступила в редакцию 26.09.2012

Н.М. БУЛАШОВА

ДОЧЕРИ И ЛЮБОВНИКИ: ДИАЛЕКТИКА ОТНОШЕНИЙ ГЕРОЕВ В РАССКАЗЕ Д.Г. ЛОУРЕНСА «ДОЧЕРИ ВИКАРИЯ»

В статье исследуются приемы поэтики Д.Г. Лоуренса на примере рассказа «Дочери викария». Указывается, что в тексте представлена система ситуаций и вариаций жизненного выбора, раскрывающаяся в судьбах дочерей викария. Важным авторским приемом является сопоставление.

Ключевые слова: Д.Г. Лоуренс, сравнение, герои, взаимоотношения.

В заглавиях многих рассказов Д.Г. Лоуренса названы несколько героев. Обычно в таких произведениях центральное место занимают их взаимоотношения. Практически все подобные рассказы содержат в заглавии союз *и*, что предполагает не только противопоставление, но и сопоставление персонажей — либо кровных родственников, либо связанных определенными отношениями людей («Самсон и Далила», «Фэнни и Энни», «Мать и дочь» и др.). Одни истории показывают, как происходит разъединение людей, другие — напротив, описывают их сближение.

Заметно обилие аллюзивных имен в заглавиях. Некоторые имена повторяются неоднократно — Адам, Далила. В данной группе заглавий присутствуют в ограниченном количестве антропонимы («Джимми и разочарованная женщина»), но они несут в себе скорее оценочную нагрузку.

Показателен рассказ «Дочери викария» (1911; 1914), содержащий в себе множество значимых для творчества английского автора тем и мотивов.

Данное произведение можно рассматривать как систему сравнений — героев: их внешнего облика, отношения к ним со стороны других людей, отстаиваемых ими идей; ситуаций, в которых оказываются герои; способов мышления.

В заглавии упоминаются две главные героини — Мэри и Луиза, вокруг которых и строится вся система противопоставлений и сопоставлений, и в центре которой их отношения с мужчинами (первоначальное название рассказа — «Две женитьбы»).

Герои-антагонисты (в рассказе можно выделить несколько таких пар) имеют не только различающие, но и сближающие их черты. Главные геро-

ини — сестры. В самом заглавии подчеркивается как важность семейных корней, так и социальный статус девушек (они из семьи викария мистера Эрнеста Линдли).

Сквозными мотивами этого рассказа становятся мотивы изолированности и одиночества. Крайняя бедность и социальные амбиции (причисление себя к представителям высшего класса) свойственны всем членам семейства викария. Последнее обстоятельство заметно отдаляет их от населения шахтерского поселка. Эта «гордость классового превосходства становится врагом жизни» [Leavis, 1955, p. 75], обуславливает крайнюю изоляцию семьи.

Линдли за время своего служения проходит путь от яркого возмущения обстоятельствами до молчаливого негодования, сознательной ненависти к большинству своих прихожан и бессознательной ненависти к самому себе. Этот бесхарактерный и заурядный человек-приспособленец очень зависим от общества. Его внешность — «тонкая, неприметная фигура, обычный мужчина средних лет» (здесь и далее перевод мой. — *Н.Б.*) [Lawrence, 2000, p. 108] подчеркивает его бесцветность и обыденность. Его внутреннее состояние — ощущение собственной ненужности, раздраженность — не позволяет ему правильно выполнять обязанности священника, чужие беды не вызывают у него сострадания. Нервное напряжение, вызванное этими факторами, в конце концов, заканчивается для него болезнью, но до самого конца он сохраняет высокомерие, которое может «разбиться в любую минуту и превратить викария в обнищавшую, вызывающую жалость фигуру» [Ibid., p. 126].

То же сознание нереализованных социальных претензий и краха эмоциональных ожиданий определяет характер его жены — миссис Линдли. Ее гнев в отношении как домашних, так и посторонних подтачивает ее изнутри и вкупе с отвращением к окружающему неизбежно приводит к болезни — она становится прикованным к постели затравленным инвалидом, ее «единственной скорлупой в мире» становится «мрачный, бедный пасторат» [Ibid., p. 107]. Десятилетия жизни в браке уничтожают ее сентиментальность, а на смену ей приходит «только мельничный жернов бедности» [Ibid., p. 114]. Следствием неудачного брака становится равнодушное, механическое отношение к материнским обязанностям, что губительным образом сказывается на всей семье.

В такой обстановке растут Мэри и Луиза, окруженные многочисленными братьями и сестрами — детьми «здоровыми, но небогатыми и достаточно суровыми» [Ibid., p. 107]. Родители культивируют в них амбиции и гордость. У этих детей «детские рты, сомкнутые гордыней, которая была для них как печать рока, и детские глаза, уже не видящие» [Ibid., p. 108].

Главные героини — Мэри и Луиза — имеют много общего. У обеих очень приятная внешность, однако нет поклонников. Они близки, и все же в конце концов отдаляются друг от друга. Различия между ними, выражаемые уже во внешнем облике, в полной мере проявляются в их отношениях с мужчинами, которые, во многом являясь противоположностью друг другу, вместе с тем имеют ряд сходных черт. Примечательно, что описание внешности героев — важный фактор их характеристики, внешность у Д.Г. Лоуренса наполняется символическим значением.

Образы двух сестер представляют оппозицию принуждения и свободы; их браки — оппозицию интеллектуальных отношений и отношений, построенных на физическом и бессознательном уровнях, и в то же время оп-

позицию изолированности, отчуждения (Месси и Мэри — и друг от друга, и от окружающих) и союза (внутреннего союза Альфреда и Луизы, при их изолированности от других людей).

Мэри — старшая дочь — отвечает за старших детей в семье и работает гувернанткой дочерей зажиточных торговцев. Она привлекательна: высокая, стройная, темноволосая, с серыми глазами и красивыми бровями, с милым профилем, волевым голосом, а также «гордым, чистым видом подчиненности высшей судьбе» [Ibidem]. Последняя характеристика становится определяющей для ее жизненной позиции, а лейтмотивом ее образа становится фраза «я должна». Несмотря на бедность одежды, она смотрится настоящей леди, аристократкой по духу, а не по рождению. Ее выбор — несчастливый брак, к которому она принуждает себя, дающий ей материальную свободу, которая не спасает ее от изоляции, в том числе и от изоляции от своей семьи. На Рождество после трех лет жизни в браке Мэри приезжает в родной дом уже гостьей и впервые в рассказе представляется читателю как миссис Месси.

Луиза, моложе Мэри на год, присматривает за младшими детьми в семье, ведет хозяйство, дает уроки игры на фортепьяно детям прихожан. Уже в описании внешности намечается противопоставление героинь: Луиза невысокая, полная, с румянцем. «У нее была тяжелая челюсть матери, гордые брови отца и собственные серые задумчивые глаза, которые были очень красивы, когда она улыбалась» [Ibid., p. 128]. Главная привлекательная черта ее внешности — «блестящие, тяжелые, темно-русые волосы, которые... сияли роскошью» [Ibidem]. Несмотря на привлекательные черты, со стороны она кажется угрюмой, упрямой. Она ненавидит дисциплину, в которой жестко и сознательно следует Мэри и которой пытался подчинить себя Альфред. Луиза считает сестру более высоким существом, чем себя, и свадьба сестры с мистером Месси причиняет ей страдания.

Именно брак Мэри создает разлад в отношениях сестер. В отличие от сестры, Луиза предпочла бы нищенствовать или отправиться в работный дом, чем совершила бы поступок, на который героически решается Мэри, выйдя замуж за нелюбимого человека. Такая позиция становится одной из причин изоляции Луизы в собственной семье, где понятия «деньги» и «расчет» всегда пользовались значительным авторитетом. Мэри перестает быть идеалом для нее — приходит разочарование, потому что «человек не может быть грязным в поступках и духовным по сути» [Ibid., p. 123]. Кредо Луизы становится мысль: «Я буду любить — это мое право по рождению» [Ibid., p. 124], в этом проявляется ее здоровый эгоизм, который семья Линдли не принимает. Ее отец недоуменно восклицает: «Почему она должна думать только о себе и не считаться со своей семьей?» [Ibid., p. 150].

Как и Мэри, Луиза демонстрирует, что она обладает сильной волей. Как справедливо заметил английский исследователь М. Блэк: «воля для Д.Г. Лоуренса не является лишь отрицательным понятием: все зависит от того, какого рода воля представлена» [Black, 1986, p. 194]. У Луизы проявление воли, в первую очередь, связано с ее любовью, чувством, которое Ф.Р. Ливис определяет как высшую эмоцию, любовь во всех своих проявлениях «от искреннего желания до мягкой любви, любовь к своему предводителю и любовь к Богу: мы имеем в виду любовь, радость, восхищение, надежду, настоящую негодующую злость, страстное чувство справедливости

и несправедливости, правды и неправды, чести и бесчестия, и настоящую веру во что бы то ни было» [Leavis, 1955. p. 79]. Переломным моментом в жизни Луизы становится приезд на Рождество Мэри и ее супруга. Ей кажется унижительным поведение сестры, когда та, даже не перекусив, покорно подчиняется требованию Месси искупать ребенка. Луиза уходит из дома (пока еще не навсегда), и почти бессознательно направляется к жилищу Альфреда. Пережитая сцена побуждает ее окончательно определить свои отношения с молодым шахтером. Никто из родственников не замечает ее ухода, таким образом Д.Г. Лоуренс подчеркивает ее оторванность от родной семьи.

Образы мужчин, выбранных сестрами, представляют оппозицию ума и плоти.

Выбор Мэри — мистер Месси — священник, прибывший в Элдкросс на место заболевшего м-ра Линдли. Главное его достоинство для семьи Линдли заключается в том, что у него есть деньги, хотя и не очень большие. Мистер Месси молод, но это не делает его привлекательным, это «маленький, тщедушный человек, едва ли выше двенадцатилетнего мальчика, в очках, крайне робкий, никогда не говорящий первым, в то же время с почти нечеловеческой самоуверенностью» [Lawrence, 2000, p. 114], живущий в своем маленьком холодном мирке, выглядящий лишним практически в любой обстановке, т.е. и этого героя Д.Г. Лоуренс представляет изолированным от общества. Его обычная одежда — застегнутое на все пуговицы пальто священнослужителя — кажется, подчеркивает его закрытость от внешнего мира. Яркая характеристика, обнажающая отрицательное отношение к герою самого Д.Г. Лоуренса, заключается в том, что Месси лишен большей части человеческих чувств, это всегда свидетельствует об отрицательном отношении к персонажу самого писателя. Их замещает «достаточно сильный философский ум, с помощью которого он живет» [Ibidem], т.е. его плоть не живет в полной мере. Это полностью противопоставляется «религии или философии крови» Д.Г. Лоуренса, который говорил о том, что полноценное познание себя и другого человека невозможно без физического, телесного контакта с другим человеком.

Мистер Месси не способен принимать участие в обычном повседневном человеческом общении, которое, по мнению Д.Г. Лоуренса, должно непременно присутствовать в жизни: «Разговор при нем всегда принимал сбалансированный, абстрактный характер» [Ibidem]. Единственная форма юмора, знакомая мистеру Месси, — презрительный смешок, когда он замечает нелогичную абсурдность в другом человеке. Мистер Месси представляет собой пример «ментального сознания», которому, как отмечает Ф.Р. Ливис, противопоставляется «тело» — «глубокая спонтанная жизнь, на которую сознательный ум и воля не имеют влияния» [Ibid., p. 79].

Правда, мистер Месси не лишен и положительных качеств — он по-своему добр, беспристрастен, трудолюбив, однако из-за своей замкнутости он не может сам предложить помощь. Но в его доброте есть ущербность, так как он «...не чувствовал другого человека, живого существа, которому помогал: осознавал математическое выражение доброты. <Он> как будто принимал христианские догматы как аксиомы», т.е. «в той степени, в которой он понимал христианство, он был безупречным христианином» [Lawrence, 2000, p. 115]. Подобная «гуманистичность», по Д.Г. Лоуренсу, является формой

«не-существования» («non-being»). Это искаженное понимание христианства роднит его с мистером Линдли — оба они представляют тот тип священника, о котором Д.Г. Лоуренс писал [Lawrence, 1962], что в действительности они больше ничему не верят, а просто отправляют ритуалы.

Главное в мистере Мессе — его сверхчеловеческая воля. Мужское начало в нем является холодным, завершенным и полностью доминирующим. Единственная слабость, подтверждающая его человеческую природу, проявляется в нем после рождения детей. Он «стал одержим идеей ребенка... Это было что-то новое, как будто он сам родился обнаженным младенцем, полным мрачных предчувствий» [Lawrence, 2000, p. 123]. Но парадокс заключается в том, что «его дети были единственными существами в мире, которые не обращали на него внимания» [Ibid., p. 125], не подчинялись его нечеловеческой воле.

Выбор младшей сестры — Альфред Дюрант. Он живет в не очень счастливой семье галантерейщика. Отец — Джон Дюрант — болезненный, молчаливый, вялый, инертный, неверующий человек. Таким его сделали жизнь и брак, хотя в молодости он «был великолепным танцором и боксером» [Ibid., p. 109]. Миссис Дюрант — раздражительная женщина, которой хотелось бы жить легко, но чьей участью становится грубая и буйная семья и ленивый муж. Ей свойственно жаловаться на жизнь; примечательно, что перед лицом настоящей беды (болезнь и смерть мужа) она ведет себя достойно. Главная характеристика ее личности — властолюбие. Она, как и мистер Дюрант, не особо религиозна, но по привычке водит детей в церковь. Как и миссис Линдли, она не слишком привязана к своим многочисленным отпрыскам, за исключением самого младшего — Альфреда. Он отличается от своих братьев, известных своей склонностью к пьянству; если ему и случается выпить, соблюдает умеренность в этом пагубном пристрастии. Эта семья также изолирована от остального мира, в первую очередь, в пространстве — их дом находится за железнодорожными путями, в низине. Но этот дом уютен, в отличие от дома Линдли.

В изображении Альфреда чувствуется симпатия автора. Он явно противопоставляется Мессе. Первое отличие от мистера Мессе — физическая привлекательность молодого шахтера: румяный, «его темно-русые волосы... блестящие, будут выглядеть прелестно, что бы ни произошло» [Ibid., p. 135], Д.Г. Лоуренс обращает внимание на волосы Альфреда, так же как он обращал внимание на волосы Луизы. Он строен, «его фигура представляет собой прямую, красивую струю жизни» [Ibid., p. 118], глаза — карие, с золотым отливом, добрые и заботливые. Но различия двух персонажей касаются не только их внешности. Альфреда характеризуют такие качества, как целомудренность, но и чувствительность, способность подчиняться, а также чувство собственного достоинства: его отличала «готовность прислуживать, с тех пор как он был на флоте... Но в этой готовности содержалась простая независимость, которая нравилась Луизе» [Ibid., p. 139]. В отличие от Мессе, он — человек действия, а не существования. У него есть увлечения — чтение книг, игра на пикколо, пение в хоре, работа в саду, игра в крикет и футбол.

Определяющим в рассказе становится его трепетное отношение к матери, их связывают до самой ее смерти особые, незримые нити. К его чувству к ней примешиваются такие, которые характерны скорее для отношения к возлюбленной: «он замечал, когда она уставала или когда у нее была новая

шляпа. И иногда он покупал ей безделушки» [Ibid., p. 131]. Ее любовь дарит ему надежду и веру в жизни. Эта ситуация очень сходна с описанной в романе Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники», только в данном рассказе герой выходит из этих отношений с меньшими потерями, чем Пол Морел. Прослеживается параллель и с отношениями матери и сына из рассказа «Прелестная дама», в котором мать словно бы высасывала жизнь из своих сыновей. М. Блэк [Black, 1986, p. 188] отмечает, что в этом рассказе, как и в двух упомянутых выше произведениях, материнская власть над героем становится препятствием для сближения с другими женщинами.

Альфред предстает первый раз в рассказе в морской форме. Это символизирует его готовность к подчинению — в этом М. Блэк видит сходство одной из сторон личности Альфреда с личностью Месси. Служба на флоте закаляет его и внешне делает настоящим мужчиной. Несмотря на готовность к подчинению, он ненавидит службу, необходимость подчиняться другим (в этом проявляется диалектичность его образа). Он «годами боролся с собой, подчиняясь военной дисциплине, ради собственного самоуважения» [Lawrence, 2000, p. 131], но это не тот путь, который помог бы справиться с его бедой, потому что возвращается он домой в некоторых отношениях неопытным и наивным, «как мальчик, только молчание было новым: оно представляло собой вид покорного смирения перед жизнью, страх жизни» [Ibid., p. 132].

В отличие от недуга Месси, видимого невооруженным глазом, недуг Альфреда внутренний. Главная беда, отделяющая его от других людей, которую, правда, замечает только он, заключается в том, что его занимает «ИДЕЯ женщины, которой он часто развращал себя, и реальные женщины, рядом с которыми он чувствовал глубокое беспокойство» [Ibidem]. Его неспособность дотронуться до женщины является «гнилой сердцевиной», из-за которой «в глубине души он чувствовал, что не был мужчиной» [Ibid., p. 132], был не физическим, но духовным импотентом. У него вызывают зависть итальянцы — «чьи тела направлялись к женщине инстинктивно» [Ibidem]. Однако в натуре Альфреда есть основа для возрождения, потому что «он был чувствующим и был горд за свое тело» [Ibidem]. Эта внутренняя готовность к перерождению подчеркивается и описанием его внешности: зимой он приезжает домой загорелым. Солнце — источник жизни, т.е. процесс обретения подлинной жизни начинается.

После возвращения домой Альфред выбирает профессию шахтера — «единственный путь быстро стать мужчиной» [Ibid., p. 131]. Ему кажется, что в шахте он не несчастлив. Для него это загадочный подземный мир, зовущий к приключениям.

Альфреду всегда была симпатична Луиза, он никогда «не мог сдерживать улыбки при виде ее» [Ibid., p. 118]. Луиза станет именно тем человеком, который излечит Альфреда от его недуга. Однако этот путь долг. После смерти отца он становится «холоден по отношению к Луизе, воспринимая ее не как личность, а как носителя в некотором роде воли господства, а себя как носителя воли, ждущего ее указаний» [Ibid., p. 119]. Холодное подчинение ей становится тем способом, которым он пытается порвать все живые связи с ней. В этот период чувства самой Луизы варьируются от забывания о нем, до одержимости и почти ненависти к нему.

Улучшение их отношений начинается на Рождество, в тот момент, когда

мать Альфреда находится при смерти. Примечательно, как сильно различаются ощущения Рождества у Альфреда, когда он еще не знает о состоянии матери, и мистера Месси — это одна из самых важных параллелей. Для последнего это было угрюмое, «мрачное, пресное Рождество в доме священника, где все дни одинаково темны» [Ibid., p. 124]. Подобное отношение священника к одному из самых значимых церковных праздников воспринимается почти как оксюморон. Альфреда же наполняет ощущение чуда, довольство жизнью. Если у мистера Месси снег вызывает отрицательные эмоции («мерзкий снег»), то зимний пейзаж, в котором соединяются снег и большая звезда на небе, у Альфреда вызывает подъем чувств. Д.Г. Лоуренс подчеркивает связь героя с космосом, мирозданием; этот мотив является сквозным для всего творчества английского писателя.

Важный пункт сравнения этих персонажей — отношение к ним других героев. Так, мистер Месси разочаровывает всех членов семьи Линдли, когда они видят его в первый раз. Мистер Линдли, услышав о намерении мистера Месси жениться на Мэри, «содрогнулся и затрясся от тонкого и абстрактного голоса маленького человечка» [Ibid., p. 120]. Он понимает, что это плохая идея. Это же понимает и миссис Линдли, игнорируя его, однако она за этот брак, ведь «какое значение имеет мужчина, если будет финансовая свобода» [Ibid., p. 114]. В Луизе сочетаются стыд, неприятие, отвращение вместе с глубоким страхом, сродни ненависти к его сути. Она никогда не смогла бы дотронуться до этого человека, «ее кровь поднялась бы и уничтожила этого маленького человечка, если бы он к ней приблизился» [Ibid., p. 121]. Прикосновение в творчестве Д.Г. Лоуренса является одним из главных средств познания другого. Мэри же убеждает себя, что она должна быть ему благодарна и должна ему служить. В ней смешиваются содрогание при мысли о нем и жалость к нему. Она не позволяет себе его ненавидеть. Важно, что «ее физическая сущность была сильнее его;... она не любила его и презирала его. Но она была в плену его моральной, ментальной сущности» [Ibid., p. 119]. Мэри заботится о нем механически (в отличие от ухаживаний Луизы за Альфредом), что красноречиво говорит об ошибочности избранного ею пути. Отвращение к м-ру Месси испытывают и совершенно посторонние люди, что добавляет объективности к его оценке.

