

ВЕСТНИК
Литературного института
имени А.М. Горького

№ 2

2013

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

ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

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

Члены редакционного совета:

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

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

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

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

Громов М.Н., д. ф. н., проф. (Москва)

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

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

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

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

Маслин М.А., д. ф. н., проф. (Москва)

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

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

Чагин А.И., д. фил. н., проф. (Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

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

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

Члены редакционной коллегии:

Большев И.И., к. фил. н., доцент

Васильев С.А., д. фил. н., проф.

Григорьев А.В., д. фил. н., проф.

Гусев В.И., д. фил. н., проф.

Есаулов И.А., д. фил. н., проф.

Есин С.Н., д. фил. н., проф.

Зимин А.И., д. ф. н., проф.

Казнина О.А., д. фил. н., проф.

Леонов Б.А., д. фил. н., проф.

Михальская А.К., д. п. н., проф.

Шишкова И.А., д. фил. н., проф.

Ответственный редактор — Юрчик Е.Э.

Редактор — Лисковая О.П.

Корректор — Юсова О.Б.

VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

EDITORIAL COUNCIL:

Chairman — Uzhankov A.N., Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Members of the Council:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITORIAL BOARD:

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

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

Members of the Board:

Bolychev I.I., Candidate of Philology, associate professor

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Managing editor — Yurchik E.E.

Editor — Liskovaya O.P.

Proofreader — Yusova O.B.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА

Демидов Д.Г. История и перспективы осмысления понятия универсалий 6

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Модестов В.С.* Художественный перевод: искусство
достижения и воссоздания иностранного литературного текста. 18
- Толкачев С.П.* Британская «пограничная» проза:
столкновение культур. 39
- Гладилин Н.В.* Две художественные парадигмы: романтизм и
постмодернизм (на материале современной немецкой литературы). 46
- Щербинина Ю.В.* Псевдоним как писательская стратегия. 68
- Смирнова Д.В.* Детские повести Жаклин Уилсон 79
- Фельдман Е.А.* Специфика перевода английской детской поэзии
(на примере стихотворений Сесиль Мэри Баркер) 88

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

- Язькова В.Е.* Пий IX: от «папы-либерала»
к «узнику» либерального государства 95

РЕЦЕНЗИИ

- Зимин А.И.* Искусство или мистификация?
Рецензия на: Искусство или мистификация.
Восемь эссе = Art ou mystification. Huit essays / [сост. Б. Лежен];
пер. с фр. А. Лебедева. — М.: Русский Мирь, 2012. 109

ХРОНИКА

- Интеллигенция: к истории феномена
(материалы научной конференции). 113
- Язык как материал словесности (XV Горшковские чтения) 130
- Сказки, мифы и современность
(к 200-летию юбилею издания «Детских и семейных сказок»
братьев Гримм — о международном конгрессе в г. Кассель, Германия) 134
- Наши авторы. 138
- Summaries 139

CONTENTS

LINGUISTICS

Dmitry G. Demidov Understanding the universals: history and perspective 6

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

Valeriy S. Modestov Translation of fiction: the art of comprehension
and reconstruction of a foreign literary text. 18

Sergey P. Tolkachev British marginal writing: the collision of cultures 39

Nikita V. Gladilin Two artistic paradigms: romanticism and postmodernism
(by the example of contemporary German literature) 46

Julia V. Sherbinina A pen-name as a writer's strategy 68

Daria V. Smirnova The children's stories by Jaqueline Wilson 79

Elena A. Feldman Specific features of English children's poetry translation
(by the example of Cicely Mary Barker's poems). 88

SOCIAL SCIENCES

Veronica E. Yazkova Pio IX: from "the Pope-liberal"
to the "prisoner" of the Liberal state 95

BOOK REVIEWS

Alexandre I. Zimin Art or mystification
(*Art ou mystification. Huit Essais. Ed. Boris Lejeune.*
Éditions Russkiy Mir, Moscou, 2012) 109

CHRONICLE

Intelligentsia: towards the history of phenomenon (Conference papers) 113

Language as material for literature (XV Gorshkov readings) 130

Tales, myth and modernity (Cassel International memorial
conference dedicated to the 200th anniversary
of the Brothers' Grimm "Tales") 134

Authors 138

Summary 139

Д.Г. ДЕМИДОВ

ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ОСМЫСЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ УНИВЕРСАЛИЙ

В статье анализируется эволюция концепции универсалий в контексте оппозиции номинализма и реализма согласно идеям К. Прантля. Автор воссоздает историю спора об универсалиях, в котором прозвучали актуальные для современной лингвистики тезисы о связи языка и мышления. Статья воспроизводит основные идеи выступления на XLI Международной филологической конференции Санкт-Петербургского государственного университета (26–31 марта 2012)

Ключевые слова: лингвистические учения, универсалии, реализм, номинализм, понятие, онтология.

Общим местом истории языкознания стали тезисы о логических основаниях грамматики и об идеографическом характере первых одноязычных словарей, пытающихся представить все мироздание в последовательном разделении понятий на роды и виды и выразить их в словах, распространяя древо Порфирия. Язык рассматривался как непосредственное продолжение онтологии. Языкознание, в числе прочих для себя вспомогательных и смежных дисциплин, прибегает к науке о формах и способах мышления, а в дальнейшем и к эпистемологии. Занятия когнитивными науками предполагают насущную необходимость обращения непосредственно к проблемам логики и ее истории. Законы и формы мышления в той или иной мере определяют законы и формы языка, а в законах языка проявляются законы мышления (например, 10 категорий Аристотеля и 10 частей речи).

Так же, как для языкознания исходными являются понятия слова, предложения и текста, для логики исходными являются концепции понятия, суждения и умозаключения (силлогизма). Размышления над образованием понятий могут помочь и в вопросе о происхождении художественных образов.

В современных учебниках классической логики при изложении типов суждений и разборе силлогизмов вместо понятия вводится его заместитель — термин и для краткости обозначается символом. Так, для выражения субъекта вводится символ S, для выражения предиката — символ P. Такой вариант классической логики называется формальным. Сами же понятия распределяются по индивидам, подвидам, видам, родам, категориям, если исчислять от самых конкретных к самым абстрактным. Все понятия, за ис-

ключением индивидов, выражаемых именами собственными и уникальными *singularia tantum* (солнце, луна), называются универсалиями (далее У). Чтобы избежать разбора вопроса об индивидах, то есть понятиях с очень большим содержанием и минимальным (атомарным, по Б. Расселу) объемом, будем применять к У. синонимическое выражение «общие понятия». О знаменитом споре об У. упоминают, как правило, в историческом ключе, ограничиваясь средневековой схоластикой. В книге проф. В.В. Колесова [Колесов, 2007] прекрасно показана судьба этого спора в русской философии XIX–XX веков.

Значение этого спора для истории русской религиозно-философской мысли, для логики и языкознания XX–XXI вв., для поиска оснований науки о ментальности принципиально.

Неверно было бы думать, что реализм и номинализм симметрично противопоставлены друг другу и различаются соотношением общих идей и конкретных вещей: будто бы, если считается, что идеи до вещей (*universalia ante rem*), мы имеем дело с реализмом; если считается, что идеи после вещей (*universalia post rem*), мы имеем дело с номинализмом. В действительности, реалисты подразумевают У. и до вещей, и в вещах, и после вещей. Вопрос ставится более принципиально, а именно — онтологически. Если понятия реальны, то есть существуют как вещи, то они суть предмет онтологии. Если понятия не существуют как реальности, то мы принимаем за таковые только слова (*voces*). Отсюда само наименование *номинализм*. По этой же причине идеализм Платона в отношении решения спора об У. следует именовать также реализмом.

Вся история поиска закономерностей мышления хорошо интерпретируется с точки зрения общих понятий. Материалы для этого есть и у Прантля [Prantl, 1855–1870], и у Вундта [Вундт, 1998], и у Попова и Стяжкина [Попов, Стяжкин, 1974; Стяжкин, 1980], и у Реферовской [Реферовская, 1985].

Среди элейцев Пармениду удалось сформулировать закон тождества, но до Сократа применять его еще не умели. Гераклит полагал: индивидуальное фиктивно, есть только нечто общее, принимающее различные формы. Однако Парменида и Гераклита можно назвать реалистами очень условно. Элейцы расценивали реалистскую точку зрения как невероятную абстракцию, а субъективный продукт мысли противопоставляли объективности как таковой и объявляли этот продукт пустой видимостью, от которой происходят противоречия. Но как бы то ни было, Парменид обосновал метафизику, Гераклит — диалектический метод.

Гераклитовский принцип релятивизма софисты довели до абсурда. Подставляя разные предикаты к одному и тому же субъекту, они уже не могли сохранить тождество субъекта. Их можно назвать наивными номиналистами. Вместо логики они много внимания уделяли языку. Софист Протагор выработал принцип: «Человек есть мера всех вещей»¹. Если под ним подразумевается обычный («средний») грешный человек, то это сугубо номиналистский лозунг, отказывающий в существовании объективных идей и мер, зато дающий основание для субъективного идеализма.

