

Министерство образования и науки Российской Федерации

**Орский гуманитарно-технологический институт (филиал)
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»**

Тезаурусы мировой культуры и литературы

*Материалы Всероссийской заочной научно-практической
конференции с международным участием*

(19-20 марта 2015 г.)



Орск 2015

УДК 82
ББК 71+83
Т29

Печатается по решению редакционно-издательского
совета Орского гуманитарно-технологического института
(филиала) ОГУ

Редакционная коллегия:

*Ерофеева Н. Е., доктор филологических наук,
профессор (отв. редактор);*

Флоря А. В., доктор филологических наук, профессор;

Иванова Е. Р., доктор филологических наук, доцент;

Орлова С. Л., кандидат филологических наук, доцент;

*Петраш И. А., кандидат филологических наук
(Орский гуманитарно-технологический институт (филиал) ОГУ)*

Т29 Тезаурусы мировой культуры и литературы : материалы
Всероссийской заочной научно-практической конференции с между-
народным участием (19-20 марта 2015 г.) / под ред. проф. Н. Е. Еро-
феевой. – Орск : Издательство Орского гуманитарно-
технологического института (филиала) ОГУ, 2015. – 133 с. – ISBN
978-5-8424-0785-9.

В сборник вошли отдельные статьи на основе научных докладов
Всероссийской заочной научно-практической конференции с междуна-
родным участием «Тезаурусы мировой культуры и литературы» (Орск,
19-20 марта 2015 года), посвященной памяти выдающегося русского
ученого доктора филологических наук, профессора Владимира Андре-
евича Лукова. Основное внимание в материалах статей уделено вопросам
изучения персональной модели писателя, ключевых тезаурусов мировой
и русской литературы, особенностям развития диалога культур.

ISBN 978-5-8424-0785-9

© Коллектив авторов, 2015

© Издательство Орского гуманитарно-
технологического института (филиала) ОГУ, 2015

© Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) ОГУ, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

<u>Луков Владимир Андреевич</u>	4
<u>Савельев К. Н.</u> Тезаурусный подход в изучении английского декаданса	8
<u>Трыков В. П.</u> Биографизм Ромена Роллана	15
<u>Киричук Е. В.</u> Анри Бошо: личность и творчество	27
<u>Овсиенко А. А.</u> Несколько вопросов о персональной модели Густава Майринка	34
<u>Лупенцова С. А.</u> Личность и творчество Бориса Виана в контексте литературы авангарда	41
<u>Петрова Е. В.</u> Идеи гедонизма в художественном сознании О. Бердсли	47
<u>Сизова О. В.</u> Ценностные тезаурусы в персональной модели Э. Хейвуд	54
<u>Ерофеева Н. Е.</u> Французская комедия-«школа» на русской сцене	63
<u>Иванова Е. Р.</u> Новелла Й. фон Эйхендорфа «Осенние чары» в контексте немецкой романтической новеллистики	72
<u>Петраш И. А.</u> «Роман с ключом» как особая жанровая модификация	79
<u>Флоря А. В.</u> К поэтике Виславы Шимборской	85
<u>Харькова Ю. В.</u> Паратекстуальность в творчестве Дж. Барнса	96
<u>Спивак-Лавров И. И.</u> В. Вулф и Ю. Олеша о Мишеле Монтене (1533-1592) и его «Опытах»	102
<u>Селиверстова Н. А.</u> Диалог культур в глобальном и антропологическом измерениях	111
<u>Орлова С. Л.</u> Отражение правил этикета русского эпистолярного текста в письмовниках XIX – начала XX вв. ...	118
<u>Аничкина Н. В.</u> Изучение литературно-критического наследия в школе	123
<u>Щетинина В. А.</u> Уроки рефлексии в технологии деятельностного подхода на уроках гуманитарного цикла и технологии	128
<u>Сведения об авторах</u>	133

ЛУКОВ ВЛАДИМИР АНДРЕЕВИЧ



ЛУКОВ Владимир Андреевич (29.07.1948, Москва – 05.03.2014) – выдающийся российский литературовед и культуролог; лауреат Бунинской премии. С отличием закончил факультет русского языка и литературы МГПИ им. В. И. Ленина (ныне Московский педагогический государственный университет, МПГУ) (1969), там же – аспирантуру (1975); кандидат филологических наук (1975); доктор филологических наук (1986); профессор (1989); Заслуженный деятель науки Российской Федерации (1997). Начал научную и педагогическую деятельность в 1965 г. студентом, затем работал учителем в г. Осинники Кемеровской области, с 1972 г. – в МГПИ (МПГУ): ассистент, доцент, профессор, декан филологического факультета, ученый секретарь Совета университета, заведующий кафедрой всемирной литературы. В 1997-2004 гг. – профессор, заведующий кафедрой общегуманитарных дисциплин, проректор по научной работе Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. Работал также в других вузах, с 2004 г. – на научной работе в Московском гуманитарном университете. С 2000 г. – академик-секретарь Международной академии наук педагогического образования (МАНПО), директор Центра тезаурусных исследований МАНПО. В 2004 г. избран академиком Международной академии наук (IAS, штаб-квартира в Инсбруке, Австрия), с 2011 г. – член Президиума Русского отделения МАН, академик-секретарь секции гуманитарных наук, член Шекспировской комиссии РАН (2008), участник международных конференций «Шекспировские чтения».

Основные научные интересы связаны с филологией (история зарубежной литературы, а также теория литературы, история русской литературы, культура речи), теорией и историей мировой культуры, социологией культуры, философией и эстетикой, другими областями гуманитарного знания. Опубликовано свыше 2000 научных, научно-

методических работ общим объемом более 3000 п. л., в том числе свыше 100 монографий, учебников и учебных пособий для вузов.

Научные достижения: выделил историко-теоретический метод филологического исследования и применил его к анализу французской драматургии рубежа XVIII–XIX веков, обосновал разделение культурного процесса на стабильные и переходные периоды, выявив цикличность литературного процесса, предложил методы исследования переходных эстетических явлений. Автор обобщающей работы «История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней» (М., 2003, 6-е изд., 2009). В ней изложена теория истории литературы, представленная как формирующаяся специальная область филологии. Эта концепция реализована на материале мирового литературного процесса от первых памятников письменности до литературы XXI века. Специально исследовал генезис жанров, жанровые системы, направления, течения, движения в литературе, теорию и историю театра и драматургии. Вместе с Валерием А. Луковым обосновал общегуманитарный тезаурусный подход, который применил к характеристике широкого круга явлений мировой культуры (обобщающая работа: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы : Субъектная организация гуманитарного знания. М., 2008). Осуществил комплексное исследование европейской культуры Нового времени, предромантизма, романтизма и неоромантизма (философско-эстетические основы, литература, театр, изобразительное искусство, архитектура, скульптура, музыка, быт). Монография «Предромантизм», опубликованная в 2006 г. издательством «Наука», получила широкое признание. Область специальных исследований – история французской литературы и культуры (обобщающая работа: История французской литературы [в печати]; электронные ресурсы «Французская литература от истоков до начала Новейшего периода : электронная энциклопедия», 2009-2010; «Современная французская литература : электронная энциклопедия», 2011), занимался проблемами русской, английской, немецкой, итальянской, испанской и других литератур, проанализировал творчество А. С. Пушкина, М. Монтеня, М. Сервантеса, Ж.-Б. Мольера,

Ж.-Ж. Руссо, В. Гюго, П. Мериме, Ш. Бодлера, Ш. Де Костера, Э. Ростана, О. Уайльда, Ф. Кафки, А. Камю и других выдающихся представителей мировой литературы. Особое внимание уделил творчеству У. Шекспира и процессам шекспиризации в европейской литературе (в 2008 г. сотрудничает с Шекспировской комиссией РАН, автор, редактор монографий, сборников трудов, статей, в том числе в электронных ресурсах «Мир Шекспира», 2009-2010; «Современники Шекспира», 2011; обобщающая работа: Захаров Н. В., Луков Вл. А. Шекспир, шекспиризация. М., 2011). Занимался изучением и подготовкой к изданию трудов З. Фрейда (обобщающая работа: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд : хроника-хрестоматия. М., 1999), а также А. Бине, Ж. Пиаже и других выдающихся психологов. Раскрыл теоретико-методологические проблемы исследования дизайна, историю становления этого феномена культуры, предложил концепцию его культурологического истолкования (обобщающая работа: Луков Вл. А., Останин А. А. Дизайн: культурологическая интерпретация. М., 2005). Разрабатывал проблемы философии культуры, социологии культуры (обобщающая работа: Культура и социум : Философские вопросы культурной социодинамики. М., 2008). Автор и соавтор большого числа учебников, учебных пособий, вузовских программ по литературоведческим дисциплинам и культурологии (из них более 30 получили грифы министерства, УМО и др.). Один из научных редакторов Новой Российской Энциклопедии.

С 1990 г. в течение десятилетия возглавлял авторитетную научную школу кафедры всемирной литературы МПГУ («Пуришевскую научную школу»), получившую широкое признание в России и известную за рубежом. Стал организатором и с 1989 по 2000 г. возглавлял проведение ежегодных Пуришевских чтений («Всемирная литература в контексте культуры»), которые собирают видных представителей гуманитарных наук России, СНГ, европейских стран, а также молодых ученых. В настоящее время научная школа складывается вокруг его идеи тезаурусного анализа мировой культуры (выпущено более 20 сборников трудов представителей этой школы). С 2004 г. –

один из организаторов ежегодных международных научных конференций «Высшее образование для XXI века» в МосГУ. Знакомил специалистов с достижениями отечественной филологии, других гуманитарных наук и вел преподавательскую работу в Германии, Франции, Великобритании, Италии, Норвегии, Швеции, Греции, Венгрии, Болгарии, участвовал в международных, российских, региональных научных конференциях, съездах, совещаниях. Премии имени А. Ф. Лосева I степени за лучшую научную работу в области гуманитарных наук (1998, 2000). В 2004 г. избран членом Русского интеллектуального клуба, с 2005 г. – член жюри Бунинской премии. Серебряная медаль Н. Н. Моисеева «За заслуги в образовании и науке» (2009). Лауреат Бунинской премии, специальная премия «За создание новаторских концепций и научных трудов по теории и истории отечественной и мировой культуры, выдающиеся заслуги в воспитании новых поколений русских словесников» (2011).

По материалам сайта Московского гуманитарного университета:
<http://www.mosgu.ru/nauchnaya/ifpi/CV/VladimirALukov/>

ТЕЗАУРУСНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ АНГЛИЙСКОГО ДЕКАДАНСА

Савельев К. Н.,

*Магнитогорский государственный технический университет
им. Г. И. Носова, г. Магнитогорск*

Огромные возможности в исследовании декаданса дает нам общегуманитарный тезаурусный подход, получивший свое обоснование в многочисленных работах, опубликованных в последнее время проф. Вл. А. Луковым и его сподвижниками.

Исходное понятие этого метода – «тезаурус», под которым подразумевается структурирование субъективных представлений о мире, человеке, культуре. Тезаурусный подход предполагает изучение тезауруса английского декаданса, характерных для него ключевых понятий, образов, сюжетов, а также вхождение его произведений в тезаурус европейской культуры.

Тезаурусный подход большое внимание обращает на выделение центра тезауруса, определение его более детализированной структуры, предполагающей наличие разных по степени значимости слоев, и т. д. Именно благодаря этому подходу мы можем представить декаданс в виде модели, где присутствует основное ядро, окруженное своеобразными структурными слоями, предикатами, которые нередко меняют свои очертания.

Основу этого ядра составляет целый ряд определяющих признаков: полная свобода художественного творчества; ощущение утраты целостности мира; разрыв с традиционным представлением классического искусства; бунт против всего естественного, против *natura naturans* и тяга к искусственному; мифотворчество; культ утонченного эстетизма; обращенное на себя творческое сознание; пристальное внимание к художественной технике.

И целый набор сопутствующих векторов: склонность к иррационализму и мистике; поиск идеала в разочаровании; упоение картинами страдания; повышенное внимание к пограничным состояниям

человеческой психики; любование отталкивающими картинами бытия; пристальное внимание к смерти; эротизм. Для этой модели характерно и то, что «ядерные элементы» и «окружающие слои» постоянно находятся во взаимодействии друг с другом.

Весь ход развития литературного процесса можно представить как диалектическую смену устойчивых и переходных периодов. Так, для устойчивых, или, как еще их называют, стабилизационных, периодов присуща систематизация литературных тенденций, определенная замкнутость границ, доминирование центральной идеи, на которую ориентирована большая часть творчески настроенных людей. Напротив, для переходных периодов характерна необычайная разнообразность литературных явлений, многообразие направлений, без преобладания какого-либо определенного, открытость границ художественных систем, экспериментирование с художественным текстом и с собственным сознанием.

Причем, как было доказано, на протяжении всей культурной истории происходит чередование этих двух периодов, когда на смену стабильному периоду, более протяженному по своим временным рамкам, приходит период переходный, который, как правило, приходится на рубеж веков.

В этом случае, пишет профессор Вл. А. Луков, «переходность — главное отличительное качество таких периодов, причем лишь последующее развитие литературы позволяет ответить на вопрос, в каком направлении произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большего числа явлений» [6; 8]. Каждый тип культуры порождает и свой тип писателя и его мироощущение, утверждает свой специфический образ человека в сознании людей.

Соответственно, именно переходные периоды являют собой благодатную почву для декадентских настроений, которые, проникнув в общественную, философскую научную и религиозную мысль, способствуют переоценке устоявшихся ценностей. Потребность в декадансе человечество начинает испытывать в момент неопределенно-

сти, неуверенности, как правило, когда одна историческая эпоха исчерпала свои возможности, а другая еще не зародилась, или, говоря словами Бердяева, когда «старое, гнилое, лживое еще не разрушено до конца, а новое, живое, правдивое еще не создано» [3; 142].

Именно в это время возникает недоверие к общепризнанным ценностям, когда человек начинает осознавать себя свободным от прокрустова ложа догм и религий, социальных структур, от наивного деления на белое и черное – словом, от всего того, что «потеряло душу и сделалось безжизненной схемой» [2; 55-56].

Утверждение декадентских настроений в XIX веке хронологически совпало с таким понятием в истории мировой культуры, как рубеж веков, который всегда воспринимался как особый период, концентрирующий в себе успехи и поражения, достижения и просчеты, старое и новое: «Все отчетливее дает о себе знать чувство исчерпанности старых культурных форм. Не только традиционное понимание прекрасного ставится под сомнение, но и сам эстетический подход к реальности уже не кажется бесспорным. Начинают колебаться основы художественного мироощущения» [4; 3], что приводит к появлению различных учений (религиозных, философских, эстетических), пронизанных эсхатологизмом и отрицанием самого общества. Этот особый период истории, когда мир начинает восприниматься как хаос, как крушение основ общества, будет впоследствии определен О. Шпенглером как «закат Европы». В основе этой идеи лежит ницшеанский постулат о «переоценке всех ценностей».

Широкая география распространения декаданса обусловлена растерянностью перед глобальными изменениями в существующем мире, когда резко менялось мировосприятие человека, а общественные институты не в состоянии были объяснить происходящие перемены. Это было странное время (Европа находилась в ожидании своего конца): «Ощущение упадка и неизбежности крушения сочеталось с утонченностью вкуса, с обостренным чувством прекрасного. Современники называли это время «прекрасной эпохой», но и одновременно сравнивали его с периодом упадка Римской империи» [7; 346-

347]. После рационалистического XIX века наметилась тяга ко всему мистическому и иррациональному, тому, что не поддается строгому логическому объяснению.

На глазах европейцев менялась вся художественная картина мира, складывающаяся на протяжении нескольких веков. И если до этого момента, пишет В. И. Божович, «художественное сознание оставалось в рамках ренессансной системы, представляющей собой рационализацию и универсализацию индивидуальной – антропоцентрической – точки зрения на мир» [4; 4], то вскоре выяснится, что создаваемая таким способом культурная палитра нуждается в довольно значительной корректировке.

Стремление к объективности, к плоской логистике, к бескрылому позитивизму больше не в состоянии было удовлетворить человека – творящего. Возникла потребность вырваться за рамки чисто художественных шаблонов, отойти от устоявшихся норм в искусстве и вернуть приоритет духовного над материальным.

В прошлое уходит старый миропорядок, целесообразная система мироздания, которая создавалась веками и которая, казалось, должна быть незыблемой. «Тени», о которых поведал нам немецкий философ, по мнению Андреева, делали очевидным, что «завершается целый период человеческой истории, который определялся безусловными истинами – христианской моралью, просветительской верой в разум и в общественный прогресс. Истины эти не только устарели для Ницше, они произвели на свет «формулу упадка», произвели плоды декаданса – все эти «новейшие идеи», или же «идеи восемнадцатого века», они же «французские идеи», хотя и «английского происхождения», идеи «цивилизации», «гуманизма», «прогресса» [1; 241].

Человек конца XIX века отправляется в автономное плавание, без надежды, без веры, без указующего божественного перста, который не раз выступал в роли спасательного жилета для многих поколений. На смену ренессансному человеку приходит человек эпохи декаданса, который начинает заниматься ревизией и переоценкой старых ценностей, что неизбежно, по мнению Поля Валери, должно было привести к

«кризису духа». Исчезает гармония в восприятии мира, который в сознании людей распадается на мелкие кусочки, на отдельные фрагменты, «позитивные факты реальности». И в этом случае, пишет Н. В. Тишунина, «не космос бытия, а эмпирика повседневности, разложившаяся на бесконечные дробные составляющие, становится сферой жизни человека» [9; 7]. Естественно, что в этой ситуации человек-творящий поглощен изучением не столько окружающих реалий, сколько своим внутренним сознанием, занимается саморефлексией. Отсюда столь повышенное внимание со стороны художников декаданса к таким явлениям, как ирреальное, идеальное, духовное.

Декаданс – это понятие универсальное: в какой-то момент любое общество, а вместе с ним и культура заболевают болезнью пресыщения. Его нельзя однозначно свести к определенному году или десятилетию: «в известном смысле любой феномен, проявленный во времени, начиная с «золотого века», несет на себе печать упадка» [8; 142]. Перефразируя слова У. Эко, говорившего о том, что «каждая эпоха знает свой постмодернизм», можно предположить с такой же долей уверенности, что каждая эпоха знает и свой декаданс.

Английский декаданс нередко представляли как постромантическое или неоромантическое направление в искусстве. Уже на исходе XIX века Холбрук Джексон утверждал, что «декадентское движение в английском искусстве явилось конечным результатом романтического движения. Это были мертвые порождения того цветка, что расцвел на руинах французской революции...» [11; 67].

Но все же декаданс возник в иную историческую эпоху и, следовательно, базируется на новой концепции мира и человека. Думается, в данном случае при анализе декаданса как переходного явления уместно будет прибегнуть к такому понятию, как «*тень*», или «*тенивая эпоха*».

Принцип «тени» был подробно изложен в работах И. В. Вершинина. Суть его сводится к тому, что стабильные и переходные периоды чередуются, и нередко переходные явления (в нашем случае дека-

данс) продолжительное время могут находиться в «тени» эпох, отмеченных стабильностью (романтизм, реализм).

На рубеже веков ситуация коренным образом меняется, и уже переходные явления начинают доминировать, а будущие стабильные явления составляют «теневую эпоху». Исследователь справедливо подмечает: «Конечно, «тьень» – это скорее образ, чем термин» [5; 34]. Однако использование этого понятия может заметно расширить применимость концепции переходности, сформулированной в рамках историко-теоретического подхода.

Дополнив эту теорию, профессор В. А. Луков доказал, что «тьень» отбрасывается не только из будущего в прошлое, когда «предромантизм» в определенных отношениях «тьень» будущего романтизма. По его мнению, этот процесс в состоянии развиться и в обратную сторону, и тогда уже «тьень» может быть отброшена и из прошлого в будущее» [6; 9]. Если применить это к нашей проблеме, то в данном случае «тьень» романтизма превалирует в эстетике декаданса. И хотя эта тень в одних случаях оказывается более яркой, в других она менее заметна, представляя собой своего рода «мерцающую» преемственность с некоторыми традициями романтизма» [11; 213], все же можно говорить о наличии тесной связи между этими явлениями (романтизмом и декадансом), которая прослеживается на самых различных уровнях, и в первую очередь, на генетическом и типологическом.

И хотя эта связь в различных национальных литературах представит с неодинаковой очевидностью, но все же наиболее устойчиво она прослеживается в русской, английской и французской словесности.

Таким образом, тезаурусный подход позволяет достаточно точно показать, какие именно литературные модели были характерны для декаданса, выявить, что является «своим», а что «чужим», так сказать приобретенным, осветить и другие аспекты избранной темы с новых позиций.

Библиографический список

1. Андреев, Л. Г. От «заката Европы» к концу истории / Л. Г. Андреев // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности : сб. работ / отв. ред. Л. Г. Андреев. М. : ЭКОН, 2000. – С. 240-255.
2. Бальмонт, К. Д. Декадентство и символизм // Литературные манифесты / К. Д. Бальмонт. – М., 2001. – С. 55-56.
3. Бердяев, Н. А. О «Литературном распаде» / Н. А. Бердяев // Духовный кризис интеллигенции : сб. статей. – М. : Канон, 1998. – С. 142-148.
4. Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века / В. И. Божович. – М. : Наука, 1987.
5. Вершинин, И. В. Чаттертон : монография / И. В. Вершинин. – СПб. : Книжный дом, 2001.
6. Луков, Вл. А. Эдмон Ростан / Вл. А. Луков. – Самара : СГПУ, 2003.
7. Минц, З. Г. Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство-СПБ, 2004.
8. Савельев, К. Н. Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» / К. Н. Савельев // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 1. – С. 141-147.
9. Тишунина, Н. В. Театр У. Б. Йейтса и проблема развития западноевропейского символизма / Н. В. Тишунина. – СПб. : Образование, 1994.
10. Фрадкин, И. М. Введение [Литературы Западной Европы на рубеже XIX и XX веков] / И. М. Фрадкин // История всемирной литературы : в 9 т. / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983. – Т. 8. – 1994. – С. 211-217.
11. Jackson, H. The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the 19th century / H. Jackson – L. : the Cresset Library, 1988.

БИОГРАФИЗМ РОМЕНА РОЛЛАНА

Трыков В. П.,

*Московский педагогический государственный университет,
г. Москва*

На протяжении всей своей творческой жизни Роллан обращался к жанру биографии. Его перу принадлежат «Жизни великих людей» (1903-1911), «Жизнь Рамакришны» (1929), «Жизнь Вивекананды» (1930), «Пеги» (1944). Французские исследователи много сделали для выяснения тех жизненных ситуаций, в которых или в результате которых были написаны роллановские биографии, собрали обширный фактический материал. Предпринимались попытки, правда, в самом общем виде, на уровне констатации, установить зависимость между особенностями писательского дарования Роллана и его интересом к биографическому жанру. Отмеченные французскими учеными обстоятельства биографического плана и особенности психологического склада Роллана, несомненно, важны, однако причины его обращения к жанру биографии вряд ли можно понять, не учитывая специфики мировоззрения и творческих установок писателя, которые закономерно привели его к этому жанру. Роллан был не только выдающимся художником, но и мыслителем-моралистом, озабоченным поиском нравственного примера, положительного идеала, а, по меткому замечанию А. Моруа, «биография – это жанр, который затрагивает мораль более, чем какой-либо другой жанр в литературе» [1; 128].

Другая характерная черта Роллана – его постоянный интерес к истории и историческим личностям. Будучи историком музыки по образованию, он со студенческой скамьи сформировал в себе вкус к подлинному факту, документу, к достоверному научному знанию. Он написал и защитил две большие научные работы: диссертацию по истории музыкального театра на тему «Истоки современного лирического театра. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти» (1895) и диссертацию о живописи «Упадок живописи в Италии после XVI века» (1895). Интерес к крупным историческим фигурам Роллан

проявил и в своем художественном творчестве (драмы «Орсино», «Эмпедокл», «Калигула», «Людовик Святой», «Савонарола», цикл пьес о Великой французской революции «Театр Революции» и т. д.).

Если об историзме раннего Роллана можно говорить с существенными оговорками, то биографизм его художественного мышления несомненен. Роллана на протяжении всего творческого пути интересовала биография исторической личности. Альбер Тибодде отмечал, что, в отличие от большинства романов-циклов XX века, «Жан-Кристоф» Роллана «основан не на автобиографии, а на биографии, или, точнее, на эпизодах биографий немецких музыкантов» [2; 453].

Своеобразие роллановского биографизма в собственно биографическом жанре проявилось в том, как писатель решал проблему соотношения человека и художника в структуре исторической творческой личности. Эта проблема рассматривалась французскими писателями по-разному. Противоположные точки зрения представлены концепциями Ш.-О. Сент-Бева и М. Пруста. Основоположник биографического метода Сент-Бев в очерке «Пьер Корнель» (1828) призывал литературных критиков для того, чтобы лучше понять творчество того или иного писателя, «разглядеть в поэте человека» [3; 48]. Для Сент-Бева изучение документов, свидетельств, биографии и личности писателя лишь средство более глубокого постижения его творчества. «...Самое важное для биографа великого писателя, великого поэта – это уловить, осмыслить, подвергнуть анализу всю его личность именно в тот момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств – талант, воспитание, окружающие условия исторгает из него первый его шедевр» [3; 49]. Сент-Бев отождествляет «я» человека и «я» художника. Он исходит из постулата романтической эстетики, что произведение искусства есть результат вдохновения, «самовыражения» художника, проявления вовне его человеческой, личностной сущности. Конечная цель Сент-Бева-литературного критика эстетическая: раскрыть своеобразие таланта, дать более глубокий и тонкий анализ творчества писателя.

Почти столетие спустя в работе «Против Сент-Бева» (1905) Пруст раскритиковал биографический метод Сент-Бева, заявляя о его неэффективности. Основную ошибку своего предшественника Пруст видел в отождествлении человеческой и писательской ипостасей в личности творца. «...Книга – порождение иного «я», нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках», – утверждал Пруст [4; 36]. И далее Пруст противопоставляет методу Сент-Бева свой: «Чтобы попытаться понять это «Я», нужно погрузиться в глубины самого себя, попробовать воссоздать его в себе. Ничто не заменит нам этого усилия нашего сердца» [4; 37]. Спор Пруста с Сент-Бевом – это полемика в рамках одной и той же романтической парадигмы с ее мифологизацией гения и абсолютизацией искусства. Для обоих сохраняет свою значимость романтическая идея самоценности искусства и автономности творца. Предлагая разные методы литературной критики, Сент-Бев и Пруст сходятся в главном – в признании превосходства искусства над жизнью. Расхождения между Прустом и Сент-Бевом касаются не цели, но метода. Цель эстетическая: проникнуть в сущность искусства и художника, добиться более глубокого понимания его произведений.

Иное дело Роллан. На первый взгляд, он разделял призыв Сент-Бева «разглядеть в поэте человека» и в споре Пруста с Сент-Бевом встал на сторону последнего. В письме к Теодору Визева от 24 января 1912 г., давая оценку книге Теодора Визева о Моцарте, Роллан писал: «...Я полагаю, что напрасно вы не дорожите (к счастью, лишь теоретически) обыкновенными человеческими чертами гения и повседневную его жизнь противопоставляете жизни в искусстве. А между тем его жизнь в искусстве – лишь высшее проявление обыденной жизни человека» [5; 101]. Однако, солидаризируясь с Сент-Бевом как художественный и литературный критик в своих литературно-критических статьях («Милле», 1902; «Шекспир», 1916; «Гете», 1932; «Жан-Жак Руссо», 1938 и др.), Роллан как биограф занимает иную позицию. Для него главное не искусство, а жизнь и действие. Он убежден, что «любое художественное произведение не стоит одной

героической жизни» [6; 152], поэтому в палитре биографических жанров Роллан выбирает не литературный портрет, а биографический очерк. Цель биографа, как понимает ее Роллан, – не эстетическая, а нравственная: дать пример для подражания, укрепить дух тех, кто страдает и борется, поэтому Роллан выворачивает наизнанку биографизм Сент-Бева: не биография художника как средство более глубокого проникновения в его творчество, но анализ творчества как один из приемов создания героического характера.

Эстетический момент занимает подчиненное положение в иерархии ценностей Роллана-писателя. Искусство не является для него высшей и самодостаточной реальностью. «Я думаю не для того, чтобы думать, – замечает он, – я пишу не для того, чтобы писать. Я думаю и пишу, чтобы действовать. Я киплю негодованием, будучи вынужденным писать о добре, которое я хотел бы совершить. Я хочу быть только нравственной силой, и только нравственную силу я ищу в моих друзьях» [7; 50-51]. Это прекрасно понял Пруст, который, руководствуясь своей концепцией литературного творчества как самоуглубления писателя, прояснения им своих впечатлений и ощущений («подлинный творец пытливо вглядывается в глубинные залежи»), упрекал Роллана в «поверхности», «неискренности» его искусства, критиковал за банальность мыслей и образов, за нежелание заглянуть в глубь себя [4; 129-130]. То, что самому Роллану представлялось одним из главных достоинств его произведений – их нравственный пафос, обращенность к жизни, стремление ответить на актуальные вопросы современности, – Пруст оценивал, как их существенный недостаток, потому что «есть лишь один способ писать для всех – писать ни о ком не думая, писать во имя того, что есть в тебе самого важного и сокровенного; он же (Роллан – *В. Т.*) пишет, думая о других...» [4; 129]. В этом отношении Пруст ставил Роллана рядом с Сент-Бевом, относил к одному и тому же типу писателей, неспособных к самоуглублению, отдающих предпочтение внешней реальности.