Отношение к Альфреду со стороны других людей иное, в нем сочетается как положительное, так и отрицательное, что также является свидетельством его диалектической природы. Так, в чувствах миссис Дюрант к младшему сыну переплетаются сильная любовь к нему (он ее поддержка, она не хочет отпускать его от себя, хочет видеть его джентльменом, а не шахтером) и глубоко спрятанная неудовлетворенность им (он кажется ей недостаточно мужественным, слишком зависимым от нее), мягкость, доброжелательность, но и неуважение, некоторое презрение. Для нее он остается ребенком до самого конца — незадолго до смерти она скрывает интуитивно понимаемую им правду о критическом состоянии своего здоровья, тем самым делая, по мнению Д.Г. Лоуренса, «мужчину столь бесплодным» [Ibid., p. 138], в противоположность Луизе, не скрывающей от него правды о состоянии его матери, т.е. именно она делает из него мужчину, раскрывая суровую правду жизни.

У мистера Линдли отношение к Альфреду как к жениху Луизы враждебное, хотя от него не ускользает тот факт, что Альфред хорош собой. Но

если в ситуации с предложением мистера Месси Линдли практически самоустраняется, то в данной ситуации он, как и его супруга, активно выступает против брака. И только Мэри — единственный близкий человек для Луизы после Альфреда — защищает выбор сестры, хотя и не одобряет его, надеясь, что Луиза будет счастливее, чем она.

Мэри, вступив без любви в брак с мистером Месси, приносит жертву, идет наперекор своей натуре, что способствует еще большей ее изоляции. Она отказывается от себя, продавая «более низкую вещь, свое тело, ради более высокой вещи, свободы от материальных дел» [Ibid., p. 121]. Мэри в браке старается подстроиться под мистера Мэсси, стремясь «стать чистой причиной (*pure reason*), подобной ему, без чувств или импульсов» [Ibidem], подавляя в себе чувство стыда и ужаса. Такой дорогой ценой она покупает независимость, которая позволяет ей двигаться гордо и свободно, но не приносит счастья, ибо в глубине души она ненавидит его. Мэри заботится о муже и старается быть к нему справедливой, не сумев, однако, преодолеть чувства рабского страха.

Первый ребенок вызывает у Мэри смешанные чувства ненависти и любви. Привлекательная внешность мальчика, с одной стороны, создает контраст с образом некрасивого мистера Месси, а с другой — связывает Мэри с собственной матерью, у которой рождались только красивые дети. Этот здоровый мальчик заставляет «ее жить во плоти, когда она не могла жить во плоти. Она хотела попать свою плоть, умертвить, чтобы жить умом» [Ibid., p. 122]; он заставляет ее жить, когда жить ей уже не хочется.

Луиза, в отличие от сестры, испытывает симпатию к своему избраннику с самого начала их знакомства. Он заставляет ее чувствовать внутреннее тепло. Постепенно эта симпатия перерастает в любовь. Влечение к Альфреду отдаляет Луизу от родных. И напротив, какая-то бессознательная связь с семейством Дюрантов укрепляется по мере развития ее отношений с Альфредом.

Так получается, что Луиза оказывается в доме Дюрантов в самые грустные моменты их жизни — сначала перед смертью хозяина дома, а затем накануне кончины его жены. Вообще, этот дом, в отличие от ее родного жилища, дает ей ощущение защиты от остального мира.

Луиза, входя в дом, сразу оказывается вовлеченной в жизнь семьи — ухаживает за находящейся при смерти миссис Дюрант. Луиза и Альфред — последние, кто видит ее живой, в какой-то степени Луиза заменяет Альфреду мать. Важно, что «между ней и его достаточно приземленной... мамой существовала естественная симпатия» [Ibid., p. 131]. Наблюдается сходство между ранее упоминаемой сценой купания ребенка мистера Месси и сценой ухода Луизой за умирающей матерью Альфреда. В обоих случаях Д.Г. Лоуренс демонстрирует пример заботы о другом человеке, символом которой можно считать согретые одеяла, однако настроение в этих сценах противоположное: если мытье ребенка вызывает у Луизы смех, то уход за умирающей миссис Дюрант — слезы. Луиза хорошо понимает чувства матери, которую волнует не заработок сына, а его присутствие рядом с ней. Важно, что, разговаривая с Луизой об Альфреде, она говорит «наш Альфред». М. Блэк обращает внимание на библейскую параллель — приход Альфреда становится для Луизы своего рода Благовещением, исследователь обнаруживает сходство с ситуацией явлением архангела Гавриила к деве Марии [Black, 1986, p. 190].

Луиза оказывается на близком расстоянии от Альфреда без промежуточного этапа ухаживаний, заменяя мать, она берет на себя обязанности жены — готовит обед, помогает ему мыться. Акт мытья заслуживает особого внимания, являясь сакральным в творчестве Д.Г. Лоуренса, в данном случае в нем заключен и дополнительный символический смысл — отмывая Альфреда от угольной пыли (черный цвет), она проходит процесс узнавания его сути, души: «его кожа была построяюще белой и безупречной, непрозрачной, твердой белизны. Это также было тем, чем он являлся» [Lawtence, 2000, p. 137]); узнавание через касание — важнейший мотив в творчестве писателя. Эту сцену также можно сравнить со сценой мытья ребенка мистера Месси, в которых сравниваются образы Мэри и Луизы: Мэри моет ребенка, т.е. выполняет роль матери, а не жены, а ее муж ведет себя так, как будто выполняет определенный ритуал. Такая забота о ребенке вызывает на губах Луизы саркастическую улыбку.

При следующем визите Луизы к Альфреду на нем надета рубашка, открывающая горло, что вновь создает контраст с образом мистера Месси, застегнутого на все пуговицы. Несмотря на близость, возникшую между Альфредом, его матерью и Луизой, она ощущает себя чужой в этом доме, что очень ее огорчает, но одновременно не мешает испытывать удовольствие. Альфред и м-с Дюрант подсознательно воспринимают ее как что-то внешнее, но уже не такое чуждое, как во время первого появления. Важно, что в родном доме без нее вполне обходятся, а в доме Дюрантов нет. Для Альфреда этот день поистине становится переломным — мучительная боль за мать переплетается в нем с изумлением от жизни, ощущением откровения. Наверное, именно в этот момент он начинает влюбляться в Луизу.

Альфред болезненно воспринимает постепенную утрату матери — как физическую, пульсирующую боль. Смерть матери разбивает его, повергает в пучину хаоса, «как будто жизнь разорвала свои связи, и он потерялся в великом, недоумевающем потоке, огромном и безлюдном» [Ibid, p. 142]. Смерть матери совпадает с оттепелью — «мир был местом забытой серой слякоти» [Ibidem], возникает яркий контраст с праздничным белым миром накануне.

Но процесс настоящего сближения между Альфредом и Луизой начинается позже. После похорон Альфред опять отдаляется от нее: в гостях у семейства Линдли чувствует себя неуютно. Примечательно, что так же неуютно чувствует себя поначалу и мистер Месси в доме семейства Линдли, он держит себя тихо, не двигается, его кулаки крепко прижаты к бедрам.

Кульминационная сцена в их отношениях происходит в доме Дюрантов. Примечательно, что, придя в гости, она не садится в кресло его матери, что удивляет Альфреда (т.е. подсознательно он понимает, что это уже ее место), «хотя что-то в нем зашевелилось, подобное злости, когда в него села домработница» [Ibid., p. 144]. Луиза становится для Альфреда «чем-то устойчивым и неподвижным и вечным, присутствующим в нем» [Ibid., p. 145]. Примечательно, что именно Луиза проявляет активность в их сближении, она, будучи деятельной натурой, борется за свое счастье. Без Альфреда для нее не было бы жизни, ее душа бы умерла. Она сама начинает разговор, который, наконец, помогает Альфреду начать свое исцеление. Переломным моментом в разговоре становится ее фраза: «Я хочу остаться с тобой» [Ibid., p. 146], после которой должен наступить либо конец, либо новое начало. После любовной

сцены красноречивее всех слов глаза Луизы, влажные и светящиеся. Герои как будто пробуждаются ото сна или от долгой болезни. Их связывают «долгие, ранящие поцелуи, пока страх не переродился в желание» [Ibid., p. 147]. И хотя старое не отпускает так быстро и боль сильна, основа для новой жизни заложена. Снова в творчестве Д.Г. Лоуренса возникает образ космоса, природы — «когда они спускались с холма ночь смешалась с неизвестным. Они держались вместе, чувствуя, что темнота была живой и полной неизвестного вокруг них...» [Ibid., p. 148].

Теперь их счастьем могут помешать только родители Луизы. Здесь в очередной раз прослеживается параллелизм двух сцен — сцены помолвки мистера Месси и Мэри, Альфреда и Луизы. Обоим мужчинам их роль дается нелегко, оба нервничают, в обоих случаях в глубине души родители против этих браков. Со стороны Месси не было никакого признания в любви, все было возбуждено и бессердечно. Если у Альфреда и Луизы чувства взаимные, то Месси еще надо уговорить Мэри, боящуюся всего происходящего, согласиться на брак. Несмотря на то что Месси вызывает чувство неприятия у родителей Мэри, они не препятствуют этому браку. В случае с Альфредом разговор получается очень болезненным, он быстро улавливает ненависть к себе со стороны викария и снова к нему возвращается знакомое ощущение жесткой иерархии. Линдли считают его недостойным этого брака, они соглашаются на него лишь при условии эмиграции молодой пары в Канаду.

Таким образом, гордость жизни (в лице Луизы и Альфреда) противопоставляется классовой гордости (в лице м-ра Месси и семьи Линдли). Луиза выбирает жизнь. Если, согласно старой социальной морали, Луиза отдает себя дешево, выходя замуж за шахтера, то согласно Лоуренсу, именно эта пара являет пример рождения нового мира. «Ее крепкая и глубокая привязанность к Альфреду является выражением жизнеспособности...» [Leavis, 1955, 83]. Судьбы дочерей викария (образы которых вынесены в заглавие рассказа) — следствие сделанного ими выбора — можно рассматривать как два варианта пути в одной и той же жизненной ситуации. Использование сопоставительных приемов дает возможность Д.Г. Лоуренсу заявить о своих философских и этических принципах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Black M.* D.H. Lawrence: The early fiction. A commentary. London, 1986.
2. *Finney B.* Introduction // Lawrence D.H. Selected short stories. London, 2000. P. 11—31.
3. *Lawrence D.H.* Selected short stories. London, 2000.
4. *Lawrence D.H.* The collected letters. NY, 1962.
5. *Leavis F.R.* D.H. Lawrence. Novelist. London, 1955.

Поступила в редакцию 25.09.2012

Е. А. ФЕЛЬДМАН

СТИЛЬ РАССКАЗА Э. ХЕМИНГУЭЯ «ВОЗВРАЩЕНИЕ НА СТАРЫЙ ФРОНТ» И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

В статье освещаются основные трудности, с которыми может столкнуться переводчик прозы Хемингуэя, в первую очередь — передача авторского юмора, ритмики и образного строя. На примере рассказа «Возвращение на старый фронт» рассматривается перевод «фронтového очерка», сопряженные с переводом проблемы и вероятные пути их решения.

Ключевые слова: американская литература, Эрнест Хемингуэй, рассказ, перевод, стиль, образ рассказчика, ритм.

Практически каждый сформировавшийся писатель обладает своим узнаваемым стилем, по которому его можно отличить от других авторов даже в том случае, когда они работают в одном жанре и принадлежат к одной литературной школе. Однако, как заметил В. В. Виноградов, «стилистический анализ литературно-художественного произведения очень часто непосредственно исходит из знания или изучения структуры языка и заложенных в ней языковых стилей» [Виноградов, 1963, с. 8].

Поскольку в художественном тексте содержание неотделимо от стиля, переводчикам художественных произведений постоянно приходится сталкиваться с проблемой передачи авторской стилистики: перед ними стоит задача осмыслить ее в каждом произведении и обозначить на другом языке. Нужно уловить характерные черты стиля автора и попытаться с наименьшими смысловыми и стилистическими потерями подыскать им аналоги. Разумеется, неточности неизбежны, но при должном внимании к употреблению языка — выбору и организации языковых средств — их можно свести к минимуму.

Чтобы проиллюстрировать эту мысль, обратимся к рассказу Эрнеста Хемингуэя «Возвращение на старый фронт» («A Veteran Visits the Old Front») [Hemingway, 1985, p. 176-180]. Это произведение было опубликовано в 1922 году как статья-очерк в газете «Торонто Стар Уикли» («Toronto Star Weekly»). Как это часто бывает с произведениями крупных авторов, статья впоследствии была перепечатана в многочисленных сборниках рассказов. По жанру

«Возвращение на старый фронт» — нечто среднее между военным очерком и мемуарами. Как свидетельствует биография Хемингуэя, в этом тексте он ретроспективно передает обстоятельства собственной военной службы в Италии в годы Первой мировой войны.

На сегодняшний день мой перевод «Возвращения...» является единственным переводом этого рассказа на русский язык. Он был опубликован в № 8 журнала «Иностранная литература» за 2010 год [Хемингуэй, 2010, с. 36-40].

Первая стилистическая сложность, с которой сталкивается переводчик при работе с прозой Хемингуэя, — это ее ритм, выдержанный настолько четко, что его нельзя не заметить: «Ритм — постоянное, мерное повторение в тексте однотипных отрезков, в том числе минимальных, — слогов ударных и безударных» [Горшков, 1996, с. 145]. В «Возвращении на старый фронт» обращают на себя внимание такие однотипные отрезки — длинная фраза, за которой сразу же следует короткая. К примеру:

If you have pictures in your head of something that happened in the night in the mud at Paschendale or the first wave working up the slope of Vimy, do not try and go back to verify them. It is no good [Hemingway, 1985, p. 176].

К счастью для переводчика, на русском языке передача подобного ритмического рисунка возможна: нужно придерживаться авторского чередования коротких и длинных фраз.

Если вашу память все еще бережат воспоминания о том, что творилось ночью в грязи Пашендейла, или о первой волне, захлестнувшей склоны Вими, не пытайтесь вернуться туда и воскресить их. Это ничего не даст [Хемингуэй, 2010, с. 36].

Идеально, когда переводчик может приблизить количество слогов в каждом переведенном отрезке к количеству слогов в оригинальном тексте. При этом нужно учитывать количество слогов при произнесении, а не на письме (оно указано в скобках):

If you have pictures in your head of something (11) / that happened in the night in the mud at Paschendale (13) / or the first wave working up the slope of Vimy, (12) / do not try and go back to verify them. (11) / It is no good. (4)

Если вашу память все еще бережат воспоминания о том, (20) / что творилось ночью в грязи Пашендейла, (12) / или о первой волне, захлестнувшей склоны Вими, (15) / не пытайтесь вернуться туда и воскресить их. (15) / Это ничего не даст. (7)

Естественно, когда мы говорим о ритмическом рисунке, подразумевается сохранение не столько точного количества слогов (это невозможно: даже среднестатистическая длина слов в разных языках сильно различается), сколько пропорций фразы. Как мы видим, в данном случае это сохранение удалось не вполне:

11 — 13 — 12 — 11 — 4
20 — 12 — 15 — 15 — 7

Первый отрезок в переводе почти вдвое длиннее, чем в оригинале. Разумеется, для передачи той же мысли можно было подобрать другие слова, ритмически более соответствующие оригиналу, но при этом образ потерял бы в выразительности (для сравнения: «Если вас беспокоят видения того...» (13 слогов) / «Если вашу память все еще берегут воспоминания о том...» (20 слогов). Таким образом, переводчику постоянно приходится выбирать между выразительностью образов и сохранением ритма. Что из этого лучше — в каждом конкретном случае нужно решать отдельно, в зависимости от стилистики оригинала.

Не меньшую трудность для перевода представляет образ рассказчика. Переводчик должен решить, выделяется ли рассказчик с помощью характерологических языковых средств, и если да, то как это передать на другом языке. В «Возвращении на старый фронт» для образа рассказчика очень важен его специфический юмор, который выражен в выборе и организации языковых средств. Наглядна такая фраза:

Новый фронт похож на старый в такой же мере, как ваша *высокоуважаемая голень* с тонким белесым шрамом — на ногу, которую вы, присев, перевязывали жгутом, в то время как кровь промочила портянки и сочилась в ботинок; ногу, на которую вы потом хромали, подпираясь самодельным костылем на пути в перевязочный пункт [Там же, с. 36].

Здесь улыбку читателя вызывает катахреза — «высокоуважаемая голень». В оригинале автор использует выражение «highly respectable», которое в англо-русском словаре Вебстера сопровождается пометкой «религиозное». Шутка в данном случае заключается в совмещении понятий с несовместимыми буквальными лексическими значениями — такой «прозаической» вещи, как голень, и книжного эпитета «высокоуважаемый». К счастью, языковые единицы, позволяющие перевести этот отрезок, обладают необходимой стилистической окраской и в русском языке.

Большую проблему представляет адекватная передача тропов и фигур речи, которыми изобилует текст. Так, в финале рассказа, рассуждая о разрушенных и заново отстроенных домах, автор использует анафору:

The people haven't their homes back. *The* home they played in as children, *the* room where they made love with lamp turned down, *the* hearth where they sat, *the* church they were married in, *the* room where their child died, these rooms are gone [Hemingway, 1985, p. 179].

Здесь нужно признать частичную неперебиваемость текста. Дело в том, что анафора в этом отрывке основана на повторении определенного артикля «the», который в русском языке отсутствует. При переводе анафора, связанная с повторением артикля, была заменена на анафору со словом «который». Перевод фактически не совпадает, но, по-видимому, эта замена стилистически более удачна:

Люди не получили обратно свои дома. Они получили новые дома. Дом, *в котором* они играли детьми, комната, *в которой*, приглушив свет, занимались любовью, камин, *у которого* они сидели, церковь, *в которой* венчались, комната, *в которой* умер их ребенок, — ничего этого больше не было [Хемингуэй, 2010, с. 40].

Как можно заметить, рассказ насыщен деталями, имеющими значительную эстетическую «нагрузку», что является характерной особенностью, возможно, всех произведений Хемингуэя. Здесь уместно привести мнение Ю. Олеси, которого В. В. Виноградов цитирует в своей «Теории поэтической речи»: «Писательская манера Хемингуэя единственна в своем роде... Иногда представляется, что он мог бы и вычеркнуть некоторые строки... Зачем, например, описывать, как подъехала машина такси и как стоял на ее подножке официант, посланный за машиной? Для действия рассказа это не имеет никакого значения. <...> В чем же дело? Дело в том, что и мы, читатели, бывает, нанимаем такси, и нам случается ждать нужного поезда, и для нас иногда приготавливают коктейли. Отсюда и удовольствие. Мы начинаем чувствовать, что наша жизнь мила нам, что это хорошо — нанимать такси, ждать поезда, пить коктейль...» [цит. по: Виноградов, 1971, с. 192-193]

И действительно, при чтении «Возвращения на старый фронт» возникает впечатление, что Хемингуэй не может назвать предмет, не подобрав к нему яркого эпитета или сравнения. В большинстве случаев английскому выражению можно подобрать достаточно адекватный аналог в русском языке (как в случае с «высокоуважаемой голенью»).

Однако иногда деталь у Хемингуэя так специфична, что не поддается точному переводу и требует равноценной замены, которая была бы более понятна иностранному читателю. Вот так, например, рассказчик описывает море:

Then a wind blew the mist away from the Adriatic and we saw Venice way off across the swamp and the sea standing gray and yellow *like a fairy city* [Hemingway, 1985, p. 178].

Для англоязычного читателя, воспитанного на кельтской мифологии, сравнение игры красок с городом фэйри (фей) естественно. Однако некоторым русским читателям оно может быть непонятно. Поэтому я перевожу:

Затем ветер согнал туман с Адриатического моря, и за трясинной показалась Венеция и серо-желтая водная гладь, *напоминающая декорации к волшебной сказке* [Хемингуэй, 2010, с. 39].

Таким образом, вызывающий непонимание «город фей» переводится доступными для русского читателя «декорациями к волшебной сказке».

На некоторые уступки приходится идти и при переводе диалогов. Рассмотрим эпизод, в котором главный герой заходит в бар и завязывает разговор с работающей там девушкой. В оригинале их диалог звучит так:

“The town is changed since the war,” I said to the girl, she was red-cheeked and black-haired and discontented-looking, who sat on a stool, knitting behind the zinc-covered bar.

“Yes?” she said without missing a stitch.