¹ Ср. Еф 4: 7–16, где говорится, что мера всех и всего есть Богочеловек Иисус Христос, а не типичный или отвлеченный человек. Ср. также Мф 7: 1–5, Мф 23: 29–32, Мк 4: 1–25, Ин 3: 34–35, Ин 14: 6.

Сократ развил учение о понятии, о его объеме и содержании, его дедуктивным и индуктивным выведении. Он считал, что основой бытия является некоторая фиксированная система понятий. Следовательно, его можно назвать реалистом и плюралистом, так же, как сейчас — Бертрانا Рассела.

Среди учеников Сократа был и номиналист Антисфен (он говорил, что лошадь видит, а никакой лошадности не видит), и реалист Платон.

Платону удалось соединить учение о понятии с диалектикой. Он сформулировал закон противоречия. Платон первым начал исходить из предиката и научился к одному и тому же предикату подставлять разные субъекты. В результате ему удалось вывести такие предикаты, которые сами по себе субъектами никаких суждений быть не могут, то есть высшие У., которые называются категориями, например: бытие, покой, движение, тождество, различие. Принципиально важно (и это отмечает Карл Прантль, убежденный позитивист и типичный человек Нового времени со всей ученой заносчивостью, с которой обычно относятся к схоластике), что Платон оставил список категорий открытым. Их появление зависит от бессмертных обращений божества.

Ученик Платона Аристотель разрабатывает подробную систему логики; применяет закон противоречия и закон исключенного третьего. Аристотель научился у Платона учитывать и 4-й закон классической логики, закон достаточного основания, однако его точную формулировку дал только Лейбниц. Аристотелево учение о категориях содержит уже законченный список из десяти общих понятий. Логику он не ставил в зависимость от метафизики и придал ей инструментальный характер. Это не содержание, а внешний инструмент мышления, «Органон», орудие мысли. Аристотель не желал подводить понятие под класс всех возможных объектов, поэтому косвенно его можно причислять к концептуалистам. Боэций, переводчик и интерпретатор Аристотеля, формулирует проблему У. как общих понятий до вещей, в вещах или после вещей, но отказывается как-то ее решать ввиду ее чрезвычайной сложности.

Противоречие средневековой схоластики состояло в том, что она основывалась на аристотелизме в логической технике, но вопрос об У. решала в духе платоновского реализма. Основателями схоластического метода считают либо Эриугену (напр., К. Прантль, Б. Рассел), либо Ансельма Кентерберийского (например, Грабманн [Grabmann, 1961]). Оба были последовательными реалистами. Разбирая крайний реализм Эриугены, Прантль видит уже в нем самом зародыш номиналистского направления: У. для него суть слова.

Схоласты много обсуждали категории Аристотеля и «пять имен» (*quinque voces*), введенные Порфирием: 1) род, 2) вид, 3) видообразующее отличие, 4) собственный признак (Боэций позже именовал его «*proprium*»), 5) случайный признак. (В иной формулировке находим их у Ч. Пирса в [Пирс, 2000].) Росцелин первым пошатнул реалистские устои схоластики.

Если собрать разнообразные высказывания мыслителей Средневековья, как это сделал историк логики Карл Прантль, то мы получим более десятка вариантов решения вопроса об У.

1) У Росцелина У. суть только голоса (*voces*). Ранее считали, что У. суть полноценные слова.

2) У Абеляра У. можно редуцировать до речи (*sermones*), поскольку предикат вещи никогда не может стать самой вещью.

3) Допущение того, что разум (*intellectus*) или понятие (*notio*) в смысле Цицерона — это как раз то, что реалисты называют *У*.

Это три варианта номинализма. Таким образом, Прантль относил Абеяра не к концептуалистам, а к номиналистам. Но это уже не принципиально. Принципиален отказ концептуалистов от реальности общих понятий. От трех перечисленных номиналистических точек зрения отличаются точки зрения тех авторов, которые держатся за вещи (*rebus inhaerent*), то есть реалисты, но и они разбиваются на множество партий.

4) *У* по существу соединены с индивидуумами, откуда *status*, в котором рассматривают индивидуум (Готье из Мортани — вторая пол. XII в.). Эту точку зрения иногда присоединяют к номиналистическим.

Следующие точки зрения уверенно относят к реализму:

5) Платонический реализм (Бернар из Шартра — нач. XII в.).

6) Допущение Жильбера из Пуатье (первая пол. XII в.) о врожденных идеях (*formae natae*).

7) *У* содержатся только в собирательных понятиях (*colligere*, Госленус из Суассона — первая пол. XII в.).

Эти пути приводят к некоторым сложностям, в частности

8) к допущению, что *maneris* (роды, с точки зрения номинализма) сводятся к упомянутому выше вопросу о *status*.

9) *У* суть абстрактные формы, как математические (Иоанн из Солсбери — 1120–1180). На это добавление следует обратить особое внимание, поскольку оно легло в основание математического логицизма Фреге, Уайтхеда и Рассела [Уайтхед, 1990].

10) Различие между родом и индивидуумом лежит только в особенности наличного бытия, *У* же может содержаться как во множестве, так и в единичной вещи.

Можно добавить

11) точку зрения автора «*De generibus et speciebus*» — отказ от обсуждения проблемы вообще. Вопрос оставял в стороне еще Боэций, а много позже сознательно отказывается от его решения Николай Кузанский: «*nullum omninototum constare, ipsi qui hanc sententiam tenet, nobiscum credunt*». (Приблизительный перевод: «Совсем не объясняя общие понятия, тот, кто имеет схожее чувство, поверит нашему мнению»).

12) Особо следует выделить реалистские рассуждения о том, где находятся общие понятия — в нашей душе, как ее психическая интенция, или вне души, как субстанция. В новейшее время основатель имманентной логики Шуппе в развернутом виде доказал, что общие понятия находятся в нашей душе, но это не лишает их субстанциальности [Schuppe, 1878; Schuppe, 1910]. (Заметим в скобках, что не относимся к старинным трудам как к «истории науки», а пытаемся найти в них достоинство, совершенно равное и конгениальное самым новым и «современным» трудам. От воли исследователя зависит, что он будет считать «современным», — только ли работы своего поколения, или также и работы предшествующих поколений мыслителей).

Пожалуй, самым решительным защитником реализма в XX веке (во всеевропейском, а не только русском масштабе!) явился о. Павел Флоренский. Для него вопрос об *У* — ключевой вопрос и глубочайшая задача метафизики, гносеологии и аксиологии. Познание только тогда есть познание, когда

имеет ценность, выходящую за данный момент в данном месте (здесь и теперь), есть нечто большее, чем случайная комбинация психических переживаний. Одни индивиды не дают пищу для познания, они суть заданное для данных У. При этом необходимо учитывать психологический, онтологический и гносеологический аспекты. При обостренном и мудром выражении У. предстают как очень точные символические образы. «У. — это сверхъединичные живые организмы, изнутри формуемые изваяния жизни» [Флоренский, 1915, с. 59]. И тогда род — это, действительно, то, что порождает виды, а затем и индивиды. Номиналисты отказываются мыслить род как род и представляют его как произвольный класс.

У о. Павла Флоренского лишь концентрированно выражено то, что переписывалось на Руси в сотнях рукописей с XV по XVII в., — славянский перевод творений св. Дионисия Ареопагита [Прохоров, 1974; архим. Рафаил (Карелин)]², которые вполне заменяли у нас схоластические учения и не давали системе номинализма проникнуть в сочинения, бытовавшие на Руси. Важнейшей отличительной особенностью истории всевропейского спора номиналистов с реалистами на Руси было то, что у нас его не было вовсе, и реалистское учение было воспринято как само собой разумеющееся. Но ввиду нерешенности этого спора по сей день, он приобретает панхронический характер.

Номинализм со временем приближается к сенсуализму. Не только общее не существует, но и словами можно выразить лишь отдельные сущности. Предметом высказывания может быть только отдельное. Постепенчатое восхождение от вида к роду не имеет в номинализме никакого онтологического значения. Вместо обозначенного *significatum* и *significatum generis* (*genus*) номиналисты подставляют фигуративные выражения (*figura locutionis*), а эти последние представлены в словах [Prantl, 1861, с. 118 *passim*].

Особенно стремительно номинализм стал распространяться по университетам Европы после Оккама. Номиналистическую логику стали называть *logica moderna*, в противоположность двум основным партиям реалистов — томистов, сторонников Фомы Аквинского, и скотистов — сторонников Дунса Скота, логику которых называли *logica antiqua* (по Боэцию, Пселлу) и *logica nova* (по Дунсу Скоту). Оккамистов иначе называют терминистами, поскольку вместо понятий они оперируют терминами. В университетах, под давлением оккамистов и к неудовольствию церковных властей, стали разрешать *via moderna*.