Роллан ответил Прусту в заочной полемике. В статье «О роли писателя в современном обществе» (1935), отстаивая мысль об обще-

ственном значении литературы, о необходимости возродить связь между писателем и массами, он опирался на авторитет Л. Н. Толстого, приводя слова последнего: «Мне неинтересно писать меньше, чем для ста тысяч читателей» [6; 40]. Роллан упрекал Пруста и его последователей в элитаризме и снобизме. «Если разрыв между народом и коллегами Пруста, и Валери увеличился, не делайте отсюда вывода, что отделился народ! Отдалились вы, господа избранные, столь гордые сознанием своей исключительности. Если вы действительно хотите, чтобы вас слышали, приблизьтесь! У вас останется возможность в часы, посвященные культу «сверхчеловеческого», писать для узкого круга «утонченных» <...>, для «голубого салона» аристократов. Пристроить свое имя к их гербам, – высшая для вас честь, которая щекочет душу тех, кто «стыдится» быть в родстве с сынами и братьями народа. Всему свое время, но, если вы хотите, чтобы вас понимали, говорите для всех, не вещайте для носителей гербов. Не бойтесь, что, став общедоступным, ваше искусство «опошлится» [6; 40-41].

В своей биографической прозе Роллан хотел предложить растерянным современникам нравственный пример, оказать моральную поддержку. «Прескриптивная модальность» роллановских биографий отразится и в выборе фигур, и в способе их описания, и в патетической тональности. Предваряя свой рассказ о Бетховене, Роллан вспоминает о тех, кто изнемогает в жизненной борьбе и взывает о помощи. Он заявляет: «И вот для того, чтобы прийти им на помощь, я хочу собрать вокруг них героических друзей, великие души, которые страдали во имя добра. (...). Пойдем же вслед за ними, вслед за всеми, что боролись, как они, в одиночку, разбросанные по всем странам во всех веках» [8; 11].

Неслучайным оказывается выбор Ролланом в качестве примеров для подражания великих художников. Писатель был убежден, что «в мире всегда постоянное количество жизненной энергии; она лишь по-разному распределяется. Иногда жизнь сосредоточивается в народе, иногда в гении; надо только суметь ее разглядеть» [6; 126]. Очевидно, что в тот период, когда зарождался и созрел замысел «Жизней вели-

ких людей», средоточием жизни Роллан считал гения. Он писал об этом в письме к Г. Ибсену от 5 июля 1894 г.: «Великие люди – это деревья с глубоко уходящими в землю корнями; ветер гонит вокруг них всех прочих людей, как сухие листья. В смятении человеческого сознания наших дней, в этом головокружительном круговращении мысли, которая мечется между легкомысленным скептицизмом и плоским мистицизмом, благотворным является пример Человека, могущественного существа, которое, точно стихия природы, несет в самом себе свой закон и необходимость своего существования» [6; 111].

Далеко не все в тогдашней Франции разделяли позицию Роллана, не всем был близок этический пафос его биографий и романтический культ гениев. Многие литераторы, современники Роллана, были последователями Ипполита Тэна, который, например, в своей книге «Бальзак» (1858) изображал великого французского писателя как продукт среды, результат воздействия трех факторов: расы, среды и момента. Тэновский Бальзак от природы наделен грубым темпераментом. Природная страстность героя соединяется с развращающим влиянием Парижа, с идеалами и вкусами его эпохи. «Он чувствует себя хорошо среди подлостей, он копошится в них без всякого отвращения; с удовольствием следит за дрызгами в хозяйстве и за ссорами из-за денег» [9; 6]. Позитивистская антропология диктовала принципы отбора материала и обрисовки персонажей в биографическом жанре, при которых этический принцип в оценке и изображении личности был упразднен. Как отмечал французский исследователь натурализма П. Мартино, «морали больше нечего было делать в литературе» [10, 23].

Еще дальше в том же направлении продвинулся другой известный французский писатель Марсель Швоб, автор сборника вымышленных и по-эстетски стилизованных жизнеописаний «Воображаемые жизни» (1896). Он полагал, что биографу «...следовало бы не описывать во всех подробностях самого великого человека своего времени и не характеризовать самых знаменитых людей прошлого, а с такой же доскональностью рассказывать неповторимую жизнь неизвестных

людей, будь то люди, достойные преклонения, заурядные или преступные» [11; 126]. За внешним демократизмом подобных деклараций скрывается нравственный релятивизм их авторов, не делающих различия между самым великим человеком своего времени и преступником. И тот, и другой, по мнению Швоба, могут стать объектом биографа; второй даже предпочтительнее.

Конечно, не все писатели выражали свое безразличие к проблемам морали столь откровенно, как это сделал Швоб. Иные, например, Жюль Леметр, просто обходили эти вопросы стороной, предпочитая погрузиться в анализ своих эстетических переживаний. Но нравственная индифферентность автора иногда прорывалась наружу. Так, например, в литературном портрете «Пьер Лоти» (1887) Леметр сочувственно цитирует следующие слова из письма своего героя: «Поверь мне, мой бедный друг, время и разврат – два лучших лекарства... Бога нет, нет нравственности; не существует ничего из того, что нас учили уважать; есть жизнь, которая проходит...» [12; 95].

На этом литературном фоне отчетливее выявляется оригинальность позиции Роллана-биографа, прежде всего ориентировавшегося на традицию Плутарха, в нем нашедшего поддержку в эпоху кризиса ценностей, нравственного релятивизма, всеобщей растерянности и декаданса. В письме к Мальвиде фон Мейзенбург от 3 октября 1902 г. Роллан так рассказывал о замысле «Жизней великих людей»: «...Я начну в «Двухнедельных тетрадах» Пеги (...) серию «Жизнь великих людей», на манер Плутарха (Я, кажется, вам уже о них говорил: жизни героев современности), подчеркивая их нравственный характер. Я начинаю с Бетховена» [13; 318]. Заслугой Плутарха было то, что он «поставил рядом с биографией как видом эпидейктического красноречия новый тип биографии – моралистико-психологический этюд. Он завоевал биографию для популярно-философской литературы...» [14; 126]. Такой тип биографического повествования был близок творческим устремлениям Роллана, биографа-моралиста.

Этическая направленность роллановских биографий проявляется и в том, на какую аудиторию ориентировался писатель. В этом от-

ношении интересно признание, сделанное писателем в письме к Софи Бертолини от 10 февраля 1903 г., где он, рассказывая своему адресату об успехе «Жизни Бетховена», в частности, замечает: «К тому же «Двухнедельные тетради» позволяют мне иметь самую чистую публику, понимающую этот жанр и извлекающую из него пользу: нечто вроде моральной элиты («une sorte d'élite morale») Франции, разобщенной, независимой, свободной духом и нравственно непреклонной» [7; 100].

«Моральной элите» Роллан противопоставляет «элилу интеллектуальную» («псевдоэлилу»). Отличие последней, несмотря на название, которое дает ей писатель, не в интеллектуальном превосходстве над первой. Самая существенная характеристика «интеллектуальной элиты» – неверие в нравственные ценности, в человека, его способность к свободному самоопределению. Оппозиция нравственной и интеллектуальной элиты была важнейшей в художественном сознании Роллана. Она прослеживается в произведениях писателя разных жанров и на разных этапах творчества. В ранней драме «Аэрт» (1898) пылкому, вдохновленному высокой идеей, готовому к подвигу Аэрту противопоставлен рассудительный и осторожный созерцатель и скептик Троянус. В романе «Жан-Кристоф» (1904-1912) антиподом протагониста, великого музыканта, человека не только большого таланта, но и большой души Кристофа Крафта становится утонченный интеллектуал-скептик, писатель Люсьен Леви-Кэр, представлявший, по словам автора, «дух иронии и разложения, дух, который мягко, вежливо, исподтишка подкапывался под все великое, что было в умирающем старом обществе: под семью, брак, религию, родину; в искусстве – под все мужественное, чистое, здоровое, народное: под всякую веру в идеи, в чувства, в великих людей, в человека» [15; 386]. В основе мышления людей этого типа лежит «лишь то чисто механическое удовольствие, которое получают они от анализа ради анализа, – какая-то животная потребность подтачивать мысль, какой-то инстинкт могильного червя» [15; 386].

Симпатии Роллана на стороне тех, кто вдохновлен верой в человека и хочет действовать, чтобы усовершенствовать себя и мир вокруг себя. К «моральной элите» принадлежат герои всех биографических произведений Роллана (Бетховен, Микеланджело, Толстой, Пеги). Самого себя Роллан рассматривал, конечно, как одного из ее представителей.

Ориентация Роллана на «моральную элиту» заставляет писателя критически отнестись к современной ему художественно-документальной (в том числе биографической) литературе, к эссеистике, литературной портретистике, которая во Франции была тогда представлена именами видных писателей, литературных критиков, эссеистов: П. Бурже, А. Жида, Д. Галеви, Ж. Леметра, Э. Фаге, А. Сюареса и др. Многие из названных литераторов могли быть отнесены Ролланом к «интеллектуальной элите» в роллановском понимании этого словосочетания¹. Некоторые из них продолжали традиции Тэна и как автора критических этюдов о Лафонтене, Бальзаке и пр., и как сторонника, популяризатора философского позитивизма, зачастую сводившего все многообразие и сложность духовной жизни человека к человеческой рациональности и физиологии. Откликаясь на выход в свет романа Поля Бурже «Этап» (1902), Роллан писал: «...Под покровом этой религиозности скрывается ненависть к идеализму, которую я в нем ощущаю. Я узнавал мысль Тэна, как когда-то давно благодаря тэновской мысли я узнал глухую и бешеную злобу интеллектуальной элиты против моральной элиты, злобу умных (или неумных) фарисеев против тех, кто верит» [16; 189].

Граница между интеллектуальной и моральной элитой пролегает здесь: в том, как каждая из них устанавливает иерархию ценностей. Для «интеллектуальной элиты» интеллект выше веры и всего того, что, по мнению Роллана, является ее естественным следствием – свободы, искренности, энергии, действия, душевного здоровья, оптимизма – одним словом, всего того, что так ценил французский писатель.

¹ См. критические отзывы Р. Роллана о П. Бурже, А. Жиде, Ж. Леметре в кн.: Роллан, Р. Статьи, письма. – М., 1985. – С. 123, 124, 145, 232, 233, 170, 171.

«Интеллектуальная элита» в слепоте своей, в своем узком и ограниченном рационализме полагает веру проявлением наивности и глупости. Оговоримся, что веру Роллан понимал широко, не сводя ее к религиозной вере. Сам Роллан рано порвал с католицизмом. Вера для него – стремление к совершенствованию, развитию, движению вперед и ввысь. Скептицизму, сциентизму, рационализму и нравственному релятивизму «интеллектуальной элиты», одной из наиболее авторитетных групп которой были позитивисты, Роллан противопоставил свой «идеализм», культ героев и веру в свободного человека, несущего в себе свой закон и необходимость своего существования.

Опорой для Роллана в этом противостоянии стал не только Плутарх, но и Анри Бергсон. Высокую оценку Бергсона находим в книге Роллана «Пеги» (1944). Роллан на закате жизни вспоминал о том сильном впечатлении, которое в 1900-х гг. произвели на него и его современников идеи французского философа. Роллан называет Бергсона «главой интеллектуального авангарда» XIX–XX вв. [17; 34]. Заслугу Бергсона Роллан видел в расширении духовных горизонтов современной ему культуры. Идеи французского философа, с точки зрения Роллана, способствовали преодолению плоского сциентистского рационализма и детерминизма. Бергсон открыл путь интеграции разных миров – мира чувственного опыта и сверхчувственного откровения. Для Роллана интуитивизм Бергсона не есть иррационализм, но «трансрационализм», «опыт синтеза» [17; 37]. Роллан подчеркивал, что Бергсон ни в коем случае не отрицал разум и науку, но отводил им подобающее (важное, но все-таки ограниченное место в человеческом знании), он хотел дополнить «эту частичную правду абстрактного знания» «более полной правдой непосредственного знания...» [17; 29].

Важнейшая идея Бергсона – мысль о незавершенной текучести времени. Бергсон противопоставил прежнему представлению о времени как совокупности равнозначных и рядоположенных моментов бытия новую концепцию времени, понимаемого как чистая нематериальная длительность («*durée*»). Отсюда вытекала бергсоновская концепция личности, основанная на понимании сложности, «текучести» челове-

ского «я», несводимого к совокупности социокультурных и биологических факторов. Если для позитивистов человек есть прежде всего существо природное, то для Бергсона – духовное, наделенное свободой и сознанием. Человек есть сознание, а сознание есть длительность. «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше «я» просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали. Для этого оно не должно всецело погружаться в испытываемое ощущение или идею, ибо тогда оно перестало бы длиться. Но оно также не должно забывать предшествовавших состояний: достаточно, чтобы, вспоминая эти состояния, оно не помещало их рядом с наличным состоянием, наподобие точек в пространстве, но организовывало бы их, как бывает тогда, когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, как бы слившиеся вместе» [18; 96].

Бергсоновская идея «длительности» повлияла на самосознание Роллана, его нравственно-эстетический идеал, его антропологию и концепцию биографического жанра. Роллан писал о себе в «Воспоминаниях»: «...Мне необходимо постоянно «становиться». Но каждое новое «становление» ничего не уничтожает в том существе, каким я был прежде. Я уношу с собой сокровища прошлого. Я никогда не отвергаю того, что любил. Я люблю больше, люблю сильнее. Если отказаться от «любовного» лексикона и определить это непрестанное движение духа с помощью интеллектуальных категорий, то я бы сказал, что в последовательном соединении души с различными «верами» (формами веры) следует видеть цепь добросовестно поставленных экспериментов в поисках истины, экспериментов, которые, ведя от одной истины к другой, все ближе подводят к той, что влечет нас к себе и ускользает от нас, оставляя на пути лохмотья своих покровов, которые мы срываем с нее один за другим. И какие бы покровы ни оставались у нас в руках, мы ищем, мы любим все ту же истину» [19; 435-436]. Как видим, роллановская категория «становление» очень близка бергсоновской «длительности»: та же «непрерывность в из-

менчивости» (Бергсон), та же преемственность настоящего по отношению к прошлому, тот же поиск своего глубинного «я».

Бергсоновская идея длительности, текучести трансформировалась у Роллана в концепцию человека-«потока» и романа-«потока». Для Роллана личность – это «поток», «река», имеющие свое русло, общее направление движения, иногда встречающие на своем пути преграды, заторы, застревающие в круговоротах, но неостановимые в этом своем вечном течении, движении и изменчивости. В биографической прозе Роллана главным предметом изображения и исследования станет это «непрестанное движение духа», это «последовательное соединение души с различными «верами» в поисках своего подлинного «я», иначе говоря, духовное становление героя.

Разумеется, было бы неверно, отмечая важность для Роллана-биографа идеи «становления», свести ее оформление в творчестве писателя к влиянию Бергсона. Существенную роль здесь сыграл европейский роман воспитания и такая его разновидность, как немецкий «*künstlerroman*», с образцами которых был знаком Роллан. Однако о воздействии на Роллана этой литературной традиции писали достаточно, а «фактор Бергсона» оставался в тени. Эту лакуну нам казалось необходимым заполнить.

Библиографический список

1. Maurois, A. *Aspects de la biographie* / A. Maurois. – Paris, 1928. – P. 128.
2. Thibaudet, A. *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Valéry* / A. Thibaudet. – Paris, 1981.
3. Сент-Бев, Ш. О. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. О. Сент-Бев. – М., 1970.
4. Пруст, М. Против Сент-Бева : статьи и эссе / М. Пруст. – М., 1999.
5. Rolland, R. *Cahier 17. Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1886–1944)* / R. Rolland. – Paris, 1967.

6. Роллан, Р. Статьи, письма / Р. Роллан. – М., 1985.
7. Rolland, R. Cahier 10. Chère Sofia. Choix de lettres d Romain Rolland à Sofia Bertolini / R. Rolland. – Paris, 1959.
8. Роллан, Р. Собр. соч. : в 14 т. / Р. Роллан. – М., 1954. – Т. 2.
9. История французской литературы : в 4 т. – М., 1959. – Т. 3.
10. Martino, P. Le naturalisme français (1870–1895) / P. Martino. – Paris., 1945.
11. Писатели Франции о литературе. Сборник статей. – М., 1978.
12. Lemaitre, J. Les contemporains: Etudes et portraits littéraire / J. Lemaitre. – Paris, 1887.
13. Rolland, R. Cahier 1. Choix de letters à Malwida von Meysenbug / R. Rolland. – Paris, 1948.
14. Аверинцев, С. С. Плутарх и античная биография : К вопросу о месте классика жанра в истории жанра / С. С. Аверинцев. – М., 1973.
15. Роллан, Р. Собр. соч. : в 14 т. / Р. Роллан. – М., 1956. – Т. 4.
16. Rolland, R. Cahier 2. Correspondanceentre Louis Gillet et Romain Rolland / R. Rolland. – Paris, 1949.
17. Rolland, R. Péguy : en 2 v. / R. Rolland. – Parisl, 1944. – Т. I.
18. Блауберг, И. И. Анри Бергсон / И. И. Блауберг. – М., 2003.
19. Роллан, Р. Воспоминания / Р. Роллан. – М., 1966.

АНРИ БОШО: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Киричук Е. В.,

*Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского,
г. Омск*

А. Бошо – писатель XX века, родился в Бельгии 22 января 1913 г., работал в Париже, ушел из жизни 21 сентября 2012 года, не дожив всего четырех месяцев до своего столетия.

С 1932 по 1939 гг., Анри Бошо изучал право в Левенском университете. В это время он работал как журналист для различных газет и журналов католической направленности. В 1936 г. он женился на

Марии Козыревой (русской), в браке родилось три сына, один из них – Патрик Бошо, знаменитый французский актер.

В 1939 г., как офицер запаса, Анри Бошо был мобилизован и принимал участие в кампании 1940 года. В 1943 г. он создал Добровольную организацию «Валлонская работа» в Бельгии, а затем присоединился к движению Сопротивления и воевал в рядах маки в Арденнах.

В 1947 г. Анри Бошо познакомился с Бланш Ревершон, супругой поэта Пьера Жана Жув и одной из первых переводчиц трудов З. Фрейда во Франции. Этот опыт знакомства с практикой психоанализа сыграл в жизни писателя огромную роль: благодаря Бланш, которую он называл «Сибилла», он нашел «свой настоящий путь». Первый сборник стихов А. Бошо «Геология», опубликованный в 1958 г., получил премию Макса Жакоба.

Литературное наследие А. Бошо достаточно велико и разнообразно, он сочетал в своем творчестве талант поэта, драматурга, прозаика и дар художника с особым видением мира.

На русский язык переведены некоторые его произведения: романы «Эдип, путник» (1990), «Диотима и львы» (1991) и «Антигона» (1997), а также поэтический сборник «Nous ne sommes pas séparé» (2006). Презентация перевода, выполненного Ириной Драбкиной, прошла 12 марта 2008 года в Пушкинской библиотеке (Москва). «Стихи Анри Бошо – это не только привычные рифмованные произведения, но и стихи-образы, – говорит Ирина Драбкина. – В них автор употребляет неожиданные словосочетания, которые передают необычную картину авторского восприятия мира. Благодаря этому его стихи заставляют остановиться и задуматься над их смыслом» [1]. Этот вывод подтверждает сам автор стихов в одном из своих интервью:

«Je ne pense pas qu'une œuvre est intemporelle. Nous ne savons pas comment s'exprimaient les hommes du temps des cavernes, par la peinture, par des récits qui sont perdus. Il me paraît difficile de dire ce qui fait l'essentiel d'un livre comme la Bible, le Tao Te King ou les grands écrits de l'hindouisme. C'est plutôt tourné vers le spirituel. Je pense que la préoccupation spirituelle qui pouvait encore s'exprimer directement, mettons

chez Bernanos, maintenant doit s'exprimer d'une façon plus cachée. Pour ma part, je pense que c'est le fait de mon attention à la vie courante et en même temps la préoccupation spirituelle qui fait la qualité de mon œuvre, si jamais elle en a» (Я не думаю, что какое-нибудь произведение искусства является вневременным. Мы не знаем, что выражали первобытные люди в живописи, в словах, которые сейчас утрачены. Мне кажется, трудно говорить о том, что составляет существо Библии или Дао Дэ Цзин («Канон Пути и Благодати») или больших рукописей индуизма. Это скорее чистая духовность. Я думаю, что духовное содержание, которое могло быть высказано напрямую, как, например, у Бернаноса, теперь должно быть высказано более скрытым образом. Со своей стороны, я думаю, моя повседневная жизнь – это, в то же самое время, духовная работа, которая является сутью моего творчества, если так можно о нем сказать) [2].

В 2008 году появляется книга «L'Atelier spirituel». Henry Bauchau, Actes Sud, avec une merveilleuse préface de Myriam Watthee-Delmotte (la spécialiste de l'écrivain) «Духовная мастерская». Анри Бошо, Акт дю Сюд, предисловие Мириам Ватте-Дельмот (исследователь творчества писателя).

«L'atelier spirituel» permet de poser un nouveau regard sur l'oeuvre d'Henry Bauchau. Son art plastique est ici dévoilé pour la première fois; ses dessins trouvent écho dans des extraits de ses textes (poèmes, romans, pièces de théâtre...) et même dans les mots des autres (on trouve notamment des citations de Pierre Jean Jouve et Chrétien de Troyes). L'intérêt vient donc de ce dialogue mots-image, Henry Bauchau modifiant parfois les titres de ses dessins pour qu'ils complètent minutieusement les extraits littéraires» («Духовная мастерская» позволяет по-новому оценить творчество Анри Бошо. Его живописные работы представлены здесь впервые; его рисунки перекликаются с выдержками из его текстов (стихи, романы, пьесы) и даже с произведениями других авторов (находим цитаты из Пьера Жана Жув и Кретьена де Труа). Интересен этот диалог слова – изображения, Анри Бошо иногда изменяет названия своих рисунков, чтобы они точно дополняли литературные цитаты») [3].

Картины А. Бошо «Замок души» и «Пересекая большие воды» становятся ключом визуального кода к некоторым его текстам: роману «Эдип, путник» и лирическому фрагменту «Вторая арка».

На первой картине мы видим антропоморфную фигуру, основанием которой является конструкция из моста с арочными пролетами, этот же мотив повторяется в вертикальном движении: эта особенность создает эффект восприятия внешне статичного образа в динамике.

Вторая картина удивительным образом соотносится с первой благодаря введению антропоморфного образа: центр картины – черная фигура внутри тела летящей птицы, напоминающая спеленатого человека, этот образ отсылает к многочисленным мифологемам путешествия по водам (метафоры смерти и рождения). Визуальные образы «арки», «моста», «полета над водным пространством» в картинах А. Бошо пересекаются с темой «пути» в его литературном творчестве.

La deuxième arche

La première arche, merveilleusement hardie, heureuse, immatérielle,
Du pont dont la beauté future est encore perdue dans la brume
Car la forme accomplie, le songe inapaisé du vrai
La deuxième arche à la courbe pensive
Doit demeurer, mon âge, imaginaire.
C'est seul, et sans savoir comment, qu'il faudra faire
la traversée des eaux
Jusqu'à la rive qui peut-être n'existe pas
C'est le cœur, le cœur chevalier
Le cœur en lumière épuisée
Qui va par la route incertaine
Par amour d'amour incertain [4].

Вторая арка

Первая арка, чудесно смелая, счастливая, нематериальная,
Моста, будущая красота которого еще потеряна в тумане

Так как законченная форма – беспокойный сон истины
Вторая арка в форме задумчивой кривой
Должна остаться, как мое время, воображаемой.
Это единственное, что, не зная как, надо будет сделать
путешествие через воды
До берега, который возможно не существует
Это сердце, сердце рыцаря
Сердце в погаснувшем свете,
Которое идет неизвестным путем
От любви к неизвестной любви

(Перевод Е. В. Киричук)

Водная и антропоморфная символика связывает образ Эдипа – изгнанника, путника – с образом поэта, осмысляющего пройденный жизненный путь. Эдип в романе Бошо находит успокоение в творчестве, став аэдом и скульптором, ищущим воплощения своих мыслей в пластическом образе «челна с гребцами», плывущего по бурному морю.

В 90-е годы к писателю приходит настоящий литературный успех: он получает за роман «Эдип, путник» Премию Антигоны города Монпелье и Премию Министерства Культуры Бельгии, за роман «Антигона» Премию Русселя и Премию лицеистов.

В 2002 году А. Бошо становится лауреатом международной премии Латинского союза и получает Премию за лучшую иностранную книгу за роман «Окружной бульвар». В 2010 году выходит в свет его новый роман «Потоп», а в 2012 г. роман «Время мечты», который он издавал в 1933 г. под псевдонимом Жан Ремуар.

В 2012 году также выходят в свет его книга стихов «Tentatives de Louange» (Попытки Восхваления) и воспоминания о близких друзьях автора «Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon» (Пьер и Бланш. Воспоминания о Пьере Жане Жув и Бланш Ревершон).

Стихи из книги Восхвалений написаны в свободном стиле, практически без рифмы. Поэт А. Бошо часто прибегает к лирическим

приемам модернистской поэзии, вводит сюрреалистические образы в свои лирические тексты, но в этом сборнике стихи написаны в форме философских фрагментов, действительно напоминающих «попытку» молитвы, хвалы Всевышнему, с которым он мечтает сблизиться.

Louange au Déliant

à Marie-Cécile Beaussant

Seigneur, Seigneur Dieu, au-delà de tous les noms et de toute pensée
Délivre-nous ainsi que l'a souhaité Maître Eckhart
Délivre-nous non de l'amour mais des images de toi
Comme tu as délivré mes oreilles du bruit du monde
En me rendant presque sourd
Comme tu m'as libéré du délire de puissance et de possession
En me rendant presque aveugle
Séparé, enfermé en moi-même, ne m'emprisonne pas avec toi [4]

Хвала Отпускающему грехи

Господь, Господь, вне всех имен и мыслей
Избавь нас как этого желал Мастер Экхарт
Избавь нас не от любви но от твоего образа
Как ты избавил мой слух от шума мира
И сделал меня почти глухим
Как ты освободил меня от силы и власти
И сделал меня почти слепым
Заключенным во мне самом, не разделяй мою тюрьму со мной.

(перевод Е. В. Киричук)

В этом стихотворении лирический герой, за которым читается образ автора, отсылает читателя к фигуре Эдипа. Именно того, который создан А. Бошо в одноименном романе как человек, прошедший путь духовного поиска и обретающий внутреннюю гармонию. О. В. Кустова, переводчик романа на русский язык, пишет: «”Эдип,

путник” – это роман, восстанавливающий человека Эдипа из психоаналитического манекена» [6; 346].

Психоанализ был профессией и для нашего писателя, работавшего в детской неврологической клинике в 70-80-е годы в Париже. Но истинная литература, по мнению Бошо, начинается там, где заканчивается психоанализ.

Реминисценция метафизического учения Экхарта в начале лирического фрагмента заставляет вспомнить максиму знаменитого теолога: «...я ставлю отрешенность выше любви» [7]. Обращение А. Бошо к христианской мистике является реализацией его собственного творческого поиска и придает его творчеству целостный философский характер.

Библиографический список

1. Драбкина, И. Презентация книги бельгийского писателя А. Бошо / И. Драбкина. – Режим доступа: <http://urban.by/2008/03/20/prezentatsiya-knigi-belgiyskogo-pisatelya-anri-bosho>

2. Bauchau, H. Nous ne sommes pas séparé. Entretien avec Henry Bauchau / H. Bauchau, Y. S. Limet. – 21 septembre 2012. – Режим доступа: <http://remue.net/spip.php?article1290>
(<http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?article28>)

3. Watthee-Delmotte, M. Préface / Henry Bauchau «L'Atelier spirituel». Actes Sud, avec une merveilleuse préface de Myriam Watthee-Delmotte / M. Watthee-Delmotte. – Режим доступа: <http://cuistre.hautetfort.com/archive/2008/07/index.html>

4. Bauchau, H. La deuxième arche / H. Bauchau. – Режим доступа: <http://cuistre.hautetfort.com/archive/2008/07/index.html>

5. Bauchau, H. Tentatives de Louange / H. Bauchau. – Режим доступа: <http://www.actes-sud.fr/catalogue/religions-et-spiritualite/tentatives-de-louange>

6. Кустова, О. В. От переводчика / О. В. Кустова // Эдип, путник / А. Бошо. – СПб, Амфора, 2003. – С. 345-347.

7. Экхарт, М. Об отрешенности / М. Экхарт. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/ekhart01.htm#09>

НЕСКОЛЬКО ВОПРОСОВ О ПЕРСОНАЛЬНОЙ МОДЕЛИ ГУСТАВА МАЙРИНКА

Овсиенко А. А.,

НОУ ВПО «Омская гуманитарная академия», г. Омск

Историко-теоретический подход к изучению литературы рождает понятие персональной модели – досконально невыясненного термина, в общих чертах означающего нечто вроде «костяка» методов, жанров и приемов, применяемых автором при создании произведений, характеризующихся при этом только ему, автору, свойственной спецификой. Иначе говоря, можно выделить персональные модели Гомера, Шекспира, Бальзака, Пушкина и так далее, то есть, по видимому, некие совокупности совпадений настроений эпохи, доминирующих литературных направлений, особенностей мировоззрения автора, представляющих собой то особенное, что делает Гомера Гомером, а Пушкина – Пушкиным. Особенно удачно это подмечено современной интернет-культурой, творцы которой с потрясающим успехом вписывают знакомые сюжеты (к примеру, Красную Шапочку) в модели классиков зарубежной прозы, идеально подмечая основные маркеры загаданного литератора так, что, лишь мельком взглянув на текст, узнаешь: да, вот это – Ремарк. Тем не менее, исходя из положений Вл. А. Лукова [17], опиравшегося, в свою очередь, на изыскания А. Н. Веселовского и многих других, в персональной модели (далее – ПМ) соединяются лучшие черты холодной, без излишков критики теории и многочисленных очерков, биографий и монографий; описательность поддается хронологическому и аналитическому упорядочиванию. Историко-теоретический метод здесь скрещивается с биографическим, рождая, таким образом, «литературный портрет» – вариацию персональной модели. ПМ по своей сути старается охватить большинство точек соприкосновения автора с реально-

стью, однако не передает до конца всей его индивидуальности, постичь которую можно лишь в процессе чтения текстов. Чтобы выделить хотя бы в общих чертах персональную модель, необходимо задействовать тезаурусный («от своего – к чужому»), хронологический (но без эволюционного оттенка) и биографический подходы; принципы последнего ясно отражены у Ш. О. Сент-Бева, предложившего десять основных аспектов, а именно:

1. «Рассмотреть великого или выдающегося писателя на его родной почве, среди его родни».