“I was here during the war”, I ventured.

“So were many others”, — she said under her breath, bitterly.

“Grazie, Signor”, she said with mechanical, insolent courtesy as I paid for the drink and went out [Hemingway, 1985, p. 177].

Перевод:

— А город с войны изменился, — сказал я краснощекой черноволосой девушке, которая сидела на высоком табурете за оцинкованной барной стойкой и вязала.

— Да? — буркнула она, не пропустив ни петли.

— Я был здесь в войну, — осмелел я.

— Много кто был, — тихо ответила девушка с горечью.

— Grazie, Signor, — произнесла она с механической надменной любезностью, когда я расплатился и вышел [Хемингуэй, 2010, с. 37].

Образ автора подчиняет себе не только образ рассказчика, но и образы других персонажей. Девушка, работающая в баре, изображена с точки зрения рассказчика-героя, и ее описание содержит не только объективную («red-cheeked» — краснощекая, «black-haired» — черноволосая), но и субъективированную оценку («discontented-looking» — неприветливая). Это место в оригинале и переводе различается — по той причине, что три прилагательных подряд, выглядящие естественно на английском языке («she was red-cheeked and black-haired and discontented-looking»), по-русски смотрелись бы тяжело-весело («... [сказал я] краснощекой черноволосой неприветливой девушке»). Поэтому описательная деталь («неприветливая») в переводе была заменена на повествовательную («буркнула») и перенесена в следующее предложение.

Очень важна и последняя фраза девушки, которая прибавляет существенный штрих к ее образу: героиня не только благодарит за деньги с «механической любезностью» — так же механически, утратив интерес к разговору, она переходит обратно на итальянский язык (причем трудно сказать, замечает ли это она сама). Конечно, английский читатель ощущает иноязычное вкрапление, но при переводе на этом моменте ставится еще более осязаемый акцент: в глаза русскому читателю сразу бросается латиница в кириллическом тексте. Впрочем, героиня использует настолько расхожую формулу благодарности, что она не требует дополнительного перевода ни в английском, ни в русском варианте.

Опираясь на вышесказанное, можно заметить, что полная передача авторской стилистики на другом языке невозможна, однако возможно приближение к ней при помощи тех стилистических средств, которыми располагает язык перевода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Hemingway E. Dateline: Toronto Hemingway's Complete Toronto Star Dispatches, 1920-1924. New York, 1985.*
2. *Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.*
3. *Виноградов В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963.*
4. *Горшков А.И. Русская словесность. М., 1996.*
5. *Хемингуэй Э. Возвращение на старый фронт. // «Иностранная литература», № 8, 2010. Перевод Е.А.Фельдман.*

Поступила в редакцию 21.09.2012

А.И. ДЕПЛЯНИ

ПРОБЛЕМА СУФИЗМА В ЭССЕИСТИКЕ ДОРИС ЛЕССИНГ

Автор исследует проблему западной редакции суфизма в произведениях Дорис Лессинг на материале эссе, статей и интервью писательницы.

Ключевые слова: суфизм, кризис, озарение, религия, рационализм.

Сегодня, когда Восток и Запад все теснее переплетаются друг с другом и в то же время стараются друг от друга отмежеваться, как никогда важно понять, возможно ли их мирное сосуществование, обусловлено ли оно исторически и перспективно ли. Появление суфийских мотивов в творчестве Дорис Лессинг (р.1919), известной своими романами о колониальной и освобожденной Африке, о коммунистической и феминистской Англии, о причудах эволюции и даже о неудачных экспериментах целых космических империй представляется знаковым. В настоящей работе на материале статей и интервью Д.Лессинг мы попытаемся выяснить, какое содержание вкладывает писательница в понятие «суфизм».

Прежде чем приступить к непосредственной теме нашего исследования, обратим внимание на тот факт, что единого мнения о том, что такое суфизм, нет. Общим местом стало начинать разговор о суфизме с притчи Джалал ад-дина Руми о слоне [Руми, Маснави, 2010, 3:1259-1268]. Хотя свою историю суфизм ведет с арабо-мусульманского вторжения в Персию, т.е. с VIII века н.э., мы достоверно не знаем ни этимологии слова «суфизм», ни точного определения этого понятия. Относительно того, что суфизм — это течение в исламском мистицизме, существует некоторое согласие, хотя тоже с многочисленными оговорками и дискуссиями о том, что подразумевать под «мистицизмом», насколько суфизм вписан в ислам и т.д. К тому же, фактически это определение не приближает нас к пониманию сущности суфизма.

В вопросе же о происхождении самого термина к единому мнению прийти так и не смогли. Уже в VIII в. н.э. аль-Худжвири, автор первого трактата о персидском суфизме, писал:

«Происхождение названия “суфий” многократно обсуждалось, на эту тему существует немало трудов. Одни полагают, что это название возникло

оттого, что суфии носят одежды из шерсти (джама-и суф); другие выводят его из посылки, что суфии — в первых рядах (сафф-и авваль); третьи указывают на то, что суфии притязают на принадлежность к асхаб-и суффа [обитатели навеса], да будет с ними милость Божья!

Четвертые выводят название “суфий” от сафа (чистота).

Все эти объяснения далеки от строгих требований этимологии, однако в пользу каждого из них приводится много пронизательных соображений» [Аль-Худжвири, 2004, с.31].

Течение времени не внесло ясности в этот вопрос. Пожалуй, наиболее абсурдно предположение о том, что слово «суфизм» происходит от греческого «София» (божественная мудрость). Во-первых, можно говорить о влиянии философии неоплатоников на суфиев, но нельзя забывать, что суфизм возник на стыке Востока и Запада и черпал из обоих источников. Иными словами, как отмечает современный исследователь А.Р.Янгузин, «в результате синтеза и синкретизации греческой, переднеазиатской, иранской и индийских культур (путем переводов, устной информации и их теоретического осмысления) уже в VIII—IX вв. формируется своего рода интернациональная культура в арабо-мусульманском мире» [Янгузин, 2004, с.53]. Во-вторых, суфизм — это европеизированный вариант слова *тасаввуф*, которое не может восходить к греческому «софос». В-третьих, невозможно представить, чтобы сами суфии именовали себя «мудрецами».

Наиболее распространенной остается точка зрения, которой придерживался и Е.Э.Бертельс — автор самых авторитетных до сих пор отечественных работ по суфийской литературе: слово «суфизм» образовано от арабского «суф» — наименования грубой шерстяной одежды. [Бертельс, 1928, с.50]

Как не вспомнить здесь притчу о слоне? Вероятно, исходя из нее, некоторые исследователи указывают на такую особенность строения арабского языка, как трехбуквенные корни, позволяющие до бесконечности играть словами [Шиммель, 1993, с.18; Шах, 1993]. Что делает споры об этимологии бессмысленными: верны все значения и всё-таки не верно ни одно, т.к. суфизм — это суфизм.

Когда же возник интерес к суфизму на Западе и, в частности, в Великобритании? Как известно, восточная тематика широко проникала в европейское искусство в XVIII веке, а интенсивнее всего разрабатывалась в эпоху романтизма. Однако практически до конца XIX века она оставалась только экзотической декорацией. Самостоятельное значение восточные мотивы получили, вероятно, с возникновением антиколониальных настроений в западном мире. Действительный интерес к восточной культуре Запад проявляет только в XX столетии. Начавшееся в конце XIX века и только усиливавшееся в связи с двумя мировыми войнами крушение традиционных ценностей заставляет человека западного мира искать новые основания, на которых он мог бы строить свою духовную жизнь. Христианская Библия, бывшая в каждом доме и знакомая каждому с младенчества, может быть, именно в силу «привычности», больше не давала утешения и, если нам будет позволено так выразиться, потеряла убедительность. Этим, на самом примитивном уровне, можно объяснить небывалый всплеск интереса к всевозможным экзотическим учениям, охвативший Запад в XX веке. Примечательно также, что это интерес не к мировым религиям, а скорее к культам, к мистическим практикам и т.п.

По большому счету, суфизм для современного Запада — это такая же мистическая практика, как и многие другие, только с довольно долгой письменной историей, т.к. «почти все великие персидские поэты представляют из себя пантеистических мистиков» [Янгузин, 2004, с.6]. Собственно исламский элемент из суфизма стараются исключать, т.е. из трёх значений *тасаввуф*: *шариат* (буквальное выполнение мусульманского закона), тарикат и хакикат, — значительными и неизменными к соблюдению называют только мистический путь (*тарикат*) и поиск Истины (*хакикат*). Еще в Средние века суфии подвергались гонениям со стороны правоверных мусульман, однако чаще им все-таки удавалось накинуть покров на свое учение и избежать кары; современные же трансформации суфийского учения порой иначе как спекуляцией не называют. Но всё-таки не стоит забывать и о том, что суфизм возник «в результате синтеза и синкретизации греческой, переднеазиатской, иранской и индийских культур» и характер его изначально был интернациональным [Там же, с.53].

«Очищенным» от ислама, скорректированным под потребности западного человека предстает суфизм в учении сеида Идриса Шаха, уроженца Индии, занимавшегося широкой пропагандой суфизма в Великобритании и Америке с 1960-х годов вплоть до своей смерти в 1995 г. Автором предисловия к первой книге И.Шаха «The Sufis» был Роберт Грейвз; в защиту И.Шаха, когда на него начались нападки в связи с искажением суфийского учения, выступили поэт-лауреат Тэд Хьюз и уже очень известная на тот момент писательница Дорис Лессинг. Лессинг же стала ученицей Идриса Шаха и, пожалуй, самым известным пропагандистом его работ: она была автором предисловий к нескольким книгам, выпущенным издательством И.Шаха Octagon Press, неоднократно высказывалась о суфизме в газетных статьях и интервью; суфийские мотивы обнаруживаются и в ее беллетристике.

Известно немало случаев, когда взгляды писателя, высказанные им в публицистическом жанре, весьма отличались от того, чем он реально занимался в своих художественных произведениях. Исследование суфийских мотивов в художественной прозе Д.Лессинг станет темой нашего отдельного исследования. В рамках же данной статьи мы сосредоточимся на эссе, статьях и интервью Д.Лессинг с тем, чтобы определить, что именно писательница в принципе подразумевает под суфизмом.

Обращение Д.Лессинг к суфизму не было случайным. По ее словам, уже с начала 1960-х годов, т.е. во время работы над романом *The Golden Notebook* («Золотая тетрадь»), она стала обнаруживать такую перемену в своих мыслях и чувствах, переживала нечто настолько для нее новое, что это вошло в противоречие с ее прежней системой координат [Ingersoll, 1994, P.78-79]. Попытка выйти из этого мировоззренческого кризиса привела к еще более полному разочарованию в западном рационализме, приучающем людей мыслить дискретно и выборочно, игнорируя саму возможность существования других культур, образовательных парадигм и т.п. Обращение к христианскому мистицизму, христианству как таковому или религии вообще Д.Лессинг посчитала для себя невозможным: «У меня совершеннейшая, детская аллергия на религии, несмотря на то, что я отношусь с величайшим уважением к нашей природе, глубоко религиозной» (*I am absolutely, childishly, allergic to religions — even though I have the greatest respect for our nature, which*

is profoundly religious [Ibid., 199]). Насколько можно понять по различным высказываниям писательницы, причина в том, что любая религиозность для нее ассоциируется с догматизмом, а застывшие формулировки, ярлыки, стереотипы и фанатизм — это именно то, с чем она сражается на протяжении всей своей жизни.

Поиск иррациональных способов осмысления мира в итоге привел Д.Лессинг к книге И.Шаха «The Sufis» (изд. в 1964 г.): «Здесь я наконец-то смогла найти то, что так искала; мои идеи были именно там и нигде больше; не существовало для них никакого другого места» (This is where I might find what I am looking for because my ideas were there and no other place; there was no other place for them [Ibid., p.79]). Привлекательность книги И.Шаха для Д.Лессинг состояла в том, что эта книга представляла древнее учение, приспособленное к данному времени и данному месту, т.е. учение не мертвое и застывшее, а постоянно изменяющее свою форму и неизменное в своей сути. Иными словами, учение стройное, но лишенное столь ненавистного Д.Лессинг догматизма.

Идрис Шах издал более четырёх десятков книг о суфизме, в части из которых излагаются основы суфийской практики, в части приводятся адаптированные тексты суфийских притч. К некоторым из них Д.Лессинг писала предисловия, на другие — рецензии. При переводе на русский язык предисловия нередко опускались, однако «Учиться как учиться: Психология и духовность на суфийском пути» (М.: Едиториал УРСС, 1999) вышла с предисловием Д.Лессинг.

Исходная позиция Д.Лессинг заключается в том, что знаменитое утверждение «Запад есть Запад, Восток есть Восток» по меньшей мере не работает в суфизме, а по большому счету — ошибочно в принципе. Дорис Лессинг ставит под сомнение саму модель мышления, так удачно отраженную в формулировке Дж.Р.Киплинга, и, перефразируя его известное изречение о Востоке и Западе: «Поэзия есть поэзия, проза есть проза, и вместе им не сойтись...» (Poetry is poetry, prose is prose, and never the twain shall meet [Lessing, 2004, p.303]) — полагает ошибочными любые попытки обособить друг от друга явления одного рода, будь то литературные жанры или вероисповедания. Так, она ставит в заслугу И.Шаху именно то, что конечной целью всех его трудов было сблизить Восток с Западом, христианство с исламом, делая упор на их сходстве, а не на различии.

Второе достижение И.Шаха, по мнению Д.Лессинг, состоит в секуляризации мистицизма (an approach to mysticism can be secular [Ibid, p. 249]). И.Шах не противопоставляет религии суфизм как таковой. На мусульманском Востоке он остается именно исламским мистицизмом; хотя И.Шах высказывает мнение и о том, что ортодоксальный ислам устраивал гонения на суфизм вплоть до недавнего времени, а с началом вестернизации суфизма начал предъявлять на него свои права [Ibid, p. 359]. Экспансия ислама на Запад не входит в задачи И.Шаха: ему нужно представить Западу суфизм так, чтобы Запад суфизм принял. И Запад принимает секуляризованный суфизм просто в силу того, что в основе его лежит нравственное самосовершенствование человека, но без религии.

Дорис Лессинг устанавливает абсолютное тождество между религиозностью и косностью, религиозностью и эмоциональностью, религиозностью

и догматизмом. Опасность же догм видит в том, что, во-первых, они крайне быстро устаревают и уже не отвечают реальным потребностям времени, учения (верования) и человека, а во-вторых, зачастую они порождены невежеством, а не мудростью [Ibid, p. 265]. Другим проявлением религиозного мышления является сухой интеллектуализм [Ibid, p. 248]: в основе любого религиозного мышления лежит понятие «бог», и в данном случае этот бог — разум. Если мы признаем существующим только постигаемое разумом, то мы загоняем себя в темницу [Ibid, p. 261], т.е. теряем способность адекватного, полноценного восприятия действительности, не ограничивающейся видимым миром (и здесь снова нужно сослаться на притчу Руми о слоне [Руми, Маснави, 2010, 3:1259-1268]). Всякое мышление формируют культура, личный опыт и предрассудки [Lessing, 2004, p. 266]; они же становятся «ширмами» (the screen) между человеком и «светом» (a shining light). В духовной жизни человека есть опыт, который не может быть определен словами, т.к. невозможно установить предел явления нематериальным, т.е. не имеющим формы и границ. Язык неспособен объяснить некоторые явления не из-за скудости, а из-за того количества ложных смыслов и ассоциаций, которые эти слова со временем приобрели. Поэтому Д.Лессинг особо отмечает, что слово «свет» символизирует нечто, которое называют Богом, Абсолютом, Возлюбленной, Королем, Симургом, Истиной, Жизнью Мира и еще сотней терминов [Ibid, p. 254], — но своего определения этому «свету» не даёт. Таким образом, суфизм (а, как мы помним, единства в толковании истории этого слова тоже нет), очищенный от «религиозности» (косности), становится подвижной и открытой системой, т.е. системой, работающей при любых обстоятельствах.

Корни этой системы уходят глубоко в прошлое. Пусть не так глубоко, как корни христианства, но всё-таки в VIII век н.э. У суфизма есть своя традиция, представителями которой являются лучшие персидские и арабские поэты (философы). Вообще, для Дорис Лессинг суфизм — это учение *ex libris*: по большому счету, все ее высказывания о суфизме — это высказывания о текстах. Однако текст не является единицей, ценной самой по себе. Всякий текст — это рассказанная история. Таково, по мнению Д.Лессинг, и качество священных текстов: Ветхий и Новый Заветы, Апокрифы и Коран — это продолжающаяся история, одна и та же пьеса с одним и тем же набором действующих лиц (the Old Testament and the New and the Apocrypha and the Koran... [are] a continuing story, it's the same play, with the same cast of characters [Gray, 1994, p.117]). Суфийская история всегда рассказывается для решения конкретной задачи. Чем сложнее ее содержание, тем дольше она работает. Как только завершается этап, на котором книга или форма учения были действенными, их можно и нужно менять в соответствии с новыми потребностями и задачами [Lessing, 2004, p.357]. Этим можно объяснить тот факт, что некоторые притчи существуют в огромном количестве версий.

Суфийская мудрость запечатлена в «Маснави» Руми, «Тайном саде» Шабистари, «Гулистане» Саади, «Саде истин» Сана'и, «Эликсире счастья» аль-Газали, «Рубаййат» Омара Хайяма и других, может быть, менее известных произведениях. Их чтение, благодаря переводам, появляющимся с конца XIX века, стало доступно максимально широкой аудитории, и аудитория полюбила их. Однако, отмечает Д.Лессинг, И.Шах предостерегает неподготовленную

аудиторию от использования этих текстов в практических целях: они создавались для своего времени, и только суфий может вписать их в современный нам контекст так, чтобы они снова начали работать, т.е. «разблокировать» их [Ibid, p.362].

У каждого, решившего вступить на суфийский путь познания, должен быть проводник — *учитель* (the teacher). Д.Лессинг неоднократно подчеркивает это и в своих статьях [Lessing, 2004, pp.228, 263-268, 314, 357-368], и в интервью [Ingersoll, 1994, p.79, 159]: невозможно освоить суфизм самостоятельно, из книг, т.к. книги — это только один из способов существования учения.

«В книгах нет мудрости, а только указание, как ее искать» (Wisdom is not in books, only how to find it [Lessing, 2004, p.264]). Причем указание не прямое. Суфийские тексты построены на парадоксах, или «шутках» (jokes). Действует не столько само сообщение, сколько форма его подачи. Часто значимым оказывается то, на что обращаешь внимание в последнюю очередь. Поэтому суфийские обучающие книги построены таким образом, что на вопросы, поставленные в одной главе, ответы могут появиться не то что во второй, но только в третьей главе. [Ibid, 2004, p.229]. Задача учителя — втянуть ученика в парадоксальную ситуацию, «выбить» его из привычной мыслительной колеи, предлагать ему все новые «загадки», «парадоксы», «шутки», пока сознание ученика не перестроится и он не научится мыслить вне привычной парадигмы.

Для западного человека это привычка раскладывать все «по полочкам», жить по режиму, специализироваться в совершенно конкретной области, давать всякому явлению, всем явлениям без исключения, определение, «вешать ярлык» [Ibid., p.256]. Также это неискоренимая — хотя и ничем не обоснованная — вера западного человека в то, что Истина может быть сформулирована и преподана ему кем-то более просвещенным по первой же его просьбе [Ibid., p.256, 229].

Такое потребительское отношение к знанию вызывает у Д.Лессинг недоумение, и она высказывается на этот счет не единожды не только прямо, но и косвенно. В предисловии к жизнеописанию Раби'а ал-Адавиййа, писательница приводит такой случай из жизни этой великой женщины-мистика VIII в. Когда кто-то предложил Раби'и помолиться о пропитании, она ответила: «Если Господь знает о моей нужде, то зачем же тогда мне напоминать ему об этом?» («If God knows of my poverty, then what need have I to remind him of it?») [Lessing, Introduction..., 1982, p.2]). В данном случае, к слову, мы также имеем дело с суфийской «шуткой».

Время от времени Д.Лессинг цитирует типичные вопросы, которые задают люди, желающие «поизучать» суфизм. Вопросы эти свидетельствуют о поверхностности и невнимательности. Цель рассказывания притч заключается как раз в воспитании внимания. Ситуация, изложенная в истории, кажется парадоксальной именно в силу того, что историю читают (слушают) невнимательно, не вдаваясь в подробности. «Секрет охраняет себя сам» (The secret protects itself [Lessing, 2004, p.306]).