В Новое время борьба приобрела новые и, к сожалению, более непримиримые формы. Древнюю максиму «Человек мера всех вещей» Декарт переформулировал как «Я мыслю, следовательно, существую» (не наоборот!). Будучи номиналистом, он шел еще от средневекового монизма. Человек попадает в двойственную ситуацию: мир произошел от творческой воли Бога, но в себе мир гомогенен и дан человеку как чистая эмпирия; с другой стороны, сущее — это чистая рациональность, и наука теперь — это обертка нового модуса мышления, движение познания в единстве с собой и в одиночестве. Знать означает иметь сознание в единстве формы. Поскольку наука не ведет к новой сущности, ее существо заключается в непротиворечивости с самой

² См. также: О святомъ Діонисіѣ Ареопагитѣ и его твореніяхъ. [Эл.ресурс]; Св. Дионисий Ареопагит и лжеправославная богословская наука [Эл.ресурс]

собой. Внутреннее единство мысли означает дедукцию. Наука — это система. Система — это новое измерение знания. Так Декарт вывел систематику и ввел ее в Новое время из традиционной философии [Rombach, 1965–1966, I, p. 142].

Теперь рациональная мысль оказалась развернутой от идеи и созерцания Божественной гармонии (ставить эксперименты над природой никто не смел, да это было и не нужно, а может, онтологически и не есть жизненно необходимо!) ко вне нас лежащим вещам, Декарт предложил для исследования эмпирических вещей метод. После него естествоиспытатели стали измерять и соизмерять физические тела, научились ставить опыты. Галилео Галилей бросал камни с Пизанской башни пока еще только для того, чтобы убедить других в законе всемирного тяготения. Ньютон уже сознательно стал ставить эксперименты, применять к ним математические измерения и выводил формулы. (Совершенно так же, как потом стали выводить фонетические законы!) Следует признать, что головокружительные успехи естествознания были достигнуты на основе номинализма. Можно было под старые «наивные» слова «языковой картины» произвольно подводить новые, полученные, казалось бы, чисто индуктивным путем понятия «научной картины», на деле же происходила идентификация результатов концептуализаций и разделение картин мира оказалось мнимым. На какое-то время физика победила метафизику.

Все-таки действовала непреложная внутренняя логика науки духа, и метафизикой заниматься продолжали. А для этого необходимо было оставаться на позициях реализма. Монадология Лейбница, диалектическая логика Гегеля, педагогика Гербарта, языкознание Гумбольдта, психология Анри Бергсона, натурфилософия Башляра, имманентная логика Вильгельма Шуппе, математика Фреге, онтология Гюнтера Якоби имеют реалистические основания. Весьма представительные современные философские школы неореализма (радикальный реализм) и критического реализма (умеренный реализм) свидетельствуют о высокой авторитетности решения вопроса об У. в пользу реализма. В языкознании, пожалуй, на таких основаниях строится неогумбольдтианство и ряд направлений новейшей когнитивной лингвистики.

Наконец, после открытия закона относительности Эйнштейна, сама физика пришла к необходимости иметь основания в реализме, в частности в понятиях пространства, времени (энергии) и вещества, разрабатываемых с точки зрения монизма и органицизма Уайтхедом, Гейзенбергом, Вайцеккером.

Именно реализм полезен для поиска логико-философских оснований принципа дополнительности Нильса Бора. На одно и то же физическое явление мы должны смотреть не просто с применением разных, желательных противоположных, технических устройств, но и с точки зрения единого метафизического общего понятия, отождествляющего данные об одном и том же, полученные возможно более разнообразными инструментами. Естественный человеческий (латинский, английский, немецкий, русский, китайский...) язык выполняет роль первого, обязательного, универсального и наиболее важного технического устройства, именующего эти понятия.

В языкознании номиналисты Соссюр и Моррис пытаются переиначить трактовку теории знака, выработанную последовательным реалистом Чарльзом Пирсом, поэтому языкознание стало отставать от физики, несмотря на блестящие успехи сравнительно-исторического метода. Для Пирса знаком было не слово, а мысль. Слово же было внешним выражением, означаЕмым

мысли. Следовательно, существуют две взаимоисключающие теории знаков: реалистская Пирсова и номиналистская Соссюрова [Вдовина, 2009].

Приведем толкования спора об У., представленное современными западными реалистами Б. Расселом и Г. Якоби (в свою очередь, они такие же разные, как прежние скотисты и томисты). По Расселу, известны три типа мыслителей:

1) Те, которые свойства мира выводят из свойств языка: Парменид, Платон, Спиноза, Лейбниц, Гегель, Брэдли. Это реалисты.

2) Те, кто считает, что всякое знание есть знание только слов. Это номиналисты и некоторые представители логического позитивизма.

3) «Те, которые настаивают, что существует знание, невыразимое в словах, но используют слова, чтобы сообщить нам, что́ это за знание» [Рассел, 1999А, с. 388]. Сюда относятся мистики, Бергсон и Витгенштейн, а также в некоторых отношениях Гегель и Брэдли.

«Третью из этих групп можно не принимать во внимание как противоречащую самой себе. Вторая группа попадает в беду от того эмпирического факта, что мы можем посчитать количество слов в предложении, и это не вербальный факт, хотя его могут игнорировать буквоеды. Следовательно, если мы ограничены тремя указанными альтернативами, мы должны признать лучшей первую из них» [Рассел, 1999А, с. 388; Он же, 1999Б].

Гюнтер Якоби, тщательно исследуя онтологию действительности, приходит к выводу, что именно онтология есть основа логики, но не наоборот. Это показывает анализ суждений. Различаются экзистенциальные (У меня есть книга. *Es gibt...*) и реальные (Берлин лежит на реке Шпрее) суждения. Понятия в экзистенциальных суждениях находятся вне логической области; это, по Платону, не он, индивид, экземпляр понятия, но не само понятие (референция неопределенная). Только при помощи реальных суждений (с определенной референцией) индивиды подводятся под виды, а виды — под роды, зато бытийный (средний) член суждения вырождается в связку. Это языковеды-историки хорошо проследили и обсудили, ср. классический спор о связке между Ф.И. Буслаевым и А.А. Потебнею. Следовательно, вопрос об У. решается, как у Шuppe, то есть следующим образом: логически У. суть до вещей, онтологически — в вещах, психологически (гносеологически) — после вещей [Schuppe, 1910, с. 525]. Таков один из вариантов решения вопроса об У. с точки зрения критического реализма. Языковед может здесь искать границы применимости «логического анализа языка».

Сходное, но более последовательное решение вопроса находим у Э. Кассирера: «Действительно, вся борьба против аристотелевского «реализма понятий» осталась именно в этом решающем пункте безрезультатной. Спор между номинализмом и реализмом касается лишь вопроса о метафизической действительности понятий, между тем как вопрос о их правильной логической дефиниции остается без рассмотрения» [Кассирер, 1912, с. 19]. И номиналисты, и реалисты соглашались с допущением, что понятие — это универсальный род, общая составная часть целого ряда однородных или сходных единичных вещей. «Если забыть эту основную предпосылку обеих сторон, то весь спор о том, имеет ли эта общая часть особое фактическое существование, или же она может быть вскрыта, лишь как конкретный (*anschaulich*) момент, в отдельных вещах и вместе с ними, был бы внутренне непонятен» [Там же, с. 19]. Даже психологическая критика «абстрактного»

понятия (напр., у Беркли) заключает в себе догматическую веру и признание обычного объяснения понятия, в котором чем меньше признаков содержания, тем больше объем. Научные понятия, особенно в математике и физике, могут иметь совсем другую цель. В психологической теории традиционная схема не столько изменена, сколько перенесена в другую область. С вещей процедура отвращения переносится теперь на представления, как на их психические корреляты, и из физической плоскости все переносится в плоскость психологическую; вместо аристотелевых субстанциальных форм рассматриваются перцепции. Только это теперь признается данным и действительным. Роль отношения, на основе которого выводит понятие понятия Кассирер, у таких логиков, как Шуппе, ограничивается.