2. Познакомиться с характером образования и воспитания писателя.

3. Определить «первое окружение», «первую группу друзей и современников, в которой он очутился в пору раскрытия, становления и возмужания своего таланта».

4. Изучить первые успехи писателя, «талант в юности»;

5. Определить и изучить период, когда талант «начинает подгнивать, портиться, слабеть, сворачивать со своего пути»;

6. Изучить особенности мировоззрения писателя («Каковы его религиозные взгляды? Какое впечатление производит на него зрелище природы? Как он относится к женщинам? К деньгам?» и т. д.).

7. Выявить тайные слабости писателя.

8. Изучить манеру писателя (то есть черты метода и стиля), проявляющуюся в различных жанрах.

9. «Изучать таланты путем изучения их духовных наследников, учеников и подлинных почитателей».

10. Судить о писателях от противного – «по его врагам <...>, по его противникам и недоброжелателям <...>» [17].

Фактически уже сейчас мы можем предпринять попытку сконструировать ПМ Г. Майринка, ориентируясь на изложенные положения.

Один из последователей экспрессионизма, австриец Густав Майер (псевд. Майринк) снискал себе славу мистика и поэта Праги. Наряду с Ф. Верфелем, Р. Музилом и совсем не австрияком, но превосходным экспрессионистом-абсурдистом Ф. Кафкой, Майринк

остался в памяти соотечественников эксцентриком и философом, мудрецом на грани китча. Незаконнорожденный ребенок актрисы и именитого банкира, Майер получил хорошее образование и имел все шансы повторить отцовский успех, если бы не ощущение вечной потерянности, спровоцированное холодностью и отстраненностью матери. Будущий адепт йоги испытал на себе мистицизм Блаватской, антропософию Креммерца и даже увлечение оккультными науками, прежде чем отвергнуть лишнее, переплавить сухой остаток знания и устремиться в вечный поиск правды, совмещенный с противостоянием смерти. В 1900-е годы Майринк писал короткие сатирические рассказы в журнале «Симплициссимус» и сотрудничал с пражской группой неоромантиков, в том числе и с А. Кубиным, Р. Тешнером, П. Леппином и О. Винером. Первый успех пришел к нему около 1903 года, когда вышла в свет книга «Горячий солдат и другие рассказы»; достигнутое подкрепил выпущенный в печать в 1913 году сборник «Волшебный рог бюргера». До того, как написать обессмертивший его роман «Голем» (1915), Майринк большую часть времени уделяет семье и работам над переводами Диккенса. Впечатления детства и юности писателя со временем преобразовались в причудливые картины холода и ужаса, безумные пляски марионеток на черном карнавале, власть над которыми обретал лишь тот, кто решался преодолеть границы зримого, телесного, пошлого и заглянуть за грань. Многим исследователям и поклонникам творчества Майринка до сих пор не ясно, были ли его творческие изыскания попыткой бегства от смерти, нежели поиска жизни, VIVO. И все же очарование его фирменной горькой иронии, блистательного сарказма, осязаемого кошмара и, наконец, опустошительного катарсиса в завершение прочтения не оставляют равнодушными.

Говорить о господине Майере можно бесконечно, однако позволим же себе несколько вопросов, выявляющих слабые места в предполагаемом материале.

Один из них – преемственность, с векторами как в прошлое, так и в будущее. Исследователи творчества Майринка не раз обращали

внимание на интерес «пражского алхимика» к текстам Э. Т. А. Гофмана, являвшегося, в свою очередь основной фигурой немецкого романтизма и предвестником «ужасного» жанра. Бесспорно, влияние Гофмана на тексты Майринка заметно невооруженным глазом, стоит лишь подробнее рассмотреть механизмы создания атмосферы кошмара и причудливой мешанины. Вопрос «калькирования» может быть снят обращением к теории ПМ, которая не отрицает наличия разнообразных по протяженности во времени и/или значительности влияния на литературу моделей, условно – «старых» и «новых». Однако Гофман и гофманический контекст известны далеко за пределами Германии, в то время как Майринк незаслуженно забыт соотечественниками, несмотря на былую сверхпопулярность, а некоторыми критиками даже заклеены как «графоман». Иными словами, есть ли «майринкизм» как отдельная категория? И в этом вопросе ответом служит недавнее прошлое, а именно – русские литераторы 20-х гг. Д. Хармс и М. Булгаков.

Исследователи творчества М. Булгакова [9] высказывали предположение, что на появление «Мастера и Маргариты» повлиял последний, энциклопедический по отношению к творчеству Майринка роман «Ангел Западного окна», также построенный по принципу «роман-в-романе» и эксплуатирующий дневниковую форму: читатель одновременно меняет роли свидетеля событий то «реальности» (Мюллер и Яна), то ирреального прошлого (Джон Ди и Елизавета) – сравните с двуплановостью сцен московских с иерусалимскими. Сюда же органично вписываются и гофманические гротеск и карнавал, повлиявшие в свое время на специфичность интерпретации экспрессионистского абсурда. К слову об абсурде – его безоговорочно принял именно в майринковской интерпретации Даниил Хармс, чародей от ОБЭРИУ`тов, не понаслышке знакомый с мистификациями. Изменяя ли собственное имя, чтобы изменить судьбу (Хармс на Чармс), разукрашивая ли лица своих героев зеленой жреческой тушью (персонаж Гиммелькумов), играя ли со словами, переплетая их в аутентичную мелодию непрозрачных смыслов, Ювачев продолжает путь

зарубежного наставника, замирая, впрочем, на первой же стадии пути, «умирании в черном», «нигредо», так и оставшись узником своих же заклинаний [18].

В настоящее время о Майринке и его картине мира можно услышать не столько из новейшей литературы, сколько из музыкально-поэтической ее сферы, где центральной фигурой можно назвать С. Калугина, посвятившего творчеству мистика альбом «Нигредо» и принявшего участие в озвучке аудиокниги «Произведение в черном», приятно удивляющей наличием даже столь редких в печатном переводе произведений.

Второй и тоже немаловажный вопрос: насколько хорошо и внимательно проработана фактологическая база о г-не Майринке? Общеизвестные источники не радуют изобилием информации, менее доступные из раза в раз демонстрируют неизменное и давно изученное. На наш весьма субъективный взгляд, само углубление в экспрессионизм уже как *terra incognita* для отечественных исследователей, что уж говорить об отдельных его звеньях. Густав Майринк редко рассматривается в отрыве от авторского массива, составляющего пражский, австрийский и экспрессионистский тексты как общности, из-за чего представляется весьма сложным выявить полноценный набор особенностей. Верифицируемость же переводов (как и достоверность имеющихся в наличии оригинальных текстов) постоянно подвергается сомнению; удивительный по колориту канцелярско-разговорный язык майринковского текста претерпевает у разных переводчиков изменения, достойные пера своего создателя: в переводе Д. Выготского роман «Голем» читается как вычурная тайнопись, тогда как перевод В. Крюкова обрушивается на читателя с режущим ухо и глаз безобразием жаргона. Чему доверять и как быть, даже если вы германист? Как сделать «свое» понятным для чужих, когда многое забыто или вовсе – утеряно?

Смеем предположить, что подобные сомнения свойственны каждому исследователю, пытающемуся охватить непопулярное ответвление литературного процесса. Поиск ответов на поставленные

вопросы может занять долгие годы, если не вогнать в рекурсию поиска смысла и обесценить само понятие персональной модели, если дело касается авторов, далеких от звания «пионеров» чего бы то ни было. Выявление ПМ не только Майринка, но и многих других писателей и поэтов времен 10-20-х годов прошлого столетия способно благотворно сказаться на освещении литературных процессов недавнего прошлого и прояснить утерянные моменты настоящего и грядущего, к примеру – уточнить картину формирования жанра ужасов в литературе и/или кинематографе, чьи методы и приемы, как и аналогичные инструменты его антагониста, современной романтической прозы, неизменно удерживают внимание читателя, заставляя век за веком, из жанра в жанр наблюдать за нескончаемым противостоянием вечных тем: Эроса и Танатоса, любви и смерти, небытия и жизни.

Библиографический список

1. Австрийская новелла XX века. Переводы с немецкого. – М. : «Художественная литература», 1981.
2. Ирасек, А. Старинные чешские сказания / А. Ирасек. – М., 1983.
3. Майринк, Г. Голем / Г. Майринк. – СПб. : Азбука, 2002.
4. Майринк, Г. Женщина без рта / Г. Майринк. – М. : Эксмо, 2011.
5. Майринк, Г. Волшебный рог бюргера: рассказы; Зеленый Лик : роман // Сборник избранных произведений / Г. Майринк. – Т. 1. – М. : Научно-издательский центр «Ладомир», 2000.
6. Перуц, Л. Мастер страшного суда : сборник / Л. Перуц ; сост. Р. В. Грищенко. – СПб. : Издательский дом «Кристалл», 2000.
7. Архипов, Ю. По ту сторону явного / Ю. Архипов. – М. : Новый мир, 1991. – № 9(797). – С. 224-226.
8. Грищенков, Р. Как Голем пришел в мир / Р. Грищенков // Голем / Г. Майринк ; пер. с нем. Д. Л. Выготского. – СПб. : Терция : Кристалл, 1999. – С. 5-14.

9. Дугин, А. «Магический реализм» Густава Майринка / А. Дугин // Голем. Вальпургиева Ночь / Густав Майринк. – М., 1990. – С. 319.
10. Дугин, А. Радиоперформанс *Finis Mundi* – Густав Майринк: Дыхание костей / А. Дугин. – Режим доступа: <http://arcto.ru/article/1101>
11. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/avstriyskaya-literatura-i-teoriya-psihofizicheskogo-monizma>
12. Затонский, Д. В. Австрийская литература в XX столетии / Д. В. Затонский. – М. : «Художественная литература», 1985.
13. История австрийской литературы. Конец XIX – середина XX века. – М. : «ИМЛИ РАН», 2009. – Т. 1.
14. Канарш, Г. Ю. Густав Майринк: путь к Сокровенному / Г. Ю. Канарш. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2006_1/Kanarsh/31.pdf
15. Крюков, В. Ю. Обратная сторона мрака / Волшебный рог бюргера : рассказы ; Зеленый Лик : роман // Сборник избранных произведений / В. Ю. Крюков. – Т.1. – М. : Научно-издательский центр «Ладомир», 2000. – С. 7-56.
16. Леонова, Е. А. Австрийская литература конца XIX – начала XX века / Е. А. Леонова // История зарубежной литературы. Вторая половина XIX – начало XX века / Т. В. Ковалева и др. – Минск : Завигар, 1997. – С. 199-209.
17. Луков, Вл. А. Мериме. Исследование персональной модели литературного творчества / Вл. А. Луков. – М. : Издательство Московского гуманитарного университета, 2006. – Режим доступа: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov_Merime/
18. Токарев, Д. В. Даниил Хармс и Густав Майринк / Д. В. Токарев // Русская литература. – 2005. – № 4. – Режим доступа: <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-i-gustav-mairink.html>
19. Головин, Е. Черные птицы Густава Майринка / Е. Головин. – Режим доступа: <http://golovinfond.ru/content/chernye-pticy-gustava-mayrinka>

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ВИАНА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ АВАНГАРДА

Лупенцова С. А.,

НОУ ВПО «Омская гуманитарная академия», г. Омск

Ночь цвета желтых чернил была исчеркана
Тонкими сверкающими штрихами падающих
Под разным углом звезд.

Борис Виан. Пена дней

Борис Виан ворвался во французскую литературу «цвета желтых чернил» сверкающей звездой, оставив в ней яркий след. Он не вписывался в литературные каноны, рушил традиции, высмеивал клише, одним словом, играл литературой и с Литературой. «Человек-оркестр», он любил сочетание желтого и черного – джаз, кино, розыгрыши и мистификации.

Творческая и личная жизнь писателя складывалась на редкость благополучно, если бы не определенное стечение обстоятельств, которые и привели к непризнанию таланта писателя при жизни и шумному восхищению после смерти. Он родился 10 марта 1920 года в обеспеченной интеллигентной семье. Мировой кризис 1929 года хоть и пошатнул финансовое положение в семье, но по-настоящему Вианы нужды не знали. Борис учился прекрасно, ему все удавалось, он выбирает профессию инженера, но наступает переломный 1932 год. Инфекционное заболевание дало осложнение на сердце. С тех пор Виан делает все словно вопреки болезни. Играет на трубе, вопреки запретам врачей, приближая себя к могиле, поет, вопреки тому, что каждый выдох нагружает больное сердце... Бесстрашие, бесшабашность, надежда обмануть болезнь или себя?.. Виан мог писать и играть по 24 часа в сутки. Так и жил он, обгоняя время и играя с ним в прятки. Игра – это, пожалуй, то, что определяет его творчество и жизнь. И правила были его – Бориса Виана. Отсюда его дерзкие выходы, нонконформизм, острый язык, крайняя степень неангажиро-

ванности. Быть не как все, ни под чьими знаменами (скандальное заявление, сделанное во время сотрудничества с Сартром: «Я не экзистенциалист!») – все это сложилось в непередаваемое по своеобразию манеры и неповторимое по стилю и темам творчество.

Студенчество писателя выпало на время военной катастрофы и немецкой оккупации Франции, но семья Виана была аполитична, да и сам он гораздо позже вложил очень значимые слова для понимания мировосприятия Виана в уста героя «Пены дней», Колена: «Просто меня в жизни интересует счастье не всех людей, а каждого в отдельности» [1; 118].

В эти же годы Виан начинает писать. Сначала – стихи, затем – прозу. Свой первый роман «Попрыгунчик и планктон» Виан написал в 1943 году, но это была еще «домашняя» литература, адресованная узкому кругу близких и построенная на юмористических и сатирических реминисценциях из их жизни (хотя и позже, в произведениях, предназначенных для широкой публики, Виан продолжал постоянно выводить своих знакомых – друзей и недругов). И все же, несмотря на эту камерность, роман Виана, в котором отчетливо проявилась его неповторимая манера, представлял несомненный литературный интерес и был опубликован в 1947 году одним из ведущих французских издательств. В 1944-1945 годы Виан пишет почти все свои рассказы, часть из которых вошла в сборник «Мурашки». Однако подлинный творческий взлет он переживает в 1946 году: сотрудничает в качестве публициста в только что созданном Ж.-П. Сартром журнале «Тан Модерн», регулярно пишет для международного музыкального обозрения «Джаз Хот», ведет музыкальную рубрику в газете «Комба». В мае он заканчивает «Пену дней», примерно тогда же – пьесу «Всеобщая живодерня», а осенью – роман «Осень в Пекине».

«Пену дней» выдвинули на соискание литературной премии Плеяды. Казалось бы, это несомненный триумф, но случилось так, что Виана заслонил...сам Виан. Любовь к розыгрышам и мистификациям сослужила ему дурную службу. Плод его воображения – чернокожий американский писатель Вернон Салливан. Интерес к амери-

канской литературе в эти годы был необычайно высок. И Виан со своим своеобразным Альтер-эго оказался «на волне». Под этим псевдонимом вышел «черный роман», насыщенный насилием, жестокостью и эротикой под названием «Я приду плюнуть на ваши могилы». Возможно, Виану это бы и сошло с рук, если бы роман не оказался настолько ярким, что его заметили блюстители общественной нравственности и не подали бы в суд на якобы переводчика Бориса Виана. На одном из заседаний суда Виан сознался в своем авторстве. Это вызвало не только повышенный интерес к роману, но и страстное негодование нравственного общества. Прodelка обошлась Виану дорого во всех смыслах. Роман продавался очень хорошо, убытки от судов были также велики, премию Плеяды Виан не получил. Можно сказать, что «Салливан убил Виана», но это будет в корне ошибочно. Салливан был неотъемлемой частью самого Виана, личности многогранной и неоднозначной. «Афроамериканец и скандальный писатель» – тот же Виан, еще одна его сторона.

Как бы то ни было, вся его дальнейшая история – это история постоянных общественных неудач, литературных находок и неотвратимо надвигавшейся смерти, хотя Виан всеми силами сопротивлялся и тому, и другому. В 1948 году ему пришлось навсегда отказаться от джаза: боли в сердце повторялись все чаще. Не заметили и «Красную траву» – один из лучших романов писателя, в котором его дарование раскрылось в полную силу, опубликованный год спустя. Та же судьба постигла и поэтическую книжку «Замороженные кантилены». Только пьеса «Всеобщая живодерня», поставленная тогда же, не прошла незамеченной. Постановка вызвала большой интерес и резонанс в обществе. В 1953 году выходит роман «Сердцедер» (хотя и шесть лет спустя эта книга продолжала лежать на полках книжных магазинов). Чтобы заработать на жизнь, писатель берется за переводы (ему, в частности, принадлежат переводы из Стриндберга), продолжает вести колонку в журнале «Джаз Хот», принимает на себя руководство одной из музыкальных фирм. В пятидесятые годы пишет еще несколько пьес, и среди них – «Завтрак генералов» (1951) и «Строители импе-

рии» (1957), однако главная сфера его деятельности в этот период – журналистика и песня. За пять лет (1951-1959) Виан написал около четырехсот песен и даже сам попытался выступить с их исполнением, но успеха не было и здесь (зато бывали скандалы: так, антивоенная песня «Дезертир», прозвучавшая по радио в январе 1955 года и особенно остро воспринимавшаяся в условиях колониальной войны, была подвергнута запрету).

23 июня 1959 года Виан пришел на премьеру фильма, снятого по его триллеру «Я приду плюнуть на ваши могилы». Фильм ему не нравился, и он резко протестовал против использования его имени в картине. Сердце давно давало сбои, на этот раз оно не выдержало. Виан скончался, не приходя в сознание. Хоронили Виана 27 июня. Даже в этот день Виан остался верен самому себе – могильщиков не было. Они объявили забастовку.

Борис Виан не был признан при жизни. Он оставался писателем «черной серии», а его смелые новаторские романы читал узкий круг друзей и настоящих ценителей неординарного парадоксального таланта Виана, но 1968 год многое изменил в оценке творчества писателя. «Мне казалось, – вспоминает один журналист о своем юношеском знакомстве с «Пеной дней», – что Борис Виан говорит в точности то, что переживаю я сам. Его атаки против общества были так метки, а логика мысли настолько неотразима, что я, в конце концов, понял: этот автор не похож ни на кого другого – я полностью узнавал в нем самого себя. Я думаю, здесь-то и надо искать причину страстного увлечения молодежи Борисом Вианом» [3; 22].

Говоря о личности Бориса Виана в поле авангардной эстетики, следует отметить тезаурусность его творчества, выраженную в плотном слое интертекстуальности текстов. Роман «Пена дней» изобилует такими элементами: это и музыкальные композиции, названия которых вплетаются в ткань повествования, и названия фильмов и книг, актуальных для того времени. К примеру, Хлоя – имя главной героини, произведение, а также композиция Дюка Эллингтона. Характеристика Колена также проецируется извне: «Его отражение в зеркале

показалось ему на кого-то удивительно похоже – ну, конечно же, на того блондина, который играет роль Слима в *HollywoodCanteen*» [1; б]. Эта соотнесенность каждого элемента текстовой структуры с другими проходит в русле развития теории интертекстуальности. В поле интертекстуальных отношений попадают не только однородные произведения, но и тексты разного порядка: роман – фильм, роман – музыка и др. Ю. Тынянов подошел к проблеме интертекста через изучение пародии, что особенно важно для романистики Бориса Виана. Он свободно пользуется приемами пародирования и стилизации. Пародия как обновление целой художественной системы, основанная на трансформации художественного текста во всех его планах: языковом, образном, стилистическом. Ее смысл становится очевиден только при соотношении с другим текстом, который, по выражению Тынянова, «сквозит сквозь пародию». «Стилизация близка к пародии. И та, и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой неувязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого» [4; 32]. Борис Виан, смешивая пародию и стилизацию, создает новую художественную систему и своеобразную эстетику трагического и комического.

Модернистский текст полностью нивелирует позицию автора, выстраивает иную парадигму взаимоотношения текст – читатель. «Смерть автора», декларируемая Р. Бартом (1968), а затем и читателя, когда «автор, текст и читатель» превращаются в «единое бесконечное поле для игры письма» [5; 1001] – итог этого развития. «Очевидно, так было всегда: если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника,

для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо» [2; 391]. Отодвигая границу властвования автора к С. Малларме, Барт стремится отдать приоритет во взаимоотношениях автор – текст – читатель читателю: «Малларме полагает – и это совпадает с нашим нынешним представлением, – что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность (эту обезличенность ни в коем случае нельзя путать с выхолащивающей объективностью писателя-реалиста), позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует, «переструктурирует»; суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом, – а это значит, как мы увидим, восстановить в правах читателя» [2; 387].

Виан полностью опровергает эту концепцию – маркеры присутствия писателя в тексте встречаются постоянно в виановских произведениях. Его текст не обезличен, но глубоко личностный; автор своим присутствием, «голосом» направляет читателя и повествование.

Авангардистский текст преследует противоположные задачи. Художник-авангардист прочно вписывается в текст, сознательно эпатируя читателя, не рассказывает, а воздействует.

В авангардный принцип присутствия автора в тексте, выраженности авторской позиции попадает и романистика Бориса Виана. Его произведения наполнены авторским присутствием, он живет в тексте, его отношение к героям и ситуациям очевидно. Пародирование стилей, смешение трагического и комического, тонкая ирония, особый авторский язык – все это подтверждает активную роль автора в тексте. Знаки авторского присутствия – это и различные даты, имена, места из жизни самого автора. Виан широко использовал биографический материал в своих текстах. В ранних романах Виан вводил своих знакомых в качестве действующих лиц повествования, например, Майор – постоянный герой романов Виана, дом в «Сердцедере» – проекция домашней жизни Вианов. Различные близкие автору вещи встречаются практически в каждом его произведении.

Таким образом, текст Бориса Виана вопреки теориям, лишаящим автора той значимости, центрообразующей роли его в произведении,

«авторский» в самом глубинном понимании. Авторская эстетика полностью выстраивает текстуальные парадигмы, автор и текст становятся равнозначными величинами и в каком-то смысле совпадают.

Библиографический список

1. Виан, Б. Пена дней / Б. Виан. – М. : Иной мир, 1993. – 350 с.
2. Барт, Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384-399.
3. Косиков, Г. О прозе Бориса Виана / Г. Косиков // Пена дней / Б. Виан. – М. : «Художественная литература», 1983. – С. 3-22.
4. Ямпольский, М. Память Тиресия / М. Ямпольский. – М. : Admarginem, 1993. – 456 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1596 с.

ИДЕИ ГЕДОНИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ О. БЕРДСЛИ

Петрова Е. В.,

*Магнитогорский государственный технический университет
им. Г. И. Носова, г. Магнитогорск*

Эпоха декаданса с его отрицанием, неприятием мира и желанием пересмотреть устоявшиеся ценности, найти нечто новое, возможно ранее запретное, была благоприятной почвой для развития гедонизма. Эстетическое удовольствие вперемешку с чувственным наслаждением, свободным от религии, морали и других ценностей, не могло не повлиять на умы эпохи «конца века». Наряду с У. Патером и О. Уайльдом влиянию декадентского гедонизма поддался и Обри Бердсли. Критики описывают его творчество такими эпитетами, как «теплица порока», «оргии Астарты», а Сергей Маковский сравнивает его наследие с черным алмазом: «...творчество Бердслея – черный алмаз с тонко отшлифованными гранями, с острым, холодным блеском, с загадочными мер-

цаниями переломленных лучей, черный алмаз в филигранной оправе, восхищающий совершенством работы и в то же время наводящий жуткий трепет, словно талисман волшебника» [2; 317-318].

Свою карьеру О. Бердсли начинает как иллюстратор, соединив в своих рисунках литературный сюжет с гедонистическими идеями, воплощенными через эротические детали. Примером может служить пять рисунков для «Правдивой истории» Лукиана: здесь художник изображает вакханалии и весьма откровенные сцены. Рисунки к «Саломее» выполнены в том же гедонистическом духе. Они подобны чувственным провокациям, с первого взгляда даже невинны: «...Все сладострастие пляшущей Саломеи...как будто сосредоточено в нескольких розах, которые порхают вокруг нее, рисуя в воздухе след ее порочного тела; и как изумительно дополнено это впечатление фигурой косматого карлика, сидящего со своей странной гитарой тут же, у голых ног царевны...» [2; 336].

У Бердсли, как и у Уайльда, идея удовольствия граничит с запретным и греховным. Сам создатель аморального гедонизма в беседе с Бердсли называет его произведения цветами греха: «Baudelaire called his poems *Fleurs du Mal*, I shall call your drawings *Fleurs du Péché* - flowers of sin» [7; 54]. Действительно, многие творения молодого человека пронизаны образами обнаженных тел и непристойными сценами, но именно они и создают ощущение наслаждения запретным и помогают отодвинуть рамки ограничений. Критик Рудольф Клейн сравнивает творчество Бердсли с публичным и сумасшедшим домом и называет его произведения «раем греха» [9; 23], поскольку они не подчиняются законам морали. Но образы Бердсли не просто не подчиняются законам общества, они стоят вне моральности. Его произведения проистекают из двух начал: наслаждение уродством и оправдание порока через красоту. Таким образом, последователь декадентского гедонизма доводит понятия наслаждения грехом до эстетической неуязвимости. Странные создания не ведают о зле и добре, греховности и добродетели, они – это демоны вне моральных чувственно-интеллектуальных соблазнов.

Одним из таких демонов становится женщина. Подобный выбор не случаен. Декадентская эпоха, «с ее неповторимыми, чувственными женскими образами возвела на культурный пьедестал новые представления о женской красоте как об особенной эстетической категории... Художники как бы низвергают женский образ с романтического олимпа, предлагая нам новое представление о женщине как о женщине-вампи или «роковой» женщине» [3; 216]. Данный образ усиливает зарождающееся феминистское движение. Оно разрушает стереотип о том, что женщина – это домашнее существо, которое обязано подчиняться воле мужа или отца. Начиная с 1890-х годов женщины сами управляют своей жизнью, теперь они являются «new women who is obtaining equality with men in terms of sexual, social, economic, and political rights» [5; 238].

Однако феминистское движение встретило жесткое сопротивление: консервативное викторианское общество не желало менять свое представление о роли женщины. Мужчины воспринимали «новых женщин» как социальную и даже личную угрозу. Устои викторианского уклада жизни на патриархальных идеях предполагали, что женщина стояла ниже по эволюционному развитию и тем самым зависела от мужчины. Другими словами, мужчина был сильнее, умнее, энергичнее и совершеннее. В этой системе взглядов превосходство мужчины зависело от несостоятельности женщины, именно поэтому новое движение, делающее женщину независимой, так пугало многих мужчин. Кроме того, мужчины боялись не просто потерять свое право на превосходство, они опасались, что подобные социальные изменения могут привести к тому, что уже именно женщина займет лидирующее место. Биограф Бердсли, Ян Флетчер, пишет: «The particular anxieties about the age may have been conscious and articulate, but the diffused, subconscious, and inarticulate anxieties could only express themselves through symbols» [8; 57]. В сложившихся обстоятельствах, Бердсли создал весьма символические и наглядные иллюстрации, отображающие эти тревоги.

Кроме того, соединив в едином образе «*fame fatale*» и «*new women*» О. Бердсли создает своего гедонистического демона. На его рисунках это лесбиянки, проститутки, девушки с другими сексуальными отклонениями, актрисы и притворщицы. Все они свободны от моральных норм и могут в полной мере наслаждаться жизнью. Его женщина-демон – это существо, обладающее чувственно-плотской стороной, не зависящее ни от кого, а только от своих инстинктов, которые порой необузданны. Она способна откровенно выразить свое чувство, свое желание, жар души и красоту тела.

Гедонистические мотивы, которые в первую очередь были присущи его рисункам, позже перетекают и в его художественную прозу. Романтическая повесть «Под холмом, или История Венеры и Тангейзера» (1895-1896) является тому доказательством. В основе произведения лежит популярная в то время легенда о рыцаре Тангейзере. До Бердсли этот сюжет использовали немецкие романтики Л. Тик и Э. Т. А. Гофман, а так же Г. Гейн, У. Морис и А. Суинберн. Тем не менее «История Венеры и Тангейзера» – это не подражание вышеназванным авторам, а весьма кардинальное переосмысление мифологического сюжета. Так, если ранее главенствующая роль отводилась Тангейзеру, который обнаружил вход в грот языческой богини и провел с нею почти семь лет, то у Бердсли внимание обращено на Венеру. Формальным признаком главенствующей роли Богини является тот факт, что ее имя в заглавии упоминается первым, среди иллюстраций к книге рисунок Тангейзера всего лишь один, а Венера изображена на четырех портретах. В семантическом плане именно Богиня выполняет все основные действия: «...она и богиня, и блудница, и добрая госпожа для своих подчиненных, и слуга всем их прихотям, и любовница, и изменщица. Ее мир замкнут на самом себе, приятен для всех ее гостей и самодостаточен» [4; 483]. Для автора Венера это и есть эротичный и чувственный символ «новой женщины», образ которой он ассоциирует с наслаждением и полнотой жизни.