Задача учителя сопровождать ученика до тех пор, пока он не сможет идти по своему пути самостоятельно, т.е. пока не завершится перестраивание его

сознания. До тех пор, пока ученик спрашивает: «Кто есть суфий?» — он нуждается в наставнике¹. Без учителя невозможно достичь озарения, являющегося неотъемлемой частью суфийского пути.

О двух важнейших категориях суфийского учения Дорис Лессинг не пишет в своих статьях прямо, хотя в ее художественных произведениях они играют ключевую роль и выполняют композиционные функции. Это «озарение» (illumination) и «путь» (the way).

Об озарении Д.Лессинг высказывается косвенно в статье «In the World, Not of It» [Lessing, 1975, p. 133]. Там, в подтверждение того, что связи Запада с Востоком издавна носят двусторонний характер, она, вслед за И.Шахом, приводит пример из XIII века. А именно — упоминает Роджера Бэкона, якобы пользовавшегося инструментарием из суфийских книг в своих Оксфордских лекциях и заслужившего тем самым неодобрение церковных властей. В самом деле, Р.Бэкон, как известно, критиковал схоластические методы познания, называл критерием истины опыт и различал, с одной стороны, опыт человеческий и философский, а с другой — опыт духовный, получаемый через внутренние озарения [Бэкон, 2005, с.341], или иначе: опыт внешний и опыт внутренний [Философская энциклопедия, 1960-1970, т.1, с.214]. Таким образом, тем общим, что сближает философию Р.Бэкона с суфизмом, является «озарение», и если одного этого сходства достаточно для того, чтобы европейскую историю суфизма начинать с Р.Бэкона, то становится очевидным, сколь значительна эта категория для И.Шаха и, конечно, для Д.Лессинг.

Озарение, по Д.Лессинг, является не благодатью, а результатом долгой работы: «некоторые «секреты» раскрываются, если позволить чему-нибудь медленно вскипать в сознании, т.е. если заниматься созерцанием» (Some 'secrets' are to be discovered by letting something simmer in the mind — contemplation [Lessing, 2004, p.361]), — и далее: «...подлинный суфийский рассказ "прямо и точно" воздействует на самое сокровенное в человеке, и — правда это или нет — но названный человек подготовлен к тому, чтобы признать, что это сокровенное «я» у него или у нее есть» (...the action of the genuine Sufi teaching story is "direct and certain" upon the innermost self of the human being, and this is true whether or not the said human is prepared to acknowledge that he or she has an innermost self [Ibid., p.364]).

Суфийским термином «Путь» (the Way) Дорис Лессинг тоже пользуется крайне редко. Однако ее статья о книге О.М.Бёрка «Among the Dervishes» называется именно «The Way». В статье кратко описывается реальное путешествие Омара Бёрка на мусульманский Восток, его встречи с дервишами и суфиями, сжато передаются его беседы с некоторыми из них. Здесь же человек, обучающийся тому, как стать суфием, называется дервишем [Ibid, p.310]. Несмотря на то что суфийский путь линейен, т.е. предполагает движение от неполного знания к знанию полному, на этом пути не может быть статичности и неподвижности. Дервиши могут находиться на разных уровнях развития, переходить от одного учителя к другому, менять практики, но если они останавливаются, они теряют свои позиции.

¹ Эпиграф к работе А.Шиммель «Мир исламского мистицизма» прекрасно иллюстрирует эту мысль. Некто спросил Абу Хафса: «Кто есть суфий?» Он ответил: «Суфий не спрашивает, кто есть суфий» [Шиммель. 1999. с.12]

Завершается же статья, как и книга, размышлениями о том, что настоящий Путь находится в самом человеке и что человек идет по своему Пути только тогда, когда занимает в этом мире свое собственное место. Таким образом, для Дорис Лессинг суфийский путь — это путешествие внутрь себя; в одной из статей она так и формулирует: «[На службе] у внутренней Реальности [the inner Reality] — Бога, если Вам угодно, — всегда должны быть люди, знающие свое дело, понимающие языки, термины и методы друг друга, даже если [находятся] в разных мистических традициях, и передающие свое знание тем, кто к нему готов, кто подготовлен к обучению — призван, по суфийскому выражению, «учиться как учиться», что является первым и важнейшим шагом» (перевод мой. — А.Д.) [Ibid, p.257]. Следовательно, то, что обозначается словом «свет» (the light), по отношению к человеку является реальностью не внешней, а внутренней. Обучая человека мыслить по-новому, учитель помогает ученику реализовать внутренний потенциал, выйти за границы того, что Идрис Шах называл «Командующим Я».

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы о содержании термина «суфизм», употребляемого Д.Лессинг.

Суфизм — иррациональное учение, приучающее воспринимать явления комплексно — в противовес детерминизму западного мышления, а также сосредоточенно — в противоположность рассеянности западного внимания. Открытость, подвижность суфизма дает ему преимущество перед любыми омертвелыми системами, в центре которых находятся эмоции (emotions), чувственный опыт (sensations) и догмы (dogmas), делающие эти системы косными и бесполезными для человека. Таким образом, суфизм предлагается в качестве некоего третьего пути, иного способа мышления, альтернативного мышлению религиозному и рациональному. Учение раскрывается не в научных трактатах, а в поучительных историях, с помощью шуток, анекдотов, парадоксов или поэтических образов. Любой текст приспособляется под нужды конкретного времени, места и людей. Каждое слово в тексте символично. Текст может и должен меняться в соответствии с насущными потребностями. Если понятие «бог» (God) сковывает учение или размывает его, то это понятие должно быть заменено другим. Место «бога» занимает некая «внутренняя Реальность» (the inner Reality). Поэтому Путь совершается не к внешнему богу (а вернее было бы сказать: не к богу религии), а внутрь себя, путем преодоления мыслительных барьеров, созданных воспитанием и культурой, в которой человек развивался на протяжении своей жизни. Путь начинается с обучения тому, как надо учиться. Владеющий определенными техниками, учитель помогает ученику научиться добираться до сокровенного «я». «Сокровенное “я”» не тождественно Ego.

В завершение приведем притчу Джалал ад-дина Руми в пересказе И.Шаха, которую и Дорис Лессинг цитирует в статье «The Sufis»:

Человек подошел к двери Возлюбленной и постучал. Голос спросил:

— Кто там?

Человек ответил:

— Это я.

Голос произнес:

— Здесь нет места для меня и тебя.

Дверь осталась закрытой.

После года одиночества и лишений человек вновь постучался в дверь Возлюбленной.

Голос изнутри спросил:

— Кто там?

Человек сказал:

— Это Ты.

Дверь открылась ему.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Bigsby C.* The Need to Tell Stories//*Ingersoll E.* Doris Lessing: conversations. Princeton, 1994, Pp. 70-85.
2. *Frick T.* Caged by the Experts //*Ingersoll E.* Doris Lessing: conversations. Princeton, 1994, Pp. 155-168.
3. *Gray S.* Breaking Down These Forms//*Ingersoll E.* Doris Lessing: conversations. Princeton, 1994, Pp. 109-119.
4. *Ingersoll E.* Doris Lessing: Conversations. Princeton, 1994.
5. *Lessing D.* Introduction in First Among the Sufies, Life and Thought of Rabia al-Adawiyya by Widad El Sakkakini / Sakkakini W. E. First Among the Sufies, Life and Thought of Rabia al-Adawiyya. ISHK, 1982, pp. 1-6.
6. *Lessing D.* «In the World, Not of It» / Lessing D. A Small Personal Voice., 1975. Pp. 129-138.
7. *Lessing D.* Time Bites: Views and Reviews. HarperCollins Publishers, 2004.
8. Аль-Худжвири, Али ибн Усман. Раскрытие скрытого за завесой. Старейший персидский трактат по суфизму. М., 2004.
9. *Бертельс Е.Э.* Очерк истории персидской литературы. Л.: Ленинградский восточный институт имени А.С.Енукидзе, 1928.
10. *Бэкон Р.* Избранное. М.: Издательство Францисканцев, 2005.
11. Руми, Джалал ад-дин. Маснави-йи ма'нави: Поэма о скрытом смысле. СПб., 2007—2012.
12. Философская энциклопедия. В пяти томах. М.: Советская энциклопедия, 1960-1970.
13. *Шах И.* Путь суфиев. М., 1993.
14. *Шиммель А.* Мир исламского мистицизма. М., 1999.
15. *Янгузин А.Р.* Социальные аспекты философии суфизма. Уфа, 2004.

Поступила в редакцию 24.09.2012

А.С. МАТВЕЕВА

ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА КНИГИ ЛИДИИ ЧАРСКОЙ «СКАЗКИ ГОЛУБОЙ ФЕЙ»

Автор исследует особенности внутренней формы книги сказок Лидии Чарской «Сказки голубой феи». Проанализирован метасюжет книг и ее композиционный строй. Рассматривается влияние образа повествователя на индивидуальный стиль книги.

Ключевые слова: внутренняя форма произведения, книга, метасюжет, образ повествователя.

Литературоведческая наука сегодня вновь обращается к феномену «внутренней формы», категории, которая рассматривалась философией и эстетикой [Минералов, 1999, с. 31].

Использование этого термина при изучении индивидуального стиля писателя необычайно важно, поскольку, как отмечает автор концептуальной для нас работы, Ю.И. Минералов, на явлении, называемом «внутренней формой», «базируются взаимные **отличия стилей**. На нем строится **художественная условность** (все выделения в тексте мои. — А.М.)» [Там же]. Таким образом, в своей работе мы будем опираться на понимание этого термина Ю.И. Минераловым: «Внутренняя форма есть образ идеи (или образ идей), образ образа (образ образов)» [там же]. Ученый понимает этот феномен, во-первых, как данность, а во-вторых, как принцип. В первом случае — это «созданный индивидуумом образ неких прообразов, неких сходных идей, присутствует во всех содержательно автономных, художественно целостных элементах словесного искусства», а во втором — «основа индивидуального стиля художника» [Там же, с. 351].

«Сказки голубой феи» (1907) Лидии Чарской представляют собой книгу, куда включены восемнадцать сказок. Стоит заметить, что это не сборник не связанных между собой художественных произведений, это — книга¹, пред-

¹ «В детской литературе, — отмечает исследователь детской литературы И.Г. Минералова, — употребимы оба слова — и «книга» и «сборник», с явно доминантным «книга» применительно к сказкам, которое зачастую выносится в заглавие «Книга сказок», а не «Сборник сказок». <...> Ребенок **знает** слово **книга**, ему **разъяснено** слово «собрание», «**сборник**» и странно, неблагозвучно и долго «**умнепостижимо**» — «**цикл**...» [Минералова, 2004, с.4].

варяемая прологом («Вступлением») и имеющая особое композиционное построение, генеральную мысль, идею, и что самое главное — развитие действия, то есть сюжет. Предметом повествования у Лидии Чарской становится человек как нравственный субъект: автор показывает динамику развития душевно-духовной сферы, приводящей к **преображению** внутреннего человека. Каждая сказка в книге, являющаяся отдельным художественным произведением со своим сюжетом, своей внутренней формой, — это звено общего предмета повествования, ее можно охарактеризовать как «главу книги». Таким образом, необходимо говорить о метасюжете «Сказок голубой феи». Однако, если сюжет одной сказки — это средство воплощения только ее содержания, то сюжет всей книги — это средство выражения центральной мысли писателя, переданной через словесное изображение главных персонажей в их действиях и отношениях. Основными **героями** в книге являются **сама писательница**, погрузившаяся в детское мироощущение («Так хорошо, точно снова мне три года, и старая няня плетет мне веночек из полевой ромашки» [Чарская, 1994, с. 7]¹), и **ее маленькая рассказчица** из вымышленного сказочного мира — **фея**, которая прилетела к героине, чтобы передать сказки для «маленьких людей» («Не птичка, не мотылек это, а веселая крошечная голубая девочка. Я знаю ее — это фея... А ты, большая, передашь эти сказки маленьким людям...» [I, с. 7]). Такая композиция отсылает читателя к андерсеновской сказке «Оле-Лукойе» (или, в пер. А.В. и П.Г. Ганзен, «Оле-закрой глазки» [Андерсен, т.1, 1894]), и «Пимперлэ» Н.П. Вагнера, написанной в диалоге с датским писателем. В обоих произведениях, построенных на основании метасюжета (вступление и семь частей), также присутствуют и повествователь (сказочник Оле-Лукойе и весельчак Пимперлэ) и маленький слушатель (Яльмар и Теодор). С точки зрения подбора героев, книга Лидии Чарской — это своеобразная вариация андерсеновской традиции, поскольку и Оле-Лукойе, и Пимперлэ — образ сказочного проводника, раскрывающего маленькому читателю мир через фантастический рассказ.

У Лидии Чарской же, наоборот: источник сказок — маленькая волшебная девочка, которая **вводит** взрослого в мир ребенка: «Я прилетела, — говорит она (фея. — А.М.), — ...рассказать о том, как живут, радуются и страдают **маленькие королевы**, как веселятся **крошечные феи**. И про суровых и **кротких королей**...» [I, с.8]. Такие словосочетания, как: «маленькие королевы», «крошечные феи», «кроткие короли», отсылают читателя к детскому мировосприятию. Ребенок легко узнает себя в этих персонажах, потому как в своем воображении девочки отождествляют себя с королевами и феями, а мальчики — с королями и воинами-победителями. Вместе с тем, детской речи свойственны неологизмы и оксюмороны, поэтому ребенку близки эти выражения. Так, автор подчеркивает — «**маленькая королева**», а не принцесса; «**кроткий король**» — ни добрый, ни справедливый, ни мудрый, а именно **кроткий**. Святой преподобный Иоанн Лествичник так характеризует эту добродетель: она «есть утверждение **терпения**, дверь, или лучше сказать, мать **любви**, начало рассуждения **духовного**» [прп.Иоанн, 1997, с.306]. Таким образом, Лидия Чарская создает христианский образ государя, который становится доступным пониманию ребенка благодаря введению в

¹ Далее ссылки на это издание в тексте даются под цифровым обозначением I.

повествовательную канву оксюморонного выражения. Одним словом, автор, сопоставляя несопоставимое с точки зрения обыденности, пытается в своих сказках разговаривать с ребенком на одном языке, близком и понятном ему. Этот прием позволяет не только привлечь и увлечь маленького читателя художественным словом, но и достичь дидактических целей. Так, например, в одном эпитете «кроткий» («кроткий король») сосредоточено несколько значений: «терпеливый», «любящий», «духовный» и т.д.

Сказки Лидии Чарской внутри книги расположены в соответствии с классической схемой развития сюжета. Здесь есть и завязка конфликта («Царевна Лыдинка»), и его развитие («Волшебный оби», «Чудесная звездочка» и «Чародей-Голод»), и кульминация («Дуль-Дуль, король без сердца»), и, наконец, развязка («Подарок феи» и «Меч королевы»). «Сюжет, — пишет В.В. Кожин, — это не сочетание событий, а вся сложнейшая последовательность совершающихся в произведении действий и взаимодействий людей, раскрывающаяся как ряд «историй характеров». Причем **сюжет организуют характеры** и в том смысле, что именно сюжет... создает перед нами в произведении эти характеры» [Кожин, 1965, с. 426]. Таким образом, сюжет книги Лидии Чарской «Сказки голубой феи» есть череда «историй характеров», имеющих разную степень духовно-нравственной основы личности: от полного ее отсутствия до высшей степени развития.

В начальной сказке «Царевна Лыдинка», автор обнажает главный человеческий порок — гордыню, который воплощает в себе героиня. Будучи непокорной дочерью, гордой принцессой с «холодной» душой, царевна Лыдинка не справляется со своими пороками и, в наказание, — погибает («— ... *когда я буду* вашей повелительницей, женою *короля Солнца*, вы будете низко кланяться мне и все во мне найдете прекрасным» [I, с. 24]. «А Лыдинка растаяла, умерла, сожженная Солнцем, его золотыми *глазами*» [Там же, с. 25-26]). Этим произведением Лидия Чарская задает важный вопрос себе и читателю: **способен ли человек, «раздираемый» грехами, восстановить в себе образ Божий, стяжать в себе христианские добродетели и прийти к преображению своей души, или нет?** Так, в начале книги возникает конфликт, предметом которого является человек, рассматриваемый как нравственный субъект и являющийся, таким образом, объектом борьбы между добром и злом. Сложные философские идеи автор преподносит детям в художественной доступной детскому мировидению форме.

В последующих произведениях — «Волшебный оби», «Чудесная звездочка» и «Чародей-Голод» — вплоть до кульминации сюжета книги, которая аккумулируется в сказке «Дуль-дуль, король без сердца», происходит развитие этого конфликта. Герои, постигая нравственные и духовные уроки, вынуждены определять свое место между истиной и ложью. В начале повествования сказочные персонажи — мусме Хана, принцесса Эзольда и боярин Коршун — воплощают в себе образ гордыни. Именно поэтому они не выдерживают испытания властью и богатством и, в результате чего, совершают безнравственные поступки. Так, мусме Хана («Волшебный оби») поддалась искушению воспользоваться волшебной силой своего оби, желая попасть на бал к микадо и его сыну в числе знатнейших красавиц. Использование волшебного предмета в своих личных целях повлекло за собой нарушение сказочного завета не стыдиться старого и потрепанного пояса и не

желать нового и красивого: «И он (певец Иеро. — А.М.) не жалел звуков, воспевая этот воображаемый, сказочно-роскошный оби... Сердце мусме под влиянием этих звуков наполнилось одним *жгучим желанием получить* такой оби» [I, с.42].

Также и принцесса Эзольда («Чудесная звездочка»), привыкшая к мысли, что ее, дочь могущественного короля, любят все подданные уже за одно происхождение, требовала от своих слуг выполнения самых нелепых и неисполнимых желаний: «*Меня любят все* подданные моего отца и охотно готовы жизнь свою положить, чтобы исполнить каждое мое желание... Они достали мне белого коня с черной звездочкой на лбу, достали золотую кошку с бирюзовыми глазами, достанут и звездочку с неба, да! Да! Они очень любят меня!» [Чарская, 1912, с. 100]¹.

Богатый и могущественный боярин Коршун («Чародей-Голод») из честолюбия и гордыни содержал в достатке свою челядь, чтобы та восхваляла и чувствовала его, и при этом оставался черствым к горю работавших на него крестьян. Считая себя всемогущим, он самонадеянно отправился на борьбу с Чародем-Голодом, который разорял его земли: «Скуп был боярин и не умел людей жалеть. Да и не для того в дальний он путь отправился, чтоб мужикам свои запасы отдать. Другое его тешило и занимало: какой такой из себя Чародей-Голод, мыслил он, и как бы найти его, да на бой вызвать, чтобы он не смел ему, Коршуну, перечить? А то что ж это? Который месяц боярин дани со своих вотчин собрать не может, из-за какого-то Чародея-Голода убытки терпит!» [I, с.72].

Вследствие нравственного падения герои получают жизненный урок, способствующий их возвращению в конце повествования на путь истинный. Так, мусме Хана вспомнила завет отца не стремиться к внешней, ложной красоте, какую она встретила во дворце микадо, а искать красоту душевную, как у певца Иеро: «Доброта души Иеро покорила ее...» [Там же, с. 44].

А принцесса Эзольда из рассказа чудесной Звездочки узнала и поняла, что любовь людей друг другу основывается на их поступках, направленных, в первую очередь, на служение ближним: «...рыцари... стали терпеливо ждать нового приказа принцессы. Но прошел день, прошел другой, третий, — Эзольда ничего не требовала, ничего не приказывала. — Что случилось с Эзольдой? — недоумевали рыцари и свита» (II, с.104).

Получив урок смирения, изменился и боярин Коршун. Он познал голод, понял человеческую нужду и осознал, что человек существо не всевластное: «С тех пор круто изменился боярин Коршун: ...голодных кормит, бедняков наделяет щедро и таровато своей казной» [I, с. 72].

Итак, перечисленные выше сказки составляют развитие конфликта, предметом которого является мысль о напряженной внутренней борьбе человека между истиной и ложью, добродетелями и пороками, борьбе, в которой все же побеждает добро в его вселенском масштабе.

В развитии конфликта книги Лидии Чарской участвуют и сказки «с плохим концом», создающие гнетущее ощущение господствующих несправедливостей в мире. В этих произведениях — «Король с раскрашенной картинкой», «Фея в медвежьей берлоге», «Три слезинки королевны» — положительные

¹ Далее ссылки на это издание даются в тексте под цифровым обозначением II.

герои страдают, оказываясь в кругу фатальных событий, ход которых они бессильны изменить. Так, нарисованный король, наблюдая с витрины магазина за несправедливостью мира, хочет переменить его и сделать счастливыми всех людей. Но, превратившись в настоящего короля, он сталкивается с невозможностью осуществить свои намерения: *«Я хотел облагодетельствовать мою страну, хотел сделать всех людей счастливыми... Я хотел, чтобы каждый в моем королевстве был счастлив и доволен, сыт и одет. Но теперь я вижу, что сделать все это мне одному не по силам»* [Там же, с. 65].