Действительно, понятия о точке, линии, поверхности плохо укладываются в геометрию. Их невозможно рассматривать как непосредственный частичный состав данного налицо (или в перцепции) физического тела, поэтому их нельзя извлечь из тела или его психического образа путем простой абстракции. Фактически голой абстракции здесь противостоит свободное творчество определенных связей отношения. Круглый четырехугольник есть противоречивое понятие, поскольку опыт показывает нам, что вещь в то самое мгновение, в которое она приобретает свойство круглости, теряет свойство четырехугольности, так что начало одного впечатления неразрывно связано с прекращением другого. Геометрия и арифметика превращаются в простые высказывания об определенных группах представлений. Мы не нуждаемся каждый раз в возобновлении своих восприятий физических объектов, «образ воспоминания, благодаря своей ясности и резкой очерченности, вполне способен заменить собой чувственный предмет» [Кассирер, 1912, с. 24]. Реальных вещей, которые точно удовлетворяют определениям геометрии, вообще нет. Нет точки, не имеющей величины, совершенной прямой линии, идеального круга и т. п. Предметы геометрических дефиниций лишены также и психологического существования. Точку мы всегда представляем с ничтожной величиной и т. п. Абстракция не изменяет состава сознания и объективной действительности, но проводит в нем только пограничные линии и подразделения. «Она обособляет составные части чувственного впечатления, но не прибавляет к ним никакого нового данного» [Там же, с.25]. В математике мир чувственных впечатлений заменяется совсем иным миром. Возникают особые формы отношения, расчлененная система строго различных логических функций, которые не умещаются в однотонной схеме «абстракции». Так же и в теоретической физике: когда мы начинаем следить за возникновением ее понятий, мы находим тот же процесс преобразования конкретно-чувственной деятельности в некое многообразие, удовлетворяющее определенным теоретическим условиям.

Но и в обыденном мышлении в основе всякой «абстракции» лежит акт отождествления, идентификации с прежними впечатлениями. Этот синтез не имеет никакого чувственного коррелята в самих сравниваемых переживаниях. Требуется сначала образовать ряд сходств. Этот ряд образуется с одной неизменной точки зрения (концептума. — Д. Д.). Наряду с рядами сходств, мы можем выстраивать ряды различий по определенному принципу. Понятие тогда будет лишь выражением необходимости такого ряда, а не родовым представлением. «Сходство или несходство не могут

являться таким же элементом чувственного впечатления, как звуки, цвета, ощущение давления и осязания. Поэтому обычная (концептуалистская. — Д. Д.) схема образования понятий нуждается в коренном преобразовании даже в своей внешней форме, ибо в ней смешаны и поставлены на одну доску без разбора вещные свойства и чистые моменты отношения» [Там же, с. 28]. В отношения вступают члены ряда — элементы вещей. «Связь членов создается в каждом отдельном случае с помощью некоего всеобщего закона координирования, благодаря которому устанавливается всеохватывающее правило следования членов ряда» [Там же, с. 29]. Связь элементов устанавливается не благодаря новому элементу, который как бы спаян с каждым из них, а благодаря правилу следования, неизменному для всех членов. Это правило дает тип (ср. концепт у Аскольдова, например, «многоугольник» для частного случая тысячеугольник) зависимости между следующими один за другим членами ряда, который не есть сам член ряда. Мы узнаем это правило из отношений между элементами, а не из них самих. О целом и частях, о вещи и ее свойствах мы судим по некоторому началу, которое указывает на нечто, находящееся за ним (одно из важных свойств концептума. — Д. Д.). Вещи нам не даны, а заданы общими понятиями. Мы отождествляем воспоминания о прошлых впечатлениях с новыми впечатлениями только потому, что воспроизводим их неточно и по определенному данному правилу. Общее понятие действует как более богатое по содержанию (а не более бедное, как у концептуалистов), координируя наши действия. Считаем, что, по Кассиреру, в отличие от Якоби, У. суть до вещей не только логически, но и психологически (отсюда его эстетика), в вещах — онтологически, после вещей — эпистемологически.

Здесь возникает искушение освободиться от онтологии. Конечно, освобождение от онтологии позволяет формализовать и изолировать логический аппарат для конструирования новых, совершенно неведомых, лишенных естества вещей. Производство материалов с заранее заданными свойствами и предметов с желаемыми функциями, до мелочей спроектированных на компьютере мыслящим человеком — цивилизационный эпифеномен логики, против которой восстал Якоби и смысл которой объяснил Кассирер. В Средневековье понятия были даны, предметы заданы; в Новое время вместо понятий стали изучать (сначала — только наблюдать, собирать, систематизировать) данные предметы, произвольно приписывать им имена, а значит, и подводить их под некие заданные понятия. Но после открытия электрона понятия снова оказались даны. Это особенно остро отразилось в эстетике символизма. И снова стало необходимо изучать спор об У. и повторять пройденный средневековый урок. В движении от раннего Средневековья к позднему реализм уступал место номинализму. Однако итальянское Возрождение резко повернуло в сторону реализма, о чем свидетельствует основание платоновской Флорентийской академии, оно же породило Максима Грека, который нашел на Руси упрочившийся реализм. Новое время принесло с собой технические успехи номинализма. Логика развития подсказывает, что, обратным образом, в движении от Нового времени к новейшему (времени разных нео- и пост-) номинализм неизбежно будет уступать реализму. Детали борьбы этих направлений на примере Львовско-Варшавской школы прекрасно показаны работе Ж.П. Алфимовой [Алфимова, 2012].

Применительно к области языка из всего вышесказанного следует, что в оппозиции «когнитивное языкознание – формальная лингвистика» с точки зрения реализма определение «когнитивное» избыточно. Оно необходимо только для отрыва лингвистики от дескриптивизма и бихевиоризма. Если к реализму добавить требование монизма, то совершенно определенно выводится и последняя оппозиция: «единая языковая и научная картина мира (с точки зрения реализма) – разделение научной и языковой картин мира (с точки зрения номинализма)». В конце концов, если мы остаемся на профессиональной позиции лингвистов, исходя из которой язык есть объект, в случае существования особой научной картины мира, у нее был бы не латинский, не английский, не русский, не какой-либо другой язык, а свой отдельный язык науки, либо не было бы никакого. Иначе говоря, существовала бы наука без языка (вожделенная мечта аналитической философии). Но и наука, и язык производны от нашего мышления, а поскольку мышление включено в язык, то и наука без языка существовать не может. Вся история науки показывает последовательное исхождение различных учений из языка. Правильно оценить и растолковать то или иное предание, то или иное древнее или новое высказывание мы можем только после правильной реконструкции того или иного решения спора об универсалиях.

Подытожим сказанное в таблице.

У. есть (они суть реальности)	У. нет (по крайней мере как реальностей)
реализм	номинализм (и концептуализм)
платонизм	аристотелизм
logica antiqua и logica nova	logica moderna
идеализм и идеал-реализм	материализм и идеализм
имманентное	трансцендентное (или несуществующее)
метафизика	аналитическая философия
организмизм	атомарность
волны	корпускулы
энергия	материя
рациональная дедукция	наглядная индукция
идея	(индивидуальная) вещь
содержательное слово	бессодержательное слово, знак чего-то иного
диалектическая логика, Шуппе, Кассирер, Якоби	формальная логика и логистика
(когнитивное) языкознание	формальная лингвистика
невербального мышления нет	идет поиск «невербального» мышления
единая языковая и научная картина мира	разделяются научная и языковая картины мира
Пирс, Уайтхед, логический атомизм Рассела	Соссюр, логический атомизм Витгенштейна

Поэты тонко чувствуют дословесную идею и могут точно изобразить начальный этап движения от идеи к слову. Так, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Русская мелодия» есть следующие строки:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье;
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья... [Лермонтов, 2007, с. 10]

Внезапная зимняя буря или умолкшая балалайка уличного музыканта обрывает путь от эйдоса-вида до завершеного образа, ясно выраженного в цветущей природе или в человеческой песне. Индивидуальное «неверное создание» отвлеченной идеи «рушится» без словесной опоры. Вот почему умозрительный «мир иной» с «образами иными», у которых есть существование, но нет бытия, хотя и определяется по собственной внутренней связи благодаря поэтической интуиции, тем не менее не находит развития в словесное произведение. Только те связи, которые выражены в общенародном слове, показывают реальные, а не «иные» виды-идеи. «Виды» без «названий» остаются такими же индивидуалиями, как и «названия» без «видов». Универсалии могут быть только реальными, а устойчивую и понятную словесную плоть находят только реальности. Об этом говорит русский поэт.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Grabmann M.* Die Geschichte der scholastischen Methode. Bd. 1–2. Basel–Stuttgart, 1961.
2. *Jacoby G.* Allgemeine Ontologie der Wirklichkeit. Bd. I. Halle, 1925.
3. *Prantl C.* Geschichte der Logik im Abendlande. Bd. I–IV. Leipzig, 1855–1870.
4. *Rombach H.* Substanz, System, Struktur: Die Ontologie des Funktionalismus und der philosophische Hintergrund der modernen Wissenschaft, I–II. München, 1965–1966.
5. *Schuppe W.* Erkenntnistheoretische Logik. Bonn, 1878.
6. *Schuppe W.* Grundriss der Erkenntnistheorie und Logik. Berlin, 1910.
7. *Алфимова Ж.П.* Исторический очерк спора об универсалиях в Львовско–Варшавской школе // Вопросы философии. 2012, №3. С. 37–47.
8. *Вдовина Г.В.* Язык неочевидного. Учения о знаках в схоластике XVII. М., 2009.
9. *Вундт В.* Введение в философию. М., 1998.
10. *Кассирер Э.* Познание и действительность. СПб., 1912.
11. *Колесов В.В.* Реализм и номинализм в русской философии языка. СПб., 2007.
12. *Лермонтов М.Ю.* Русская мелодия // *Лермонтов М.Ю.* Демон. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., 2007.
13. О святомъ Діонисіѣ Ареопагитѣ и его твореніяхъ. // Журналъ «Христіанское чтеніе, издаваемое при Санктпетербургской Духовной Академіи». — СПб.: Въ Типографіи Е. Фишера. — 1848 г. — Часть II. — С. 146–178. / [Электронный ресурс] URL: <http://tvorenia.russportal.ru/index.php?id=patrologia.dionysius1848> (дата обращения 20.02.2013).
14. *Пирс Ч.С.* Избранные философские произведения. М., 2000.
15. *Попов П.С., Стяжкин Н.И.* Развитие логических идей от античности до эпохи Возрождения. М., 1974.
16. *Прохоров Г.М.* Корпус сочинений с именем Дионисия Ареопагита в древ-

нерусской литературе (Проблемы в задачи изучения) // ТОДЛ. Т. XXVII. Л., 1974. С. 351–361.