Художественному сознанию автора присущи и другие гедонистические образы. Один из них базируется на идее о том, что удо-

вольствия жизни предельны. Исходя из этого, чтобы получить безграничное наслаждение, необходимо покинуть реальность. Так, у Патера этот уход осуществляется через смерть. Бердсли же не умерщвляет своих героев, он выводит Тангейзера и Венеру за рамки существующего иным способом. Буквально с первой сцены он создает нереальный мир, некий сон, навеянный сладостными мечтами: «Были сумерки, час, когда усталая земля облекается в мантию из мглы и теней, когда молчание зачарованного леса нарушается легкими шагами и тихими голосами фей, когда воздух весь пропитывается нежными настроениями и даже щеголи, восседая перед своими туалетными столиками, предаются мечтаниям» [1; 42]. «Прекрасный миг», думает Тангейзер, «чтобы ускользнуть из мира» [1; 42]. Так и происходит: спустившись в грот, он и читатель попадают в необычное место, надежно защищенное от проникновения реальности и обыденности, в мир, где отсутствует понятие исторического времени. Сама обстановка предрасполагает отдаться безудержным удовольствиям. «Нега волшебства завладевает мыслью, вы ускользаете из мира и больше ничему не удивляетесь. Даже в голову не приходит не соглашаться. Слишком ясно, что художник – колдун, но не обманщик. Его эпикурейство, не знающее моральных предрассудков, манерное щегольство, его ирония и дерзость так художественны, что не вызывают ни тени досады» [2; 322]. В этой атмосфере, «насыщенной тонким ядом любовных ласк» [2; 322], воображение одерживает победу над совестью и рассудком.

«В теплице порока...демоническое сладострастие смешалось с демоническим весельем; древнеязыческий миф облекся в формы манерной чопорности, «fin de siècle» символы неба и ада оделись в пестрые травести уличных маскарадов...» [2; 329]. Таков ужин, который Венера устраивает на своей террасе. Вакханалия по своему размаху сравнимая с пиршеством Трималхиона у Петрония. «Простой голод вскоре уступил более изысканным чувствам истинного лакомки, а редкие вина, замороженные в ведрах со льдом, развязали и дали волю всякого рода поразительно декольтированным разговорам и

неудержимому хохоту» [1; 56]. Далее автор лишь вскользь упоминает об остальных наслаждениях и признается, что «по причинам, крайне прискорбным, большая часть того, что говорилось и делалось за этим ужином, должно остаться неопианным и невоспроизведенным» [1; 58-59]. Однако вино и порошки, подсыпанные в бокалы, сделали свое дело: обнажается сущность жителей Холма, а представление, которое состоялось после ужина, превращается в безудержное буйство. Впечатлительная и наивная природа жителей, искушенная новыми радостями и наслаждением, становится по-дионисийски разрушительной. Сатиры сидели верхом на дамах и «they played them passionately and roughly, making havoc of the cultured flesh, and tearing the splendid frocks and dresses into ribands» [6; 53]. Что же касается Венеры и Тангейзера, то они наслаждались друг другом. «Она часто преклоняла ему голову на плащ, страстно целуя его...Верхняя губа ее слегка вздулась и дрожала от возбуждения, раскрывая десны. Со своей стороны, Тангейзер был не менее нежен. Он целовал ее всю и все, что на ней было надето...Он нежно ласкал ее веки кончиками пальцев, отводил кудри с ее лба и проделывал тысячи нежностей, настраивая ее тело» [1; 59]. Посредством дальнейшего описания любовной встречи, которой отведена целая глава, Бердсли создает гимн одному из видов удовольствия – эротическому.

Таким образом, автор делает своих героев свободными от каких-либо ограничений и запретов и предоставляет им возможность испытывать бесконечные наслаждения. Венера, как символ языческой чувственности, способная увлечь в мир порока, и ее кавалер Тангейзер, ищущий наслаждений, а также женщины, живущие на страницах его иллюстраций, пробуждают дионисийский дух. Они вновь, после Патера, воскрешают Золотой век и олицетворяют мечту гедониста о навечно потерянном рае.

Библиографический список

1. Бердслей, О. История Венеры и Тангейзера / О. Бердслей ; перевод. М. Ликиардопуло // Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера : стихотворения, письма / О. Бердслей. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 37-87.
2. Маковский, С. Обри Бердслей / С. Маковский // Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / О. Бердслей. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 316-339.
3. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 293 с.
4. Тимашков, А. Ю. Миф о Тангейзере в интерпретации искусства модерна: Повесть О. Бердсли «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера» / А. Ю. Тимашков // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: Аспирантские тетради. – Ч. 1. (Общественные и гуманитарные науки). – 2008. – № 34. – С. 483-486.
5. Banks, Olive. Faces of feminism: a study of feminism as a social movement / O. Banks. – Oxford : Martin Robertson, 1981. – 285 p.
6. Beardsley, Au. The story of Venus and Tannhäuser / Au. Beardsley. – London, For private circulation, 1907. – 88 p.
7. Desmarais, Jane Haville. The Beardsley industry : the critical reception in England and France / J. H. Desmarais. – Aldershot, Hants, England ; Brookfield, Vt. : Ashgate, 1998. – 166 p.
8. Fletcher, Ian. Aubrey Beardsley / I. Fletcher. – Boston : Twayne Publishers, 1987. – 206 p.
9. Klein, Rudolf. Aubrey Beardsley. Band 5. Die Kunst Sammlung Brandus / R. Klein. – Berlin : Brandus Verlag, 1922. – 48 s.

ЦЕННОСТНЫЕ ТЕЗАУРУСЫ В ПЕРСОНАЛЬНОЙ МОДЕЛИ Э. ХЕЙВУД

Сизова О. В.,

*Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) ОГУ, г. Орск*

Элиза Фаулер Хейвуд является одной из первых, кто представил женщину восемнадцатого столетия, живущую изолированно и уединенно под властью доминирующего мужа и исполняющую роль, предписанную ей обществом. Э. Хейвуд не была первой, кто начал писать на данные темы, она продолжала традиции, заложенные А. Бен и Д. Менли. Заслуга Э. Хейвуд и других писательниц в том, что голоса женщин-героинь их романов были услышаны и тем самым был брошен вызов патриархальному обществу того времени.

Писательница была важной и влиятельной личностью в истории женской британской литературы. Свою писательскую карьеру она начала в 1719 г. с романа «Любовь в избытке, или Роковой поворот судьбы» («Love in Excess, or the Fatal Enquiry», 1719-1720) и закончила в год своей смерти книгами о воспитании «Жена» («The Wife», 1756) и «Муж, Ответ на Жену» («The Husband, in Answer to the Wife», 1756). Многие из ее работ были опубликованы анонимно. Ее карьера развивалась в переходный период в истории английского романного жанра. В произведениях писательницы отражены многие изменения, которые претерпевал жанр в своем развитии в XVIII веке, начиная с раннего мечтательного французского романа (romance) до более реалистического романа (novel), главные герои которого были взяты из разных социальных классов.

Тезаурусный подход поможет лучше понять и представить художественный мир Э. Хейвуд. Исследование тезауруса позволит изучить взаимодействие писательницы с обществом, более плодотворно осмыслить ее мировоззрение, рассмотреть *персональную*, или *авторскую (тезаурусную)*, модель автора. При этом под тезаурусной моделью писателя будет пониматься соотношение писателя как творца

текстов с той реальностью, с которой он вступает в контакт, будь то сферы литературы, общественной или личной жизни [5].

Вслед за Вал. А. Луковым и Вл. А. Луковым [6] тезаурус понимается нами как такая организация информации у субъекта социокультурной деятельности, которая теснейшим образом связана с его местом в обществе и в макро-, и в микросоциальном пространствах. В персональной (тезаурусной) модели писательницы были отражены взаимоотношения общества и правительства, личная жизнь женщин в условиях политической и социальной обстановки того времени, что можно видеть в ее произведениях.

В структуре тезауруса автора можно выделить различные уровни: социальный (взаимосвязь политики и общества, общества и семьи) и ценностный, в котором ведущее место уделяется добродетели, нравственности, любви, женщинам, дому, семейному очагу. Общим, связующим звеном между этими уровнями является место и роль женщины в обществе и семье. Это реализуется через эстетику и творчество писательницы.

Взаимоотношения общества и правительства, личная жизнь женщин в условиях социальной и политической обстановки той эпохи явились отражением в персональной (тезаурусной) модели писательницы.

Одной из центральных тем, постоянно исследуемой в ранней женской любовной беллетристике, является неизбежное непостоянство мужчин и относительное постоянство женщин. Авторы любовных романов часто утверждают, что их сочинения могут послужить полезными уроками для того, чтобы предупредить и предостеречь других молодых невинных девушек. Они достигают этого, объявив о добродетельном умысле в предисловиях, или через авторские отступления в повествовании, или через наказание злых героев по справедливости.

В произведениях Э. Хейвуд есть яркие захватывающие описания сцен обольщения, предметы любовных интриг (например, двери, ключи, сады, черная лестница, тайные проходы и т. п.). Кроме того,

писательница часто утверждала, что эти распущенные истории содержат мораль для молодых, неопытных женщин.

Романы Э. Хейвуд повествуют об ухаживаниях, любви, особенно запретной любви, страсти, соблазнении, обмане и интригах. Однако любовь для женщин может оказаться губительной и привести к позору и мучительным страданиям, если они не в силах сдержать свою страсть и скрыть свои чувства к мужчине [2]. Типичная любовная интрига – это совращение невинной, симпатичной молодой девочки пожилым человеком, который клянется в вечной преданности ей, но бессердечно покидает ее после того, как его физическое желание удовлетворено. Коварный герой, как правило, женат, имеет знатное происхождение, иногда даже является опекуном невинной героини или родственником – ситуация, которая делает его поведение более отвратительным для рядового читателя. Кроме того, герой-повеса изощряется в обмане, интригах, чтобы завоевать свою возлюбленную.

Первый роман Э. Хейвуд «Любовь в избытке» затрагивает темы образования и брака. Он состоит из трех частей, напоминающих три действия в пьесе, которую можно было бы поставить на сцене. Главный герой граф Д'Элмонт (D'Elmont), молодой повеса, который без труда очаровывает и влюбляет в себя женщин, ведет легкомысленный и распутный образ жизни, но потом встречает настоящую любовь. Произведение заканчивается свадьбой главного героя и его возлюбленной. На страницах романа Э. Хейвуд размышляет о том, что такое любовь и какие последствия несет в себе проявление этого глубокого нежного чувства к другому человеку [3], [4].

Э. Хейвуд изображает низких в моральном плане людей, чтобы показать нелепость утонченной аристократической любви. Роман «Любовь в избытке» явился ярким примером вызова женщин общественному внешнему приличию. Писательница пытается своим произведением научить молодых людей, как избежать ловушек любви и ухаживаний, показывая это на примере своих героев.

Тему «падшей женщины» писательница поднимает в романах «Идалиа, или Несчастливая любовница» («*Idalia; or The Unfortunate Mistress*», 1723) и «Фантомина, или Любовь в лабиринте» («*Fantomina; or Love in a Maze*», 1724). В данных произведениях она утверждает, что женщины имеют доступ к власти в социальной сфере.

Роман «Британская затворница» («*The British Recluse: or, The Secret History of Cleomira, Suppos'd Dead*», 1722) также можно считать одним из примеров произведения, отражающего ценностный тезаурус писательницы.

Это история двух женщин, Белинды и Клеомиры, которым удалось сохранить на протяжении всей жизни настоящую и крепкую дружбу, благодаря которой они были способны найти мир и уединение в самых тяжелых жизненных ситуациях. Однако после всех жизненных трудностей и душевных переживаний обе главные героини приобрели некую независимость и самодостаточность, несвойственную женщинам ранней современной Англии. Писательница сделала их намного сильнее, чем она сама, которая смогла завоевать положение в обществе именно благодаря своей свободе, силе воли и целеустремленности. Э. Хейвуд обращает особое внимание на то, как эти две женщины действуют, столкнувшись с гибельным любовным романом и его последствиями.

В конце романа Э. Хейвуд вместо того, чтобы представить Белинду и Клеомиру как вызывающих жалость жертв, напротив, отправляет их далеко от общественной нетерпимости в мир, в котором им удобно и комфортно. На самом деле женщина XVIII века была не в состоянии позволить себе такую возможность. Ее жизнь была бы наполнена насмешкой и стыдом. А также средства, чтобы содержать себя, были ограничены, общество избегало бы их, и, наконец, на них смотрели бы как на поврежденный товар. Однако автор предлагает абсолютно радикальную судьбу своим героиням.

Вследствие развития промышленности и торговли наблюдалось увеличение среднего класса, что привело к росту спроса на домашнюю прислугу. Слугам были известны практически все секреты их

господ, которые они должны были сохранить в тайне, всегда поддерживать хозяина и опровергать все слухи о нем. При этом отношения между ними не всегда были идеальными. Особенно тяжело приходилось молодым девушкам.

Поэтому, как отмечает Лабутина Т. Л., проблема образования и воспитания подрастающего поколения была поистине животрепещущей и в раннебуржуазной Англии. И от того насколько образованной была мать, во многом зависел культурно-образовательный уровень ее детей – будущих граждан нового общества. Вследствие этого появилось немало книг, посвященных не только мужскому, но и женскому воспитанию, авторами которых нередко являлись сами представительницы слабого пола.

В своих работах писатели старались воспитать нравственные ценности у молодых леди, культуру поведения в тех или иных жизненных ситуациях.

Э. Хейвуд одной из первых рискнула написать книги о воспитании и нравственности общества. Этой теме посвящены такие ее работы, как «Подарок для девушки-служанки, или Самый верный способ получить любовь и уважение» («A Present for A Servant Maid; or the Sure Means of gaining Love and Esteem», 1743), «Жена» («The Wife», 1756), «Муж, ответ на жену» («The Husband, in Answer to the Wife», 1756), «История мисс Бетси-ветренницы» («The History of Miss Betsy Thoughtless», 1751) и др.

В книге «Подарок для девушки-служанки...» несколько глав Э. Хейвуд посвящает распространению сплетен. Она советует быть предельно осмотрительными в разговоре и шутке о господине. Благодаря этому совету, можно сделать вывод, что и хозяева в той или иной мере зависят от своих слуг.

В главе «Целомудрие» Э. Хейвуд ведет разговор о достоинстве и об умении правильно противостоять натиску своего господина. Она напоминает, что в Священном Писании уступать такого рода просьбам считается грехом. Девушки должны быть целомудренными и отвергать любой соблазн, но при этом оставаться благоразумными и

предусмотрительными. Молодым служанкам нужно держать себя в руках, чтобы избежать несчастливой судьбы. Легче быть уволенной, чем влюбиться в сына хозяина и потом быть в отчаянии, испытывать разочарование и страдать всю жизнь.

В заключении писательница еще раз напоминает о всех преимуществах следования ее советам и рекомендациям, причем звучит это еще более уверенно, чем в предисловии.

Эта книга о воспитании была одной из самых популярных и наиболее часто цитируемых работ Э. Хейвуд, в которой отразилось ожидаемое и желанное поведение прислуги. По ее словам, робость – это показатель уважения к тому, кому служишь.

Возможно, она лишь объясняет, как себя надо вести, чтобы избежать неприятностей, страданий и чтобы быть в безопасности. Однако нельзя утверждать, что именно такое поведение женщин она действительно считала правильным, а, скорее, наоборот, если судить о деятельности писательницы и некоторых героях других ее произведений.

Э. Хейвуд написала серию морально-нравственных книг о любви среди представителей среднего и высшего классов общества. Среди них можно выделить роман «История мисс Бэтси-ветреницы» («The History Of Miss Betsy Thoughtless», 1751), который критики считали одним из лучших ее произведений. Это была попытка использовать сюжеты из ежедневной жизни как материал для своих романов. В «Истории мисс Бэтси-ветреницы» Э. Хейвуд удалось показать ярких многогранных героев в реальной обстановке.

Этот роман также можно отнести к произведениям, отражающим ценностный тезаурус писательницы, он считается одним из успешных и знаменитых ее творений.

Э. Хейвуд также говорит здесь о статусе женщины в семье, гендерных проблемах и, конечно, о любви и разочаровании, представляя сентиментальную и чувствительную героиню. С помощью описания действий персонажей и их внутренних качеств писательница смогла создать такую милую и незабываемую героиню, что, конечно, не могло не повлиять на успех произведения среди читателей.

Э. Хейвуд, создавая действующих лиц своего произведения, представляет настоящий баланс между описанием их действий и их внутренних качеств. С самого начала романа Бетси отправляют в школу-интернат, где любовная история не по годам развитой мисс Форвард с обаятельным учителем Спаркишем произвела на нее неизгладимое впечатление. Единственную вещь, которую узнает читатель о мисс Бетси со слов автора – это то, что она крайне привлекательна и очень добра. В то же время писательница не дала детально разработанных черт мисс Форвард, она позволила читателям понять ее суть, характер по ее поступкам и поведению в отношении Спаркиша.

Таким образом, вместо ярких и развернутых описаний качеств каждого персонажа, писательница выбирает наиболее короткий путь, она дает им символические говорящие имена, например: мисс Форвард такая же наглая, как и ее говорящая фамилия, она очень активно ищет романтические отношения, а мисс Бетси Тотлес такая же наивная и беспечная, сэр Трасти, господин Гудмэн. Хотя это может показаться и банальным для современного читателя, но на самом деле это дало возможность Хейвуд с большей свободой разрабатывать реалистичные сценарии для своих героев, чтобы они смогли продемонстрировать свои внутренние качества и особые черты характера своими действиями и поступками.

Критики восемнадцатого века думали, что лучший способ стимулировать нравственность у читателей – это представить примеры добродетели. Однако Э. Хейвуд из-за такого давления критиков не стремится показать чистую добродетель. Она старается изобразить мораль в несколько ином виде, чем ее современники. Вместо того, чтобы показать полностью добродетельных и целомудренных героев, писательница создает не совсем идеальную по меркам того времени героиню. Бетси – хорошая девушка с добрым сердцем, но не лишенная тщеславия. Может быть, боясь, как будет принят критиками этот недостаток, Э. Хейвуд оправдывает Бетси, говоря, что не так много молодых и красивых леди без некой доли тщеславия, но в то же время они могут приложить максимум усилий, чтобы избавиться от это-

го изъяна. В романе много тщеславных персонажей, и даже такая на первый взгляд идеальная главная героиня невольно попадает в непростые ситуации.

Восприятие романа как силы, укрепляющей мораль в обществе, свойственно произведениям XVIII века, в том числе и Э. Хейвуд. Создав весьма тщеславную, мелкую, любящую управлять людьми главную героиню, писательница стремится показать читателям плохое поведение, тем самым предупредив о тех неблагоприятных последствиях, которые оно может повлечь за собой.

На самом деле Бетси – это сочетание добродетельности, тщеславия, расчета, безрассудства, кокетства и доброжелательности в одном лице. Она не боится учиться на своих ошибках, поэтому постепенно она вырастает мудрой девушкой. Но этот путь был для нее не прост.

Показав характер Бетси с точки зрения ее мыслей и поведения, не скрывая ничего от читателей, Э. Хейвуд уверена, что теперь стали понятны для публики далеко идущие последствия тщеславия и обмана других людей. Это может быть причиной, по которой люди будут беречь свою честь и стараться держаться подальше от романтической интриги в любой форме ее проявления. Написав «Историю мисс Бэтси-ветреницы» как предупреждение относительно того, кем можно стать, роман Э. Хейвуд можно считать морально-поучительным, резонансным в то время из-за его цели, воззрений и суждений.

В романе также говорится и о том, как важно сохранить девушке ее хорошую репутацию. Господин Гудмэн объяснял Бетси, что «честь такой молодой девушки – это цветок настолько нежный и хрупкий, что легкое дуновение скандала разрушит его» («[...] that the honour of a young maid like you, is a flower of so tender and delicate a nature, that the least breath of scandal withers and destroys it» [1; 174]). Также господин Труворт предупреждает ее о том, что потерянную однажды хорошую репутацию уже никогда не вернешь. (reputation in you once lost, is never to be retrieved [1; 232]).

В отличие от религиозных брошюр, поучительных работ и других литературных произведений, доступных в XVIII веке в Велико-

британии, роман можно считать увлекательным и притягательным для читателей. Э. Хейвуд описывает сложные и запутанные отношения Бетси с мужчинами, но и в то же время они были интересны и близки любому читателю, которому знакомы эти чувства.

Э. Хейвуд создала в своем романе повествователя, который не потворствовал собственным слабостям и желаниям и не был надменным, но обладал достаточной убедительностью, вызывающей доверие читателей, которые могли усвоить практические уроки добродетели, даже если эти моральные уроки не были открыто навязаны им. Следует отметить, что в то время критики предостерегали от чтения романов, не прославляющих какой-нибудь замечательный пример нравственного поведения, которому должны подражать читатели. Бывало, авторы часто включали в свои книги развернутые наставления, восхваляющие незапятнанные добродетели.

Тему морали, правил поведения в обществе, взаимоотношений прислуги и хозяина писательница поднимает и в других своих произведениях, что, возможно, в дальнейшем могло послужить основой для последующих романов Дж. Остен и сестер Бронте.

Библиографический список

1. Haywood, E. The history of Miss Betsy Thoughtless. In four volumes / E. Haywood. The fourth edition : London – 1817 – 288 p.

2. Jing-fen Su, Influence or «Influenza»? Pamela, Anti-Pamela, and the Tradition of Women's Amatory Fiction / Jing-fen Su. – Режим доступа: http://www.press.ntu.edu.tw/ntu_nube/english/#

3. Spacks, P. M. Novel beginners: experiments in eighteenth-century English fiction / P. M. Spacks. – New Haven ; London : Yale univ. press, cpo. 2006. – IX, 309 с. – ISBN 0-300-11031-6.

4. Whicher, G. F. The Life and Romances of Mrs. Eliza Haywood / G. F. Whicher. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/etext/10889>

5. Луков, Вал. А. Тезаурусы. Субъектная организация гуманитарного знания / Вал. А. Луков, Вл. А. Луков. – М., 2008.

6. Тезаурусный анализ мировой культуры : сборник научных трудов. Выпуск 10 / под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова. – М., 2007. – Режим доступа: <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2007/collections/ТАМК10/>

ФРАНЦУЗСКАЯ КОМЕДИЯ-«ШКОЛА» НА РУССКОЙ СЦЕНЕ

Ерофеева Н. Е.,

*Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) ОГУ, г. Орск*

К последней трети XVIII века в русском театре произошли крупные перемены. Прежде всего, стоит отметить появление национальной русской комедии, которая постепенно обращается непосредственно к насущным проблемам времени: «В ней мы находим протест, с одной стороны, против невежественной старины со всеми предрассудками, с другой – против поверхностного и безусловного подражания Западу...» [1; 55]. Вершиной русской комедии этого периода справедливо считается «Недоросль» Д. И. Фонвизина.

В то же время на русской сцене появляются переводные пьесы. Во второй половине XVIII века переводчики обращались к произведениям иностранных авторов с целью восполнить недостатки русского комедийного репертуара. Важно отметить здесь переводческую деятельность В. Теплова, И. Короткова, И. Чаадаева, А. Волкова и других, которые в своих опытах формировали национальный комедийный язык. Как отмечает П. Берков, «это была своеобразная лаборатория, способствовавшая созданию и индивидуальных манер отдельных переводчиков, и общего языка русской комедии начала 1760-х годов» [2;49]. Именно в указанный период появляется много переводов из Мольера, Реньяра, Леграна, Гольберга, Руссо. Вместе с пьесами названных авторов на русской сцене звучали просветительские идеи, формировалось новое мышление XVIII века. Комедия-«школа» стала заметным явлением в этом процессе, способствуя по-

явлению в русской литературе жанра, который П. Н. Берков назвал «комедией-пословицей» или «драматической пословицей». Ученый писал, что «комедия-пословица» по существу ничем не отличается от обычной комедии, кроме только того, что задачей ее является доказательство в драматической форме смысла пословицы» [2; 49]. Исследователь называет первым и лучшим образцом такой комедии перевод пьесы «Школа мещан» д'Аленваля² «Свадьба господина Промоталова», выполненный в 1774 году Л. И. Татищевым-Шубским.

Анализируя пьесу, П. Н. Берков заостряет внимание на сознательной русификации сюжета французского автора, что, в свою очередь, отвечало лукинской традиции «преложения» иностранного произведения на российские нравы. Все действующие лица носят говорящие имена, характеризующие их внутренний мир и человеческую сущность: Степанида Сидоровна Слабоумова, господина Промоталов, Вертопрахов, Пустомелев, Аверкий Артемьевич Простяков. В отличие от французских персонажей, в русской комедии действующие лица – это провинциальные помещики. Они стремятся получить родство с придворным дворянством, представителем которого выступает Промоталов.

Положительный персонаж, брат Степаниды Сидоровны, хотя и носит фамилию Слабоумов, раскрывается как человек прогрессивных взглядов, разумно мыслящий, отстаивающий достоинство племянницы и ее жениха Простякова. При всей идеализации образа, именно Агафону Слабоумову принадлежат слова, свидетельствующие о тех настроениях, которые существовали в обществе. Они перекликаются с рассуждениями персонажей комической оперы Попова «Анюта». В частности, Агафон Слабоумов так говорит об «охальниках, еретиках и бусорманах», то есть дворянах, настаивая при этом на принципиальных различиях между провинциальными помещиками и придворными господами:

Слабоумов. Пускай господа придворные ищут себе придворных и жен, а нас, деревенских дворян, оставьте в покое. Они люди лука-

² Речь идет о пьесе «Школа буржуа» Д'Алланваля.

вые, а мы чистосердечные; они любят роскошь, мотовство, праздную жизнь, а мы – постоянство, умеренность и труды; они пренебрегают нами и считают, что крестьянин – самая последняя тварь на свете, крестьянин с себя хоть кожу продай, да оброк заплати, а мы крестьян любим и считаем их себе товарищами, бережем их, как глаза ... мы хоть деревенские жители, да рассудок имеем [Цит. по 2; 142-143].

Именно Слабоумову принадлежат слова, позволившие П. Н. Беркову отнести пьесу к жанру «комедии-пословицы»: «Знай сверчок свой шесток». Пословица, постоянно повторяемая персонажем, превращала перевод в самостоятельное художественное произведение. Секрет такого преобразования в понятии «пословица», которое, по словам В. Даля, обозначает коротенькую притчу: «Это суждение, приговор, поучение, высказанное обиняком и пущенное в оборот, под чеканом народности» [3; II, 142-143].

Раскрывая содержание пословицы, исследователь тем самым показал, в чем схожи «школа» и «комедия-пословица» – две оригинальные формы, близкие по внешним признакам к нравоучительной драматургии: «Как всякая притча, полная пословица состоит из двух частей: из обиняка, картины, общего суждения и из приложения, толкования, поучения; нередко, однако же, вторая часть опускается, предоставляется сметливости слушателя ...» [3; II, 143]. И если во французской комедии перед зрителем раскрывалась ситуация, в которой тип матери нес на себе всю смысловую нагрузку комедии, то в русской пьесе философский смысл отходит на второй план, уступая место этическому, сосредоточенному на типах придворных дворян, которые в действительности нередко поправляли свои финансовые дела именно за счет выгодного брака. Так, Промоталов собирается жениться на Акулине только из-за богатого приданого и, предвосхищая знаменитое письмо Хлестакова, в послании, случайно попавшем в руки Акулине, с издевкой описывает будущую родню. Безнравственный жених наказывается по решению семейного совета, что подчеркивало стабильность быта провинциальных помещиков.

Перевод свидетельствовал о противоречиях в дворянской среде, о нравственных поисках в русском обществе в период пугачевского восстания. Пословица «Знай сверчок свой шесток» приобретала многогранный смысл, каждый раз воспринимаясь как рецепт поведения героя в зависимости от ситуации. Переводчик утверждал, что человек в дворянском звании так же не удовлетворен своим социальным положением, как и любой другой, более низкого происхождения. Вот почему мать и дочь в пьесе-переводе предстают не как фатально устремленные к высшему свету, а как женщины, которые не способны по достоинству оценить своего счастья в силу неразумности и ограниченности.

«Школа» Д'Алланваля не утратила в переводе главного – анализа действительности и нравов с позиций добродетели. Не случайно, характеризуя мораль высшего света, Слабоумов отмечал:

Слабоумов ... Муж с женою по придворному живет, как кошка с собакой, да в етом и стыда никакого не почитают, а мы живем дружелюбно и согласно, хотя побранимся, да не разойдемся. У нас за Серпуховом разведись-ка муж с женою, так везде пальцами указывать станут, да и поп в церковь не пустит ...» [Цит. по 3; 143].

Перевод отразил стремление русского человека к высшей нравственности, добродетели, ассоциирующейся с честью и достоинством человека. Из цитируемого отрывка видно, что самым страшным наказанием для русского человека было не осуждение соседей, а то, что «поп в церковь не пустит».

В отличие от французского источника, русская пьеса ориентировала зрителя на отечественные нравственные ценности, среди которых слово духовного пастыря всегда было значимо. Поэтому в русской литературе особой популярностью пользовались именно переводы и переделки пьес, несущие заряд высокой общественной морали, в том числе гражданского идеала. В этом плане интересен перевод комедии Н. Лашоссе «Школа друзей» под названием «Училище дружества» (1776).

По замечанию Г. Лансона, сюжет комедии французского драматурга восходит к Плавту, к комедии «Три монеты» (Trinummus) [4; 148].

Пьеса посвящена анализу понятия «дружество», то есть «дружба», которое уже в XVIII веке понималось как «отношения между людьми, основанные на взаимном расположении, на общих взглядах, интересах» [5; 153-154]. Малоудачный прозаический перевод стихотворной комедии Н. Лашоссе выполнен князем Дмитрием Бабичевым, выдавшим его за собственное сочинение [6]. В переводе сохранены имена персонажей, но автор русского варианта комедии меняет акцент, перенося его с линии Монроз – Гортензия на линию Монроз – друзья, а любовную коллизию определяет второстепенной, оттеняющей все события, происходящие в пьесе.