Этой сказкой автор утверждает, что не достаточно правителю только лишь одной доброты, необходимы еще и сила духа, стойкость, воля. Фатальной является и встреча героев сказки «Фея в медвежьей берлоге» — насмешницы феи Лианы и серого Мишки. В этой грустной истории любовь не смогла победить стремления к славе: героиня, вселившая в одинокого медведя надежду, не захотела пожертвовать ради него возможностью стать королевой: *«Ей было бесконечно жаль оставить доброго, славного Мишку, которого она успела приучить к себе и которого заставила забыть его одиночество; но в то же время ее неудержимо тянуло в царство маленьких фей...»* [II, с. 50].

Однако автор не ставит точку в разрешении конфликта этой сказки, допуская, что героиня все же **полюбила**, а не приучила к себе Мишку. Только в этом случае она вернется к своему одинокому другу: *«Но королева смотрела печально на всех своими красивыми глазами... Ей представлялась... берлога, ...и одинокий, бедный, печальный медведь, думающий с тоскою о ней — королеве...»* [Там же, с. 53]. Героиней последней сказки этого ряда — «Три слезинки королевны» — является королевна Желанная. Несмотря на всю любовь, которую испытывали к ней родители (об этом говорит уже само имя), они все же нарушили сказочный запрет, по которому королевна не должна была плакать, так как уже третья слезинка будет для нее смертельной. Но, для того, чтобы восприимчивое сердце Желанной не страдало, король должен был изменить не только устои своей страны, но даже и самих людей, что само по себе невозможно. И все-таки смерть королевны, сколь горька бы она ни была, принесла счастье жителям ее страны: *«...умерла королевна, но не умерла память о ней. Король прекратил войны и набегги, распустил войска, открыл тюрьмы и подземелья и выпустил на волю измученных узников, и все это сделал в память своей дочери Желанной. <...> Милосердие и мир воцарились в стране»* [Там же, с. 82].

Итак, указанные сказки, имеющие оттенок фатальности и несущие, таким образом, трагическое, подготавливают читателя к высшей точке развития выявленного нами хода действия, предмет которого — внутренний конфликт человека, борьбы его совести с его же внутренним эго.

Кульминацией данной тенденции является сказка «Дуль-Дуль, король без сердца», герой которой — человек жестокий и злой, не имеющий сердца в прямом и переносном смысле. Безусловно, такой человек лишен знания и понимания добра, сострадания и справедливости: *«Бедный король... он не знает своей жестокости, потому что у него нет сердца. Во что бы то ни стало, ему надо достать сердце! — И я, старый солдат Иван, достану его ему»* [Там же, с. 93].

И, только благодаря любви близкого человека — солдата Ивана, отдавшего чародею Гаю свои плачущие глаза взамен сердца для своего воспитанника,

король Дуль-Дуль обретает свою душевную полноценность и гармонию. Архиепископ Лука Войно-Ясенецкий в своем труде «Дух, душа и тело» указывает, что **сердце** есть центральный орган **чувств**, важнейший орган **познания**, **мысли** и восприятия **духовных** воздействий, то есть в целом — это **область души** [архиеп. Лука, 1997, с.28]. Сравним с текстом Лидии Чарской: «Дай его (сердце. — А.М.), Гай, Дуль-Дулю, и возьми от меня, что только ни пожелаешь [II, с. 94]. <...> ...я был жестоким королем! Но благодаря **жертве**, принесенной мне моим благодетелем Иваном, я стал **другим**...» [II, с. 97].

Важная деталь: имя чародея Гая, отнявшего сердце у короля в младенчестве, созвучно с именем героя сказки Х.К. Андерсена «Снежная королева» — **Гай—Кай**. Такая трансформация образа не случайна, и связана она с портретированием мотива потери/приобретения сердца: у Кая оно стало куском льда, а чародей у Лидии Чарской и вовсе не имеет его, более того, отнимает сердце и у героя сказки.

В данной сказке идея нравственного самоопределения человека достигает сильнейшего напряжения: апофеоз бессердечности в человеке и, одновременно, гимн истинной Любви, из чего следует, что это произведение есть высшая точка развития конфликта книги в целом.

Во второй половине книги развитие действия подходит к своему логическому завершению, а значит, меняется и тип героя. На смену противоречивой личности приходит более гармоничная, как, например, Галя из сказки «Галина правда», Лео — «Герцог над зверями», мельник Нарцисс — «Мельник Нарцисс» и, наконец, угольщица Мария из сказки «Подарок феи» и королева Мира — «Меч королевы». Отметим, что внутренняя форма персонажей, создающая в целом образ нравственного человека (может быть даже и шире — образ христианина) раскрывается уже в именах героев. Так, Галя (полное имя Галина) с греческого языка переводится как тишина, спокойствие, а Лео (производное от Лев) ассоциируется с царственностью, благородством, величием, мудростью, высшей справедливостью и т.д. Имя «мельник Нарцисс» на первый взгляд воплощает в себе образ самовлюбленности, напоминающий мифологический персонаж. Однако вторая составляющая имени — «мельник» — не столько указывает на род деятельности героя, сколько характеризует его как доброго, веселого и свободолюбивого. Наконец, два последних имени — Мария (в переводе с еврейского — госпожа [Православный церк. календарь, 2002, с.290]) и Мира — говорят сами за себя: первое напоминает об имени Пресвятой Богородицы, следовательно, воспринимается читателем в контексте евангельских событий, а второе — производное от существительного *мир* — «отсутствие ссоры, вражды, несогласия, войны; лад, согласие, единодушие, приязнь, дружба, доброжелательство, тишина, покой, спокойствие» [Даль, 1995, с.328]. На это значение слова указывает и грамматические признаки (поскольку имя героини пишется через «и»), а не через «і» [там же, с. 330]), и контекст сказки. Таким образом, имена героев раскрывают содержание образов уже в начале повествования, что и подтверждается впоследствии текстом.

Так, Галя («Галина правда») исполняет завет умершей матери всегда говорить только правду. Воплощая в своем образе такую христианскую добродетель, как смирение, героиня выдерживает силу искушения сойти с истинного пути в поисках этой самой правды: «*Неси меня туда, птица, — шепнула ей Галя, — где люди любят правду и слушают ее*» [I, с. 102].

Поиски девочки не только не увенчались успехом, но и закончились трагично: ей пришлось заплатить жизнью за свое правдолюбие: «...закричала на Галю королева... — Как смеешь ты порицать меня! За это ты должна немедленно умереть! ... Упала в озеро Галя, погрузилась в холодные волны и опустилась, мертвая, на самое дно» [Там же, с.109].

Следующий персонаж, Лео, дан как исключительно положительный герой: «...золотое сердце у него» [II, с.161].

Он забыл зло, причиненное ему братом, жестоким герцогом Роландом, и пришел ему на помощь в тяжелую минуту, он не покинул зверей, спасших его от злодея Чура: «*Не оставлю своих зверей милых ни за что на свете... Приютили они меня в горькую минуту, дали мне радость и любовь...*» [Там же, с. 167]. Не менее гармоничен и герой сказки «Мельник Нарцисс». Познав по волшебному наитию колдуньи Урсулы истинную жизнь королей, Нарцисс, простой сельский паренек, не прельстился властью, богатством и титулом. Он возвращается к своей мельнице, поняв, что дворцовая роскошь и свободная воля не совместимы: «*Что за ужас, что за скука быть королем!.. Не только не смеешь распорядиться своим временем, но и любить не смеешь того, кого выбрало сердце!.. Все отдам я тому, кто превратит меня снова в прежнего скромного мельника Нарцисса!*» [там же, с. 140].

Смена типа героя влияет также и на общий тон повествования. С развитием сюжета книги изменяется образ душевного строя человека, он совершенствуется и приближается к преображению. Иным предстает и образ повествователя «Сказок голубой феи». Если на уровне завязки конфликта он сам задавал вопрос своему читателю о возможности (или, невозможности) духовного роста человека, то уже во второй половине книги, приближаясь к развязке, повествователь мыслит в свете христианского мировоззрения. Автор использует больше реминисценций из Священного Писания, апеллирует к библейским образам, парафразирует жития святых, выделяет в характерах героев духовную сторону.

Трагическая, на первый взгляд, история Гали оборачивается совсем иной стороной и утверждает, что, даже если человек не может найти любви среди людей, то он обязательно ее обретет на небесах: «*Проснись, пробудись, милая Галя! Ты попала в царство правды, одной правды, чистой и прекрасной, которой не встретишь на земле!*» [I, с. 110].

Короткая жизнь мужественной маленькой героини сопоставима в данном случае с житием святых мучеников, большее число которых составили люди, защищавшие христианскую истину и отдавшие за нее свою жизнь в первые три века после Рождества Христова. «Христиане... хорошо знали, — пишет православный педагог С.С. Куломзина в книге о святых, предназначенной детям [Жития святых, 1994, с.13], — что никакую власть на земле нельзя признавать за Бога». За это римские власти их преследовали. Христиан «казнили, сжигали, топили (как, например, в житиях святых мучеников Антонины (1/14 марта), Виктории, Леонида, Галины, Василиссы и др. (16/29 апреля), Марины (17/30 июля), Евгении (24 декабря / 6 января) — А.М.) бросали на съедение диким зверям в цирках, обвиняли во всяких выдуманных преступлениях... <...> Но чем больше преследовали христиан, тем крепче делалась их вера, тем сильнее становилась Церковь». После мученической кончины святые обретали вечное царство. Таков финал и жизни маленькой Гали: «*За твою*

правду Господь соединил меня снова с тобою, чтобы никогда, никогда уже нам не разлучаться больше. <...> Роскошный сад благоухал, и бледноликие ангелы пели гимн о Галиной правде» [I, с. 111].

Этой сказкой Лидия Чарская воплощает одну из заповедей блаженства, принесенных Христом человеку Нового Завета, а именно: «Блаженны изгнанные за **правду**, ибо их есть Царство небесное» [Мф, 5:10]. Мотив воскресения, выраженный во встрече умерших Гали и ее мамы, тема вечности, портретирование литературного и иконографического образа рая, обозначенное словообразами «царство правды», «роскошный сад», «бледноликие ангелы пели гимн», «лазурное царство» — все это формирует в воображении читателя образ Царствия Небесного.

Христианский тон повествования присутствует и в следующей сказке — «Герцог над зверями», где особо рассматривается тема братской любви, тема кротости и смирения, тема святости человека. Так, антиподные друг другу образы братьев — старший Роланд, отличающийся особой злобностью и жестокостью, и младший Лео — являются парафразисами с библейских персонажей Каина и Авеля, где первый есть образ братоубийцы, а второй — любви и прощения. Эту идею о безмерном гневе в распре и безмерной воле прощения Лидия Чарская воплощает также и вслед за Н.П. Вагнером, который в сказке «Великое», парафразируя сюжет евангельской притчи о милосердном самарянине, показывает, как «великая» злоба и жажда мести сменяется «великим» состраданием.

«Сначала, когда я слушал стоны Самуила (еврейского вождя. — *А.М.*), каждый стон и каждое его слово волновали мое сердце и оно просило его крови. Но когда он лежал беспомощно на моей груди, измученный и разбитый болью..., то **чувство ненависти во мне смягчалось**, стихало — и я чувствовал только одно **сострадание**» [Вагнер, с.196]. Отмеченный нами фрагмент из вагнеровской сказки является как бы продолжением следующих евангельских слов, переложенных специально для детского чтения: «Увидел он (самарянин. — *А.М.*) израненного и **сжалился** (выделено нами — прим. *А.М.*) над ним. Самарянин подошел, перевязал ему раны; потом <...> привез его в гостиницу и стал ухаживать за ним» [Библия для детей, 1990, с.168].

Следует также отметить, что в образе главного героя сказки «Герцог над зверями», юноши Лео, просматриваются ангельские черты. На это указывает не только его особая внешняя красота: «прелестный мальчик с голубыми глазами» ([II, с. 161], но и внутренняя: «...о кротости и доброте Лео...» [Там же].

Однако первостепенное значение в портретной характеристике придается глазам героя, описание которых сопровождается различными эпитетами и метафорами — «мальчик с голубыми глазами», «прекрасные глаза», «двумя голубыми незабудками», «глаза — точно звезды на небе». Как известно глаза есть зеркало души, поэтому, начиная с характеристики этой части лица, автор продолжает затем говорить о душевных качествах юноши, вообще: «...прекрасные глаза Лео засветились двумя голубыми незабудками. Целое море чувства отразилось в этом взоре... Вся чистая, хрустальная, добрая и честная душа Лео выглянула из него...» [II, с. 165].

Еще не маловажная деталь, указывающая на ангельское в образе Лео, — это сравнение его с голубем: «...голубь: не мальчик, золотое сердце у него»

[Там же]. Как известно, эта птица имеет несколько символических значений в Священном Писании [Библейская энциклопедия, 1990, с.168], по одному из которых голубь — птица, воплощающая в себе образ кротости.

Христианская составляющая книги Лидии Чарской наиболее полно воплощается в сказке «Подарок феи», где образ героини, угольщицы Марии, портретируется с евангельского образа Пресвятой Богородицы. На это указывает не только имя (Мария), в котором происходит соположение христианского и сказочного, прозаического, и такие составляющие характера, как доброта, любовь, жертвенность, но и ряд параллелей с житием Пресвятой Богородицы и реминисценции из него.

«Жизнеописание Богородицы»

«...Та, Которая впоследствии должна была исцелять сиротство всех одиноких, покинутых людей, стать Матерью, Утешительницей и Заступницей...».

«Подарок феи»

«И сделалась королевной маленькая угольщица. Она взяла к себе во дворец слепую и заботилась о ней, как родная дочь, окружила себя бедными детьми, учила их и придумывала для них разные занятия и развлечения, вызвала во дворец умных стариков, с которыми советовалась, как бы лучше помогать королю Серебряной Бороде в его добрых делах. И обо всех людях пеклась и заботилась добрая королева» [I, с. 143].

Христианская традиция в данном случае обнаруживает себя в литературных сказках Лидии Чарской, когда автору достаточно использовать лишь деталь, насыщенную глубоким символическим значением. Христианская составляющая в тексте — насыщенный элемент, расширяющий его художественное пространство сказки как жанра.

Последняя сказка «Меч королевы» структурно напоминает первую — «Царевна Лыдинка»: начало повествования рассказывает о счастливом детстве принцессы в любящем родительском доме, о веселом и беззаботном нраве королевской дочери и, наконец, о замужестве. Содержание организуется по принципу антитезы.

Возраст героинь:

«Царевна Лыдинка»

«...три дочери царя... Зато *младшая* сестра — царевна Лыдинка — совсем иная: разговорчива, словоохотлива...» [I, с. 10-11].

«Меч королевы»

«Три дочери было у короля... Но лучше всех была *старшая*, веселая да радостная...» [II, с. 177].

Временная координата:

«Царевна Лыдинка»

«Царевны весело живут... Днем они пляшут, играют да дивные сказки старшей царевны Вьюги слушают, а *ночью* на охоту за барсами и оленями выезжают» [I, с. 12].

«Меч королевы»

«Жизнь вокруг королевны ключом кипит. Что ни вечер — то бал во дворце, что ни *день* — то королевская охота наряжается» [II, с. 177].

Субъект и объект действия:

<p>«Царевна Лыдинка» «Пришла пора замуж царевен выдавать... ... — Не люб мне принц Снег, батюшка, <i>не хочу идти за него замуж!</i>» [I, с. 13,16].</p>	<p>«Меч королевы» «...пришла пора замуж выходить, и <i>выдали</i> принцессу Миру замуж за короля дальней страны» [II, с. 177].</p>
--	--

«Меч королевы» — это сказка, полемически выстроенная по отношению к «Царевне Лыдинке», что проявляется уже в семантическом отличии имен героинь: Лыдинка (холодная, бездушная) и Мира (мирная, миролюбивая). Таковы и финалы произведений: в первом — героиня гибнет, во втором же, наоборот, проявляет всю свою любовь, доброту и самое главное — жертвенность. Доминанта душевного строя героинь — царевны Лыдинка и Мира-королевы — также антиномична:

Гордыня:

«— Глупые, маленькие, *ничтожные* дочери воздуха посмели смеяться надо мной, могучей царевной, их будущей *повелительницей*. Накажи их, король Солнце, накажи тотчас!» [I, с. 26].

Кротость:

«И больно и *стыдно* стало королеве» [II, с. 182].

Гордыня. Властолюбие:

— ...Я невеста короля Солнца, и вы должны поклониться мне, как вашей повелительнице-королеве. А Лыдинка растаяла, *умерла...*»

Любовь и жертвенность:

Чем больше узнавала Мира от своих подданных правду-истину, тем ярче и ярче *разгоралась в ее сердце любовь* к ним. И тут же дала себе слово Мира-королева бросить веселье да потехи и *всю свою жизнь отдать на служение своему народу* ... И сдержала свое слово свято и твердо *светлая* Мира-королева» [II, с. 182].

Данный пример иллюстрирует, как развивалась идея нравственного и духовного восхождения человека, являющаяся предметом метасюжета книги, от начальной сказки к финальной. Лидия Чарская представляет образы — царевна Лыдинка и Мира-королева — зеркальные по отношению друг к другу. Так, Лыдинка, поддавалась искушению славой, роскошью, а самое главное, властью и сделалась еще более горделивой и надменной, а Мира, наоборот, раскаялась и, как следствие, исполнилась **любви**.

В сказке «Меч королевы» происходит развязка конфликта, который обозначает автор в «Царевне Лыдинке» вопросом: способен ли человек, раздираемый искушениями, соблазнами, восстановить в себе образ Божий, стяжать в себе христианские добродетели и прийти к преображению своей души или нет? И сказкой, завершающей книгу, Лидия Чарская отвечает: **не только способен, но таков путь каждого человека к Истине:** «*И тут же дала себе слово Мира-королева бросить веселье да потехи и всю свою жизнь отдать на служение своему народу <...> И сдержала свое слово свято и твердо светлая Мира-королева*» [II, с. 182].

Рассматривая внутреннюю форму книги Лидии Чарской «Сказки голубой феи», важно подчеркнуть и своеобразие образа повествователя. Уже в названии отражается источник происхождения сказок — «Сказки голубой **феи**» (выделено нами — прим. А.М.) — это, в первую очередь, феиные сказки, неземные. «В человеческой душе, — пишет К.Д. Бальмонт, — два начала: чувство меры и **чувство внемержного**, чувство безмерного» [Бальмонт, 1990, с.509]. Лидия Чарская, воспринимавшая мир сквозь призму романтической эстетики, рассчитывает на такое двоемирие в душе читателя. И поэтому ее сказки — это истории, «продиктованные девочкой не от мира сего, это сказки невидимого мира, недоступные земному человеку» [Минералова, 2000, с. 122]:

«Не птичка, не мотылек это, а веселая **крошечная голубая девочка**. У нее серебристые **крылышки** за спиною и **кудри**, легкие, как пух. Я знаю ее — это **фея** голубого воздуха и весеннего неба, фея золотого солнца и майского праздника» [I, с. 7].

Понимание в литературоведении образа повествователя как некоего посредника между изображенным и слушателем позволяет характеризовать рассказчицу-фею как своеобразный мостик между миром сказочным, волшебным и реальным, точнее, реальным детским. Лидия Чарская с помощью художественных средств передоверяет повествование сказочной волшебнице: «...ты знаешь **сказки людские**, а я тебе расскажу те, что **выдумали старый лес и шаловливая речка и золотое солнце** прислало к нам сюда с весенними лучами» [Там же, с. 8]. Подчеркнем, что современник Лидии Чарской Вяч. Иванов считает художника «завседатаем волшебного мира» [Иванов, 1994, с. 215]. Безусловно, такой рассказчик не только интересен и приятен ребенку, но и близок по мироощущению и, следовательно, понятен маленькому читателю. Образ феи-рассказчицы своей внутренней формой образует «сказочный» и, одновременно, игрушечный микромир, являет то, что на детском языке называется «понарошку» (фантазия, которая реальна в данный момент).