17. Рассел Б. Исследование значения и истины. М., 1999 (А).

18. Рассел Б. Философия логического атомизма. Томск, 1999 (Б).

19. Архим. Рафаил (Карелин). Ниспровергатели святого Дионисия Ареопагита / [Электронный ресурс] URL: <http://karelin-r.ru/newstrs/101/4.html> (дата обращения 20.02.2013)

20. Реферовская Е.А. «Спор» реалистов и номиналистов // История лингвистических учений. Средневековая Европа. Л., 1985. С. 243–287.

21. Св. Дионисий Ареопагит и лжеправославная богословская наука [Электронный ресурс] URL: http://www.angelologia.ru/patrologia/200_Areopagitiki.htm (дата обращения 20.02.2013).

22. Стяжкин Н.И. Проблема универсалий в средневековой философии //НДВШ. Философские науки. 1980, № 2. С. 108–117.

23. Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. М., 1990.

24. Флоренский П. Смысл идеализма. Сергиев Посад, 1915.

Поступила в редакцию 20.02.2013

В.С. МОДЕСТОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД: ИСКУССТВО ПОСТИЖЕНИЯ И ВОССОЗДАНИЯ ИНОСТРАННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Статья посвящена роли сопоставительного анализа переводов различными авторами одного и того же литературного текста и важности полученных наблюдений для теории и практики художественного перевода как искусства постижения и воссоздания подлинника в материале другого языка.

Ключевые слова: художественный перевод, художественный образ, сравнительный анализ, текст, контекст, постижение подлинника, интерпретация подлинника, воссоздание подлинника.

Ценнейший материал как для теории и практики художественного перевода, так и для установления закономерных соответствий между исходным текстом и текстом перевода может дать сопоставительный анализ нескольких переводов одного и того же произведения: художественный перевод — один из видов литературного творчества, а в литературном творчестве «дело не в соответствии образа слова какой-либо идее, а в возможности будить, рождать и вызывать новые и новые мысли» [Потебня, 1976, с. 112].

Искусство литературного перевода — это волшебное искусство, требующее от своих жрецов воображения, творческой фантазии, стилистического чутья, умения образно мыслить, способности к художественному воссозданию текста оригинала средствами другого языка.

В статье о «Лесном царе» Гете Марина Цветаева пишет: «Вещи равновелики. Лучше перевести “Лесного царя”, чем это сделал Жуковский, — нельзя. И не должно пытаться. За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой “Лесной царь”. Русский “Лесной царь” — из хрестоматии и страшных детских снов. Вещи равновелики. И совершенно разны. Два “Лесных царя”. Но не только два “Лесных царя” — и два Лесных царя: безвозрастный жгучий демон и величественный старик, но не только Лесных царя — два, и отца — два: молодой ездок и, опять-таки, старик (у Жуковского два старика, у Гете — ни одного), сохранено только единство ребенка. Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения. Каждый увидел вещь собственными глазами» [Цветаева, 1987, с. 304].

Переводная литература не связана с жизнью и действительностью языка перевода, а вот перевод всегда отражает еще и действительное состояние языка перевода, которое никоим образом не имел в виду автор оригинала, но зато знает и чувствует переводчик, а вслед за ним и читатели перевода.

Переводчик подобно хорошему режиссеру должен оставаться за кулисами созданного им произведения, не пытаясь подменить собой автора оригинала. По остроумному замечанию поэта Семена Липкина, «когда переводчик заглушает автора, мы теряем ощущение подлинности, первородности, но когда переводчику самому нечего сказать людям, то и автор становится немым» [Липкин, эл.ресурс].

Художественный перевод — это всегда «вызов, соревнование, борьба с неподатливым материалом, но не с целью подчинения “противника” и не ценою собственного растворения без остатка, это борьба за подлинник, соревнование с ним к вящей его славе и чести» [Кашкин, 1959, с. 107]. Задача состоит в том, чтобы подлинник и его перевод выполняли одну и ту же функцию в системе гуманистических и культурно-исторических связей читателей оригинала и его перевода.

Бессмысленно настаивать на полной идентичности того, что получает читатель перевода, с тем, что получает читатель оригинала: в любом, даже самом лучшем переводе утраты и приобретения неизбежны.

Умберто Эко в одной из своих книг о переводе предлагает на тему «утрат» один старый итальянский анекдот: «Директор предприятия обнаруживает, что сотрудник Росси в течение нескольких месяцев ежедневно отсутствует на работе с трех до четырех. Он вызывает к себе сотрудника Бьянки и просит его деликатно проследить за Росси, чтобы понять, куда тот ходит и зачем. Бьянки выслеживает Росси в течение нескольких дней и затем докладывает директору: “Каждый день Росси выходит отсюда, покупает бутылку спуманте, идет домой (a casa sua) и занимается любовью с женой (con sua moglie). Потом возвращается сюда”. Директор не понимает, зачем Росси делать днем то, что он вполне мог бы сделать вечером, опять же у себя дома; Бьянки пытается объясниться, но ему удается лишь повторить свой доклад; самое большее, на что он способен, — это сделать особый упор на местоимении sua (a casa sua, con sua moglie). Наконец, осознав невозможность объяснить происходящее, Бьянки говорит: «Простите, можно обратиться к Вам на *ты*?»

Здесь итальянцы дружно смеются, потому что в итальянском языке местоимение «sua» может означать как «свой» (т.е. принадлежащий Росси: «идет к себе домой, занимается любовью со своей женой»), так и «ваш» (т.е. директора: «идет к Вам домой, занимается любовью с Вашей женой»). Лишь перейдя на «ты», Бьянки смог избавиться от двусмысленности и открыть директору глаза на истинное положение дел («идет к тебе домой [a casa tua] и занимается любовью с твоей женой [con tua moglie]») [Эко, 2006, с. 110–111].

Этот анекдот невозможно перевести ни на русский, ни на французский, ни на английский, ни на немецкий языки, где в распоряжении говорящего имеются пары притяжательных местоимений: свой, ее, его/ваш, твой; sa/votre, his/your, seine/Ihre. Возместить эту потерю практически невозможно.

Приобретения в тексте перевода появляются в основном за счет текстуальных пояснений каких-либо событий, фактов, реалий, которые неизвестны читателям перевода.

Оригинал литературного произведения один, он уникален, а его переводов, похожих на оригинал и между собой, может быть сколько угодно. За каждой интерпретацией оригинала и его последующим воссозданием стоят талант переводчика, его вкус, его литературный опыт и интуиция, его критическое чутье и многое другое, из чего складывается творческая индивидуальность любого Художника.

В качестве наглядного примера сравним концовки 10 переводов 129-го сонета У. Шекспира:

All this the world well knows, yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.

- | | |
|----------------|--|
| Н. Гербель: | Все это знает мир, хотя никто не знает,
Как неба избежать, что в ад нас посылает. |
| А. Федоров: | Для мира путь известный,
Но всех приводит в ад его соблазн небесный. |
| М. Чайковский: | Мир, зная это, как бы знать был рад
Бежать небес, ведущих прямо в ад! |
| С. Маршак: | Все это так. Но избежит ли грешный
Небесных врат, ведущих в ад кромешный? |
| Ф. Финкель: | Все это знают. Только не хотят
Покинуть рай, ведущий прямо в ад. |
| И. Гамарьян: | Проторенным путем иду я — прямо в ад,
Но всякий раз дороге этой рад. |
| П. Нерлер: | От века так... Но кто свернул назад
С дороги в рай, ведущей в самый ад? |
| В. Микушевич: | Все это знают все, но кто не рад
Подобным небесам, ведущим в ад? |
| Вл. Орел: | Мы это знаем, но никто из нас
Себя от этой радости не спас. |
| И. Фрадкин: | И хоть об этом знает стар и млад —
Всех манит плотский рай, ведущий в ад. |

Казалось бы, концовка как кульминация сонета и его наиболее ясная дидактическая часть должна переводиться приблизительно одинаково. Однако при всей схожести рассматриваемых переводов на оригинал и между собой, они демонстрируют и явные отличия, прежде всего в богатстве красок и оттенков, разного рода нюансов и нюансиков переводческой интерпретации.