Любовные переживания Монроза стали поводом к серьезному размышлению о взаимоотношениях друзей и их роли в судьбе близкого человека, оказавшегося в сложной ситуации: его дядя был управляющим имения Гортензии, мечтал вернуть его девушке и женить Монроза на Гортензии, но не успел, так как погиб на войне. Монроз оказался в двойственном положении: он любит Гортензию, но не может быть счастлив с нею, так как владеет ее именем. Кроме того, вследствие ряда неприятностей, Монроз оказался в стороне от светской жизни, потерял многих друзей. Один из близких молодому человеку господин Арамонт довольно точно характеризует «дружество» в ответ на язвительное замечание Дорана:

Доран. ... О! Ежели случай ему милосерд будет, какая же толпа друзей разогнана будет.

Арамонт. ... Этот род друзей не совсем необыкновенный. Привыкшие видеть счастье издалека, они не являются во время непогоды. Когда возвращается тишина, то можно опять на них надеяться. Тишина развращенный их полк с собой приводит. Одним словом, в свете это так водится, который был и будет завсегда, как ныне; ныне гораздо жалуют делить с другими благополучие... [7; 12].

Доран. Переменилась ли доля, переменились ли друзья и колеблющаяся дружба изменилась: малейшая перемена смертельно ее

поражает, и остается одно только имя, которое ничего действительно не имеет

Дружба ведь не наследство [7; 5].

Н. Лашоссе создал пьесу, действующие лица которой как бы приподняты над временем. Они высказывают мысли о друзьях и дружбе так, что теряется грань исторической реальности, обнажая лишь нравственную сущность категорий «друг», «дружба», одинаково близких и понятных людям разных эпох. Единственное, что возвращает современного читателя в прошлое, – это проблема возвращения Монроза в высший свет.

Монроз оказывается в центре внимания как человек-пример, отношение к которому раскрывает нравственную сущность других персонажей.

Разворачивался «урок дружбы», на котором обязательно должны были предстать плохие и хорошие друзья. Контраст закладывался не только в речи героев, но и в их поведении, что позволяет обозначить ситуацию как проблему истинной и ложной дружбы, близкую по содержанию комедии Пирона «Неблагодарные сыновья». Сначала на сцене появляются друзья, которые переживают за Монроза, поддерживают его словом, затем появляется Арист, который, как следует из разговора Дорана и Арамонта, оставил в трудный час сына друга. Однако служанка Клорина так характеризует всех друзей молодого барина:

Клорина. ... друзья его не очень ему помогают. Один из них прост, чистосердечен, услужлив; однако больше шумит, нежели дело делает; другой наполнен важностью и непостоянством [7; 5].

Речь идет как раз об Арамонте и Аристе. Внешнее поведение обоих позволяет думать, что настоящим другом является Арамонт. По словам Дорана, в отличие от Арамонта, который не покидает Монроза, Арист «человек не промах, он больше притворный льстец ..., который при дворе кажется будто бы не хотел попасться ни в чины, и ни в какое достоинство, но который тайно намерен быть первым господином» [7; 14-15]. Однако с именем Ариста связано будущее благополучие Монроза, так как, пользуясь положением при дворе, именно он, внешне

угрюмый и неразговорчивый человек, уладил все дела юноши. Это спасло Монроза от гибели и помогло обрести счастье с Гортензией. Когда во втором действии Арист разговаривает с Монрозом, то откровенно предупреждает его о той опасности, которую таит в себе свет:

Арист. ... Ты погибаешь, Монроз ... Тыходишь в свет; и скоро ты покажешь на этом великолепном позорище, на котором, я знаю, как мог я так долго сохраниться; ты еще о всех его сокровенностях не известен. Должности и военная служба до сих пор тебя от него удаляли. Двор есть всегда и самим его жителям земля незнакомая. По долговременной бытности и во многом обхождении еще в нем жить привыкают: всегда по новым в нем ступают опасностям, живут при нем окружаемые завистливым народом или опасными друзьями. Счастлив тот, который узнает их. Не можно в нем иначе возвыситься, как падением другова, и пользуются в нем только другова погрешностями; иной, плавая в желаниях, сего дни держится, а завтра не смеет противиться буре; и кончает течение свое опасным кораблекрушением» [7; 21-22].

Арист выступает не только в роли друга, но, прежде всего, наставника, который искренне желает счастья и благополучия сыну своего погибшего товарища. Отношения между влюбленными помогает уладить и портрет девушки, написанный когда-то для Монроза, но так и не отправленный ему в армию. Благодаря служанке, портрет попадает к Монрозу, который преодолевает свое смущение и отправляется к возлюбленной. Счастливый финал завершает действие.

Этико-социальный конфликт, на первый взгляд, уступил место нравственному. Однако именно его решение позволило привести действие к положительному финалу. Внешние события на сцене, монологи и диалоги персонажей раскрывали суть тех человеческих взаимоотношений, которые делают жизнь в обществе либо опасной, о чем свидетельствует разговор Ариста с Монрозом, либо приятной, по свидетельству преданной служанки Клорины. И не случайно в переводе названия пьесы появилось не «школа», как в оригинале, а «учище», то есть наставление примером, приглашающее зрителя осмотреться вокруг себя в реальной действительности. И вопрос, который

задал Арист Монрозу после пространного монолога о светской жизни, был адресован, скорее, партеру: «Но из сего описания ... не имеешь ли ты в чем укорять себя?» [7; 22].

Перевод, выполненный Бабичевым (в опубликованном варианте указано «кнз... Дмтр. Ббчв»), обращал русского читателя и зрителя к важным этическим вопросам времени. Это уже не было «предложением на российские нравы». Комедия по сути отвечала на многие вопросы, возникающие в обычной жизни людей.

В литературоведческих источниках, в том числе и по истории театра, можно встретить упоминание о том, что комедия Н. Лашоссе пользовалась популярностью у русской публики [8]. Но кроме комедии «Школа друзей» никакая другая на русский язык не переводилась. О них можно было судить только по французским оригиналам, сохранившимся в отечественных библиотеках образованных и прогрессивно настроенных русских людей. Кроме того, как указывают исследователи русской переводной художественной литературы, русские зрители видели «Школы» – комедии в постановке гастролировавших в Петербурге иностранных групп [9; 45]. В этом плане уместно вспомнить и о том, как ревностно деятели русской культуры относились к различного рода переводам и переделкам с иностранного даже лучших образцов французской, английской или немецкой литературы. В 1783 году П. А. Плавильщиков (1760-1812) в журнале «Зритель» опубликовал статью «Нечто о врожденном свойстве душ российских». В ней он страстно отстаивает право народа на самостоятельность мышления и восприятия мира. Плавильщиков писал: «Если бы Российский народ отличался от всех племен замнородных единым только подражанием и никакой другой способности не имел, то чем бы он мог удивить вселенную, которая смотрит на него завистливыми глазами? Вся Европа, столица учености и вкуса, противу воли своей во многом отдает справедливость России, – восхищается добродетелями ее, которых вне России нет» [Цит. по: 10; 498].

Библиографический список

1. Берг, Э. П. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского / Э. П. фон Берг. – Варшава, 1912.
2. Берков, П. Н. История русской комедии XVIII века / П. Н. Берков. – Л., 1977.
3. Даль, В. И. Пословицы русского народа : сборник : в 2 т. / В. И. Даль. – М., 1984. – Т. 1.
4. Lanson, G. Nivelles de la Chaussée et la comédie larmoyante / G. Lanson. – Paris, 1887.
5. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 6 / ред. кол. С. Г. Бархударов, Е. Э. Биржакова, А. В. Бондарко ; гл. ред. Ю. С. Сорокин. – Л., 1991.
6. См.: История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь XVIII век. Т. 2. Драматургия. Поэзия / под ред. Ю. Д. Левина. – СПб., 1996.
7. Ла Шоссе. Училище дружества. Комедия в пяти действиях. Сочинения кнз... Дмтр.-Ббчв... – СПб., 1776.
8. См., например: Асеев, Б. Н. Русский драматический театр XVII-XVIII веков / Б. Н. Асеев. – М., 1958.
9. История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 2. Драматургия. Поэзия / отв. ред. Ю. Д. Левин. – СПб., 1996.
10. Цит. по: Хрестоматия по русской литературе XVIII века / сост. д-р филол. наук проф. А. В. Кокорев. – М., 1952.

НОВЕЛЛА Й. ФОН ЭЙХЕНДОРФА «ОСЕННИЕ ЧАРЫ» В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКИ

Иванова Е. Р.,

*Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) ОГУ, г. Орск*

Особенность положения Эйхендорфа в немецком романтизме заключается в том, что, являясь, по сути, «последним рыцарем романтизма», он всё же сохраняет наиболее прочные связи с самым начальным его этапом, что особенно заметно в его ранней новеллистике.

Новелла «Осенние чары» создавалась в 1808-1809 годы, когда жанр романтической новеллы в Германии только формировался, но уже написаны «Верный Эккарт и Таннгейзер» (1739), «Белокурый Экберт» (1797) и «Руненеберг» (1802) Тика, «Землетрясение в Чили» (1807) и «Маркиза д'О» (1808) Клейста, гофмановский «Кавалер Глюк» (1809). Однако сюжетные мотивы именно тиковских произведений оказывают особое влияние на новеллу Эйхендорфа.

«Осенние чары» – первое прозаическое произведение Эйхендорфа. Исследователи, как правило, не уделяют внимание этой новелле или упоминают о ней вскользь, отмечая её несовершенство и подражательный характер. Данная новелла представляет интерес как своего рода отправной пункт и в эволюции жанра, и в изменении позиции автора, осмысливающего и переосмысливающего идеи ранних романтиков.

Новелла «Осенние чары» – это своеобразный синтез «Верного Эккарта и Таннгейзера», «Руненберга» и «Белокурого Экберта» Тика. Новелла Тика «Верный Эккарт и Таннгейзер» основана на средневековом мифе о Венериной горе. Внимание к мифу характерно для всей литературы романтизма. Романтики задумываются, «способно ли новое время возродить миф по-новому, сами делают опыт воссоздания мифа» [1]. Миф в новелле Эйхендорфа, пусть не сохранив основных коллизий и имён персонажей, всё же ближе к первоисточнику, так как младший из

писателей сохраняет главный мотив этой средневековой легенды – противопоставление языческой чувственности и христианского аскетизма.

Безусловно, изменения, внесённые авторами в легенду, позволяют судить о том, что же является наиболее важным для писателя на данном этапе его творчества, о чём прежде всего он считает нужным сказать в своём произведении. В данном случае миф о Таннгейзере используется Тиком, а вслед за ним и Эйхендорфом, с целью показать, как изменяется человеческая душа, проникнутая ложными идеалами. Но если герой Эйхендорфа пытается выбраться из этих «колдовских чар» и ясно осознаёт, что жизнь прошла зря, то тиковский Таннгейзер такой попытки не делает, подчиняясь судьбе и возвращаясь в грот Венеры. Тик ещё не видит пути спасения для своих героев, поэтому все они в конечном итоге погибают, для Эйхендорфа, как мы уже отмечали, спасение – в религии. Однако не только о мировоззренческих композициях позволяет судить интерпретация мифа в новеллах Тика и Эйхендорфа, здесь в полной мере проявляется и творческая индивидуальность писателя, его талант.

На явную связь произведений Тика и Эйхендорфа указывает и зачин новеллы «Осенние чары» и тиковского «Руненберга»: молодой охотник встречает в лесу незнакомца, общение с которым порождает цепь необычных событий, нарушающих привычную жизнь героя.

Как и в «Белокуроем Экберте» и «Таннгейзере» Тика, повествование об основных событиях в новелле Эйхендорфа ведётся от лица персонажа-рассказчика. В роли рассказчика у Тика выступает Берта, супруга Экберта, Таннгейзер повествует о своих приключениях другу Фридриху. Герои новеллы Эйхендорфа соответствуют персонажам «Таннгейзера» Тика: Раймунд – Таннгейзеру, Убальдо – Фридриху из Вольфсбурга, Берта – Эмме.

Поведение главного героя у обоих авторов – следствие каких-то давно свершившихся событий. Сюжет новелл – это рассказ-воспоминание о прошлом: Берта вспоминает о времени, проведённом в домике старухи-волшебницы, Раймунд – о своей юности. Рассказу героя предшествует небольшое авторское вступление, создающее атмо-

сферу воспоминания, которое становится своеобразным путешествием в прошлое. Схожи в произведениях и сцены, предшествующие рассказу.

Следует отметить, что новелла «Осенние чары», пожалуй, единственное произведение Эйхендорфа, где романтический конфликт изображён в трагических тонах: «колдовские чары» оказываются сильнее, и Раймунд, как тиковский Таннгейзер, остаётся в мире «осенних грёз». В целом же, Эйхендорф не приемлет мысли Тика о том, что человек не может повлиять на роковой ход событий. По его мнению, только человек, отрешившийся от религии, утрачивает внутренний стержень и уже не способен противостоять злу. Убальдо и Раймунд, герои новеллы Эйхендорфа, одновременно слышат «волшебные звуки, но на набожного Убальдо они не оказывают такого влияния, как на Раймунда, «душа которого тщетно боролась с искушением», утратив «светлую уверенность действительно преданной Богу души» [2; 9].

Душевное смятение Раймунда одновременно передаёт и создаёт «колдовские звуки» и «неясные» голоса (*dunkle Stimen*), которые повторяются каждую осень, и «колокольные звоны дальних соборов». «Когда, звоня к заутрене, доносятся до меня через горы эти звуки, – говорит Раймунд, – кажется, ищут они старый, тихий божественный край детства в моей душе, которого больше нет» [2; 19].

Герои новелл Тика и Эйхендорфа оказываются во власти чарующих звуков, «пробуждающих в каждом слушающем то глубокое томление, то дикие желания» [3; 201]. Мотив «околдовывающих» звуков, неоднократно повторяющийся в «Осенних чарах» Эйхендорфа, имеет более широкое значение и смысл, чем в тиковском «Таннгейзере». Новеллы Тика «Руненберг» и «Белокурый Экберт» – яркие примеры мастерства автора в создании звуковых картин, и Эйхендорф, бесспорно, талантливый последователь Тика. В. М. Жирмунский, рассуждая о «мистическом чувстве присутствия в мире Божества» в произведениях Тика, приводит строки из его произведения «Друзья», которое, на наш взгляд, наиболее ярко иллюстрирует принцип передачи этого чувства: «В высокой траве раздался звонкий шелест, и наклонились стебельки

друг к другу навстречу, как будто разговаривая о чём-то, и, плескаясь, падал тёплый дождь, словно желая пробудить спящие песни в лесах, и в кустах, и в цветах. И всё звенело и звучало кругом. Тысячи дивных голосов переговаривались в одно время; песни манили, звуки сплетались со звуками» [4].

В отличие от Тика, Эйхендорф передаёт звуки не в общем «хоре», а различает их, дифференцирует. Новелла Эйхендорфа буквально переполнена звуками: пение, удары топоров, шаги, птичий гомон, лесной рожок, хохот, «чарующие» звуки и т. д. Писатель использует глаголы, определяющие различные оттенки звучания: *hallen*, *schallen*, *klingen*, *singen*, *dringen* и другие. Более того, звуки у Эйхендорфа приобретают некую материальность: девушка ходит среди деревьев и цветов сада как между звуками (*wie zwisohen den Klängen*), она же спрашивает у Раймунда: «Как ты попал в круг моих звуков?» Круг звуков (*der Kreis der Klänge*), своеобразная волшебная сеть, опутывающая героя, тоже представляется как нечто материальное, что вполне созвучно идее Шеллинга о том, что звук (*klang*) есть «обличение бесконечного в конечное» [5]. Бесконечным в данном случае является природа, живущая своей тайной, непознаваемой жизнью, а чарующие звуки – это язык природы, её музыка. В новелле эти звуки сопровождают наступление осени и умолкают с приходом зимы, с тем чтобы вновь зазвучать через год, в этом – объяснение названия произведения «Осенние чары».

Музыка в тиковском «Таннгейзере» подобна пению сирен, следуя за ней, человек попадает в ад. Таннгейзер с детства слышит эти звуки, но они умокают, когда душа его открыта добрым и светлым чувствам, любви, и звучат всё громче, стоит ему задуматься о чём-либо дурном. У Эйхендорфа колдовские звуки – это не только проявления тёмного, потустороннего мира, но и прекрасная песня, от которой оживает природа. Он придаёт звуку более широкое значение: это музыка природы, которая у романтиков существовала наравне с любой другой музыкой, будь то пение или игра на музыкальных инструментах; звуковой фон произведения позволяет глубже понять душев-

ные переживания героя. Музыкальность, как мы уже отмечали, отличительная черта произведений Эйхендорфа, который стал создателем лирической и, условно говоря, музыкальной новеллы в литературе немецкого романтизма. «Осенние чары» не являются исключением.

Манящие звуки приводят тиковского Таннгейзера в грот Венеры, где он испытывает «все радости, которые предлагает земля» [3; 25]. У Эйхендорфа чудесная мелодия льётся из прекрасного сада, окружающего, словно «волшебное кольцо», замок в лесу. Описание сада мы встречаем в новелле Тика, но это обычный земной сад, где Таннгейзер встречает Эмму – обычную девушку и влюбляется в неё. В «Осенних чарах» Эйхендорфа сад волшебный. Он подобен чудесному оазису, где сбываются все мечты и исполняются все желания героя. Однако, несмотря на такое принципиальное различие, описание сада у Эйхендорфа очень близко к изображению сада у Тика, что ещё раз свидетельствует о влиянии произведений Тика на раннюю новеллистику Эйхендорфа.

Архитектонику новеллы можно сравнить со структурой музыкального произведения: прелюдия – встреча Раймунда и Убальдо в лесу, экспозиция – рассказ Раймунда о волшебном саде и его хозяйке, интерлюдия – комментарии автора по ходу действия, реприза – последняя сцена новеллы: повторение отдельных фрагментов песни лесной красавицы и уход Раймунда за манящими звуками. Однако не только соотнесение слова и музыки придаёт новелле лиризм, которым будет отмечено дальнейшее творчество Эйхендорфа. В первом прозаическом произведении автора в полной мере отразился лирический талант молодого поэта – неслучайно образ лесной девы, а также многие метафоры и эпитеты, встречающиеся в юношеской лирике, повторяются в новелле «Осенние чары». Так, рисуя необычайно яркую картину осени, Эйхендорф прибегает к цветным эпитетам, столь характерным для его лирики. Подчёркивая великолепие осенней природы, он использует пурпурно-красные (*purpurrot*), золотисто-жёлтые (*goldgelb*) и огненные цвета (*feuerfarb*). Дополняет картину цветочная символика, столь любимая романтиками, но в новелле Эйхендорфа

идёт постоянное сопоставление цветов и камней, живой и неживой природы. В осеннем саду цветут лишь астры – «последние созвездия уходящего лета, горящие разноцветными огнями» [3; 13], астра из драгоценных камней – единственное украшение хозяйки сада. Взглянув на умирающую красавицу, Раймунд рассказывает: «... Лицо возлюбленной показалось мне будто сделанным из камня, прекрасным, но не живым. Камень сверкал как глаз базилика на её груди, губы страшно мне улыбались» [2; 18]. Смерть обращает красавицу в мрамор, и на её груди расцветает базилик, цветок, который, по преданию, появляется на теле умершего. Камни в новелле символизируют демонический мир, поэтому названия минералов звучат, когда Раймунд говорит о человеческой душе, в которой нет места Богу: «Смотрите, в душе человека царит волшебное и призрачное царство мыслей, там сверкает хрусталь и рубин, окаменевшие цветы глубин одаряют страшными и любопытными взглядами...» [2; 26]. Таким образом, в этой новелле наметилась та основная линия, по которой будет развиваться дальнейшее новеллистическое творчество Эйхендорфа – создателя лирической «музыкальной» новеллы в немецком романтизме.

Новелла «Осенние чары» написана в тот период, когда иенские романтики отошли от активной деятельности и на смену им пришло новое поколение. Гейдельбергские романтики ставили перед собой иные цели и задачи, будь то философские тракты или художественное произведение. На наш взгляд, это естественное и закономерное явление, ибо в работах иенских романтиков содержался тот философский и художественный базис, определяющий характерные особенности романтизма, составляющий своеобразный «арсенал» романтиков. Известно, что Тику подражал в своих произведениях ранний Brentano, писал «в духе Новалиса» друг Эйхендорфа – Генрих фон Лебен, очевидно влияние основоположников романтизма на самого Эйхендорфа, о чём свидетельствует анализ новеллы «Осенние чары». Вслед за иенцами, противопоставляя просветительскому рационализму культ чувств, Эйхендорф концентрирует внимание на внутреннем мире героя, его душевных переживаниях. Чередование лирики и прозы,

а также особая роль звука в новелле объясняется стремлением к синтезу искусств – одному из главных эстетических принципов раннего романтизма. В полной мере отражается в новелле и принцип романтического двоемирия, но в более трагических тонах, чем у иенцев. В воззрениях на природу Эйхендорф также близок к ранним романтикам, понимающим природу «как музыку бытия» [6], но он не принимает отождествления имя Бога и природы, хотя сама идея одухотворения природы ему близка и понятна.

Уже в первой главе Эйхендорфа наметился и один из основных пунктов полемики писателя с ранними романтиками: основную задачу романтизма Эйхендорф видел в возвращении романтизма к традиционной вере, к католицизму, в то время как иенцы стремились к созданию своей новой религии. «Отречение от чувства жизни и мировоззрения ранних романтиков, – пишет В. М. Жирмунский, – приводит Арнима, Brentano и Эйхендорфа к сознательной полемике со своими учителями. Они борются против индивидуалистической мистики гностицизма и требуют возвращения к положительной и традиционной церковной вере» [4].

Таким образом, «Осенние чары» Эйхендорфа – произведение, где автор словно взвешивает ту концепцию мира, которая сложилась в среде иенских романтиков. Это первое прозаическое произведение Эйхендорфа носит во многом подражательный характер, но уже здесь автор определяет основную проблему своего творчества, а именно – как уберечь человеческую душу в страшном мире действительности. Одним из путей решения этой проблемы Эйхендорф считает искреннюю веру в Бога.

Библиографический список

1. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л., 1973. – С. 60.
2. Eichendorff J. v. Gesammelte Werke / J. v. Eichendorff. – Regensburg, 1970 – Bd. III.

3. Tieck, L. Schriften / L. Tieck. – Berlin, 1828. – Bd. IV.
4. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб., 1914 – С. 42.
5. Шеллинг. Философия искусства / Шеллинг. – М., 1966. – С. 192.
6. Михайлов, А. С. О Людвиге Тике / А. С. Михайлов // Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик. – М., 1987. – С. 3.

«РОМАН С КЛЮЧОМ» КАК ОСОБАЯ ЖАНРОВАЯ МОДИФИКАЦИЯ

Петраш И. А.,
*Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) ОГУ, г. Орск*

«Роман с ключом» – интеллектуальный роман, в котором авторские взгляды на мир закодированы, вынесены в подтекст, и для правильного их понимания необходимо найти культурологические знаки и расшифровать их [1; 15].

Английский роман в XVIII веке обретает жанровую свободу. Н. Т. Пахсарьян указывает, что важным становится не отражение действительности, а авторское видение реальности, воплотившееся на страницах произведения, умение писателя вести диалог с читателем [2; 107]. Эти черты характерны для «романа с ключом» («roman a clef»). Построение произведения как «романа с ключом» ориентировано на создание сатирической картины общества с целью выставления в неприглядном свете реальных людей, политических деятелей, известных личностей. «Roman a clef» может носить яркий автобиографический характер или содержать лишь отдельные биографические сведения о писателе. Чтобы выявить все смысловые нюансы «романа с ключом», необходимо обладать культурной эрудицией, знаниями об эпохе. Понимание авторской концепции возможно при

условии выявления нетекстовой реальности и определения символического смысла [3].

В зарубежном литературоведении термин «roman a clef» используется с 1893 г. и часто встречается в словарях, энциклопедиях и современных литературоведческих работах (Encyclopedia Britannica,

T. P. Haviland «The Roman de Longue Haleine on English Soil» (1931), I. Ousby «Cambridge paperback guide to literature in English» (1996), The Continuum Encyclopedia of American Literature by S. R. Serafin, A. Bendixen (2005), L. Sean «The art of scandal: modernism, libel law, and the roman à clef» (2009), M. Boyde «The Modernist roman à clef and Cultural Secrets, or I Know That You Know That I Know That You Know» (2009) и др.).

Термин «роман с ключом» в русском литературоведении стал широко использоваться только в XXI столетии и нашел отражение в литературоведческих словарях, учебниках, публицистических работах и статьях (В. Шилин «Словарь литературоведческих терминов», «История зарубежной литературы XVII века» под редакцией М. В. Разумовской (2001), В. С. Трофимова «Жанровые поиски Афры Бен в романе «Любовная переписка дворянина и его сестры» (2002), С. Сорокина «Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х г. г. XX века» (2006), С. Чуприн «Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям» (2007), А. Борисенко «Роман с ключом как отмычка» (2010), О. Л. Левинская «"Метаморфозы, или Золотой осел" Апулея как роман с ключом»: египетский ключ» (2010) и др.).

В словаре литературоведческих терминов В. Шилина «роман с ключом» рассматривается как явление в испанской литературе [4]. Учебник под ред. М. В. Разумовской упоминает о данной жанровой модификации при анализе литературы французского барокко [2]. В. С. Трофимова говорит об английском «романе с ключом» [5], а С. Сорокина рассматривает данное явление на примере русской литературы [3]. При этом исследователи обращаются к произведениям XVI – XX веков.

В начале XX в. произошло возрождение данной жанровой модификации романа (О. Уайльд, П. У. Льюис, В. Вулф, А. Франс, М. Булгаков и др.), в связи с чем появилось большое число исследований о «романах с ключом», при этом не только авторов XX столетия, но и предшествующих этапов развития литературы, где анализируются черты данной романной модификации.

Жанр «роман с ключом» достиг расцвета в XVIII – XIX вв. в творчестве Т. Л. Пикока, творчество которого в зарубежном литературоведении представлено значительным числом работ, рассматривающих биографию писателя, его литературную деятельность. К творчеству Т. Л. Пикока обращались К. Доусон, Х. В. Миллз, Дж. Б. Пристли, Д. Хьюит, Х. Уокер, Ф. Т. Расселл, А. Поллард и другие, исследователи которые акцентировали внимание на сатирической доминанте его произведений. Б. Барнс, М. Батлер, Ф. Р. Ливис, В. Ралей, Х. Н. Фэрчайлд, С. Х. Хэрфорд и другие указывали на философичность творчества писателя, нередко подмечая и сатирическое начало. Х. Миллз, Д. Б. Пристли и другие анализировали романы Т. Л. Пикока, отмечали их злободневность. Русского читателя познакомили с Т. Л. Пикоком как с одним из авторов «готического» романа. Его произведения подробно рассматриваются Е. Ю. Гениевой. Т. Н. Потницева упоминает о нем в воспоминаниях о П. Б. Шелли, а Н. А. Соловьева называет имя Т. Л. Пикока при разборе «готических» тенденций в английской литературе. Писатель постоянно привлекает внимание исследователей английской литературы конца XVIII – середины XIX вв., о чем свидетельствуют докторская диссертация А. А. Бельского (1969) и кандидатские диссертации М. Низамовой (1979), В. Н. Чечелевой (2008), И. А. Орешинной (2011).

Т. Л. Пикок отказывается в художественности большей части произведений и обращает внимание на исторические события эпохи, отражающиеся в литературном творчестве, а в основу романов кладет некоторые исторические черты своего времени. Однако писатель многие события воспринимает критически, отсюда в его произведениях много иронии по отношению к современному обществу, его

культуре и литературе. Позиция писателя, как правило, закодирована, и для ее понимания необходимо знание «ключей».

В творчестве Т. Л. Пикока находят отражение его взгляды на английское общество, реформирование политической системы, на «модные» явления литературы. Т. Л. Пикок осмеивает художественные каноны романтизма. Его недовольство вызывал не романтизм как художественное направление в литературе, с которым он и сам был связан, но издержки этого движения, в первую очередь, идеологические. Критику Т. Л. Пикока вызывает отрицание романтиками принципов просветительского рационализма. Он порицает их за то, что они порывают с традициями Просвещения, за преувеличение роли воображения, обращение к мистике и отрыв от реальной действительности.

Критикуя современную литературу, Т. Л. Пикок в то же время предлагает свою программу творчества. При этом специально по эстетике он не написал ни одного труда, свои взгляды на литературу и искусство писатель изложил в статьях и эссе о французской литературе, об этапах развития общества и литературы, а также передал устами персонажей. Тем не менее, эти взгляды прозрачны, и можно утверждать, что Т. Л. Пикок считал, что именно писатели формируют общественное мнение, а для того, чтобы общественный взгляд был объективным, необходимо в произведениях отражать реальную действительность такой, какая она есть, без «готического» колорита и романтического отрыва от реальности и ухода в мир фантазии. По мнению писателя, когда все произведения будут соответствовать этому требованию, постепенно изменится мировоззрение людей, в настоящее время находящееся на «лавочном» уровне развития, сопоставимом с каменным веком в жизни человечества. Пока авторы идут на поводу у «первобытных» запросов публики, общество медленно движется в своем развитии и это грозит ему остановкой, даже деградацией.

Используя предметно-смысловые и культурно-символические ассоциативные образы, Т. Л. Пикок кодирует реальную действительность, но при этом он обращает пристальное внимание на особенности развития литературы, в которой с 60-х гг. XVIII в. широкое рас-

пространение обретает «готический» роман с его обращением к ирреальности (Ч. Р. Метьюрин, Г. Уолпол, А. Рэдклиф, Ш. Смит и др.).

«Романы с ключом» Т. Л. Пикока появились не только под влиянием произведений Д. Дефо, Дж. Свифта, Г. Филдинга, Т. Смоллетта, но и как реакция отрицания литературы «страха и ужаса», в связи с чем устойчивые элементы «готических» романов превращаются в культурно-символические «ключи» в творчестве Т. Л. Пикока.