Создание образа феи-рассказчицы позволяет Лидии Чарской вводить нравственно-дидактический компонент без излишнего морализаторства, позволяет открывать ребенку нравственные истины без подавления в нем свободного творческого начала. Именно эту черту Чарской-педагога подчеркивает Ф.К. Сологуб в своей статье (1926) о детской писательнице: «Дети, как и взрослые, любят смешное, но Чарская пришла к ним не для того, чтобы забавлять их, **не затем, чтобы их поучать**... Чарская заговорила с ними как с совершенно **равными и равноценными ей людьми**, заговорила очень **серьезно** (выделено нами — прим. А.М.) и очень убежденно о людях, событиях..., обратилась к их совести и самосознанию» [Сологуб, 1926]. Воплощенная Лидией Чарской в книге «Сказки голубой феи» идея рассказчика-посредника между миром сказочными и реальным с ярко выраженной художественно-педагогической доминантой берет свое начало в сказочной традиции, положенной французским писателем Шарлем Перро и его книгой «Сказки моей **матушки Гусыни**, или Истории, или Сказки былых времен, с моральными наставлениями» (1697). В рамках этой художественной традиции, когда в названии заложен образ повествователя, влияющий в целом на внутреннюю форму произведения, а в частности, на

тон повествования, на образный строй и его проблематику, создают свои произведения и такие художники слова как Х.К. Андерсен («Сказки **солнечного луча**»), В.Ф. Одоевский (Сказки и рассказы **дедушки Ирины**), Н.П. Вагнер («Сказки **Кота-Мурлыки**»), С.Ф. Либрович («Искры добра. Рассказы для детей Дяди-Ворчуна»).

Итак, «Сказки голубой феи» — это не набор сказок, не просто сборник, а книга, в которой присутствует четкая сюжетная линия, предмет повествования, динамика развития действия, строящаяся по традиционной схеме (завязка, кульминация, развязка), где сюжеты сказок образуют метасюжет книги в целом, где главенствующим является мистериальный путь героя от «нисхождения в ад пороков» к восхождению к Богу, к восстановлению себя и самой души по образу и подобию Божьему. Вместе с тем, образ главной героини книги — феи, воплощает в себе такой тип повествователя-волшебницы, который близок и понятен маленькому читателю, что, в свою очередь, способствует созданию оригинальной внутренней формы книги «Сказки голубой феи».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Андерсен Х.К.* Полное собрание сказок, рассказов и повестей в 4-х т. СПб., 1894. Т.1.
2. *Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1990.
3. Библейская энциклопедия /сост. Никифор, архимандрит. М., 1990. (Репринт: Москва, 1891).
4. Библия для детей /Сост. прот. Александр Соколов. М.,1990. (Репринт: СПб., 1896).
5. *Вагнер Н.П.* Сказки Кота-Мурлыки. М., 1992.
6. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. Т.2. М., 1995.
7. Жития святых /Сост. Дмитрием, свт., митр. Ростовским.
8. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. /Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева // Вяч. Иванов. М., Республика, 1994. С. 215.
9. Иоанн, прп., игумен Синайской горы. Лествица, возводящая на небо / М., 1997.
10. *Кожин В.В.* Сюжет, фабула, композиция // В.В. Кожин. Теория литературы. М., 1965.
11. *Лука, архиеп. (Войно-Ясенецкий).* Дух, душа и тело. М., 1997.
12. *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности. М., 1999.
13. *Минералова И.Г.* Библия как Книга Книг и книга как художественно-семантическое целое // Гуманитарные науки и православная культура. Материалы Всероссийской научной конференции. Вторые Пасхальные чтения. М.,2004.
14. *Минералова И.Г.* Лидия Чарская — сказочница // Мировая словесность для детей и о детях. Вып. 5. М., 2000.
15. Православный церковный календарь. М., 2002.
16. Рассказы о святых. /Сост. С.С. Куломзина. М., 1994.
17. *Сологуб Ф.К.* Статья о Лидии Чарской // ИРЛИ. Архив Ф.К. Сологуба (Тетерникова), ф. 289, оп. 1, ед. хр. 571.
18. *Чарская Л.А.* Сказки голубой феи. Рига,1994.
19. *Чарская Л.А.* Сказки голубой феи. СПб., Москва, 1912.

Поступила в редакцию 30.09.2012

А.В. ЛАЗАРЕВА

**ПРОСОПОГРАФИЯ КАК МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ
МАССОВОГО СОЗНАНИЯ В ИСТОРИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЯХ**
**Опыт составления коллективной биографии
немецких поэтов XVII в.**

В статье исследуются возможности просопографии как метода изучения немецкой национальной идеи. Источником является составленная автором база данных «Поэты», основой которой являются биографии немецких поэтов XVII в.

Ключевые слова: методы исторических исследований, просопография, немецкие поэты XVII в., немецкая национальная идея.

Вопрос о методах познания прошлого на сегодняшний день является одной из ключевых проблем исторической науки. В последние десятилетия XX в. в этой сфере, несмотря на ее довольно медленное развитие в целом, произошли заметные изменения, связанные, в первую очередь, с привлечением к историческим исследованиям различных междисциплинарных подходов. Еще большее значение имело привлечение к гуманитарным наукам компьютерных технологий с их практически безграничными возможностями. Все это обусловило появление новых эффективных методов в гуманитарных и исторических исследованиях. Применение компьютерных технологий, безусловно, в большей степени способствовало развитию тех направлений в историографии, которые использовали однородные массовые источники. Особую роль здесь стали играть специальные базы данных, составленные историками для более объективных оценок прошлого. Однако, постепенно очевидной стала польза привлечения электронной обработки данных в таких исследованиях, которые, на первый взгляд, не имели ничего общего ни с массовыми источниками, ни с компьютерными технологиями. Речь идет о методе составления коллективных биографий, или о просопографии.

Просопография позволяет на примере конкретных биографий создать не только коллективный портрет определенной группы, но и воссоздать

некий образ исторической реальности [Гарскова, 1994, с.87]. Первым к просопографическим методам исследований обратился Л. Стоун, утверждавший, что «просопографией называется изучение характерных черт определенных групп людей на основе их индивидуальных биографических данных» [Там же, с.96-97]. Важным аспектом при этом является проблема личностного начала в историко-культурных явлениях и процессах и проблема биографики, включая ее коллективные аспекты [Юмашева, 1993, с.23]. Жанр просопографических исследований, по мнению многих специалистов, «исключительно историчен, так как сосредоточен на изучении главного действующего лица истории — человека (людей)» [Юмашева, 2005, с.24]. К сожалению, сегодня не существует достаточного количества исследований, в которых ученые бы в полной мере раскрыли потенциал просопографии как метода для исторических трудов, несмотря на то, что она используется при изучении как отечественной, так и зарубежной истории [см. Лабутина, 1977]. Метод просопографии эффективен для таких исторических исследований, в которых в центре внимания находится целая группа лиц с более или менее четко прослеживающимися общими характеристиками, такими как социальное происхождение, принадлежность к общественному движению, тем или иным политическим кругам, участие в различных научных организациях.

Многогранность просопографических исследований делает возможным применение этого метода не только при изучении социального состава общественно-научных движений, но и при анализе основных тенденций в развитии массового сознания, так как биографические факты всегда влияют на представления человека об окружающем мире. В частности, новые возможности благодаря просопографии получает изучение такого феномена, как становление национальных идей в Европе.

В качестве одного из ярких примеров здесь может выступать просопографический анализ немецкой интеллектуальной элиты середины XVII века.

Германия, причисляемая исследователями к числу «запоздавших наций», служит, с одной стороны, характерным примером — как и везде, именно интеллектуалы выступили в роли своеобразных «будителей» нации¹ [см. Нации и национализм, 2002]. С другой стороны, разбитая на мелкие территориальные владения Германия, по сути не обладавшая ни единым государственным управлением, ни территориальной целостностью, ни даже общей календарной системой [Медяков, 2005, С. 394-398], является уникальным примером страны, в которой однородная социальная прослойка выступила в роли интегрирующего начала и стала связующим звеном нации.

Важным фактором влияния на национальные представления немецких интеллектуалов стала Тридцатилетняя война (1618 — 1648 гг.), что,

¹ Этот термин происходит от чешского слова «buditel», дословно — тот, кто пробуждает. Первоначально так говорили о деятелях чешской культуры конца XVIII — первой половины XIX в., которые вели активную борьбу за возрождение чешского языка, науки и литературы. В середине XX в. в историографии национализма «будителями» стали называть всех представителей образованных кругов, которые первыми выступили за национальные ценности.

безусловно, отразилось на их жизненном пути. Война сформировала целое поколение мыслителей и общественных деятелей. Они задавали тон и определяли культурную жизнь в империи. Анализ биографий немецких интеллектуалов раннего Нового времени позволяет воссоздать не только частные факты их жизненного пути, но также составить их коллективный портрет и, на этой основе, выявить основные направления в развитии немецкой национальной идеи.

Немецких интеллектуалов середины XVII в. по праву можно рассматривать как сообщество, обладающее общими характеристиками. В немецкой историографии сегодня ведется оживленная дискуссия по вопросу о возникновении термина «интеллектуал» и его применимости к ученым кругам раннего Нового времени. Одним из ее итогов стала конференция, проведенная в городе Вольфенбюттеле летом 2006 г. К ее основным заключениям относится вывод, что термин «интеллектуал» подразумевал в раннее новое время не столько занятия чисто научной деятельностью, сколько обращение к широкому спектру общественных проблем [Intellectuelle, 2006, s. 39-41]. Для эпохи Тридцатилетней войны такое определение можно считать оптимальным, поскольку многие научные труды того времени являются универсальными по своему характеру и не сосредотачиваются на конкретной, узкой области знания. В них можно найти размышления о различных актуальных проблемах, как-то — война, политическое устройство, конфессиональный раскол и т.д. К числу интеллектуалов представляется целесообразным причислять в первую очередь тех мыслителей, которые профессионально занимались научной и просветительской деятельностью. Продолжая традиции, заложенные гуманистами, интеллектуалы XVII в. составляли слой образованных, который не определялся конфессиональными характеристиками [Kühlmann, 1989, s. 170]. Замкнутость этой группы и ее малочисленность позволяет говорить и об элитарности. Особое место в среде интеллектуалов эпохи Тридцатилетней войны занимают мыслители, занимавшиеся литературным творчеством.

Именно немецкие литераторы формировали ту атмосферу, которая позже превратилась в общественное мнение. В своих произведениях они пытались найти ответы на самые актуальные вопросы своего времени, среди которых были и конфессиональные проблемы, и отражение страшных картин военной действительности, и новое для Германии XVII в. представление о единстве всех немцев, без разграничения на баварцев, пруссаков, швабов и т.д. — идея немецкой нации.

В среде литераторов эпохи Тридцатилетней войны были уже те, кого сами современники возводили на пьедестал, признавая их заслуги в развитии словесности, науки и искусства [Harsdörfer, 1647, s. 136]. Выдающийся немецкий поэт Мартин Опитц (1597 — 1639), его младшие современники Андреас Грифиус (1616 — 1664), Георг Филипп Гарсдёрфер (1607 — 1658) и Иоганн Клай (1616 — 1656), поэт, филолог, литературный теоретик Юстус Георг Шоттель (1612 — 1676), знаменитый писатель-романист Ганс Якоб Кристоффель Гриммельсгаузен (ок. 1622 — 1676) и многие другие определяли духовную жизнь Германии и оказали большое влияние на развитие немецкой литературы в следующие века. Несмотря на вклад во всемирный интеллектуальный фонд, в современных отечественных исторических исследованиях эти имена практически остаются неизвестными. Частично

восполнить существующий пробел помогает специально созданная автором настоящей статьи просопографическая база данных «Поэты».

В созданной базе данных в формализованном виде представлены биографии наиболее ярких деятелей немецкой литературной среды эпохи Тридцатилетней войны, произведения которых обогатили мировую литературу, а также сведения о менее известных литераторах XVII в. База данных насчитывает 53 персоналии. Главным критерием отбора для включения в нее литераторов был вклад, который они внесли в развитие немецкой национальной идеи в эпоху Тридцатилетней войны, поэтому при формировании базы основная ориентация была сделана на сохранившиеся источники¹, на основании которых можно судить о развитии национальных представлений в литературной среде.

База состоит из трех взаимосвязанных таблиц. В таблицах и полях базы отражены такие показатели, как: временной промежуток жизни и деятельности поэта; место рождения; социальное происхождение; образование; социальный статус; членство в научных обществах и организациях. Специально выделены поездки за границу. Главной задачей при составлении базы данных стало создание коллективного динамического образа и коллективных статичных портретов немецких литераторов [Юмашева, 1993, С.32]. Таким образом, база данных является своего рода многомерной моделью, предоставляющей возможности проведения комплексного анализа становления взглядов на идею нации немецких литераторов эпохи Тридцатилетней войны² [см. Юмашева, 2005].

База данных «Поэты» позволяет выделить основные характеристики и вехи жизни, типичные для немецких литераторов первой половины XVII века, — поколения Тридцатилетней войны. Для исследования становления немецкой идеи нации дорого не только общее, но и особенное: жизненные пути «будителей» во многом определили их взгляды на немецкую нацию. Источники, среди которых биографические словари, письма, художественные произведения, позволяют ответить на ряд конкретных вопросов. При выделении и группировке основных вех в жизни немецких публицистов и литераторов, в первую очередь были отобраны такие, которые могли оказать непосредственное влияние на формирование их представлений о немецкой нации. Таким образом, база данных «Поэты» используется как «новый интегральный источник, и его структура конструируется, исходя как из целей исследования, так и из характера того множества источников, которые будут привлекаться для поиска сведений об объектах» [Гарскова, 1994, С.99].

¹ Письма литераторов, автобиографические сведения, иногда заключенные в художественные произведения. В данном случае источниками стали также биографические словари, в первую очередь «Всеобщая немецкая биография» (Allgemeine deutsche Biographie) и «Новая немецкая биография» (Neue deutsche Biographie).

² Здесь же хотелось бы отметить, что жанр таких исследований представляет собой яркий пример междисциплинарных подходов, сочетая в себе наработанные историками-источниковедами приемы изучения массовых источников, процедуры исследования общества, заимствованные у социологов, методики проведения аналитических исследований, выработанные статистиками, технологию баз данных, созданную математиками и программистами.

Первая группа вопросов связана с социальным происхождением литераторов и характером их образованности. Такой подход позволяет вписать изучаемую группу в общий социальный контекст, проследить карьерный рост ее представителей и сферы деятельности, путь к которым открывался через полученные в школах и университетах знания. При этом на первый план выходит то общество, которое было главным реципиентом идей поэтов, а также фундаментальные представления об окружающей действительности, дающие право рассматривать литераторов как часть немецкой интеллектуальной элиты эпохи Тридцатилетней войны. Таким образом, четче вырисовываются контуры немецкой культурной среды эпохи Тридцатилетней войны, в которой постепенно начала появляться национальная идея.

Социальная среда, из которой происходили будущие знаменитые литераторы, не была слишком пестрой. Здесь можно выделить три основные социальные группы, сформировавшие основу группы немецких литераторов. Большая часть — 33% — происходят из бюргерских семей. В основном это были уважаемые зажиточные горожане, занимавшие видные места в администрации города: семья судебного переводчика, как у Симона Даха, или патриция Нюрнберга, как у Георга Филиппа Гарсдерфера, или бургомистра маленького городка, как у Пауля Гергарта. 27% поэтов вышли из среды церковнослужителей протестантского толка. Иоганн Клай, Филипп Цезен, Юстус Георг Шоттель были детьми священников. Среди литераторов, биографии которых были исследованы, можно встретить и представителей знати и землевладельцев, они составляют около 20%. Однако, знатные семьи будущих поэтов, как правило, находились в упадке, некоторые, как семья Иоганна Мошероша, были вынуждены отказаться от дворянства. Влились в будущую интеллектуальную элиту и выходцы из купеческих и ремесленных семей, хотя их доля в общем соотношении невелика (около 7%).

Социальное происхождение в значительной степени обусловило другую общую характеристику интересующего нас сообщества — высокий уровень образованности. 99% немецких литераторов имеют как начальное школьное, так и университетское образование. Среди начальных школ, большой популярностью пользовались латинские, обеспечивавшие первую ступень классического образования. Профессия или общее направление учебы выбирались с таким учетом, чтобы в будущем существовала возможность успешной деятельности на государственном поприще, а также службы при влиятельных особах. Большинство будущих литераторов получили юридическое образование — 53%. Юристами были и Шоттель, и Опиц, и Гарсдерфер, и Биркен. Продолжение классического образования, усиленное изучение древних языков было возможно при выборе карьеры теолога, чему посвятили себя в годы учебы 27% сочинителей. Теологами-профессионалами стали Клай, Дах, Гергарт. Лишь 13% профессионально изучали в университетах филологию и лингвистику. Эти предметы в качестве основы своей будущей деятельности избрали Цезен и Грифиус. В университетах Германии и за границей немецкие поэты и писатели изучали не только гуманитарные науки. Безусловно, большую часть времени они занимались философией, иностранными языками — как древними, так и современными, искусством поэзии, но также охотно постигали математику, естественные науки.

27% из них, в том числе Грифиус, Гарсдерфер, Биркен, Шоттель, признавались современниками как превосходные естественники.

Получив хорошее разностороннее образование, а порой и ученую степень, немецкие литераторы служили воспитателями при княжеских дворах, советниками высокопоставленных аристократов, придворными чиновниками высокого ранга. 53% из них были домашними воспитателями у герцогов и князей, 33% состояли в должностях советников и гофмейстеров у высокопоставленных особ. Литераторы-педагоги эпохи Тридцатилетней войны старались привносить новые, уже национальные, тенденции в воспитание, культивировали «исконно немецкие» традиции в противовес не только иностранным влияниям, но также и классической образованности, основой которой была латынь — главный язык ученого сообщества [Die deutsche Akademie, 2010. s.173]. Это был постепенный поворот в сторону укрепления национальной идеи, в осуществлении которого поэты приняли непосредственное участие.

По мнению литературоведа и историка Вильгельма Кюльманна, в первой половине — середине XVII в. речь шла о выработке новых норм поведения и придворного воспитания [Kühlmann, 1989, S.179], в котором постепенно начинала укрепляться идея нации, а «исконно немецкие» ценности ставились во главу угла. Если нормы общения определялись большим потоком легкого, развлекательного чтения, то поэты и писатели эпохи Тридцатилетней войны противопоставили ему новые литературные формы. Так, в частности, Гарсдерфер предложил придворному обществу сборник шарад и задач из всех областей науки, которые могли скрасить повседневный досуг [Harsdörfer, 1644-1657]. Новые культурные тенденции повседневной жизни двора были направлены на неприятие латинской академичности, насмешливо называемой «педантизмом» [Kühlmann, 1989, s.179]. Это соответствовало устремлениям правителей, желавших укрепить свою власть в духе абсолютизма, потому что политика отказа от «замкнутой латинской академичности» вытесняла не способных к интеграции в новую систему чиновников старого толка, и давала дорогу молодым служащим, лично благодарных князю [Ibid.S.180]. Благодаря общим новым веяниям, в придворном сообществе сильнее укреплялось место самих поэтов. Они старались переосмыслить свою роль, порой утрируя ее значение: «Поэт подобен искусному повару, который умеет приготовить блюдо для самого прихотливого рта. Перед поэтом распахнута дверь свободы», — писал Шоттель [Schottel, 1663. s. 11].

Важной чертой, без которой облик немецкого поэта первой половины — середины XVII в. был бы неполным, является степень его мобильности. Здесь речь идет как о возможности и желании переездов внутри Германии, так и о путешествиях за границу, безусловно, способствовавших обогащению кругозора и создавали почву для тех представлений об окружающем мире, которые литераторы старались выразить в своем творчестве. Если посмотреть на места рождения поэтов, то становится очевидным, что практически все они были выходцами из небольших деревушек или городков, разбросанных по многочисленным немецким княжествам. Уже для получения начального образования им, порой, приходилось уезжать из родных мест — такая судьба постигла 33% будущих поэтов. Например, Зигмунд фон Биркен, уроженец Вильгенштейна на Эгере — местечка в Баварии — вскоре с семьей переехал

в более крупный Нюрнберг, где он начал свое обучение. Грифиус, недолго проучившись в родном Глогау, переехал в Герлиц, а затем во Фрауенштадт. Таких примеров можно привести много. Что же касается университетского образования, то 100% интеллектуалов получили его, часто меняя университеты. Учеба за границей считалась традиционной. Типичной в данном случае была судьба Филиппа Цезена. Поэт родился в Приорау (княжество Дессау), в латинскую школу пошел в Галле, университетское образование получил в Виттенберге и Лейпциге, а затем в университете Лейдена в Нидерландах.. Немецкие поэты охотно ездили в соседние страны не только в годы учения. В целом, около 67% немецких интеллектуалов бывали за границей. «Успешной», как писал Биркен в своей «Биографии», считалась карьера, которая позволяла такие выезды [Birken, 1654, S. 15] — например, дипломатическая служба или сопровождение в путешествиях знатных особ.