У Гербея, который формально ближе всего к подлиннику, чувствуются растерянность и недоумение, у Федорова — горькая усмешка бывалого че-

ловека, у Маршака — явный скепсис, у Гамарьяна — вызов и даже какая-то затаенная радость, концовка Финкеля звучит афористично, а вопрос Нерлера — провокационно, Вл. Орел намеренно «заземляет» философскую сентенцию автора, Фрадкин в выводе по-шекспировски обостренно откровенен...

Но если переводы концовки (всего 2 строки) так разнятся, то сколько различий окажется при сравнении переводов всего сонета (14 строк)?

Многие годы, например, не переводились 135-й и 136-й сонеты Шекспира, которые построены на игре слов «Will» (сокращенная форма имени William) и «will» (воля, желание, стремление и др.); в примечаниях в таких случаях писали: «Непереводимая игра слов». Все последующие переводы этих сонетов можно считать более или менее удачными — и только!

Не поддаются переводу многие сказки, поэтому их пересказывают, используя авторскую модель повествования: «русский Винни-Пух» и «русская Алиса» сильно отличаются от английских первоисточников.

Каждый переводчик не раз сталкивался с ситуациями, когда перевод без пояснений кажется просто невозможным. В то же время сноски и примечания нарушают процесс чтения художественного текста, мешают состоянию сосредоточенности и эмоционального настроения читателя.

Оригинальное литературное произведение возникает, как известно, путем отображения автором субъективного восприятия мира. В результате творческого процесса образуется некое идейно-эстетическое содержание, осуществленное в языковом материале с сохранением авторской индивидуальности, новый художественный мир, в котором авторский «художественный стиль работает не словами, а моментами мира, ценностями мира и жизни» [Бахтин, 2000, с. 213].

Схематически это выглядит так:

действительность → автор → произведение

Любое литературное произведение может быть представлено как объективно существующий текст. Однако текст — это всего лишь некий физический объект, запечатленный в рукописных или типографских знаках. Фактом искусства он становится только тогда, когда будет обнаружено и воспринято заложенное в нем содержание, то есть из состояния физического бытия текст перейдет в бытие духовное, начав самостоятельную жизнь в читательской среде. Еще древние римляне говорили: «Habent sua fata libelli» («У книг своя судьба»).

«Текст и читатель взаимодополняют друг друга, они постоянно находятся в диалоге, самонастраиваясь и самоорганизуясь до целостного единства» [Лукин, 1999, с. 188].

действительность → автор → произведение → читатель
--

Об идее и форме художественного произведения можно судить только после его внимательного прочтения. При этом в понятие формы входят не только языковые особенности, но и композиционное построение произведения, его членение на части, последовательность изображаемых событий, внутренняя интонация, ритм...

«Какая мука найти звук, мелодию рассказа, — звук, который определяет все последующее! Пока я не найду этот звук, я не могу писать», — признавался Иван Бунин [Бунин, 1967, с. 172].

Этот «звук, мелодия рассказа» и есть тот загадочный ритм прозы, точного определения которому до сих пор так и не найдено и который, не поддаваясь определению, ощущается при чтении всех подлинно художественных прозаических произведений.

Как удачный пример воспроизведения такого ритмического звучания можно привести начало предсмертного письма Вертера в переводе Н. Касаткиной:

«Итак, в последний раз, в последний раз открываю я глаза. Увы, им более не суждено увидеть солнце, тусклый, туманный день застлал его. Печалься же, природа! Твой сын, твой друг, твой возлюбленный кончает свои дни» [Гете, 1978, с. 95].

(«Zum letzten Male denn, zum letzten Male, schlage ich diese Augen auf. Sie sollen auch diese Sonne nicht mehr sehen: ein trüber nebliger Tag hält sie bedeckt. So traure den, Natur: dein Sohn, dein Freund, dein Geliebter naht sich seinem Ende».)

Из этого отрывка видно, что переводчику удалось почти полностью сохранить и «ямбическую тональность» оригинала и соотношения между звучащими в нем ритмическими фигурами.

Однако диапазон расхождений в интонационном строе текста у разных переводчиков может быть весьма широким. Для примера сравним подстрочник и два перевода начала повести «Хевисбери Гоча» классика грузинской литературы Александра Казбеги:

Было часов девять вечера, когда к селу Каноби подъехало несколько вооруженных всадников и двое саней. Всадники были молодые, статные, все как на подбор. Они ехали весело, с песнями, с пальбой. Явно, ехали они не с враждебными намерениями, так как не чувствовалось в них осторожности и не столь уж были они многочисленны, чтобы так смело и открыто напасть на чужое село, само по себе представляющее крепость, которую трудно взять [Казбеги, 1946, с. 307].

Вечером, часу в девятом, подъезжали к селу Каноби вооруженные всадники с двумя порожними санями. Молодые, все как на подбор, один стройнее другого, весело ехали всадники, пели, постреливали из ружей. Не на разбой, видно, ехали: слишком мало их было, а село — защищенная крепость, к нему открыто не подступишь (пер. Ф. Твалтвадзе и А. Кочеткова. Тбилиси, 1951).

Часов около девяти вечера несколько саней в сопровождении вооруженных всадников приближались к селению Каноби. Всадники были все как на подбор, молодые, красивые, статные. Ехали они весело, распевая песни, стреляя из ружей. По всему было видно, что эти люди прибыли сюда не с враждебными намерениями: они не таились, не принимали никаких предосторожностей. И их было слишком мало, чтобы так открыто напасть на село, представлявшее собою хорошо защищенную крепость» (пер. Е. Гогоберидзе под редакцией Е. Лундберга. М., 1949). [Гачечиладзе, 1972, с. 183–184].

Ни в одном из переводов этого пассажа не упущена, в сущности, ни одна деталь содержания. Но какой разительный контраст в интонации! В первом переводе — веселое, непринужденное повествование, которому свойственны и непосредственность разговорного оборота («Вечером, часу в девятом»), и вполне разговорная, нечеткость синтаксиса (вся вторая фраза), и даже эл-

липсис («А село — защищенная крепость, к нему открыто не подступишь»). Во втором — эпический неторопливый рассказ с обилием придаточных предложений, округленных оборотов. Все фразы сложноподчиненные, синтаксически абсолютно правильные, холодно-бесстрастные по тону.

При чтении этих переводов возникают образы двух непохожих рассказчиков с коренным различием интонационного строя их речи. В котором из них воссоздан образ рассказчика, изображенного в подлиннике? Кто он у Казбеги: бесстрастный, убежденный сединой интеллигент или живой грубоватый простолюдин? Где в обоих этих текстах грузинская национальная интонация, а где авторская манера? На эти и другие вопросы и должен дать ответ исследователь.

Иное дело, индивидуальный почерк писателя, его стиль; они проявляются уже с первых страниц чтения произведения. Особенно показательны в этом смысле разные формы речи: а) повествование — рассказ о событиях и поступках людей, описания природы и обстановки места действия, внешности действующих лиц, их одежды, характеристика их внутренних качеств и их переживаний, рассуждения самого автора по поводу всего этого и др.; б) прямая речь действующих лиц в форме монологов и диалогов друг с другом; в) «несобственно прямая речь», передаваемая устами третьего лица в пересказе (повествование о том или ином человеке ведется формально от лица автора, но так, как мог бы рассуждать о себе сам этот человек); г) внутренняя речь — «мысли персонажей» в форме реплик, обращенных к окружающим его персонажам, но не произнесенным вслух.

Другим важным показателем художественности произведения и существенным признаком писательского мастерства является емкость смысла, когда не выраженный словами подтекст богаче словесного текста, ибо он будит читательскую мысль, вызывает потребность додумать, дофантазировать, досказать то, о чем автор сознательно умолчал. Поэтому нет и не может быть единственно правильного прочтения художественного произведения, а значит, и единственно верного перевода. Сколько читателей — столько и мнений, что подтверждает извечную мысль о том, что произведение литературы (в том числе и перевод) не есть нечто раз и навсегда созданное, оно, подобно живому организму, рождается, живет, порой переходя в стадию забвения, чтобы через какое-то время вернуться и начать новую жизнь, или «умирает», навсегда исчезая в фондах книгохранилищ.