Однозначно можно говорить об интеллектуализме творчества Т. Л. Пикока, содержательно-стилистические особенности произведений которого обусловлены широким привлечением других литературных текстов. Среди художественных особенностей творчества писателя отметим, что в его произведениях авторская философия превалирует над изображением, но при этом суждения Т. Л. Пикока, как правило, вынесены в подтекст.

Двуплановость текста, ассоциации, возникающие при чтении произведений Т. Л. Пикока, основаны на раскодировании «ключей». Выявление дополнительных связей между ассоциативными образами составляет оригинальную авторскую неповторимость. Произведения писателя пронизаны предметно-смысловыми (социальными) и культурно-символическими (литературными, «готическими») ассоциациями, эмоционально-психологические же в его творчестве почти не представлены (использована терминология Л. М. Щемелевой [6; 39-40]).

В целом Т. Л. Пикок заявляет о себе как сторонник искусства реалистического плана. Он пытается создавать романы с опорой на реальность, хотя не всегда доводит до логической стройности концепцию своих произведений и уходит в мир иронии, сквозь призму которого и оценивает современное общество и литературу, о чем свидетельствуют ранние произведения, «романы с ключом» «Аббатство кошмаров», «Хедлонг Холл», «Мелинкорт» и др.

Можно выделить следующие этапы становления «романа с ключом»:

I этап: XVI – XVII вв. (во французской литературе кодированием отмечено творчество Ф. Рабле, Мадлен де Скюдери и другие, а в английской – Дж. Беркли, Афры Бен).

II этап: XVIII в. (творчество Д. Дефо, Дж. Свифта, С. Ричардсона и др.).

III этап: конец XVIII – середина XIX вв. (творчество Т. Л. Пикока).

IV этап: конец XIX в. – XX в. (О. Уайльд, В. Вулф, А. Франс, М. Булгаков О. Хаксли и др.)

Черты данной жанровой модификации появляются, когда писатели начинают пытаться закодировать действительность и реальных исторических личностей за романскими именами. В XVIII в. «роман с ключом» становится популярной формой, поскольку позволяет создавать сатиру на общеизвестные факты, людей, критиковать особенности социального устройства. Резкие высказывания о пороках современного социума писатели мастерски кодируют, используя эзопов язык. Авторская иносказательность приводит к возникновению культурологических знаков. Кроме того, в это время проявляется такая отличительная черта этой романной формы, как соединение лирического, драматургического и прозаического начал.

Признаки данной романной формы нашли объективное отражение в творчестве европейских и русских писателей, в том числе авторов XX столетия (О. Хаксли, А. Франса, В. Каверина и др.).

Обращение к выявлению отдельных черт данной жанровой модификации в произведениях авторов разных стран позволяет проследить эволюционное развитие этой разновидности романного жанра, уточнить этапы появления и становления «романа с ключом», раскрыть основные культурологические знаки.

Библиографический список

1. Орешина, И. А. «Романы с ключом» Т. Л. Пикока : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская, немецкая, французская) / И. А. Орешина. – Самара, 2011. – 189 с.

2. История зарубежной литературы XVII века : учеб. для филол. спец. вузов / Н. А. Жирмунская, З. И. Плавский, М. В. Разумовская ; под ред. М. В. Разумовской. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : «Высшая школа», 2001. – 254 с. – ISBN 5-06-003620-0.

3. Сорокина, С. Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х гг. XX века / С. Сорокина // Ярославский педагогический вестник. – 2006. – № 3. – Режим доступа: http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/32_6/ - 21.11.2014.

4. Шилин, В. Словарь литературоведческих терминов / В. Шилин. – Режим доступа : <http://rifma.com.ru/Lito-33.htm> - 21.11.2014.

5. Трофимова, В. С. Жанровые поиски Афры Бен в романе «Любовная переписка дворянина и его сестры» / В. С. Трофимова // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили : материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». – Серия «Symposium». Выпуск 26. – СПб : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 127-130.

6. Современный словарь-справочник по литературе / сост. и научн. ред. С. И. Кормилов. – М. : Олимп: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 704 с. – ISBN 5-7390-0018-1 («Олимп»). – ISBN 5-17-001719-7.

К ПОЭТИКЕ ВИСЛАВЫ ШИМБОРСКОЙ

Флоря А. В.,

*Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) ОГУ, г. Орск*

У американского писателя и критика Генри Льюиса Менкена есть остроумный афоризм: «Верлибр – поэтический прием, благодаря которому стихи легче писать, но труднее читать». Справедливые в целом, эти слова не относятся к творчеству польской поэтессы Виславы Шимборской, которую называют «Моцартом стиха» [4], а «моцартианство» предполагает виртуозность и легкость формы. Однако это явно не главное в творчестве Шимборской. Она пользуется белым

и даже рифмованным стихом, но в ее творчестве преобладают именно верлибры. Тем не менее, стихи Шимборской читаются легко и с увлечением, потому что это поэзия интеллекта, больших мыслей, глубоких и точных наблюдений. Иногда ее стихотворения воспринимаются как эмбрионы целых философских концепций.

Творчество Шимборской было отчасти известно русским читателям с 1960-х гг. Среди них, например, переведенная А. А. Ахматовой «Баллада» [3; 389-390], которая начинается совершенно ошеломляюще:

Вот баллада об убитой,
что внезапно встала с кресла.

Правда, очень скоро выясняется, что убийство следует понимать метафорически:

А потом следы убийства
в печке жгла она спокойно:
кипу старых фотографий
и шнурки от башмаков.
Не задушенная вовсе,
не застреленная даже,
смерть она пережила.
Может жить обычной жизнью:
плакать от любой безделки
и кричать, перепугавшись,
если мышь бежит. Так много
есть забавных мелочей,
и подделать их нетрудно.
И она встает и ходит,
как встают и ходят все.

Состояние героини напоминает то, о чем ранее писала переводчица, хотя и по другому поводу – в «Реквиеме»:

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

Такое «воскресение» не приносит радости героине Шимборской. Она, собственно, и не оживает, а застывает в состоянии «живого трупа», и по этому поводу вспоминается уже А. Блок: «Как тяжело мертвецу среди живых // Живым и страстным притворяться!» Впрочем, вспоминается по контрасту: и ситуация иная, и героиня притворяется совсем не «страстной», а только биологически живой.

В этом стихотворении мы видим одну из самых характерных черт поэтики Шимборской. Эту особенность ее идиостиля можно определить, как «псевдодетализацию». Шимборска говорит о забавных мелочах (вроде испуга при виде бегущей мыши), которые нетрудно *подделать*. То есть детали на самом деле ничего не детализируют, не создают конкретики. Это самые тривиальные подробности, которые мог бы назвать любой. Искусство Шимборской состоит в том, что эти банальные детали вводятся в нетривиальный контекст (в этом стихотворении – в ситуацию «жизни в смерти») и за счет этого совершенно переосмысливаются. В дальнейшем мы увидим немало таких примеров.

Серьезное освоение творчества Шимборской началось после того, как в 1996 г. она была удостоена Нобелевской премии «за поэзию, которая с иронической достоверностью высвечивает исторический и биологический контекст во фрагментах человеческой действительности» (for poetry that with ironic precision allows the historical and biological context to come to light in fragments of human reality) [6]. Как же это проявляется реально?

Шимборска, прежде всего, предлагает человечеству переоценить отношение к самому себе, изменить точку зрения на себя в буквальном смысле. Для этого она выходит за пределы человеческого созна-

ния и обращается к животным. И в этом действительно заключен большой иронический потенциал.

Например, в стихотворении «Две обезьянки Брейгеля» героиня сдает экзамен по истории людей. Она плохо знает предмет, и обезьянка (с картины Брейгеля, вернее, с ее репродукции) подсказывает ей «тихим позвякиваньем цепи». Смысл стихотворения вполне прозрачен: история человечества – это лишь эволюция форм рабства. Примечательно, что человек не знает собственной истории; если точнее, не понимает ее характера. Он привык все усложнять, во всем сомневаться, не умеет мыслить самостоятельно, не хочет делать неприятные выводы и т.п. Животные «помогают» хотя бы просто потому, что смотрят на вещи упрощенно, без лишних сложностей.

В 50-е гг. в моду вошла тема «снежного человека», оказавшаяся истинной находкой для поэтессы. В 1957 году вышел третий сборник ее стихов – «Призывы к йети», который и принес ей славу. Критики усмотрели здесь аллегорию с Хрущевым, так сказать, «тоталитарным монстром», которого Шимборска пытается убедить в том, что поляки – нормальные люди, совсем не страшные. Может, избавить их от мелочной опеки и предоставить собственной судьбе?

Однако эти стихи слишком глубоки для подобных интерпретаций. Конечно, Шимборска не чужда политике, но воспринимает ее глубоко философски. «Призывы к йети» не укладываются в изложенную выше элементарную политическую схему: «Мы – нормальная нация, оставьте нас в покое». Здесь совершенно другой пафос: не «Мы – нормальные люди», а «Мы – люди – нормальные»:

Йети, не только злодейства
у нас возможны (...)
Увидишь, как мы рожаем
детей на руинах.
Йети, читаем Шекспира.
Йети, играем на скрипке.
Йети, как стемнеет,

зажигаем свет.

(перевод Н. Астафьевой) [2; 568]

Последние строки, типичные для стиля Шимборской, замечательны своей смысловой поливалентностью. Поэтесса опять использует тривиальные детали в нетривиальном контексте и смысле. С одной стороны, Шимборска ставит на одном уровне высокие интеллектуальные запросы и адекватное бытовое поведение как проявления *человеческой нормальности*, а вернее, создавая *целостный образ* этой нормальности. (Пока отметим эту важную черту: Шимборска, вообще, склонна к переоценке ценностей, разрушению стереотипов, смещению ценностной и понятийной иерархии. Для большинства стандартно мыслящих людей любовь к Шекспиру и зажжение света по вечерам, по-видимому, вещи совершенно разноплановые.) С другой стороны, слова поэтессы можно понимать и расширительно: любя Шекспира и музыку, мы тоже «зажигаем свет».

Шимборска констатирует: да, во время войны мы познали мир и себя, и результаты познания малоутешительны. Мы, люди XX века, таковы, что наш «дикий предок» может ужаснуться.

В стихотворении «Сон старой черепахи» Шимборска обращается к теме относительности славы и величия. Старой черепахе снится Император, то есть Наполеон, идущий из Аустерлица в Йену, виденный ею когда-то, причем не весь, а только до колен.

Это стихотворение вызывает множество ассоциаций, раскрывает широкие исторические, а также интертекстуальные обобщения. Здесь можно усмотреть параллель с «Озимандией» Шелли: в позе живого Наполеона проступают очертания разрушенного монумента (двух ног на постаменте). Черепаха видит Наполеона в зените славы, то есть *твердо стоящего на ногах*. Почти в то же самое время князь Андрей Болконский, лежа на поле Аустерлица, увидел *перевернутого маленького* Наполеона – и высокое небо над ним. Князь Андрей понял цену истинного величия и вечности. Черепаха у Шимборской видит только ноги. И никакого «высокого неба»: взгляд черепахи прикован

к земле. Небо присутствует здесь в буквальном смысле отраженно – в виде солнечных бликов на башмаках. Да и ноги императора видны черепахе не целиком: «от пяток до коленей». Но ей этого достаточно, чтобы понять главное. Во-первых, фраза Шимборской «Трудно узнать особу по ее фрагментам по ступне ее *левой* или ступне правой» может восприниматься лишь как насмешка: Наполеона можно опознать именно по левой ноге, дрожанию которой он придавал большое значение («La vibration de mon mollet gauche est un grand signe chez moi»), но черепахе нет до этого дела. Во-вторых, Наполеон держит себя как живой монумент, а черепаха воспринимает его как статую Колосса Родосского – на «глиняных ногах». Колосс, как известно, во время землетрясения подломился в коленях. Вот до этих пор черепаха и видит Наполеона – словно с ним *уже произошло то же самое*. Она прозревает его будущее.

В более поздних стихах Шимборска резко меняет ракурс и рассматривает человека со стороны сил более высокого уровня и «чем-то большим, чем око» («Может быть»), то есть глазами инопланетян или даже ангелов. Вот где Шимборска дает волю своему скепсису: «Может быть, мы поколения пробные?» и даже: «Может быть, нет в нас пока ничего интересного?» («Может быть»).

В стихотворении «Комедийки» (перевод Н. Астафьевой) [2; 583-584] эта мысль развивается в культурном аспекте, уничижительном для этой самой культуры:

Если ангелы есть,
то они не читают,
наверно, наших романов
про несбывшиеся надежды.
Боюсь – как ни жаль мне –
что и стихов наших
с претензиями к миру.
За этим следует пощечина театру:
Судороги и визги

наших пьес театральных
должны их – подозреваю –
выводить из терпения.

Здесь поэтесса подводит нас к мысли, почти кощунственной, если додумать ее до конца. Возможно, Шимборска подвергает сомнению всю земную, человеческую литературу. (По крайней мере, она перечисляет все виды литературы – прозу, поэзию и драматургию, то есть литературу в целом.)

Далее Шимборска выражает надежду, что ангелам нравятся хотя бы «комедийки» времен немого (sic!) кино – судя по их описанию, чаплиновские (упоминание «бедолаги», «что хватает тонущего за парик или с голоду ест шнурки своих ботинок»).

На первый взгляд, здесь нет ничего непонятного: Шимборска – так сказать, человек *слова* – изъявляет разочарование в нем, однако реабилитирует невербальное искусство, пробуждающее добрые чувства, но не лирой.

Шимборска понимает, что *sub specie aeternitatis* реальность может видеться по-другому и человеческие ценности и представления о справедливости не действуют. Мы полагаем, что все выдающиеся деяния должны сохраняться в благодарной памяти человечества, а «высшие силы» способны отправить в небытие целые цивилизации, как в стихотворении «Атлантида» (перевод А. Эппеля) [3; 385-386].

Были они или не были.
На острове – не на острове.
Море или не море
погловило их либо нет (...)
Паденье метеорита.
Нет, не падение.
Изверженье вулкана.
Не извержение.
Кто-то требовал что-то,
Никто ничего.

На этой плюс-минус Атлантиде.

Шимборска выражает собственную точку зрения и на род людской. Но она и здесь хранит отстраненность («Монолог для Кассандры»).

Шимборска – поэт-философ, но это не значит, что она безразлична к художественной форме, принося ее в жертву содержанию. И здесь особую роль играют отмеченные нами «псевдодетали», ничего не конкретизирующие. Так, например, в приведенном выше стихотворении «Атлантида» Шимборска подводит нас к мысли о том, что человеку, в сущности, не нужно и не интересно Таинственное. Ему нечего сказать о таком загадочном и волнующем предмете – только самые банальные вещи: изобрели атланты порох или нет, было ли там семь городов, кто-то с кем-то боролся, кто-то кого-то любил, погибла ли Атлантида от извержения вулкана или от падения метеорита. На большее их фантазии не хватает.

В «Первой фотографии Гитлера» (перевод Н. Астафьевой) [2; 578] Шимборска обыгрывает тривиальные детали с гениальной иронией:

А кто этот бутуз, такой прелестный?
Это ж малыш Адольф, чадо супругов Гитлер!
Может быть, вырастет доктором юриспруденции?
Или же в венской опере будет тенором?
Чья это ручка, шейка, глазки, ушко, носик?
Чей это будет животик, еще неизвестно:
печатника, коммерсанта, врача, священника?
Куда эти милые ножки, куда они доберутся?
В садик, в школу, в контору, на свадьбу,
может быть, даже с дочерью бургомистра?

Эти банальные вопросы, которые задаются практически всеми, всегда и по отношению ко всем младенцам, здесь звучат шокирующе, потому что мы слишком хорошо знаем, что вырастет из этого «прелестного» дитяти. Поэтесса, вводя эти банальности в архинебанальный контекст, как бы довольно четко обозначает свое намерение: можно ли посмотреть на Гитлера как на обыкновенного, «нормального» человека? Но это лишь поверхностный слой. Уже здесь слишком

отчетливо слышится ироническая интонация, чтобы мы этим ограничились. И, кстати, Э. Фромм в «Анатомии человеческой деструктивности», подробно анализируя детство Гитлера, показывает, что именно тогда произошла деформация его личности.

Шимборска продолжает ту же стилистическую линию, добавляя банальные детали:

Лапушка, ангелочек, солнышко, крошка,
когда на свет рождался год назад,
на небе и земле не обошлось без знаков:
весеннее солнце и герани в окнах
и музыка шарманки во дворе,
счастливая планета в розовой бумажке.

Поэтесса опять играет на контрасте банального и небанального, но уже по-другому. Замечание «не обошлось без знаков» выражает претензию на что-то необыкновенное, но тут же оказывается, что «знаки» были самыми заурядными и даже пошловатыми.

Шимборска продолжает перечисление псевдоконкретных деталей, в конце концов распространяя их на весь обывательский, бюргерский мир:

Ателье Клингер, Грабенштрассе, Браунау,
а Браунау – город маленький, но достойный,
почтенные соседи, солидные фирмы,
дух дрожжевого теста и простого мыла.

Нагромождение банальностей (амплификация) достигает критической насыщенности. И вот из этого «перенасыщенного раствора», подобно Киприде из пены морской, возникает Гитлер. Сама фактура, материя этого текста словно говорит нам, из чего рождаются гитлеры – они кристаллизуются из мещанского самодовольства, сентиментальности, из пошлости, заурядности, серости и скуки. Они возникают тогда, когда обывательский мир приходит к убеждению, что ему

не грозят уже никакие катаклизмы, что наступает, выражаясь по Ф. Фукуяме, «конец истории»:

Учитель истории расстегивает воротничок
и зевает.

В стихотворении «Похороны», сотканном из пустых житейских фраз, произносимых людьми на кладбище и в большинстве своем не имеющих никакого отношения к происходящему (снова банальность помещается в небанальный контекст), поэтесса показывает не только равнодушие присутствующих, но и то, как люди пытаются забыть страх смерти, отгородиться от него пустыми словами, вернуться поскорее к убогим нуждам своего существования, мало отличающегося от смерти.

Однако псевдодетали у Шимборской не обязательно относятся к мещанской пошлости. Все опять-таки зависит от контекста, как в стихотворении «Любовь с первого взгляда»:

Оба они убеждены,
что их чувство было внезапным.
Такая их уверенность прекрасна,
но неуверенность еще прекрасней (курсив наш – А. Ф.).
Считают, что, если не знали друг друга раньше,
ничего никогда и не было между ними.
А что на это скажут улицы, лестницы, коридоры,
где могли они сталкиваться не однажды?
Хотела бы я их спросить,
не помнят ли они –
может быть, во вращающихся дверях
как-то лицом к лицу?
какие-то «извините» в давке?
голос «вы ошиблись» в телефонной трубке?

(перевод Н. Астафьевой) [1]

Здесь Шимборска поднимает самое обыкновенное до высокой поэзии, потому что любовь облагораживает обыкновенность.

Итак, Шимборской, как большинством поэтов, руководит «великий бог деталей», однако ее детализация, как мы видим, в высшей степени оригинальна. Шимборска отчасти проясняет свое отношение к конкретике в своей Нобелевской лекции: «(...) в определении «удивительный» скрывается некая логическая ловушка. Ведь обычно нас удивляет то, что отступает от известной и общепризнанной нормы, не укладывается в некую очевидность, к которой мы привыкли. Так вот, такого очевидного мира просто нет. Наше удивление возникает самопроизвольно и не вытекает из сравнений с чем бы то ни было» [5]. Делая тривиальное необычным, Шимборска выражает это свое непреходящее удивление перед миром.

Библиографический список

1. Польские поэтессы о любви / В. Шимборска [перевод с польского Натальи Астафьевой]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/7/stichi.html>.
2. Шимборска, В. Поэты – лауреаты Нобелевской премии. Антология / В. Шимборска. – М. : Панорама, 1997. (Библиотека «Лауреаты Нобелевской премии»). – С. 567-584.
3. Шимборска, В. Литература социалистических стран Европы / В. Шимборска. – М. : Худож. лит., 1976 (Библиотека всемирной литературы). – Серия 3. – Т. 171. – С. 385-392.
4. Шимборска, Вислава. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1200806>.
5. Шимборска, В. Поэт и мир / В. Шимборска. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/5/szymbor.html>.
6. The Nobel Prize in Literature 1996. – Available at: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1996

ПАРАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. БАРНСА

Харькова Ю. В.,

Башкирский государственный университет, г. Уфа

Интертекстуальность, являясь важным литературно-критическим понятием, используется многими современными авторами как художественный прием, оставаясь, однако, малоизученной проблемой. Особый интерес представляет отношение между основным текстом произведения и его заглавием, эпиграфом и послесловием, получившее название «паратекстуальность» [1]. Впервые термин был введен структуралистским критиком Ж. Женеттом в 1982 г. и обозначал один из видов межтекстовых связей. Как отмечал Женетт, паратекст «вдохновляет читателя на чтение текста и инструктирует его, как читать текст правильно» [1]. По мнению Н. А. Кузьминой, благодаря паратексту «автор имплицитно транслирует значимую для него информацию» [2]. Роль паратекстуальности в творчестве разных писателей было изучено И. В. Галкиной, Л. Г. Викуловой, Н. С. Олизько, Е. И. Сердюковой, А. А. Колотовым и другими, при этом использование паратекста в творчестве Дж. Барнса остается недостаточно исследованным, что делает настоящую работу актуальной. Целью статьи является попытка проанализировать паратекстуальный компонент в творчестве английского писателя.

Как утверждает И. В. Галкина, основной функцией паратекстуальности является информативная, а именно, паратекстуальные элементы «задают тему произведения, намечают лейтмотивы отдельных частей, выявляют концепцию произведения, актуализируют смысловую доминанту текста или вводят некоторую подтекстовую информацию, одновременно свидетельствуя об отношении к ней автора» [2]. Помимо этого, они задают форму, язык, стилистический строй последующего произведения.

Отношение к своему заглавию является одним из основных видов паратекстуальности. Заглавие определяют как первую графически вы-

деленную строку текста, содержащую «имя» произведения [2]. Н. А. Фатеева отмечает, что оно содержит в себе «программу литературного произведения и ключ к его пониманию» [3]. С ней соглашается И. В. Галкина, добавляя, что «автор посредством целенаправленного отбора языковых единиц намеренно воздействует на читателя» [2].

В 2004 г. Барнс публикует сборник рассказов «Лимонный стол», посвященный теме старости и страху смерти. Все герои – пожилые люди, которые вспоминают или пересматривают свою прошедшую жизнь в виду приближающегося конца. Ключ к пониманию названия сборника дается в одиннадцатом рассказе «Безмолвие», в котором рассказчик, предположительно композитор Ян Сибелиус, говорит, что «у китайцев лимон – символ смерти» [4] и упоминает о некоем «лимонном столе», за которым «разрешено – и даже обязательно – говорить о смерти». Более подробное объяснение того, что же такое лимонный стол, мы находим в мемуарах Барнса «Нечего бояться», вышедших в 2012 г.: «Раньше о смерти говорили охотней, не о смерти и загробной жизни, а о смерти и полном исчезновении. В 1920-е Сибелиус хаживал в хельсинкский ресторан «Камп», где присоединялся к «лимонному столу» ... За этим столом, собиравшим художников, промышленников, врачей и адвокатов, разговоры о смерти не только не возбранялись, но изначально подразумевались» [5]. Таким образом, все рассказы сборника являются разговорами о смерти за тем самым столом, полными ностальгии и размышлений об ошибках прошлого, несказанных словах и несовершенных поступках.

Упомянутая автобиография «Нечего бояться» также посвящена размышлениям о смерти, религии, искусстве, перемешенным с семейными воспоминаниями писателя. Барнс играет с двусмысленностью заглавия, которое трудно передать на русский язык. С одной стороны, фраза «nothing to be frightened» точно передана переводом и звучит ободряюще: мол, смерть вполне естественна, и бояться ее не стоит. С другой стороны, прочитав книгу, понимаешь, что Барнс имел в виду совсем не это. «Nothing» переводится также как «небытие, пустота, полное исчезновение», и это именно то, что пугает писателя:

«О смерти говорят: «нечего бояться». Говорят, это быстро, небрежно. А теперь давайте произнесем еще раз, медленно, сместив ударение. «НЕЧЕГО бояться». Жюль Ренар: «Самое верное, самое точное, самое осмысленное слово – это «ничего» [5]. Такое понимание заглавия превращает книгу не в ободрение и победу над страхом умереть, а в воплощение этого самого страха, страха пустоты, полного исчезновения, которые несет в себе смерть.

В сборнике «Пульс», вышедшем в 2011 г., первый рассказ называется «Западный ветер». Главный его герой риэлтор Вернон, пережив тяжелый развод, знакомится с эмигранткой Андреа. Постепенно у них завязывается роман. Однако вскоре его начинает мучить прошлое девушки. Вернон задает много вопросов о ее жизни до их встречи, но Андреа, по каким-то причинам, не хочет ничего рассказывать. Герой тайком делает дубликат ключа от ее квартиры, проникает в нее и роется в вещах, пытаясь что-нибудь разузнать. Все, что он находит, – медаль, фотография и паспорт. Вернон узнает, что она из ГДР и когда-то довольно успешно занималась плаванием. При их следующей встрече мужчина намекает, что знает о ее прошлом. На следующий день Андреа исчезает, ничего не оставив и никому ничего не сказав. Поискав в интернете, Вернон находит газетные статьи, сообщающие, что Андреа была среди других перспективных детей-спортсменов, она жила и тренировалась в детско-юношеской школе-интернате. «Назначили пилюли, розовые и голубые, – сказали, витамины. Потом стали делать уколы – дополнительные витамины. А на самом деле все это были анаболические стероиды и гормоны» [6], оказавшие на здоровье подростков пагубное влияние: «мышечная масса наращивалась, а сухожилия за ней не поспевали – сухожилия просто лопались. Откуда ни возьмись, появилась сыпь, голос становился басовитым, на лице и всем теле начинали расти волосы ... у девочек постарше наблюдались физиологические отклонения ...» [6]. Вернон думал, что узнает личные секреты девушки, а узнал о том, как сложно и неоднозначно частная жизнь может быть связана с политикой [7]. В своей работе П. Чайлдс предположил, что название этого

рассказа иронично отсылает нас к словам Мао Дзэдуня на «Московской встрече коммунистических и рабочих партий» в ноябре 1957 года: «the East Wind prevails over the West Wind» [7]. Мао Дзэдун говорил об успехе советских космических программ и о том, что теперь Восточная Европа технологически опережает Западную. Барнс осуждает соревновательную политику мировых держав, показывая, как судьба и здоровье отдельного простого человека могут быть принесены в жертву «великим» идеям.

В этот же сборник включен рассказ «Брачные узы», его название в переводе теряет свою тонкую интертекстуальную игру. Дело в том, что на английском языке название звучит как «Marriage Lines» и повествует о недавно овдовевшем мужчине, посещающем остров Оронсей, на котором они с умершей женой обычно проводили каникулы. Он останавливается в той же гостинице, ходит по тем же местам, делает то, что когда-то они делали вместе, и все время вспоминает жену.

Перевод несколько искажает смысл написанного Барнсом: в один из дней хозяйка гостиницы показала ему «старый свитер, оставшийся от ее деда. Положила на кухонный стол, разгладила складки. В старину, объясняла она, местные женщины умели рассказывать целые истории с помощью рукоделия. К примеру, вязка этого свитера говорила о том, что владелец его был родом с острова Эрискей ...А зигзаги по плечам – вот тут, глядите, это все хорошее и плохое, что есть в семейной жизни. Ни дать ни взять, брачные узы» [6]. В оригинале это звучит так: «Flora had taken out a drawer an old sweater which had belonged to her grandfather. She laid it on the kitchen table, ironing it with her palms. In the old days, she explained, the women of these islands used to tell stories with their knitting. The pattern of this jersey showed that her grandfather had come from Eriskay, ...And this series of zigzags across the shoulder – these here, look – represented the ups and downs of marriage. They were, quite literally, marriage lines» [8]. В таком контексте «линии» брака понятнее и образнее, чем «узы». Линии взлета и падения складываются в зигзаги, схожие с кардиограммой [7], которая, в свою очередь, отсылает нас к названию всего сборника

– «Пульс»: здесь собраны рассказы о чередовании разных состояний в жизни человека: обретения и потери, жизни и смерти, надежды и разочарования, счастья и горя, встреч и расставаний – то есть сердечных ударов и пауз между ними.

Еще одним паратекстуальным элементом является эпиграф, определяемый как цитата, «которая помещается в начале сочинения или его части с целью указать на его основной смысл и отношение к нему автора» [2]. Основной функцией эпиграфа является диалогизация, то есть «эпиграф – один из способов введения иной точки зрения, иной смысловой позиции» [2]. Роману Барнса «До того, как она встретила меня» (1982) предшествует следующий эпиграф: «Человек пребывает в сложном положении, так как, по сути, природа наградила его тремя различными видами мозга, которые, несмотря на огромные различия в структуре, должны функционировать совместно и держать связь друг с другом. Старейший из них в основе своей – мозг пресмыкающегося. Второй был унаследован нами от низших млекопитающих, а третий – результат позднейшего развития млекопитающих, и он ... сделал человека именно человеком. В аллегорическом смысле эти три мозга один в другом можно представить себе так: когда психиатр приглашает пациента лечь на кушетку, он просит его вытянуться во всю длину рядом с лошадью и крокодилом. Пол Д. Маклин «Журнал нервных и психических заболеваний». Т. СХХХV, октябрь 1962» [10]. Сам роман повествует о Грэхеме Хэндрике, учителе истории, который влюбляется и женится второй раз на бывшей актрисе Энн. Жизнь с Энн воспринималась им сначала как «нескончаемые праздники» [9]. Постепенно он все с большим и большим рвением начинает копаться в сексуальном прошлом своей второй жены: пересматривает фильмы с ее участием по несколько раз, роется в ее вещах, расспрашивает о ее бывших возлюбленных. Его одержимость и ретроспективная ревность все больше углубляются в нем, пока он не становится уверен в том, что Энн изменяет ему с его другом Джеком. В состоянии аффекта Грэхем убивает Джека и кончает жизнь самоубийством на глазах у Энн. Таким образом, роман «До того, как она

встретила меня» повествует об особенностях человеческой психики, о некоем бессознательном, которое в любой момент может взять вверх над здравым смыслом и добрыми чувствами, о «воспитанном человеке, который обнаружил, что лошадь и крокодил никуда не ушли» [10], по точному выражению В. Гигнери. Читатель может предвидеть триумф примитивной части мозга по названию последней главы романа «Лошадь и крокодил», которое соотносится с последней строчкой эпитафии.