Обращаясь к базе данных «Поэты», можно заметить, что существовало две своеобразные волны поездок за рубеж. Первая из них приходится на десятилетие с 1625 по 1635 год. Это было как раз время, когда интеллектуалы совершенствовали свое обучение в иностранных университетах. 55% процентов поэтов побывали первый раз за границей в указанный период. Вторая волна приходится на самый конец 1630-х — начало 1640-х гг. Количество выезжавших в это время в другие страны меньше, тем не менее оно составляет 33%. Самыми популярными целями были Нидерланды, Франция, швейцарские кантоны и Польша. В Нидерланды, в основном, ездили учиться в университетах, поэтому доля поездок туда особо велика во время «первой волны». Во Францию же, особо высокий приток немецких интеллектуалов наблюдается в начале 1640-х гг. Этот факт весьма примечателен, так как 1640-е гг. — время французского вторжения в немецкие земли.

Из рассмотренных биографий видно, что важным этапом в жизни поэтов были путешествия — как за границу Священной Римской империи, так и внутри ее пределов. База данных позволяет оценить степень мобильности сочинителей. Профессиональная карьера поэтов складывалась таким образом, что они, по долгу службы меняя покровителей, вынуждены были переезжать от двора ко двору, из города в город. Пауль Гергарт, например, за свою жизнь успел побывать и домашним учителем в Виттенберге, и проповедником в Берлине, и священником в Миттенвальде, и архиепископом в Люббене (Нижняя Саксония).

Постоянная подвижность и переезды способствовали становлению у немецких поэтов специфического менталитета. Знакомство с бытом и культурой других стран способствует восприятию мира по принципу «свое — чужое», что является одной из предпосылок в становлении национальной идеи. Понимая под «своей родиной» прежде всего место, в котором они родились, поэты много сил отдавали служению новым княжествам, подчеркивая ту пользу, которую они принесли «родной земле» [Die deutsche Akademie, 2010, s.18]. Таким образом, привычные географические рамки раздвигались, а привязанность к конкретному месту уменьшалась. Подобная мобильность способствовала не только стиранию привычных границ, но также и созданию единого коммуникативного пространства внутри немецких княжеств.

В теории национализма интеллектуалам традиционно отводится роль

тех, кто обратился к идее нации как к «конгениальной идеологии» [Wehler, 2001, s.41] и начал более или менее осознанно «конструировать» нацию. В немецких территориальных княжествах в эпоху Тридцатилетней войны эта идея стала символом внутреннего обновления, а сама «немецкая нация» постепенно превратилась в сочинениях литераторов в «высшую ценность» [Langewiesche, 2000, s.32], объединившую всех немцев. Правильно сформулированные запросы к базе данных «Поэты» позволяют получить самые разнообразные ответы и сформировать общее представление о взглядах немецких литераторов и публицистов на национальную идею.

Просопография как метод в исторических исследованиях способствует более четкой классификации прошлого и созданию общих представлений о тех людях, которые жили в предшествующие эпохи. Она помогает проследить, как самые мелкие и, порой, незначительные факты в биографии одного человека становятся определяющими характеристиками при рассмотрении группы в совокупности и позволяют историку выйти на новый уровень научных обобщений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Birken S.* Biographia. Nürnberg, 1654.
2. Die deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts: Fruchtbringende Gesellschaft Berlin, 2010.
3. *Harsdörfer G. Ph.* Frauenzimmer Gesprächspiele, 8 Bde. 1644-1657.
4. *Harsdörfer G.Ph.* Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht— und Reimkunst/ ohne Behuf der Lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugiessen. Samt einem Anhang Von der Rechtschreibung / und Schriftscheidung/ oder Distinction. 1647.
5. Интеллектуальные: Rollenbilder, Interventionsformen und Streitkulturen (1500—1800)// Wolfenbütteler Bibliotheks-Informationen. Nr. 1-4, 2006.
6. *Kühlmann W.* Nationalliteratur und Latinität: zum Problem der Zweisprachigkeit in der frühneuzeitlichen Literaturbewegung Deutschlands // Nation und Literatur in Europa der frühen Neuzeit. Hg. Von K. Garbe, Tübingen, 1989.
7. *Langewiesche D.* Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa. München, 2000.
8. *Schottel J.G.* Ausführliche Arbeit von der Teutschen Hauptsprache. Bd. 1-2. Hamburg, 1663.
9. *Wehler H-U.* Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen. München, 2001.
10. *Гарскова И.М.* Базы и банки данных в исторических исследованиях. М., 1994.
11. *Лабутина Т.Б.* Применение ЭВМ при исследовании формирования политических партий «тори» и «виги» // Математические методы в историко-экономических и историко-культурных исследованиях. М., 1977.
12. *Медяков А.С.* Национальная идея и национальное сознание немцев // Национальная идея в Западной Европе в Новое время ы/ Под ред. В.С. Бондарчука, М., 2005.
13. Нации и национализм /Б. Андерсон, О. Бауэр, М. Хрох и др. М., 2002.
14. *Юмашева Ю.Ю.* Историография просопографии// Известия Уральского государственного университета. №39 (2005). Гуманитарные науки. Выпуск 10. История.
15. *Юмашева Ю.Ю.* Методологические проблемы создания просопографических баз данных // Информ. бюлл. Комиссии по применению математических методов и ЭВМ в исторических исследованиях при Отделении истории АН СССР. 1993. № 9 (окт.)

Поступила в редакцию 19.04.2012

РЕЦЕНЗИИ

Н.А. СОЛОВЬЕВА

ПУТЕШЕСТВИЕ С БАЙРОНОМ («По следам Байрона» Т. Де Лоо)

Рецензия на: **De Loo Tessa. In Byron's footsteps.
London: Haus Publishing, 2011.**

Известная голландская писательница Тесса де Лоо (р.1946) пригласила читателя в необычное путешествие. Автор, поклонница Байрона с 16-летнего возраста, решила повторить албанский маршрут поэта. Она стремилась разгадать тайну личности Байрона — «красавца и чудовища в одном лице» — и тайну поэта, «властителя дум» не одного поколения европейцев.

Осуществлению мечты предшествует солидная подготовка. Тесса изучает архивы Байрона в Англии и Нидерландах, посещает конференции Нидерландского байроновского общества, знакомится с албанским профессором, изучавшим Байрона и его творчество. Повествование принимает характер детективного романа. В поисках загадочного Байрона она слушает лекции в разных университетах и слышит, в основном, отрицательные отзывы об Албании и советы о нежелательности поездки туда, в «эту варварскую страну». «Конечно, вы не выходили у меня из головы все время», — признается Тесса, обращаясь к Байрону еще до начала путешествия.

«Мой дорогой Джордж, нелегко согласиться и принять, что каждодневная жизнь есть жизнь реальная. Единственное место, где происходит что-то интересное, существует вечером в прозрачном стекле в углу комнаты между 8 и 8.20 (<...> пожалуйста, не просите меня привести всё в соответствие с прошедшими двумя столетиями). Однажды вечером на этом прямоугольном стекле, который смотрел мир, отразилось падение Стены на тысячу кусочков. Люди забрали их домой, чтобы положить их на полку или продавать как сувениры. Но был ли железный занавес полностью поднят? <...> Нет, была страна, никогда не видимая на прямоугольном экране, одна страна в Европе, которая не принимала участия в коллективной демистификации. Она стояла наглухо закрытая, от гор на севере до гор на юге, от побережья на западе до гор на востоке» [De Loo, 2011, p.3] (перевод наш. — *Н.С.*).

Путеводитель по Албании неожиданно послужил источником невероятного желания посетить эту страну, которую в 1809 году посетил Байрон. В главе «Байрон в Албании» оказалось длинное письмо Байрона к

матери, описывающее его путешествие с Хобхаузом. С того момента Тесса обрела прекрасного компаньона в лице Байрона, с которым она постоянно советовалась, посещала все те места, которые он посетил 190 лет тому назад.

Тесса пишет очень иронично, тщательно выбирая метафоры и метонимии. В начале своей книги она сравнивает силуэт албанского берега, на который она смотрит с острова Корфу, со спинами слонов, терпеливо чего-то ожидавших.

Чем дальше Тесса со своими спутниками продвигалась в глубь страны, тем сильнее ощущалось присутствие Байрона. «Вот за этим поворотом я ожидала встретить вас, Джордж», — нередко обращалась она как бы в затянувшемся письме к автору «Чайльд-Гарольда».

Образ Байрона-путешественника существует в контексте его триумфальной поездки к Али-паше Тепелену, влиятельнейшему правителю, с которым считался турецкий султан. Опираясь на переписку Байрона и дневники Хобхауза, Тесса пишет о роскошных дворцах паши, о его семье, о тех торжественных приемах, которые устраивались в честь знатного путешественника с подробным, почти живописным рассказом о роскоши, одеждах, золоте, шелках, яствах.

Контекст культуры восточной, не знакомой европейцу, тем не менее, обладает памятью текста и обогащается за счет отдельных деталей. Албания — это Иллирия. Для образованного англичанина это место действия «Двенадцатой ночи». Другой культурный контекст — 1999 год, настоящее Албании — тех мест, когда-то роскошных и богатых, деревень — бедных, зачастую не имеющих ни света, ни телевизионного вещания, с плохими дорогами и подозрительными людьми.

«Любая культура, — пишет Ю.М. Лотман, — постоянно подвергается бомбардировкам со стороны падающих на нее, подобно метеоритному дождю, случайных отдельных текстов. Речь идет не о текстах, включенных в определенную связную традицию, оказывающую влияние на ту или иную культуру, а именно об отдельных возмущающих вторжениях. Если бы тексты не имели своей памяти и не могли бы создавать вокруг себя определенной семантической ауры, все эти вторжения так и оставались бы музейными раритетами, находящимися вне основного культурного процесса» [Лотман, 1999, с.22]. Но дневники и письма Байрона представляли собой весьма значимый пласт культуры и культурной традиции, заключающейся в цели и задачах путешествия и описания его в документах — дневниках. Эти длинные описания из эпистолярного наследия поэта активно внедрялись в художественные тексты, трансформируясь в другую систему с богатым метафорическим, символическим и аллегорическим смыслом. Это была уже культура не индивидуальная, а культура романтизма, и в ней главную роль играл байронический герой. Например, герой «Гяура», лишенный имени, но ставший нарицательным из-за совершенного убийства, страдающий и не находящий себе покоя на этой земле из-за гибели возлюбленной, пришел к Байрону из устных рассказов бродячих музыкантов во время путешествия на Восток, а Мазепа появился из чтения Вольтера и Тука. С путеводителем сложнее. В Англии они появились в XVIII веке, когда возникла мода на путешествия для завершения образования, и путеводитель стал основным источником информации в походных условиях.

На текст Байрона посягают два источника вторжения. Первый — Тесса

де Лоо, которая ведет дневник и постоянно перечитывает дневники и письма Байрона, сравнивая увиденное с тем, что видел он. Он — поэт, она — писательница. Второй источник — документальные исторические материалы, необходимые для объяснения состояния Албании, современной европейской страны.

Истории Албании XX века посвящена целая глава. Может создаться впечатление, что перед нами другой путеводитель, отличный от 1988-го, который читала Тесса и который заразил ее идеей обязательного посещения мест, где бывал Байрон. Для Тессы путешествие по Албании по маршруту Байрона означало многое. Создание нового текста по стране, которую не знали ни во времена Байрона, ни в XX веке, но оно проходило на базе старого опыта, и в сопоставлении с ним обнаруживались те резервы, которые создают прецедент для развития и динамики культуры.

Тесса де Лоо начинает повествование с письма к Байрону, с которым собирается путешествовать, — это ее текст. Но она, как современный путеводитель, приводит полный текст письма Байрона к матери 1809 года. Автор постоянно обращается к записям Байрона и комментирует их. «Наше путешествие, — пишет Тесса, — должно было начаться с северного греческого города Янины. Именно оттуда вы и Хобхауз впервые ступили на территорию, контролируемую Али-пашой, и именно оттуда он пригласил вас нанести ему визит в Тепелен».

Интертекстуальность книги Тессы обусловлена ее искренним желанием постичь внутренний мир гениального поэта и понять его личность. «После чтения ваших писем, написанных во время путешествия, и фрагментов из ваших дневников мое прежнее обожание сменилось новым чувством. Так, я никогда не подозревала, что вы, романтический поэт («Я стоял на Мосту Вздохов» — строка из «Паломничества Чайльд-Гарольда») можете быть таким остроумным и насмешливым, что вы поразили меня своей честностью и самопознанием, которые часто заставляли меня расхохотаться» [De Loo, 2011, p.12].

Фрагментарный текст из разных источников с разными традициями сменяется биографией писательницы, готовящейся к большому путешествию и открытию Байрона. Но Байрон запал так глубоко в душу Тессы, что биография — личностное повествование о переживаниях и поисках знаний — превратилась в увлекательный отчет о поездке по Албании в обществе трех мужчин, один из которых голландский художник, другой — проводник и третий — специалист по Албании.

В книге сталкиваются несколько культурных традиций, отражающих особенности текста и передающих преемственность памяти культуры, — английская, голландская и албанская, причем различия определяются историческими, социальными и культурными причинами. Сам по себе текст очень дробный, с многочисленными цитатами из писем и произведений Байрона, из комментариев Хобхауза и иронических впечатлений Тессы, которая то описывает, как ночью в горах их оставил проводник, требовавший огромную сумму денег, как в другой деревне они провели ночь в доме учителя и спали на шкурах животных. Этнографические детали и подробности быта албанцев, их различные религиозные верования и традиции сопоставляются с письменными источниками и непосредственными впечатлениями, устными

высказываниями в комическом и ироническом ключе. Тесса играет с текстами, создавая между ними как бы межклеточное пространство и заполняя его новыми сведениями из современных средств массовой информации (например, о правлении Энвера Ходжи).

Автор различает моральные стандарты, существовавшие у англичан и албанцев, но сравнивает романтическую эпоху с современностью, опираясь на письменные источники, в данном случае на дневники Хобхауза. «Хобхауз стремится во что бы то ни стало не переносить моральные стандарты на Али-пашу; он считает, что несправедливо и нереалистично судить о нем по английским этическим стандартам. Методы, которыми пользовался Али, чтобы приручить эту разбойничью расу, были необходимы, чтобы внушить уважение к себе, принимать его власть и гарантировать мир и безопасность на своих территориях. «Что албанцы думают об Али-паше теперь?» — спросила я Караджози, ожидая, что Паша будет в ряду с Энвером Ходжой и другими деспотами. «У нас в Албании три героя, — отвечал профессор, поднимая голос, как он всегда делал, когда его грудь наполнялась гордостью. — Скандерберг, средневековый борец за свободу, Али-паша и Мать Тереза» [Ibid., p.159]. Албанский профессор восхваляет Али-пашу, называя его храбрым воином, борцом за независимую Албанию, великим строителем и просветителем своего народа, известным как «мусульманский Бонапарт». «А как насчет его жестокости?» — спросила я. «То были другие времена» [Ibidem].

Экскурс в историю Албании сопровождается историческими заметками об Англии и биографическими сведениями о Байроне. Романтическая эпоха как бы прорывалась в XX век и, в то же время, возвращалась на свое место в истории. Биографические сведения о Байроне не новы — автор часто ссылается на биографию Лесли Марчанда [Marchand, 1971]. Используя макаронический стиль в повествовании и создавая облик байроновской эпохи, Тесса де Лоо постоянно напоминает читателю о том, что, по ее мнению, думал бы Байрон, находясь между Платоном и квантовой физикой. Рассуждая о впечатлениях Байрона, она практически комментирует его произведения, в частности, «Паломничество», где в албанских строфах описан и Скандерберг, и албанский праздник, восхитивший Байрона своими песнями и яркой праздничностью костюмов. В письме к матери он с гордостью писал о том, что у него несколько албанских костюмов. Некоторые пассажи в книге Тессы содержат намеки на скрытый пересказ байроновских мыслей в том или ином произведении (в частности, о Кювье в мистерии «Каин»). Глава 16 опять начинается с письма Байрону: «Мой дорогой Джордж, в Тепелине шел дождь. Фраза из письма продолжала преследовать меня»; «Я никогда не забуду одну сцену появления в Тепелине в пять пополудня, когда заходило солнце, мне вспомнилось описание Скоттом замка Брэнксама (однако с некоторым изменением одежды)» [Ibid., p.166]. Далее следует выдержка из дневника Хобхауза как полное противопоставление XX веку.

Вывод, к которому приходит Тесса в конце книги необычного жанра с крепкой памятью культуры двухвековой давности: «вложив и поместив свое путешествие в литературную форму эпической поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», Байрон превратил собственную жизнь в произведение искусства и, в свою очередь, это произведение воздействовало на его жизнь» [Ibid., p.177]. Утомительное и опасное путешествие по Албании по маршруту

Байрона завершилось важным открытием Байрона-поэта, причудливого сочетания в нем меланхолии и скепсиса наряду с яркостью мысли и жизнеутверждающим юмором. Текст дневников и писем привел к художественному тексту через память культуры, в котором соединились современное путешествие и «tour», осуществленный два столетия назад. В этом заключается ценность книги Тессы де Лоо для наших современников — людей, живущих в XXI веке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *De Loo T.* In Byron's footsteps. London, 2011.
2. *Marchand L.* Byron. A Portrait. London, 1971.
3. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров, М., 1999.

Поступила в редакцию 17.09.2012

СТУДЕНЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБРАЗ РУССКОЙ КАМПАНИИ 1812 ГОДА»

16 мая 2012 года в Литературном институте им. А. М. Горького прошла студенческая конференция «Литературный образ Отечественной войны 1812 года», организованная кафедрой зарубежной литературы. В конференции приняли участие д.ф.н., профессор Б.Н. Тарасов, к.ф.н., доцент Е.А.Кешокова, д.ф.н., проф. О.А.Казнина., к.ф.н., доц. И.И.Карабутенко, специалист по УМР кафедры зарубежной литературы Е.Ратникова, студенты второго и третьего курсов Литературного института и студентка 6 курса Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова И. Шоколо.

На конференции в разных аспектах обсуждалась тема бытования литературного образа Отечественной войны 1812 года в культурном сознании европейцев и русских. Главное внимание выступавших и слушателей было обращено на следующий аспект — разница восприятия одних и тех же событий войны разными людьми в разных ситуациях — очевидцев, мемуаристов, и, наконец, писателей, создававших художественные произведения на основе устных или письменных свидетельств.

Общий тон конференции задал доцент кафедры зарубежной литературы **И.И. Карабутенко** своим выступлением об образе Наполеона в зарубежной и отечественной литературе и живописи. Он обратил внимание слушателей на различия между представлениями о Наполеоне, зафиксированными в мемуарах, и образами императора в художественной литературе. В качестве иллюстрации к своим словам И.И. Карабутенко сделал комментированный обзор исторической и мемуарной литературы: «Мемуары» Коленкура и «Десять лет в изгнании» Ж. де Сталь, «Жизнь Наполеона» Стендаля и «Воспоминания о Наполеоне» Сент-Илера (сыгравшие в своё время большую роль в создании наполеоновского мифа); «Моя жизнь рядом с Наполеоном» Рустама Разы (телохранителя и оруженосца Наполеона) и «Воспоминания» Терезы Фигёр — французской «кавалерист-девицы», известной в Великой армии как драгун Сан-Жен.

Имя Наполеона, пытавшегося завоевать Россию, не вызывает неприязни у большинства русских. Произошло это во многом потому, что в России его личность изначально чаще всего воспринимали через призму литературы художественной, а не мемуарной. Как известно, некоторые крупные русские писатели и поэты XIX и XX вв. преклонялись перед ним, особенно в юности.

Разумеется, и среди русских, и среди французских писателей были те, которые говорили о Наполеоне совсем в другом ключе. Но всё же возвеличение (в самых разных видах искусства XIX и начала XX века) встречается

чаще, чем нейтральная или негативная оценка его политики и личности, и важно, что именно сам Наполеон постарался создать и увековечить свою славу, начав заботиться об этом задолго до русской кампании. Так, знаменитый «Наполеон на Аркольском мосту» со знаменем в руках — художественный вымысел Антуана-Жана Гро, которому эту картину заказал сам первый консул. Не могли поступать иначе, чем Гро, и писатели-историки — современники Наполеона.