Известно, что один и тот же литературный текст производит разное впечатление в зависимости от личности читающего и условий, в которых он прочитан (впечатление школьника N, прочитавшего по заданию учителя роман «Евгений Онегин» будет существенно отличаться от впечатления его одноклассника M, прочитавшего это же произведение из любопытства, как, впрочем, будут разными впечатления школьника M и инженера M, прочитавшего этот роман уже в зрелые годы). На впечатления от прочитанного текста влияют различные факторы, начиная от личностных качеств читателя, его подготовленности к встрече с той или иной книгой, до его физического состояния и настроения в момент чтения.

Поскольку одна из важных задач литературы — пробуждать в человеке его собственную мысль, его фантазию, то содержание (смысл), заложенное в произведении, продолжает свою жизнь уже в читателях. Время и качество

«жизни» литературного содержания, цикличность его «возвращений» зависят, прежде всего, от степени таланта автора и востребованности темы произведением обществом.

Те немногие литературные тексты, живущие в веках, обладают колоссальным запасом прочности. Никакие предшествующие толкования и даже запреты не мешают художественному тексту предстать перед последующим поколениями читателей в прежнем исходном виде открытым для новых толкований.

В чем смысл и тайна слова «художественность», в чем сила прочности и открытости литературных произведений, определяемых как классические? Попытки дать ответ на первый вопрос до сих пор терпели неудачу, прежде всего потому, что «художественный текст меньше других поддается формализации и четкому структурированию, и практически на любые сформулированные правила в истории и теории литературы можно найти исключения. Кроме того, произведения, населяющие мир художественных текстов, слишком разнообразны и непохожи друг на друга» [Ученова, Шомова, 2003, с. 346]. Что касается второго вопроса, то, по мнению исследователей, условием неиссякаемой жизненности произведения является «многомысленность, заложенная в форме» [Дмитриева, 1995, с. 24].

Набор литературных сюжетов, как известно, невелик, большинство коллизий переходят из одной эпохи в другую с определенными поправками на время и отдельными новациями, что не нарушает общей картины постоянства (по мнению французского писателя и литературоведа Ж. Польти (1868–1946), в мировой драматургии существует 36 повторяющихся сюжетов [См.: Луначарский, 1912]). Простор фантазии художника дает безграничное многообразие художественных форм. И вот уже вечная тема «двух влюбленных, разлученных обстоятельствами», заимствованная Шекспиром для «Ромео и Джульетты» у поэта Артура Брука, который сам позаимствовал ее у итальянского писателя Маттео Банделло (ок. 1485–1561), была изложена в наше время Артуром Лоуренсом в сценарии для мюзикла «Вестсайдская история». Тема эта стара как мир: Троил и Крессида, Тристан и Изольда, Абельяр и Элоиза, Пирам и Фисба — вот лишь несколько примеров известных литературных пар.

При этом каждая эпоха придает сюжету свой смысл: в поэме Брука Ромео и Джульетта описаны в духе пуританской морали, как любовники, которые ввергли себя в пучину греховной страсти и потеряли уважение и поддержку родителей и друзей; Шекспир как человек эпохи Возрождения воспекает силу и очарование юной страсти; у Лоуренса на первый план выходит межнациональный конфликт.

Магия притягательности талантливых литераторов и долгой жизни их произведений заключается в умении словом воссоздать глубинную стихию бытия во всем многообразии человеческих характеров и их поступков. Художественный мир таких произведений порой воспринимается куда более подлинным, чем мир реальный. И связано это прежде всего с тем, что в художественных образах спрессовано обилие символики и информации, а чувства и переживания обострены до предела. Так что правда художественная бывает порой сильнее правды жизни.

Благодаря таланту У. Шекспира многие поколения людей не только в Англии представляют короля Ричарда III (1452—1485) злобным горбуном,

каковым он на самом деле не был, а придуманная Шекспиром реплика: «A horse, a horse! My kingdom for a horse!» («Коня, коня! Мое королевство за коня!») живет у нас, несмотря на более точные переводы¹, в переводческой интерпретации актера Я. Брянского (1790–1853): «Коня! Коня! Полцарства за коня!»².

Талант А.С. Пушкина превратил слух о том, что итальянский композитор Антонио Сальери (1750–1825) якобы отравил Моцарта, в художественный образ гнусного завистника.

Парадокс художественного содержания состоит в том, что, с одной стороны, художественная символика скрывает от нас вещества жизни, ее надо разгадать, десимволизовать, чтобы за тканью художественного смыслостроительства разглядеть первейшие импульсы мироздания. С другой стороны, человеческие смыслы бытия, выражаемые искусством, принципиально нередуцируемы, то есть не могут быть переведены с «зашифрованного» языка искусства на язык уже освоенных понятий. Под маской языка искусства таится и угадывается стихия бытия, вне этого языка невыразимая [Кривцун, 1998, с. 175–176].

Любопытным примером того, как можно использовать двусмысленность, замаскировать или сознательно не видеть истинного смысла высказывания, является диалог между Иудушкой и Петенькой в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

В конце бурного объяснения с сыном Иудушка восклицает:

— ...Стало быть, по-твоему, я убил Володеньку?

— Да, вы!

— А по-моему, это не так. По-моему, он сам себя застрелил. Я в то время был здесь, в Головлеве, а он — в Петербурге. При чем же я тут мог быть? Как мог я его за семьсот верст убить?

— Уж будто вы и не понимаете?

— Не понимаю... видит Бог, не понимаю!

— А кто Володю без копейки оставил? кто ему жалованье прекратил?

— Те-те-те! так зачем он женился против желания отца?

— Да ведь вы же позволили?

— Кто? Я? Христос с тобой! Никогда я не позволял! Ннникогда!

— Ну да, то есть вы и тут по своему обыкновению поступили. У вас ведь каждое слово десять значений имеет; пойдй угадывай!

— Никогда я не позволял! Он мне в то время написал: хочу, папа, жениться на Лидочке. Понимаешь: «хочу», а не «прошу позволения». Ну, и я ему ответил: коли хочешь жениться, так женись, я препятствовать не могу. Только всего и было.

— Только всего и было, — поддразнивает Петенька, — а разве это не позволение?

— То-то, что нет. Я что сказал? Я сказал: не могу препятствовать — только и всего. А позволяю или не позволяю — это другой вопрос. Он у меня позволения и не просил, он прямо написал: хочу, папа, жениться на Лидочке — ну,

¹ «Коня! Коня! Корону за коня!» (пер. М. Донского).

² Популярности этой фразы способствовала блестящая игра актера Малого театра Павла Мочалова в роли Ричарда III, о которой поэт Аполлон Григорьев писал: «И помню, как в испуге диком / Он леденил всего меня / Отчаянья последним криком: / “Коня, полцарства за коня!”»

и я насчет позволения умолчал. Хочешь жениться — ну, и Христос с тобой! — женись, мой друг, хоть на Лидочке, хоть на разлидочке, я препятствовать не могу! [Салтыков-Щедрин, 1986, с. 168–169]

Таким образом, при желании можно извлечь из слова нужный смысл для оправдания собственных действий, поступков. Персонаж прямо указывает: «У вас ведь каждое слово десять значений имеет». И в самом деле, сначала Иудушка ни за что не хочет признать переносного значения глагола «убить». Он знает только прямое значение — и точно: за семьсот верст убить (в прямом значении) тогда было нельзя. Его замечание «я был здесь, в Головлеве, а он — в Петербурге» как раз должно подчеркивать конкретный смысл глагола. Собеседник его, соответственно, должен был выдвинуть иные признаки, усиливающие переносный смысл глагола: без копейки оставил, жалование прекратил. А затем спор разгорается с новой силой, идет толкование, интерпретация просьбы Володеньки и ответа Иудушки. Если подходить строго, формально-логически, Иудушку можно и оправдать. Действительно, хочу не значит прошу, и не препятствую не значит позволяю. Но в языке, в речи отношения языковых единиц сложнее, многообразнее. В зависимости от обстановки, ситуации, тех отношений, в которые вступают друг с другом говорящие, смысл фраз меняется, варьируется. Об одном и том же можно сказать по-разному, даже если кажется, что говорится одно и то же.

В таких случаях переводчик должен быть особенно внимателен: мысль сопровождают оттенки.

Вам говорят: «Пойдите и спросите у него, сделал он это или нет». Вы возвращаетесь и говорите: «Он этого не делал!» или «Он сказал, что он этого не делал». На первый взгляд оба ответа одинаковы. Более того, второе утверждение, кажется, более точно и объективно передаст ответ. Но в этих вариантах кроются дополнительные смыслы. В первом случае таится скрытый смысл «Я этому верю», во втором — «Я этому не верю» (он утверждает, что якобы он этого не делал).

Налицо ряд важных проблем переводческой практики: проблемы соотношения языка и действительности и того, как обозначение того или иного явления влияет на действия людей, как ситуация определяет понимание переводчиком тех или иных высказываний.