Как видим, особенности диалогических отношений паратекстуальных элементов и основного текста широко используются Дж. Барнсом на протяжении всего его творчества для актуализации смысловой доминанты произведения, раскрытия подтекстовой информации и контроля восприятия произведения читателем в определенном ключе. Исследование паратекстуальных отношений в тексте помогает скорректировать понимание авторского замысла.

Библиографический список

1. Allen, G. Intertextuality / G. Allen. – London : Routledge, 2006. – 238 pp. – ISBN 0-203-13103-7.

2. Галкина, И. В. Паратекстуальность в романе В. Пелевина «Generation “П”» / И. В. Галкина // Вестник Иркутского гос. лингвист. университета, 2011. – № 2. – С. 78-81.

3. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с. – ISBN 5-89218-124-3.

4. Барнс, Дж. Лимонный стол / Дж. Барнс : перевод И. Гурова. – М. : Эксмо, 2013. – 288 с. – ISBN 978-5-699-62152-1.

5. Барнс, Дж. Нечего бояться / Дж. Барнс : перевод С. Полотовского, Д. Симановского. – М. : Эксмо, 2012. – 336 с. – ISBN 978-5-699-54619-0.

6. Барнс, Дж. Пульс / Дж. Барнс : перевод Е. Петрова. – М. : Эксмо, 2011. – 336 с. – ISBN 978-5-699-51226-3.

7. Childs, P. Matters of Life and Death: the Short Stories of Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives / P. Childs. – New York : Continuum International Publishing Group, 2011. – 193 p.

8. Barnes, J. Pulse / J. Barnes. – Sofia : Obsidian Press, 2011. – 272 p. – ISBN 978-9-547-69256-5.

9. Барнс, Дж. До того, как она встретила меня / Дж. Барнс. – АСТ : Транзиткнига, 2005. – 252 с. – ISBN 5-17-028918-9, ISBN 5-9578-2042-3.

10. Guignery, V. Conversations with Julian Barnes / V. Guignery, R. Roberts. – Jackson : University Press of Mississippi, 2009. – 190 p. – ISBN 978-1-60473-204-7.

В. ВУЛФ И Ю. ОЛЕША О МИШЕЛЕ МОНТЕНЕ (1533-1592) И ЕГО «ОПЫТАХ»

Спивак-Лавров И. И.,

*Актюбинский региональный государственный университет
им. К. Жубанова., Республика Казахстан, г. Актюбе*

В. Вулф и Ю. Олеша проявляют взаимный интерес к творчеству Мишеля Монтеня. В. Вулф посвящает ему отдельное эссе «Монтень» («Montaigne», 1927), в частности, она пишет об уникальном созвучии автора эпохи Возрождения и современного ей времени начала XX века, эпохи возникновения нового искусства модернизма. «Монтень наблюдает, наблюдает неотрывно, и, покуда есть чернила и бумага, безостановочно и непринужденно пишет» [1; 536], эта манера письма предвосхищает появление литературы “потока сознания”».

Ю. Олеша в «Ни дня без строчки» высказывает похожую мысль: «Странно читать эти тонкие рассуждения в книге, написанной в шестнадцатом веке! Очевидно, развивается только ум, касающийся овладения материальным миром, техникой, наукой. Ум, касающийся овладения самим собой, не изменяется» [4; 477].

Жанр эссе неразрывно связан с именем Мишеля Монтеня (1533-1592) и с его знаковым произведением «Опыты», которое и дало название новому жанру. Исследователи, анализируя жанр эссе, закономерно цитируют М. Монтеня.

«Опыты» Монтеня часто сравнивали с «музыкальными вариациями» на тему познания самого себя. Где основная тема – «я», личность, а вариации – это «мир», окружающая реальность. «Внушительное по объему произведение Монтеня содержит философские, исторические, политические, религиозные, лингвистические, педагогические, этические размышления. Познание самого себя для Монтеня – это часть познания мира вообще. Что касается стиля «Опытов», то отличительной чертой его является прерывистая структура и отсутствие линейного принципа этого сочинения» [2].

В. Вулф пишет, что, увидев автопортрет короля Сицилии Рене, Монтень решил нарисовать свой собственный портрет, но с помощью слов, а не красок и линий. Монтень пишет о том, что каждый из нас ошибочно полагает, что изобразить себя очень легко. «Чужие черты порой бывает трудно уловить, то уж свои-то всякому хорошо знакомы, и даже слишком». Но стоит только начать, и мы сталкиваемся с непреодолимыми трудностями. В. Вулф пишет о том, что в литературе немногим удалось начертать собственный портрет, только Монтеню, Пепису и Руссо.

В. Вулф продолжает: «Настоящий разговор о самом себе, когда подробно прослеживаются блуждания, причуды собственной личности во всем ее смятении, во всех ее противоречиях и несовершенствах; когда создается **подробная карта души**, с данными об ее весе, цвете, диаметре, – это искусство было доступно одному Монтеню». Монтень интересен и современен, это доказывают многочисленные переиздания его «Опытов». «Мы знаем только двух или трех писателей древности, которые прошли этой дорогой, – пишет Монтень. – За ними не последовал никто; ибо дорога эта трудна, много труднее, чем кажется; нелегко проследить извилистый и неясный путь, которым идет душа, проникнуть в темные глубины, где она петляет и кружит-

ся; уловить ее мимолетные мелькания». В. Вулф отмечает, что человеку свойственно предаваться раздумьям, но как сложно выразить мысль, суметь зафиксировать ее, не используя интонации в голосе и выражение лица, то есть невербальные средства. Монтень не наставляет и не проповедует, его цель – «выразить себя, сообщить о себе правду», подчеркивая при этом, что дорога его трудна и он не исключительная личность, а один из многих. Самое сложное, по мнению В. Вулф, быть самим собой. «Наша душа, наша внутренняя жизнь, никак не согласуется с жизнью внешней». Монтень парадоксален, его мысли крайне субъективны, он считает, что старость – это не повод сидеть дома и быть верным супругом, «старость – наилучшее время для путешествий, а узы брака, который, как правило, основан не на любви, к концу жизни становятся ненужными и лучше всего их разорвать». Точно так же и с политикой. Интересны рассуждения Монтеня о завоевании Испанией Мексики, которое преподносится как прогрессивное событие для отсталой страны. Монтень видит в завоевании Мексики совсем иную сторону: «Государственные мужи превозносят величие империй и обращение дикарей в цивилизацию провозглашают моральным долгом. Но взгляните на испанцев в Мексике. Сколько городов они сравняли с землей, сколько народов уничтожили... В богатейшем, благословенном краю все перевернули вверх дном, ради вывоза жемчугов и перца! И это победа?» Далее В. Вулф размышляет о душе, которую она считает первоосновой жизни и искусства: «...что за странное существо эта душа – далеко не героиня, изменчивая, как флюгер, застенчивая и дерзкая; чистая и сластолюбивая; болтливая и немая; неутомимая и изнеженная; жизнерадостная и мрачная; меланхоличная и приветливая; лживая и искренняя; всезнающая и ни о чем не ведающая; добрая, жадная и расточительная» [1; 537]. Противоречивая, неопределенная, сложная субстанция душа, так трудно поддающаяся описанию. Человек, осознавший самого себя, приобретает независимость, он приобретает умеренное счастье, и жизнь его становится легка. Нельзя становиться рабом церемоний и ритуалов, иначе душу охватит оцепенение, бесчувственность и внут-

ренняя пустота. В. Вульф пишет, о том, что можно было предположить, что рецепт от Монтеня, как следует жить, ведет к созерцанию, затворничеству и размышлению. Активные действия и управление миром не для философа и мыслителя. Но В. Вульф сама себе возражает: уникальность размышлений Монтеня состоит в том, что он не дает однозначных рекомендаций. В. Вулф рисует очень точный внутренний и внешний портрет Монтеня, она описывает его как «хитроумного, смеющегося меланхолика с задумчивыми, недоумевающими глазами под тяжелыми приспущенными веками». Спокойная деревенская жизнь ему быстро надоела, ведь более всего на свете он любил столицу – «со всеми ее бородавками и родимыми пятнами». Монтень подмечал, что ученые мужи иногда «колеблются на грани глупости». Понаблюдайте за собой: только что вы парили на высотах духа, но вот уже разбитый стакан выводит вас из себя. Все крайности опасны. Всегда лучше держаться середины дороги, общей колеи, пусть и грязной». Монтень, по словам В. Вулф, всегда был против пафоса в литературе, советовал выбирать простые слова, избегать выпренности и велеречивости. С другой стороны, Монтень пишет о том, что поэзия дарит нам наслаждение, и та проза лучше всего, которая содержит больше поэзии.

Следует стремиться к простоте, говорит Монтень, но тут же остерегает нас, замечая, что излишняя простота ведет к глупости и невежеству. У любого явления он видит две стороны: так, например, он пишет: «У непросвещенных людей встречаются более ценные качества, чем у людей образованных. Но с другой стороны, опять же, как отвратительна чернь, «мать невежества, несправедливости и непостоянства» [1; 532]. Монтень все-таки противопоставляет мудреца и толпу, говорит о его исключительности. Знать истину может только высокорожденная, исключительная душа. У Монтеня нет дидактики, морализирования, он часто повторяет: «Я не наставляю; я рассказываю». Монтень приходит к тому, что сложнее всего познать свою душу, самый темный и непостижимый предмет. И главное правило Монтеня – не устанавливать никаких законов, так как законы всего

лишь условность. Необходимо быть дипломатичным и гибким, избегать однозначности, позерства, доктрин и кодексов. Монтень пишет, что ему не нужна власть и высокие чины, главное, чтобы ему не мешали вариться в «собственном непредсказуемом котле». Перемены – основы нашего существа, а подчинение и однообразие равнозначно смерти. Свобода составляет основу нашего существования, но она должна быть упорядоченной. «Монтень не устает презрительно повторять, что человек ничтожен, слаб и суетен. В таком случае, может быть, следует обратиться за помощью к религии? «Может быть» – это любимое выражение Монтеня; «может быть», «я полагаю» и прочие обороты, ограничивающие неразумную категоричность человеческой самонадеянности». Порядка в человеческой душе можно достичь с помощью религии, но главное, это существование некоего внутреннего цензора. Ибо «высшие существа – это люди, которые и наедине с собой придерживаются порядка» [1; 534]. Человек должен поступать в соответствии с собственными понятиями, должен по внутреннему побуждению найти то тонкое, зыбкое равновесие, которое направляет, но не сковывает поиски и открытия свободной души. Но материалом для искусства является человеческая природа, поэтому надо держаться как можно ближе к ней. «...Надо жить среди живых». И опасаться всякой эксцентричности и излишней утонченности, которые отгораживают от остальных людей. «Главная цель жизни – общение; первейшее удовольствие – дружеская близость и светские знакомства, а также чтение» [3; 334].

Здесь, несмотря на все противоречия и оговорки, мы имеем нечто определенное. «Опыты» Монтеня представляют собой попытку выразить человеческую душу. Монтень выражает мысли, близкие к философии гедонизма и эпикурейства, он видит пользу только в удовольствии от путешествий, от общения и от всех моментов бытия: «хорошо и солнце и ненастье, и белое вино и красное, и общество и одиночество» [3; 336]. Жизнь состоит из подробностей, нет ничего незначительного, все факты представляют интерес сами по себе. Ду-

ша повсюду отбрасывает свой свет и свои тени, материальное обращает в пустоту, а воздушному придает материальность.

Одно из знаковых произведений Ю. Олеси «Ни дня без строчки» вызывает полемику исследователей в определении жанра, подобно одному из последних текстов, получившему название «Книга прощания». Эти произведения называют дневниковыми и мемуарными записями, очерковыми заметками, мемуарными романами. Каждая отдельная запись в этом романе напоминает эссе, здесь нет сквозного сюжета, единственное, что объединяет текст, – это личность автора. Здесь Ю. Олеша, как нам кажется, идет вслед за Монтенем и создает произведения по образу и подобию «Опытов», причем в отношении внешней формы и философского содержания текста.

Хотелось бы подробнее остановиться на произведении Ю. Олеси «Ни дня без строчки», которое представляет собой двадцать четыре пронумерованные недатированные записи мемуарно-дневникового характера под общим названием «Ни дня без строчки». В «Литературной Москве» в 1956 году были опубликованы записи литературно-критического плана под общим названием «Из литературных дневников». Эти записи, по замыслу автора, должны были составить единое целое, но завершить книгу писатель не успел. Он не оставил окончательного плана, колебался в выборе ее названия: «Я делаюсь прекрасным», «Что я видел на земле», «Думаю, значит, существую», «Слова, слова, слова...», «Книга воспоминаний», «Воспоминания и размышления». В 1965 году в издательстве «Советская Россия» «Ни дня без строчки» вышло отдельной книгой.

Первые мысли о «книге своей жизни» относятся к весне 1930 года, когда Ю. Олеша начал дневник. Документальные жанры (очерки, мемуары) приобретают в 20-30-е годы широкую популярность. В тридцатых годах Ю. Олеша все чаще обращался к рассказу-очерку, воспоминаниям, размышлениям о литературном мастерстве («новые» рассказы, «Заметки драматурга», «Заметки писателя», «Литературная техника», «Эдуард Багрицкий», «Об Ильфе» и др.). 5 мая 1930 года он записывал в дневнике: «Вместо того, чтобы начать писать роман,

я начал писать дневник. Читатель увлекается мемуарной литературой. Скажу о себе, что мне гораздо интереснее читать мемуары, нежели беллетристику...Зачем выдумывать, «сочинять». Нужно честно день за днем записывать истинное содержание прожитого без мудрствований, а кому удастся – и с мудрствованиями. Пусть пишут дневники все: служащие, рабочие, писатели, малограмотные, мужчины, женщины, дети – вот клад для будущего! Мы...должны оставить множество свидетельств» [4; 569]. Стремление к невыдуманности у Олеши было обращено вовнутрь, к тому же у него был гениальный пример Монтеня и его уникального труда «Опыты», поэтому дневник и становится отправной точкой для рассказа о собственной жизни.

Причем, следуя за Монтенем, Ю. Олеша отказывается от последовательного фактографического изложения своего жизненного пути. Он писал в дневнике того же времени: «Сейчас я вынимаю из памяти куски, сортирую их, складываю. Затем нужно будет изготовить пластинки, вроде тех, какие вдвигаются в волшебный фонарь, и придумать аппарат, который мог бы просветлять их и проектировать» [4; 569]. В тетради, датированной 5 декабря 1931 года, содержатся размышления о композиции будущей книги: «Сюда можно будет вставлять отдельные рассказы, новеллы, неоконченные отрывки, потому что это книга писателя» – и далее: «Писать каждый день. Это, может быть, и составит книгу, о которой я мечтаю» [4; 569].

Основной темой Монтеня было познание собственной личности как части бытия, у Ю. Олеша доминантная тема практически тождественна Монтеню – субъективное, ассоциативное, подробное познание мира и собственной личности. Ю. Олеша в «Ни дня без строчки» довольно много пишет о Монтене, он цитирует его и отмечает, насколько этот мыслитель эпохи Ренессанса созвучен современности: «Ум мой порождает столько беспорядочно громоздящихся друг на друга ничем не связанных химер и фантастических чудовищ, что, желая рассмотреть на досуге, насколько они причудливы и нелепы, я начал переносить их на бумагу, надеясь, что со временем, быть может, он сам себя устыдится» [3; 477].

В. Вулф пишет, что Монтень говорит о том, что предпочтительнее умереть вдали от дома и близких людей, чтобы избавить их от страданий, исполняя какое-либо привычное занятие. Ю. Олеша приводит исторические факты вопиющих случаев, когда перед лицом смерти человек беспристрастно завещал, как поступить со своим телом. «Так Жижка, вождь чехов, требует, чтобы, когда он умрет, сняли с него кожу и натянули ее на барабан. Император Максимилиан, отличавшийся при жизни крайней стыдливостью, распорядился надеть на его труп подштанники» [4; 478], – приводит экстравагантные исторические примеры Монтень. Далее он пишет о том, что Монтень не был атеистом, при этом не отличался излишней религиозностью, так как в его «Опытах» ничего не говорится о судьбе души после смерти. Он с физиологическими подробностями рассуждает о теле, но ничего не говорит о карающей за земные грехи после смерти религии, видимо, это связано с процессом «реабилитации плоти», что, по мнению А. Ф. Лосева, характерно для эпохи Ренессанса, тогда как в Средневековье происходил противоположный процесс, получивший название «умерщвление плоти».

Ю. Олеша рисует портрет Монтеня. Сначала он представлял себе его в костюме, характерном для эпохи классицизма: «Я думал, что Монтень – это высокие овцеподобные парики, икры, обтянутые чулками, кривые башмаки» [4; 478]. Но Монтень принадлежит к эпохе Возрождения и выглядит совсем иначе: «... с усами, в колете, без какого бы то ни было парика; наоборот, лысый» [3; 478].

«Стоит обратить внимание на то, что Монтень, кроме всего, еще и поэтический критик. То и дело встречающиеся у него цитаты из римских и греческих поэтов свидетельствуют не о схоластической начитанности, а о том, что автор искренне любит поэзию» [4; 479]. У Монтеня есть статья о Катоне, где он тонко и талантливо анализирует строки этого поэта. Ю. Олеша замечает, что ему тоже хотелось бы цитировать и рассуждать о поэзии, как это делает Монтень. В третьей главе «Золотая полка» оригинального произведения «Ни дня без строчки» Ю. Олеша осуществляет это желание и рассуждает об от-

дельных, наиболее понравившихся стихотворных строчках Пушкина, Фета, Есенина, Маяковского, Мандельштама.

В. Вулф в заключение своего эссе пишет: «Посредством неустанных опытов и тончайших наблюдений Монтень достиг, в конце концов, чудесного равновесия разноречивых частей, составляющих человеческую душу» [1; 534]. В 1580 году Монтеню удалось выразить мысли, современные и актуальные и на сегодняшний день. Поразительна идея о перепутанности и множественности миров, можно было бы предположить, что она принадлежит модернистам, но это размышления Монтеня: «И вообще, может быть, мы просто спим, и нам снится этот мир, а есть еще другой, о котором знают только существа, обладающие недостающим нам шестым чувством» [1; 534]. Самое ценное в его размышлениях – это отсутствие регламентирующих законов, правил, дидактики и морализаторства. Монтень не столько отвечает на вопросы, сколько верно их задает. Таким образом, В. Вулф и Ю. Олеше близки не только философия Монтеня, включающая декларирование фрагментарного сознания, детализированного восприятия мира, срединного пути, гедонизма, но и форма изложения «Опытов». Свободный и субъективный жанр эссе – один из самых популярных в творчестве В. Вулф и Ю. Олеси.

Библиографический список

1. Вульф, В. В. Избранное / В. В. Вульф. – М., 1989.
2. Лямзина, Т. Ю. Жанр эссе. (К проблеме формирования теории) / Т. Ю. Лямзина. – [Электронный ресурс]: http://psujourn.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm
3. Монтень, М. Опыты. Избранные произведения : в 3 т. ; пер. с фр. / М. Монтень. – М. –1992. – Том I.
4. Олеша, Ю. К. Избранное / Ю. К. Олеша. – М., 1974

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ГЛОБАЛЬНОМ И АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИЯХ

Селиверстова Н. А.,

*Санкт-Петербургский государственный технологический
институт (Технический университет), г. Санкт-Петербург*

Диалог культур – одна из древнейших и трудноразрешимых проблем, которая существует столько, сколько существуют сами культуры. Вся история человечества, по сути, это история межкультурных культурных контактов и конфликтов. Предметом пристального внимания и темой научного анализа эта проблема стала сравнительно недавно и далека от окончательного разрешения.

Предысторией исследования межкультурного взаимодействия в глобальном аспекте можно считать разработку проблемы исторически переходящих типов культур как локальных социокультурных феноменов в развитии человечества мыслителями конца XIX и первой половины XX века. Они акцентировали внимание, в первую очередь, на уникальности, неповторимости, замкнутости социокультурных образований (учение о культурно-исторических типах Н. Данилевского, концепция локальных культур О. Шпенглера, теория локальных цивилизаций А. Тойнби). Но уже во второй половине XX века со всей остротой встал вопрос о поиске в различных культурах элементов, которые могли бы послужить основой в межкультурном диалоге различных цивилизаций. При этом необходимо принять во внимание, что вопрос о диалоге культур возник не сам по себе, а был инициирован другой, весьма болезненной проблемой – конфликтом цивилизаций Востока и Запада.

Сегодня проблема конфликта различных типов цивилизационно-культурного развития стала настолько актуальной, что термины «Восток» и «Запад» воспринимаются не столько как географические понятия, сколько культурологические и политические. Однако современное этнокультурное противостояние возникло не вдруг. Оно лишь продолжение весьма болезненного процесса столкновения и взаимо-

проникновения цивилизаций, берущего свое начало в двух противоположных тенденциях второй половины прошлого века. С одной стороны, это начавшееся после Второй мировой войны проникновение на Восток (вместе с достижениями научно-технического прогресса) западного менталитета и образа жизни. С другой – мощная, захлестнувшая прежде всего молодежь развитых стран Запада волна увлечения восточной экзотикой: от йоги и восточных единоборств до восточной философии, религии и мистики. Реакция обеих сторон на проникновение в свою культуру «чужеродных» элементов была в равной степени негативной. В странах «третьего мира» появились предостережения о возможной утрате своей «духовности» и традиционной культуры под давлением западной рациональности и технократизма. Запад, в свою очередь, отреагировал пессимистическими прогнозами о возможном «разрушении традиционных христианских ценностей» под влиянием восточной мистики и ее губительном воздействии на отдельные слои общества (особенно, на молодежь).

Обоснованные опасения утраты культурами своей самобытности и цивилизационной идентичности еще более обострились в связи с глобализационными процессами и усилением миграции из экономически отсталых государств в благополучные страны еврозоны. В результате противостояние двух типов социокультурного развития не только не привело к культурной конвергенции, но зачастую приобрело характер открытой конкуренции. Идеиная экспансия Запада в страны «третьего» мира» в целом не привела к существенным сдвигам в их мировоззренческих постулатах и ценностных ориентациях. Напротив, из опасения утраты культурной самобытности среди этих народов стали нарастать унификационные процессы. Особенно острой, даже агрессивной, оказалась реакция на западную систему ценностей самой молодой из восточных культур – исламской, нестабильность которой невольно приводит к мысли об аналогии с общеизвестным феноменом «подростковой нестабильности» (тем более, что исламской цивилизации, возникшей в 622 году, по человеческим меркам всего четырнадцать лет). Не случайно некоторые исследова-

тели рассматривают сегодня феномен исламского терроризма как ответную защитную реакцию на «цивилизационный терроризм» Запада, который проявляет явное неуважение к юной культуре, пытаясь навязать ей, (в том числе и силой), свою собственную систему ценностей и идеалов. При этом не учитывается, что некоторые из западных свобод (например, свобода слова, включающая в себя свободу критики религиозных ценностей ислама) совершенно неприемлемы для мусульман и воспринимаются ими как оскорбление.

Несомненно, что существенную роль в межкультурном противостоянии играет религиозный фактор. Конфликт культур – это всегда конфликт различных типов духовности, различных систем ценностей, в основе которых лежат мировоззренческие универсалии – категории, сквозь призму которых человек осмысливает окружающий мир [1]. Базисные установки любой культуры задаются лежащими в ее истоках религиозно-мифологическими представлениями, которые и определяют мировоззренческие доминанты культуры, ее смысло-жизненные ориентиры и идеалы. С учетом «многоликости» Востока, Запад на практике сталкивается с необходимостью вести диалог не с одной культурой, а с тремя социокультурными феноменами, воплощенными в индо-буддийской, конфуцианской и исламской системах мировоззренческих универсалий.

Для результативного диалога с любой из трех восточных культур требуется, прежде всего, найти идейную основу, способную обеспечить необходимое коммуникативное взаимодействие различных мировоззренческих систем. Исходной точкой может стать, к примеру, осознание необходимости решения общей для представителей любой религии задачи по спасению современной цивилизации от угрозы ядерного самоуничтожения и на этой основе разработка некой общей «сверхпрограммы» нравственного совершенствования человечества с учетом имеющихся в каждой религии идеалов гуманизма, долга, сострадания и пр. Однако на практике эта задача оказалась более или менее успешно реализуема лишь в диалоге со старейшими цивилизациями Востока – индо-буддийской и конфуцианской.

Индо-буддийская культура, интровертная (по определению К. Г. Юнга), «вектор активности» которой направлен не на преобразование внешнего мира, а на человека, на первый взгляд не имеет точек соприкосновения с разрушительной экстравертной активностью Запада. Однако ее идеалы нравственного самосовершенствования человека, принцип «ахимсы» – не причинения зла любому живому существу (то, что А. Швейцер называл «благоговением перед жизнью») легко находит отклик у носителей западного менталитета. Они созвучны современным научным представлениям о биосфере Земли как глобальной экосистеме и весьма актуальны с учетом озадаченности цивилизации Запада решением проблемы преодоления у людей технократических установок мышления, отказа от потребительского отношения к природе и формирования экологического сознания и биоэтики.

Возможность успешного диалога со странами конфуцианской культуры тоже обусловлена целым рядом общих с западноевропейскими ценностями и идеалами: это культ знаний, учености, научной рациональности; это сформулированные еще Конфуцием как базовые принципы воспитания человека идеи долга, гуманности, уважения к старшим; это и требование поддержания стабильности и порядка в обществе и т. п.

Действительно, серьезные проблемы в межкультурном взаимодействии, как показывают события последних лет, возникают при контактах с мусульманской культурой, самой молодой и, как оказалось, наименее открытой для внешних воздействий. Мусульмане в странах западной Европы не столько стремятся усвоить европейскую ментальность, сколько отстоять свою, создавая «оазисы ислама» в крупных европейских городах. Фундаментальные принципы западноевропейской культуры, такие как самоценность отдельной личности, ее право на жизнь и личную свободу, идеалы христианского гуманизма и сострадания, свобода слова, печати и прочее, отвергаются исламским фундаментализмом, где жизнь отдельного человека особой значимости не имеет и адепты которого обязаны ради торжества ислама жертвовать жизнью как чужой, так и своей (отсюда феномен

«смертников» – не только мужчин, но и женщин, и даже детей). Поэтому межцивилизационный конфликт Запад – Восток, исследуемый в глобальном аспекте, сегодня становится проблемой взаимодействия, прежде всего, западной (христианской по базовой системе ценностей) и мусульманской культур.

Однако не следует забывать, что любой социокультурный процесс так или иначе связан с человеческим фактором. Широко распространенная сегодня в культурологии тенденция мыслить планетарными категориями зачастую приводит к игнорированию антропологической составляющей именно там, где без ее анализа решение проблемы становится в высшей степени проблематичным. И если на глобальном уровне межкультурные взаимодействия выступают как противостояние мировоззрений, религиозных концепций и политических идей, то на межличностном уровне глобальный конфликт обретает характер страшной действительности, личных трагедий, от которых в поликультурной и полирелигиозной среде никто не застрахован. В практике повседневного бытия глобальное противостояние культур и религий превращается в конфликты людей из-за неприятия национальных обычаев или религиозных традиций (ношение хиджаба в светских учебных заведениях, забой жертвенных животных у мечетей и т. п.). Стоит отметить, что конфликт культур на интересубъективном уровне, проявляясь, прежде всего, в ксенофобии – неприятии чужих обычаев, традиций, образа мыслей, неприязненному отношению к чужестранникам – существовал всегда. Возникновение в нашу эпоху планетарного интерэтнического пространства вывело межкультурные контакты и конфликты на глобальный уровень. И хотя любое локальное явление в сфере культуры можно рассматривать как фрагмент мировой цивилизации, динамические и содержательно-смысловые характеристики разноуровневого анализа не всегда совпадают. Глобальные проблемы, перенесенные на улицы и площади городов, трансформируются в проблемы и трагедии отдельных людей.

Сегодня средства массовой информации практически ежедневно транслируют передачи о межэтнических конфликтах в разных регио-

нах планеты, причем не только в «горячих точках», но и в крупных культурных центрах как зарубежных стран, так и России. Это, конечно, не случайно: современный город (особенно мегаполис) представляет собой многонациональный и поликонфессиональный социум, где не только межгрупповые, но и межличностные отношения могут быть детерминированы этническими (культурными и религиозными) факторами. Вследствие этого появляется феномен «деиндивидуализации» восприятия, когда отношения двух людей протекают не в плоскости «Я – ОН», а «МЫ – ОНИ». Включаются психологические механизмы, актуализирующие стереотипы группового противостояния: неадекватная оценка мотивов поведения и неадекватное сравнение, когда достоинства своего этноса неоправданно завышаются, а чужого – принижаются вплоть до полного его неприятия: «Они плохие, потому, что они чужие». И то, что посторонний наблюдатель воспримет как простое столкновение на бытовой почве двух личностей, по сути, может быть проявлением глобального конфликта культур на интересубъективном уровне.