О двух менее известных, чем полотно Гро, картинах, на которых изображён Наполеон, рассказала студентка шестого курса факультета реставрации живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова **И. Шоколо**. Оба произведения поступили несколько лет назад в Академию на реставрацию: одна из картин была загрязнена и потёрта, а вторая грубо записана, с изменением смысла изображённого, во время предыдущей реставрации, очевидно, приуроченной к 100-летию юбилею войны 1812 года. Поэтому перед восстановлением полотен необходимо было тщательно их исследовать. Первая картина — список с произведения В.В. Верещагина «В Кремле — пожар», выполненный неизвестным художником из его окружения. Вторая — ранее приписывавшееся Орасу Верне полотно «Наполеон со свитой», которое, после исследования и сверки с литографиями из европейских музеев и галерей, реставраторы определили как работу неизвестного художника с литографии отца Ораса Верне — Карла Верне. Картина, видимо, была написана во второй четверти XIX века, когда Орас Верне в России был популярен. Неудивительно, что её первоисточник — литография Карла Верне изначально определялся как произведение более известного Верне — Ораса.

После исследовательских и реставрационных работ картина «В Кремле — пожар» была передана в ГМИИ им. Пушкина, а картина «Наполеон со свитой» возвращена в музей Л.Н. Толстого, в котором хранилась до реставрации.

Одно из самых интересных студенческих сообщений сделала студентка третьего курса Литинститута **К. Руденко**. Она предложила весьма неожиданную тему исследования — сравнение восприятий образа Наполеона с главным героем романа Стендаля «Красное и чёрное» и главным героем романа Достоевского «Преступление и наказание». Миф о Наполеоне, сложившийся в культурном сознании людей XIX века, можно условно поделить на две наиболее популярные разновидности: миф о герое-спасителе, несущем свет и свободу (как раз тот вариант, который во многом создавался самим Наполеоном), и миф о тиране и деспоте.

Стендаль — младший современник Наполеона, и его Жюльен Сорель переживает восхищение знаменитым полководцем как своеобразное сожаление о том, что и он, будь немного старше, мог бы воевать в рядах его армии, Раскольникову же нужна сама идея «наполеонизма», исключительно для оправдания собственного поступка. Разумеется, в обоих случаях персонажи восхищаются Наполеоном — но отношение к императору в России, спустя несколько десятилетий после событий 1812 года, не могло быть таким же, каким оно показано в книге француза — современника событий. Различия описаний одного и того же человека всегда обусловлено многими факторами: временем, складом личности автора, задачами, которые он ставит перед собой в процессе творчества.

Сообщение **Е. Ратниковой** было посвящено жанрам литературы, в кото-

рых в первую очередь просматривается личное отношение автора к происходящему: письмам, путевым заметкам и дневникам тех, кто служил в армии Наполеона во время похода в Россию. Участники и свидетели, рассказывая о пережитом «по горячим следам», путают даты, топонимы, события, во многих случаях бессознательно, под впечатлением от конкретного происшествия. Но незначительные, на первый взгляд, факты помогают современным исследователям гораздо шире представить себе общую картину событий. Благодаря дневникам и письмам участников войны с обеих сторон мы можем убедиться, что война была неожиданной и разрушительной для всех: одни терялись в военном хаосе, другие сумели сохранить себя как личность, третьи успевали нажиться на чужом горе. Национальность при этом не имела значения. Например, вопреки подтвержденным фактам бесчинств французов-завоевателей, существуют свидетельства с обеих сторон о многочисленных исключениях из этого «правила». Некоторые иностранцы помогали умирающим с голоду жителям Москвы, оставшимся в разрушенном городе. А среди русских, увы, было и немалое количество мародёров, и перебежчиков на сторону французов (не только на территории нынешней северной и центральной Белоруссии, незадолго до этого входившей в состав Великого княжества Литовского, но и на русской земле), и тайных помощников завоевателей.

А. Гангур, студентка второго курса Литинститута, сделала акцент на восприятии военных событий фольклорной традицией и выступила с обзором русских народных исторических песен на тему Отечественной войны 1812 года. Тема интересна в первую очередь тем, что исторические песни об этой войне — предпоследний всплеск творчества в жанре исторической народной песни (последний — во время турецких войн). Особенно заинтересовало слушателей исследование переплетения в русской исторической песне периода традиций фольклора с лирическим, авторским началом.

Т. Климова, студентка третьего курса Литинститута, рассказывала об известнейшей в России биографии Наполеона, написанной Е.В.Тарле, в контексте исторических и литературных источников, на которые историк опирался в своей работе.

А. Комарова, студентка третьего курса Литинститута, сделала сообщение о новелле Проспера Мериме «Взятие редута».

А. Мещерякова, студентка второго курса Литинститута, сопоставила личности русских и иностранных военачальников, изображенных Байроном в поэме «Дон Жуан».

Также в конференции приняли участие студенты **А. Козлов** («Образ Наполеона в творчестве Стендаля»), **М. Дятлова** («Наполеон у Шатобриана»), **Ю. Ким** («Наполеон в европейской поэзии XIX века»).

Многие выступавшие пришли к выводу, что мнения писателей, поэтов и мемуаристов о военных событиях 1812 года сильно различаются между собой. Роль устных и письменных легенд вокруг наполеоновской армии оказалась так велика, что воспоминания, противоречащие им, сразу отошли на второй план и оказались почти забыты. Так, миф о роковой для Наполеона холодной русской зиме, появившийся сразу после его бегства в Париж и опровергаемый, например, в статье Дениса Давыдова «Мороз ли истребил французскую

армию в 1812 году?», распространялся как по воле самого Наполеона, так и благодаря исполнителям русских народных песен. Получается, что один и тот же по смыслу (хотя и разный по замыслу и исполнению) сюжет может создаваться одновременно двумя враждебными друг другу сторонами. Так возникали мифы о Наполеоне, которые оказали влияние на создание характеров многих литературных персонажей.

Поступила в редакцию 23.10.2012

НАШИ АВТОРЫ

Булашова Наталия Михайловна, аспирант кафедры всемирной литературы филологического факультета Московского педагогического государственного университета sept200804@mail.ru; nbulashova@yandex.ru

Депланьи Арина Игоревна, соискатель кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А.М.Горького guest_future@mail.ru

Завгородняя Галина Юрьевна, доктор филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института имени А.М.Горького galina-yur@yandex.ru

Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского art-zorin@yandex.ru

Камчатнов Александр Михайлович, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького alexmk52@gmail.com

Лазарева Арина Владимировна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник кафедры новой и новейшей истории стран Европы и Америки МГУ им. М.В. Ломоносова unimoskau@yandex.ru

Матвеева Александра Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и библиотечной работы с детьми и юношеством Института массовых коммуникаций и библиотек Московского государственного университета культуры и искусств asmatveeva.20@gmail.com

Пимонов Владимир Иванович, доктор философии, Ph.D (Дания), professor emeritus Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина vlpi@hotmail.com

Потанина Наталия Леонидовна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, руководитель научно-методического центра «Русский дом Диккенса» Тамбовского государственного университета имени Г.Р.Державина tatulia_tmb@mail.ru

Пронин Владислав Александрович, доктор филологических наук, профессор кафедры истории литературы МГУП им. Ивана Федорова profpronin@mail.ru

Раковская Нина Михайловна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой мировой литературы Одесского национального университета им. И. И. Мечникова rakovskaya2009@mail.ru

Скворцов Лев Иванович, доктор филологических наук, профессор Литературного Института им. А.М.Горького kafedrus@gmail.com

Славутин Евгений Иосифович, кандидат физико-математических наук, главный режиссер и художественный руководитель государственного театра МОСТ, заслуженный деятель искусств России vlpi@hotmail.com

Соловьева Наталья Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова natsolov38@gmail.com

Фельдман Елена Александровна, аспирант кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького nicnort@gmail.com

Цыбулько Олег Олегович, кандидат филологических наук, ассистент кафедры истории литературы МГУП им. Ивана Федорова tsybylko@gmail.com

SUMMARIES

LINGUISTICS

“OPYT OF SLAVENSKY SLOVAR”
 (“EXPERIENCE OF SLAVENSKY DICTIONARY”) BY A.S.ŠISHKOV
 IN THE HISTORY OF RUSSIAN LEXICOGRAPHY

Alexander M. Kamchatnov

Ph. D. (Philology), professor, head of Russian language and stylistics
 Department in Gorky Literary Institute

alexmk52@gmail.com

The article studies the features of the word-formative “Opyt of Slavenskyslovar” (“Experience of Slavensky dictionary”) by A.S.Šishkov: its concept, structure, sources, semantic, word-formative, etymological and stylistic aspects of the dictionary articles; achievements and mistakes as well as the prospects of creating an explanatory word formation historical dictionary of the Russian language.

Key words: Šishkov, dictionary, historical word formation, etymology, stylistics.

“COMPREHENSIVE RUSSIAN EXPLANATORY LEXICON”

Lev I. Skvortsov

Ph.D. (Philology), professor, Gorky Literary Institute (Moscow)

kafedrarus@gmail.com

The article substantiates the project of a new one-volume “Comprehensive Russian explanatory Lexicon” or “Ozhegov-XXI century” as named by the author. According to its type and purpose the Lexicon combines characteristics of a regulatory stylistic dictionary with a linguistic-encyclopedic one. It contains 90-95000 entries. It should summarize and develop the achievements of modern linguistics and lexicology thus being the first modern Russian Lexicon of this type. The author describes its structure and contents.

The Appendix contains the examples of the entries, for instance, Exaltation of the Cross, Volleyball, Wolf, Holography etc.

Key words: linguistics, lexicology, dictionary of Russian language, explanatory lexicon, linguistic-encyclopedic dictionary.

ON THE RHETORICAL DECONSTRUCTION OF MODERN MYTH:
 RHETORICAL POETICS AND POLITICAL RHETORIC

Anna K. Mihalskaya

Candidate of Philology, Ph.D (Pedagogy), professor
 of Gorky Literary Institute (Moscow)

zvanka@yandex.ru

Rhetorical deconstruction of a propaganda myth (of Princess Diana) with the method of inner rhetorical structures is used for demonstration of hierarchy in level organization of influential discourse and relations between different types of symbolic forms as its main level units (symbolic and key words; images (morphae); images (phantasiae) and brands (topoi), or structural bases of images; image systems; myth as a static and dynamic (textual, narrative) structure, and also relations between rhetorical poetics and political rhetoric.

Key words: rhetorical deconstruction, modern myth structure, rhetorical poetics, political rhetoric, symbolic form, image, brand, mass communication.

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

ON THE PROPHETIC STRUCTURE OF A LITERARY TEXT

Evgeniy I. Slavutin

Candidate of Physics and Mathematics, chief director
and creative supervisor of MOST State Theatre;

Vladimir I. Pimonov

Ph. D. (Denmark), professor emeritus of Litovchin
Humanitarian Institute of Television and Radio

vlpi@hotmail.com

The authors assume that plots of the most significant literary texts contain a specific prophetic structure which goes back to oracle. Oracle in the plot structure is a latent omen of the central plot-creating event presented in the form of a riddle. Oracle is a kind of metaphorical structure cyclically inverted (reversed) in relation to traditional metaphor.

Key words: plot, structure, metaphor, oracle, teleology.

ON THE GENESIS OF DESCRIPTIVE ELEMENTS IN THE EARLY RUSSIAN PLAYS

Artyom N. Zorin

Ph.D.(Philology), associate professor of the Department of General History and
Theory of Literature and journalism
of Saratov State University named after N. Chernyshevsky

art-zorin@yandex.ru

The author studies the problem of formal texts organization of the first Russian plays of late XVII — early XVIII centuries. The first editions of plays are considered in the context of Western European and Russian book tradition. The genesis and the role of the first stage direction descriptions, comments and illustrations in the texts of the early Russian drama are considered.

Key words: early Russian drama, publishing, stage direction, illustration.

THE “IMAGE OF AUTHENTICITY” IN N.LESKOV’S “THE SEALED ANGEL”

Galina Yu. Zavgorodnyaya

Ph.D (Philology), associate professor of the Department of Russian classical
literature and Slavonic Studies in Gorky Literary Institute (Moscow)

galina-yur@yandex.ru

The article studies the “image of authenticity” in N. S. Leskov’s story “The Sealed Angel”. Particular attention is given to the specific author’s use of narration in the first person and stylization.

Key words: N.S. Leskov, “image of authenticity”, narration, stylization, style.

MODEL OF THE WORLD IN RUSSIAN CRITICAL TEXT OF XIXth CENTURY

Nina M. Rakovskaya

Candidate of Philology, associate professor, headoftheDepartment of the World
Literature in Odessa National University named after I.Mechnikov

rakovskaya2009@mail.ru

The article approaches the problem of author’s world in critical text focusing on the model of the world and person in criticism. The article states special forms of relationship between a critic and a reader that determines the form of expression of authorial «ego».

Key words: criticism, model, authorial «ego», reader, reflection.

LION FEUCHTWANGER AND HEINRICH HEINE

Vladislav A. Pronin

Ph.D. (Philology), professor of History of Literature Department in Moscow State University of Printing Arts named after Ivan Fedorov

profpronin@mail.ru

Oleg O. Tsybulko

Candidate of Philology, assistant professor History of Literature Department in Moscow State University of Printing Arts named after Ivan Fedorov

tsybulko@gmail.com

The article studies different aspects Heinrich Heine's influence on the making of Lion Feuchtwanger's historical novel, concentrating on Feuchtwanger's thesis on Heine's "The Rabbi of Bacharach".

Key words: Heinrich Heine, Lion Feuchtwanger, novel, ballad, historical novel, romanticism, romancero.

"RUSSIAN HOUSE DICKENS": IMPORTANT RESULTS AND PROSPECTS OF FURTHER STUDIES (TOWARDS 200 DICKENS'S ANNIVERSARY)

Natalia L. Potanina

Ph.D (Philology), professor, head of the Department of Russian and Foreign Literature, head of research centre "Russian House Dickens"

in Tambov State University named after G.Derzhavin

tatulia_tmb@mail.ru

The basic approaches which have developed in domestic dickensian studies at the turn of the XXI century, the contribution of scientific and methodological center "Russian House Dickens" (Tambov) to studying the heritage of the writer; prospects of further studying of creative heritage of Dickens in a context epoch (macrolevel) and at the microlevel (the text of a separate product), in foreshortenings of international and interspecific cultural communications, and also from positions of receptive esthetics are defined.

Keywords: anniversary of Dickens, «Russian Dickens», Dickens's Russian house, the game beginning, a colonial discourse.

DAUGHTERS AND LOVERS: DIALECTICS OF THE RELATIONSHIPS IN D.H. LAWRENCE'S "THE DAUGHTERS OF THE VICAR"

Natalia M. Bulashova

Postgraduate student of the Department of World Literature of the philological faculty of Moscow Pedagogical State University

sept200804@mail.ru; nbulashova@yandex.ru

The article studies the modes of D.H. Lawrence's poetics by analyzing his story "The Daughters of the Vicar" and focusing on the use of comparison. It is argued that the text presents the system of situations and alternatives of the life choice revealed in the lives of the vicar's daughters.

Keywords: D.H. Lawrence, comparison, characters, relationships

THE STYLE OF E. HEMINGWAY'S "A VETERAN VISITS THE OLD FRONT" AND THE PROBLEMS OF TRANSLATION

Elena A. Feldman

Post-graduate student of Foreign Literature Department in Gorky Literary Institute (Moscow)

nicnort@gmail.com

The article deals with a variety of issues a translator of Ernest Hemingway's stories may encounter, such as an adequate translation of the author's humor, rhythm and the system of images. The author analyses the process of translation of Hemingway's story "A Veteran Visits the Old Front", the issues it brings up and possible ways of solution.

Key words: American literature, Ernest Hemingway, story, translation, author's manner, the image of the narrator, rhythm.

INNER FORM OF L.CHARSKAYA'S "THE TALES OF THE BLUE FAIRY"

Alexandra S. Matveeva

Candidate of Philology, associate professor of Department of Literature and Library activity towards children and young people with the Institute of Mass Media and Libraries in Moscow State University of Culture and Arts
 asmatveeva.20@gmail.com

The author investigates the peculiarities of the inner form of Lidia Charskaya's book of fairy tales "The Tales of the Blue Fairy". The meta-plot and the compositional structure of the book have been analyzed. The article highlights the impact of a narrator's image on the individual style of the book.

Key words: the inner form of a literary work, a book, meta-plot, the image of a narrator.

SUFISM IN DORIS LESSING'S ESSAYS

Arina I. Deplanyi

Applicant for the Degree of Candidate of Philology in Foreign Literature
 Department in Gorky Literary Institute (Moscow)

guest_future@mail.ru

The author explores the problem of the Western redaction of Sufism — the Islamic mysticism — in the works of Doris Lessing. The article deals with non-fiction D.Lessing's texts, notably essays, articles and interviews.

Key words: Sufism, crisis, illumination, religion, rationalism.

SOCIAL SCIENCES

PROSOPOGRAPHY AS A METHOD FOR RESEARCH OF MASS CONSCIENCE IN HISTORICAL STUDIES

(Experience in composing of a collective biography of German poets of the XVII century)

Arina V. Lazareva

Candidate of History, senior researcher in the Department of Modern and Contemporary history in Lomonosov State University

unimoskau@yandex.su

The article studies methodological potential of prosopography for the research of German national conscience. The key source is an original author's database "The Poets" composed of biographies of German poets of the XVIIth century.

Key words: methods for historical research, prosopography, German XVIIth century poets, German national conscience.

BOOK REVIEWS

TRAVELLING WITH BYRON

(De Loo Tessa. In Byron's footsteps. London: Haus Publishing, 2011)

Natalia A. Solovyova

Ph. D (Philology), professor of the Department of Foreign Literature in Lomonosov Moscow State University

natsolov38@gmail.com

CHRONICLE

PATRIOTIC WAR OF 1812 IN LITERATURE (STUDENTS' CONFERENCE)

ПРАВИЛА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПУБЛИКАЦИЙ

I. Оформление

Материалы должны содержать следующие обязательные элементы:

1. Сведения об авторе на русском и английском языках: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание; должность; полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения (факультета, кафедры, отдела и т.д.); контактная информация автора (электронная почта).

2. Аннотация и ключевые слова (keywords) на русском и английском языках.

Аннотация (объемом не более 10 строк) должна кратко излагать проблематику статьи и основные содержащиеся в ней выводы. Ключевые слова (не более 5) после аннотации отражают основное содержание текста.

3. Цитирование и ссылки на источники оформляются в соответствии с действующим ГОСТом (7.5; 10).

В тексте в квадратных скобках указывается фамилия автора (ов), год издания и страница. Например: [Иванов, 1998, с.125]. При повторном цитировании: [там же, с.128] для русскоязычных источников или [Ibid, p.123] для иностранных источников.

4. Примечания оформляются в виде подстраничных сносок (в формате, предусмотренном действующим ГОСТом) .

5. Пристатейные библиографические списки (Список литературы) у всех статей в едином формате, установленном действующим ГОСТом.

Список литературы дается сразу после статьи — с нумерацией, в алфавитном порядке по фамилиям авторов. В список литературы вносятся материалы, на которые есть ссылка в тексте статьи.

6. Объем рукописи не должен превышать один печатный лист (40 тыс. знаков с пробелами).

7. Текст статьи должен создаваться в формате doc (docx), шрифтом Times New Roman, 14 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом

II. Требования к содержанию:

- 1) научная новизна проблемы и новаторство ее разработки;
- 2) научная добросовестность в изложении научных концепций;
- 3) указание на применяемые методики исследования;
- 4) точность в изложении фактов;
- 5) точность цитирования

III. Порядок рецензирования материала (статьи)

1. Рецензирование статьи производится в соответствии с требованиями, изложенными в пункте II .
2. При несоблюдении требований п. II редакционный совет вправе отказать автору в публикации с предоставлением рецензии.
3. Члены редакционной коллегии знакомятся с оригиналом статьи и в случае необходимости вносят правку.

IV. Порядок рецензирования

1. Автор обязан учесть замечания рецензентов и внести в статью соответствующие исправления. При наличии отрицательных рецензий на рукопись от двух разных рецензентов или одной отрицательной рецензии на ее доработанный вариант статья отвергается без рассмотрения другими членами редколлегии.
2. Рецензия пишется в соответствии с требованиями пункта II. В конце рецензии указывается, соответствует ли рукопись предъявляемым требованиям и рекомендуется ли к публикации в «Вестнике Литературного Института».
3. Редакция вправе отказать автору в публикации материала на основании негативной рецензии членов редколлегии и предоставить рецензию по запросу автора. В случае отклонения статьи редакция сохраняет у себя один экземпляр и направляет автору мотивированный отказ.

Вестник Литературного института имени А.М. Горького
№ 1'2013

Учредитель и издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Литературный институт имени А.М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
*Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.*

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 694 06 61, 694 06 65
Факс: (495) 694 06 61
E-mail: vestlit@mail.ru

Подписано в печать 03.03.2013.

Цена договорная
Тираж 1000 экз.