Если обратиться к истории, то легко вспомнить, что в крупных городах нашей страны и в прошлом существовал «конфликт культур», однако параметры, по которым он разворачивался, существенно отличались от современных. Самой распространенной формой проявления ксенофобии было противостояние между «коренными» жителями и «лимитчиками», «приезжими». Сегодня значительная часть «приезжих» не просто иногородние, а представители другого этноса, что существенно меняет акценты в межкультурном противостоянии. Конфликты прошлой эпохи были, как правило, по своему культурному содержанию моноэтническими. И среди «коренных» жителей, и среди «приезжих» могли быть представители разных национальностей, но демаркационный принцип «МЫ – ОНИ» не содержал этнической составляющей, акцентируясь только на общекультурных городских нормах «приличия» и правилах поведения в городской среде.

Этнический «окрас» нынешней ксенофобии во многом обусловлен спецификой миграции последних лет и значительным нарушени-

ем этнодемографического баланса. Сегодня основной приток населения крупных городов в нашей стране составляют жители бывших союзных республик (особенно Средней Азии и Закавказья), носители иных традиций и обычаев, другой системы ценностей.

Анализируя причины современного обострения ксенофобии и этнонетерпимости, обычно в первую очередь указывают на кризисное состояние общества, его экономическую, социально-политическую и, как следствие, психологическую нестабильность. Но, как нам кажется, было бы неправомерно искать причины современных межэтнических конфликтов лишь в кризисной и нестабильной социально-экономической ситуации. Миграция народов – закономерное проявление глобализационных процессов современного мира, следовательно, преодоление культурной ксенофобии – требование времени. И если искать ответ на вопрос о возможности диалога культур на межличностном уровне, то следует обратить внимание на такую проблему, как преодоление уже сложившихся в прошлом религиозных и этнических стереотипов, серьезно затрудняющих диалог и даже делающих его порой невозможным. Необходимость учета «антропологической составляющей» в решении проблемы диалога культур подводит нас к феномену толерантности как важному аспекту мировоззренческой зрелости современной личности. Особенно – в отношении религий, за каждой из которых стоит система идеалов и ценностей, критическое отношение к которым может восприниматься как оскорбительное.

Но может этнокультурная толерантность – это только утопическая мечта, поскольку конфликтная природа человека непреодолима? Л. Шестов, размышляя о происхождении человека (от Бога мы или от обезьяны), заметил, что обе концепции имеют право на существование: все зависит от сознательного выбора человека, ибо каждый может ощущать себя и «венцом творения», и питекантропом, это – его личный выбор, и не религия, не теория эволюции здесь ни при чем [1].

Существование и успешное развитие цивилизации определяется, как известно, способностью людей адекватно и своевременно реаги-

ровать на «вызовы» эпохи. Диалог и взаимодействие различных идей и культурных традиций – единственный путь для преодоления конфликтного противостояния цивилизаций, и антропологический фактор в этом процессе играет существенную роль. Поэтому необходимо, чтобы современный идеал цивилизованного человека включал в себя такие качества личности, как культурный космополитизм и толерантность.

Библиографический список

1. Шестов, Л. Власть ключей // Собр. соч. : в 2 т. / Л. Шестов. – М., 1993. – Т. 1. – С. 63-64.

ОТРАЖЕНИЕ ПРАВИЛ ЭТИКЕТА РУССКОГО ЭПИСТОЛЯРНОГО ТЕКСТА В ПИСЬМОВНИКАХ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Орлова С. Л.,

*Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) ОГУ, г. Орск*

На протяжении XIX в. письмовники, риторика и другие пособия по культуре устной и письменной речи были в числе наиболее активно издаваемой и покупаемой литературы. Этикет оформления письма находит отражение во всех риториках начала XIX в. До современного читателя дошли такие оригинальные тексты, как «Опыт риторики, сочиненный в Санкт-Петербургском Горном кадетском корпусе Иваном Рижским» (1822) [1], «Общепользительный детский письмовник» (1825 г.) [2], «Теория красноречия для всех видов прозаических сочинений» А. Галича (1830), «Учебная книга русской словесности» Н. Греча (1830 г.), «Руководство к изучению русской словесности, приспособленное к прозаическим сочинениям» А. Донского (1843 г.) и некоторые другие.

В этой литературе складываются теоретические основы понимания эпистолярного текста. Авторы предлагают оригинальные класси-

фикации писем по типам взаимоотношений между коммуникантами и интенциям автора текста. Так, И. Рижский выделяет письма ученые, высокие (просительные, благодарственные и поздравительные) и приятельские. Н. Греч и А. Галич дают более детальную классификацию: деловые, этикетные («сочиняемые по требованию благопристойности»), дружеские, забавные и поучительные.

В пособиях предлагается соблюдать определенный порядок изложения материала. Текст состоит из трех обязательных частей, которые называются по-разному: приступ, содержание и заключение (И. Рижский), введение, изложение предмета и заключение (А. Галич), но, по сути, структура письма видится ими одинаково. Авторы пособий учат читателей серьезно продумывать основную часть. Сначала в письме должны быть помещены ответы на вопросы, заданные адресатом в предыдущем письме, и представлена иная информация, важная для адресата, и лишь после этого автор письма переходит к изложению важной для себя информации.

В 1925 г. выходит «Общепольный детский письмовник», опирающийся на французский оригинал и являющийся единственным в своем роде изданием. Книга имитирует художественный текст, поскольку рекомендации по написанию писем оформлены в форме переписки детей и их наставника. Во введении авторы отмечают, что ни в школах, ни в частных пансионах нет традиции учить писать письма, вследствие этого большинство образованных молодых людей испытывают огромные затруднения, если возникает необходимость написать более пяти-шести строк связного текста. С точки зрения создателей письмовника, учить писать письма нужно так же, как и любому другому искусству. Кроме уже названных выше правил оформления письма, настоящий письмовник включает требование обязательного обозначения числа и месяца в начале письма и запрет переносить слова с одной строки на другую в письме к уважаемому лицу.

Автор одного из известнейших в свое время пособий по красноречию, вышедшего в 1830 г., А. Галич подробно описывает обстоятельства, определяющие тональность письма. Он относит к ним лич-

ность адресата, предмет, цель и повод к написанию эпистолы. К обязательным этикетным формулам автор относит обращение, приветствие, вывод и прощание. Употребление этикетных формул зависит от назначения письма. Галич предлагает свою классификацию писем, выделяя письма поучительные, остроумные, чувствительные, деловые и учтивые. «Высокие» письма предполагают обязательное соблюдение этикетных норм, в то время как письма чувствительные и остроумные должны обладать такими качествами, как непринужденность, искренность, дают возможность не соблюдать «условные формулы приличия и школьные правила» [3; 109].

Подробно разработана теория эпистолярного текста в «Учебной книге русской словесности» Н. Греча (1830 г.). Автором впервые отмечается такое противоречие в самой природе данных текстов, как диалогичность и монологичность. Греч, конечно, не употребляет этих современных терминов, но говорит об этом языком своего времени: письмо, с одной стороны, «заступает место изустного разговора» (подобно диалогу), с другой стороны, «заключает в себе речи только одного лица» (является монологическим высказыванием). Это объясняет недостатки подобного общения: письменная форма делает невозможным воздействие на собеседника невербальными средствами, что заставляет уделить большее внимание оттачиванию языка: язык писем должен быть близким разговорному и отличаться от него высокой грамотностью и выразительностью. Греч понимает важность функции воздействия на адресата для письма, поэтому рекомендует пишущим не только выражать свои мысли и чувства, но и учитывать чувства адресата, которые могут возникнуть у него при прочтении. В теоретических рекомендациях отражается теория трех стилей: эпистолярные тексты, обращенные к лицам, занимающим более высокое социальное положение, пишутся «учтиво», хотя без «раболепства», к имеющим равный социальный статус – спокойны, но вежливы, к более низким – вежливы, хотя без покровительственного тона. После обращения и приветствия следует указать повод для написания письма, затем писать о важном для адресата и лишь после этого перехо-

дить к основному для себя. Интересны рекомендации по завершению письма, которые отражают социальные отношения России 19 века.

Особое внимание уделяется оформлению заключения, которое, по мысли авторов, содержит выражение уважения, любви, дружеских чувств и прочее, заключение должно соотноситься с началом письма и включать традиционные варианты обозначения автора, отражающие социальное положение переписывающихся.

Автор отмечает, что постскриптумы нежелательны, поскольку свидетельствуют о недостаточной продуманности структуры текста. Таковы рекомендации, представленные в пособиях по написанию эпистолярных текстов, изданных в первой половине века.

Рост грамотности городского населения обусловил, с одной стороны, активизацию издания популярной лингвистической литературы, в частности письмовников, а с другой – отразил изменение круга потенциальных читателей этой литературы. Каждый из издаваемых в это время письмовников претендует на всеобщность: отразить все возможные типы отношений, все возможные поводы для написания. Характерным изданием является такое распространенное в свое время издание, как «Всеобщий письмовник, или Полнейшее руководство...» (1883 г.), содержащее двадцать образцов: письма от детей к родителям, к благодетелю, к другу, к соседу, к начальнику, по разным поводам – по случаю Нового года, обмен новостями, просьба одолжить деньги, благодарность за оказанную услугу и пр. Образцы эпистолярных текстов можно было просто переписать, изменив имена и даты, а можно было использовать как схемы для написания оригинальных текстов.

Письмовник включает рекомендации по оформлению текста, назовем наиболее интересные из них:

- с трех сторон на листе оставляются поля шириною «в два пальца»;
- невежливо писать текст с обратной стороны;
- текст должен быть написан разборчивым почерком;

- подпись автора должна быть понятной, без излишних «завитушек»;
- невежливо допускать оставлять исправления и поправки, для этого письмо сначала писалось на черновике;
- не употреблять сокращений слов;
- не следует переносить имя или отчество на другую строку;
- начальное обращение располагается на отдельной строке.

В знак уважения используют распространенные обращения, располагая их на двух строках. Еще большую выразительность придает обращению большой отступ между ним и началом основного текста.

Такое подробное описание расположения частей текста, написания наиболее важных слов в его составе отражает требование понятности текста и уважительного отношения к собеседнику, проходящее красной строкой через всю риторическую литературу дореволюционного времени. Начало нового века ознаменовано появлением в письмовниках писем нового типа, коммерческой переписки. Примерами могут служить «Современный деловой письмовник» А. Полевого (1913 г.) и «Полный письмовник. Настольная книга для всех, 1907 г.» Н. Васильева. Предлагаемые здесь образцы писем менее этикетны, более демократичны, чаще допускают обращение «ты», более соответствуют современным вариантам общения.

Таким образом, в течение столетия формировалась культура эпистолярного текста: были определены структурные элементы письма, набор этикетных формул, представлена функциональная классификация эпистолярных текстов. Анализ риторик и письмовников позволяет увидеть эволюцию эпистолярного жанра на протяжении девятнадцатого века.

Библиографический список

1. Белунова, Н. И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX в. Жанр и текст писем / Н. И. Белунова. – СПб. : Изд. СПб, ун-та, 2000. – 360 с.

2. Всеобщий письмовник, или Полнейшее руководство к составлению всякого рода писем: деловых, родственных, дружеских и прч. – СПб., 1883, 1905. – 110 с.

3. Галич, А. Теория красноречия для всех видов прозаических сочинений / А. Галич. – СПб., 1830. – 240 с.

4. Опыт риторики, сочиненный в Санкт-Петербургском Горном кадетском корпусе Иваном Рижским. – СПб., 1822. – 280 с.

ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В ШКОЛЕ

Аничкина Н. В.,

*Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) ОГУ, г. Орск*

Современное школьное филологическое образование направлено на формирование читательской компетентности, которая подразумевает способность к творческому чтению, переосмыслению произведения на личностном уровне, овладение основными приемами литературоведческого, лингвистического и лексического анализов художественного произведения. Основой любого школьного анализа является литературоведческая концепция. Поэтому обращение к литературной критике в школе становится актуальным, и если в средних классах самостоятельный разбор произведений дополняет учебник, то в старших классах роль литературно-критических статей при анализе произведения увеличивается.

Литературная критика истолковывает художественное произведение с точки зрения современности; влияет на литературный процесс; интерпретирует литературное наследие с учетом современных социальных и художественных задач.

Задачи изучения литературной критики в школе: дать учащимся представление о самой литературной критике, раскрыть ее роль в литературном развитии; научить школьников воспринимать литературно-критическую статью не только как анализ художественного про-

изведения, но и как документ эпохи, для этого внимание обращается на исторический подход критика к анализу художественного произведения; объяснить школьникам цель написания статьи; разъяснить учащимся точку зрения критика, исходя из его общественных и эстетических воззрений; не допускать, чтобы идеи критиков превращались в догмы, школьники должны сами критически подходить к оценкам критиков; чтением и разбором статьи помочь учащимся глубже понять литературное произведение.

В современной школе обращение к литературной критике актуально еще и потому, что оно позволяет использовать учебный диалог, который является средством расширения читательского сознания, а также способом эстетического анализа текста – главного условия развития читательского понимания. Кроме того, работа с литературно-критическими материалами реализует определенные цели: поэтапное, последовательное формирование умений читать, комментировать, анализировать и интерпретировать художественный текст; овладение возможными алгоритмами постижения смыслов, заложенных в художественном тексте, и создание собственного текста, представление своих оценок и суждений по поводу прочитанного; овладение важнейшими общеучебными умениями и универсальными учебными действиями [7].

Литературная критика занимает существенное место в школьном курсе литературы для старшеклассников, программами рекомендуется знакомить школьников со статьями в связи с изучением литературного материала, анализу которого они посвящены. Например, при изучении творчества А. С. Пушкина рекомендуется обращение к статьям В. Г. Белинского «Сочинения Александра Пушкина», ст. 8, 9 (в отр.), А. И. Герцена «О развитии революционных идей в России», Н. В. Гоголя «Несколько слов о Пушкине...», В. Ключевского «"Е. Онегин" и его предки», Ф. М. Достоевского «Пушкин» (очерк); при анализе произведений М. Ю. Лермонтова – В. Г. Белинского «Стихотворения М. Лермонтова», «Герой нашего времени», Д. С. Мережковского «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», В. Ключев-

ского «Грусть»; при работе с текстами произведений Н. В. Гоголя – В. Набокова «Гоголь», В. Г. Белинского «”Мертвые души” Гоголя», «Письмо к Гоголю» (этюд), К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души», В. Розанова «О Гоголе» (этюд); при изучении драматургии А. Н. Островского – Н. А. Добролюбова «Луч света в темном царстве», А. Григорьева «После «Грозы» Островского», «Письма к И. С. Тургеневу», Д. И. Писарева «Мотивы русской драмы», А. В. Дружинина «Гроза» Островского»; в процессе работы с романом И. А. Гончарова – Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?», Д. И. Писарева «Обломов», А. В. Дружинина «”Обломов” роман Гончарова», В. Ключевского «Мысли о русских писателях. Гончаров»; изучение творчества И. С. Тургенева сопровождается статьями М. А. Антоновича «Асмодей нашего времени», Д. И. Писарева «Базаров», Н. Н. Страхова «Отцы и дети» И. С. Тургенева; при анализе романа Ф. М. Достоевского – Д. И. Писарева «Погибшие и погибающие», Н. А. Добролюбова «Забитые люди», В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского «Опыт критического комментария»; изучение романа Л. Н. Толстого – Д. И. Писарева «Старое барство», П. В. Анненкова «Исторические и эстетические вопросы в романе графа Толстого», Н. В. Шелгунова «Философия застоя», Н. Н. Страхова «Война и мир» Л. Н. Толстого» [2, 3, 4, 5, 6].

Для того чтобы литературно-критические статьи помогли в анализе художественного произведения, необходимо текстуальное изучение статьи.

Анализ литературно-критической статьи можно разделить на два вида: усвоение учащимися отдельных положений статьи в ходе изучения художественного произведения (чаще всего это знакомство с отдельными положениями статьи, имеющими отношение к анализируемым образам); специальное изучение текста статьи после программного произведения (сначала проводится лекция или беседа, в которой сообщаются причины написания статьи, статья читается в классе или дома, наиболее сложный материал анализируется в классе).

Приемы работы над литературно-критической статьей:

– чтение и комментарий, чаще всего используется комментарий учителя в процессе чтения статьи, это дает учащимся возможность почувствовать глубину литературоведческого анализа, понять публицистические отступления, личность критика;

– планирование, тезирование и конспектирование, например, составление плана статьи Добролюбова «Луч...» поможет учащимся самостоятельно дома продолжить разбор статьи: задачи «реальной критики»; «В «Грозе» есть что-то освежающее и ободряющее»; образ Катерины – шаг вперед в развитии русской литературы; почему «решительный русский характер» дан в женском типе?; драма Катерины – это борьба естественных стремлений с предрассудками, с моралью темного царства; самоубийство Катерины – вызов самодурной силе; Тихон и Борис – «жалкие типы», которые «столь же вредны, как и сами самодуры»; жизнь в темном царстве;

– ответ на проблемный вопрос: если статья большая, учащимся предлагается дать развернутый ответ на один из проблемных вопросов статьи, например, сопоставить теоретические положения критика с их реализацией в статье (требования «реальной критики», данные Добролюбовым в начале статьи «Луч...», и их реализация в подходе к анализу драмы Островского «Гроза»);

– беседа по основным положениям статьи;

– сопоставление под руководством учителя и самостоятельно статей различных критиков, посвященных одному произведению, например, Белинский и Писарев – «Евгений Онегин», Добролюбов и Писарев – «Гроза», Добролюбов и Дружинин – «Обломов», Писарев и Антонович – «Отцы и дети»;

– урок-диспут, основанный на подобном сопоставлении;

– прием «инсерта» – разметки текста, используется для того, чтобы выразить свое отношение к суждениям по трем критериям: сомневаюсь и критикую, соглашаюсь и разделяю, удивляюсь и открываю;

– прием «двухчастного дневника» – используется в работе с печатными текстами, требующими глубокого осмысления, лист делится на две части, в первой выписываются цитаты, во второй комментарии к ним (см. табл. 1);

Вариант двухчастного дневника

Цитата	Личный комментарий
Прокомментируйте высказывание критика: «Знаменитый Башмачкин остался, в общем, для читателя загадкой»	

– прием «трехчастного дневника» – позволяет соединить любой текст и личный опыт читателя (см. табл. 2);

Вариант трехчастного дневника

Тезисы и вопросы	Ответы и цитаты	Личные комментарии
Прокомментируйте высказывание Ф. М. Достоевского: «Вся русская литература вышла из гоголевской «Шинели»		

– таблица «тонких» и «толстых» вопросов – помогает выявить уровень понимания основной концепции литературно-критического материала [1].

Использование указанных приемов работы позволяет достигнуть метапредметных результатов изучения предмета «Литература» в основной школе, которые выражаются в умении понимать проблему, выдвигать гипотезу, структурировать материал, подбирать аргументы для подтверждения собственной позиции, выделять причинно-следственные связи в устных и письменных высказываниях, формулировать выводы; умении самостоятельно организовывать собственную деятельность, оценивать ее, определять сферу своих интересов; умении работать с разными источниками информации, находить ее, анализировать, использовать в самостоятельной деятельности.

Библиографический список

1. Аничкина, Н. В. Теория и методика обучения литературе : учебное пособие / Н. В. Аничкина. – Орск : Издательство ОГТИ, 2008. – 207 с. – ISBN 5-8424-0271-8.
2. В мире литературы: программа по литературе для общеобразоват. учреждений. 5-11 кл. Программа по литературе для школ гуманитарного профиля. 10-11 кл. / А. Г. Кутузов и др. ; под ред. А. Г. Кутузова. – М. : Дрофа, 2004. – 160 с. – ISBN 5-7107-8046-4.
3. Литература: программа по литературе для общеобразоват. учреждений. 5-11 кл. / Т. Ф. Курдюмова и др. ; под ред. Т. Ф. Курдюмовой. – М. : Дрофа, 2006. – 93 с. – ISBN 5-258-00934 – 5.
4. Литература: программа по литературе для общеобразоват. учреждений. 10-11 кл. / В. Г. Маранцман и др. ; под ред. В. Г. Маранцмана. – М. : Просвещение, 2005. – 176 с. – ISBN 5-09-015173-3.
5. Программа по литературе для 5-11 классов общеобразовательной школы / авт.-сост.: Г. С. Меркин, С. А. Зинин, В. А. Чалмаев. – М. : ООО» ТИД «Русское слово – РС», 2005. – 2000 с. – ISBN 5-94853-349-2.
6. Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5-11 классы (базовый уровень). 10-11 классы (профильный уровень) / авт.-сост.: Ю. В. Лебедев, А. Н. Романова ; под ред. Ю. В. Лебедева. – М. : Просвещение, 2009. – 158 с. – ISBN 978-5-09-019022-0.
7. Образовательный стандарт среднего общего образования по литературе. – Российский общеобразовательный портал. – Режим доступа : http://school.edu.ru/dok_edu.asp?pg=2

УРОКИ РЕФЛЕКСИИ В ТЕХНОЛОГИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТНОГО ПОДХОДА НА УРОКАХ ГУМАНИТАРНОГО ЦИКЛА И ТЕХНОЛОГИИ

Щетинина В. А.,
МОАУ «СОШ № 53 г. Орска», г. Орск

Принцип системно-деятельностного подхода на уроках гуманитарного цикла и технологии заключается в формировании личности

ученика и продвижении его в процессе собственной деятельности, направленной на «открытие нового знания».

Целенаправленное обучение должно вести за собой развитие. Так как основной формой организации обучения является урок, то важно знать принципы построения урока, примерную типологию уроков и критерии оценивания урока.

Реализация технологии деятельностного метода в практическом преподавании обеспечивается следующей системой дидактических принципов: деятельности, непрерывности, целостности, минимакса, психологической комфортности, вариативности, творчества.

Деятельностный подход на уроках осуществляется через:

- моделирование и анализ жизненных ситуаций на занятиях;
- использование активных и интерактивных методик;
- участие в проектной деятельности, владение приемами исследовательской деятельности;
- вовлечение учащихся в игровую, оценочно-дискуссионную, рефлексивную деятельность, а также проектную деятельность, обеспечивающих свободный поиск эффективного, отвечающего индивидуальности ребенка, подхода к решению задачи.

Учащиеся на уроках:

- работают с источниками информации, с современными средствами коммуникации;
- критически осмысливают актуальную социальную информацию, поступающую из разных источников, формулируют на этой основе собственные заключения и оценочные суждения;
- решают познавательные и практические задачи, отражающие типичные ситуации;
- анализируют современные общественные явления и события;
- осваивают типичные социальные роли через участие в обучающих играх и тренингах, моделирующих ситуации из реальной жизни (на уроках гуманитарного цикла);
- аргументируют защиту своей позиции, оппонировать иному мнению через участие в дискуссиях, диспутах, дебатах о современных социальных проблемах;

- выполняют творческие работы и исследовательские проекты.

Системно-деятельностный подход способствует формированию ключевых компетентностей учащихся: готовность к разрешению проблем, готовность к самообразованию, готовность к использованию информационных ресурсов, готовность к социальному взаимодействию, коммуникативную компетентность.

Важной характеристикой деятельностного подхода в работе педагогов является системность. Так, в практике работы учителей системно-деятельностный подход осуществляется на различных этапах урока.

Все уроки деятельностной направленности строятся на основе метода рефлексивной самоорганизации, который позволяет реализовать на уроке технологию деятельностного метода. Отличительной особенностью урока рефлексии от урока «открытия» нового знания является фиксирование и преодоление затруднений в собственных учебных действиях, а не в учебном содержании.

Приоритетной целью современной образовательной концепции стало развитие личности, готовой к самообразованию, самовоспитанию и саморазвитию.

В связи с этим одной из задач образования является формирование у ребенка способности к рефлексивному контролю своей деятельности как источника мотива и умения учиться, познавательных интересов и готовности к успешному обучению.

Рефлексия (от лат. *reflexio* – обращение назад) – анализ обучающимися собственного состояния, переживания, мыслей по завершении деятельности. Словарь иностранных слов определяет рефлексию как размышление о своем внутреннем состоянии, самопознание. Толковый словарь русского языка трактует рефлексию как самоанализ. В современной педагогике под рефлексией понимают самоанализ деятельности и ее результатов.

Рефлексия позволяет приучить ученика к самоконтролю, самооценке, саморегулированию и формированию привычки к осмыслению событий, проблем, жизни. Рефлексия способствует развитию у учащихся критического мышления, осознанного отношения к своей

деятельности. Рефлексия направлена на осознание пройденного пути, на сбор в общую копилку замеченного обдуманного, понятого каждым. Ее цель не просто уйти с урока с зафиксированным результатом, а выстроить смысловую цепочку, сравнить способы и методы, применяемые другими со своими методами.

Рефлексию, связанную с исследованием субъектом самого себя, результатом которой является переосмысление себя и своих отношений, называют личностной.

Такая рефлексия отражает человеческую сущность: физическую, сенсорную, интеллектуальную, духовную.

Следует учитывать, что духовная рефлексия допускает лишь письменную, индивидуальную форму проверки без огласки результатов.

Проведение рефлексии настроения и эмоционального состояния целесообразно в начале урока с целью установления эмоционального контакта с группой и в конце деятельности.

Рефлексия может осуществляться не только в конце урока, как это принято считать, но и на любом его этапе. Рефлексия направлена на осознание пройденного пути, на сбор в общую копилку замеченного, обдуманного, понятого каждым. Ее цель не просто уйти с урока с зафиксированным результатом, а выстроить смысловую цепочку, сравнить свои способы и методы с другими.

Приемы рефлексии эмоционального состояния.

1. Карточки с изображением лица (грустного, веселого); показ большого пальца вверх или вниз.

2. «Солнышко» – мне все удалось, «солнышко и тучка» – мне не все удалось, «тучка» – у меня ничего не получилось.

3. «Радостный гномик» – все хорошо, «грустный гномик» – грустно.

Рефлексия деятельности. Этот вид приемлем на этапе проверки домашнего задания, при защите проектных работ; он дает возможность осмысления способов и приемов работы с учебным материалом, поиска наиболее рациональных способов, а применение в конце урока покажет активность каждого ученика.

1. «Лесенка успеха», в которой на нижней ступеньке: у «человечка» руки опущены – значит, у меня ничего не получилось. Средняя ступенька: у «человечка» руки разведены в стороны – у меня были проблемы. Верхняя ступенька: у «человечка» руки подняты вверх – мне все удалось.

2. «Дерево успеха»: зеленый лист – нет ошибок, желтый лист – 1 ошибка, красный лист – 2-3 ошибки.

3. «Поезд» – на доске поезд с вагончиками, на которых обозначены этапы урока. Детям предлагается опустить «веселое личико» – в тот вагончик, который указывает задание, которое было интересно выполнять. А «грустное личико» в тот, который символизирует задание, которое показалось неинтересным.

Рефлексия содержания учебного материала используется для выявления уровня осознания содержания пройденного. Эффективен прием незаконченного предложения, тезиса, подбора афоризма, оценки «приращения» знаний и достижения целей. Обычно в конце урока подводятся его итоги, обсуждение того, что узнали, и того, как работали, то есть каждый оценивает свой вклад в достижение поставленных в начале урока целей, свою активность, эффективность работы класса, увлекательность и полезность выбранных форм работы. Ребята по кругу высказываются одним предложением, выбирая начало фразы из рефлексивного экрана на доске.

Все, что делается на уроке по организации рефлексивной деятельности, – не самоцель, а подготовка к сознательной внутренней рефлексии развитию очень важных качеств современной личности: самостоятельности, предприимчивости и конкурентоспособности.

Однако процесс рефлексии должен быть многогранным, так как оценка должна проводиться не только личностью самой себя, но и окружающими людьми. Таким образом, рефлексия на уроке – это совместная деятельность учащихся и учителя, позволяющая совершенствовать учебный процесс, ориентируясь на личность каждого ученика.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аничкина Н. В. – кандидат педагогических наук, доцент Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ, г. Орск.

Ерофеева Н. Е. – доктор филологических наук, профессор, проректор по научной работе Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ, г. Орск.

Иванова Е. Р. – доктор филологических наук, доцент Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ, г. Орск.

Киричук Е. В. – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского, г. Омск.

Лупенцова С. А. – старший преподаватель НОУ ВПО «Омская гуманитарная академия», г. Омск.

Овсиенко А. А. – соискатель НОУ ВПО «Омская гуманитарная академия», г. Омск.

Орлова С. Л. – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка и литературы, теории и методики обучения русскому языку и литературе Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ, г. Орск.

Петраш И. А. – кандидат филологических наук, секретарь ученого совета Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ, г. Орск.

Петрова Е. В. – аспирант Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова, г. Магнитогорск.

Савельев К. Н. – доктор филологических наук, профессор Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова, г. Магнитогорск.

Селиверстова Н. А. – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного технологического института (Технический университет), г. Санкт-Петербург.

Сизова О. В. – соискатель Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ, г. Орск.

Спивак-Лавров И. И. – старший преподаватель Актюбинского регионального государственного университета им. К. Жубанова, Республика Казахстан, г. Актобе.

Трыков В. П. – доктор филологических наук, профессор, профессор Московского педагогического государственного университета, г. Москва.

Флоря А. В. – доктор филологических наук, профессор Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ, г. Орск.

Харькова Ю. В. – аспирант Башкирского государственного университета, г. Уфа.

Щетинина В. А. – учитель высшей квалификационной категории МОАУ «СОШ № 53 г. Орска», г. Орск.

Научное издание

Тезаурусы мировой культуры и литературы

***Материалы Всероссийской заочной научно-практической
конференции с международным участием***

(19-20 марта 2015 г.)

Ответственный редактор
Н. Е. Ерофеева

Ведущий редактор
Е. В. Кондаева

Корректор
Т. С. Коледенкова

Редактор
Г. А. Чумак

Подписано в печать 3.07.2015 г.
Формат 60×84 1/16. Усл. печ. л. 8,3.
Тираж 36 экз. Заказ .

**Издательство Орского гуманитарно-технологического института (филиала)
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»**

462403, г. Орск Оренбургской обл., пр. Мира, 15А