Литераторы часто пользуются тем, что язык — это великолепное средство не только выражать мысли, но и скрывать их, что позволяет усложнить, «затемнить» или обострить интригу повествования. Переводчику следует помнить об этом и быть готовым к детальному анализу литературного произведения, чтобы верно понять авторский замысел и верно его воспроизвести в материале уже другого языка и в условиях другой культуры.

Японской литературе, начиная со средних веков, свойственны постоянный «крупный план» и обилие детальных описаний природы, душевных состояний, различных действий персонажей, включая самые пустяковые. Оттого в любом японском произведении постоянно повторяются грамматические конструкции типа «он увидел, что...». Словно кто-то обязательно сопровождает героя во всех его раздумьях, переживаниях и поступках. Поэтому классическая японская литература, уделяющая столь много места изображению любви, избегает изображения «нескромных сцен». Происходит это не столько

по причине излишней стыдливости, сколько потому, что «тот момент» никто не видит, а значит, и некому написать об этом. А вообще японская литература, согласно традиции, предпочитает описывать не саму любовь, а расставание [Мещеряков, 2003, с. 361–362]. Совершенно естественно, что расставанию предшествовала любовь, даже если она не сумела попасть на страницы поэтического или прозаического текста.

Всякое нарушение целостности литературного произведения, сложного сцепления заключенных в нем мыслей, эмоций и слов ведет к искажению или уничтожению художественного эффекта. Прежде всего, это касается перевода литературного текста, где нельзя говорить о цепи чувственных представлений, идущих от автора непосредственно к читателю, ибо между ними стоит переводчик, создавший новую структуру, отличающуюся от подлинника и по чувственным, и по физическим параметрам. С таким опытом воссоздания подлинника в другом языковом материале и знакомится русский читатель, беря в руки роман «Театр» не Моэма, а Моэма—Островской, стихи не Гейне и Верлена, а Гейне—Блока, Верлена—Ревича...

Схема создания художественного перевода выглядит так:

действительность → автор → произведение → переводчик (читатель и интерпретатор) → перевод → читатель

При переводе пьес для театра цепочка эта, естественно, удлиняется:

действительность → автор → пьеса → переводчик → перевод → читатель/режиссер → спектакль → зритель

В переводе «дистанция» между «действительностью» и «читателем» намного длиннее, чем в подлиннике. А теперь представим, что между автором и читателем стоит не один переводчик, а несколько (перевод перевода или перевод с помощью подстрочника). Такой эксперимент провели однажды французские лингвисты, «обострив» для наглядности ситуацию. Они усадили за круглый стол 14 лучших переводчиков с различных языков (каждый знал язык соседа справа) и предложили первому (им был немец) отправить по кругу какую-либо простую, но законченную по мысли фразу, ею стала:

Искусство пивоварения так же старо, как история человечества.

Сосед немца (испанец) перевел это предложение на свой родной язык и передал запись следующему... Когда текст обошел всех переводчиков и вернулся к немцу, то выглядел так:

С давних времен пиво является одним из любимейших напитков человечества.

В результате многократного последовательного перевода были утеряны и смысл, и афористичность фразы.

Позже подобный эксперимент был проведен у нас под контролем газеты «Неделя». Его организаторы усложнили задачу, предложив специалистам для перевода образную характеристику Агафьи Федосеевны из «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя:

Она сплетничала и ела вареные бураки по утрам и отлично хорошо ругалась — и при всех этих разнообразных занятиях лицо ее ни на минуту не изменяло своего выражения, что обыкновенно могут показывать только женщины.

В итоге, после добросовестной работы 20 опытных переводчиков, фраза выглядела так:

Выпив компот, она выбросила из хижины старье, а он радостно забил в тамтам.

Цепочка, как говорится, замкнулась, сработали эффект «испорченного телефона», с одной стороны, и несовпадение языковых систем и этнокультур разных народов, с другой [Вартаньян, 1975, с. 161–163].

«Две национальные культуры никогда не совпадают полностью, — это следует из того, что каждая состоит из национальных и интернациональных элементов. Совокупности совпадающих (интернациональных) и расходящихся (национальных) единиц для каждой пары сопоставляемых культур будут различными» [Верещагин, Костомаров, 1990, с. 30].

Проблемы взаимоотношений литературы и действительности являются фундаментальными проблемами для понимания природы и специфики художественной выразительности, поскольку окружающий мир выступает важнейшим образным источником литературного творчества. Афористичное замечание художника Э. Дега «Пишу не то, что вижу, а то, что хочу, чтобы увидели другие» [Кривцун, 1998, с. 184] в полной мере применимо для определения познавательно-преобразующих возможностей писателя и переводчика.

Белинский был прав, утверждая, что Шекспир дает факты для историка, политика, психолога [Белинский, 1956, т. X, с. 309]; он является тем великим художником, который сумел эстетически выразить то, чего не в состоянии сделать ни историк, ни психолог, ни политик.

Способ отбора и преобразования фактов в произведении, например, на историческую тему зависит от мировоззрения автора, его приверженности тем или иным политическим и идеологическим взглядам (трудно ждать от убежденного монархиста романа, воспевающего народовластие), от уровня его художественного таланта. На счет субъективного взгляда автора следует отнести и черты современной ему эпохи, проникающие вопреки исторической правде в произведение, действие которого происходит в другой стране и в другую эпоху (Б. Прус «Фараон», А. Дюма «Три мушкетера», А. Толстой «Петр I» и др.).

Действие большинства пьес Шекспира происходит за пределами Англии. Местом действия «Укрощения строптивой» является Италия, «Гамлета» — Дания, «Двенадцатой ночи» — Иллирия, «Юлия Цезаря» — Древний Рим, но во всех этих произведениях присутствуют черты елизаветинской Англии (характеры персонажей, манера их поведения, мотивы поступков и др.). Человеческие взаимоотношения по своей сути практически не меняются, а уровень художественной выразительности произведений столь высок, что они интересны современному читателю вне зависимости от их исторического фона.

Объективная действительность отлична от художественной действительности, правда жизни — от правды художественной, факт жизненный — от факта художественного. В художественном произведении перед читателем —

авторская интерпретация мира. Ее и только ее должен постичь переводчик, никоим образом не подправляя текст оригинала в соответствии с учеными трудами специалистов и собственными знаниями и представлениями на предлагаемую автором тему.

Другая не менее сложная задача, стоящая перед переводчиком, — постижение авторского замысла, особенно в тех случаях, когда он «зашифрован» в символах, словах и поступках героев.

Так, Дух отца Гамлета в конце рассказа о том, как он был убит, говорит сыну:

But, howsoever thou pursuest this act,
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught: leave her to heaven
And to those thorns that in her bosom lodge,
To prick and sting her.

Намек на «муки совести» здесь можно интерпретировать по-разному: либо Гертруда сознательная соучастница преступления Клавдия, либо о преступлении она не знала (или узнала позже), но с ним смирилась, то есть вопрос о степени ее вины в смерти мужа остается открытым. В зависимости от истолкования одной только этой детали в пьесе получают различную трактовку отношения между Гамлетом и матерью, Клавдием и Гертрудой.

Большинство переводчиков придерживаются первой версии, на которой сходится и современное шекспироведение: Гертруда — сознательная соучастница Клавдия:

Оставь ее творцу и острым тернам,
В ее груди уже пустившим корни.

(пер. А. Кронеберга)

Но как бы это дело ни повел ты,
Не запятнай себя, не умышляй
На мать свою; с нее довольно Неба
И терний, что в груди у ней живут,
Язвя и жала.

(пер. М. Лозинского)

А вот Б. Пастернак склоняется, скорее, ко второй версии:

Однако, как бы ни сложилась месть,
Не оскверняй души и умысленьем,
Не посягай на мать. На то ей Бог
И совести глубокие уколы.

Это его мнение нашло поддержку в замечании авторитетного шекспироведа М. Морозова: «Об убийстве своего первого мужа Гертруда, конечно, ничего не знала» [Морозов, 1953, с. 11].

Подобные проблемы возникают и перед иностранными переводчиками. Каждому, кто возьмется за перевод «Стихов о Прекрасной даме» А. Блока, необходимо «прояснить» для себя, кому посвящено это произведение и в чем смысл символа «черная роза в бокале», а взявшемуся за перевод «Анны Карениной» Л. Толстого придется решить не менее важный для понимания

романа и взаимоотношений главных героев вопрос: что побудило Анну бросить семью?

Разного рода задачи встают перед переводчиком практически на каждой странице подлинника, разрешение их требует, помимо литературного таланта, еще и профессиональных знаний и навыков (умения внимательно читать произведение на уровне подтекста, контекстуально его осмыслять, а также свободно ориентироваться в безбрежном море информации и справочной литературы).

Талантливая переводчица И. Гурова так определила смысл своего нелегкого труда: «Одни считают перевод средством самовыражения, другие видят свою задачу в том, чтобы отредактировать переводимого автора, подогнать его текст под некие нормы, якобы обязательные для литературного языка и без соблюдения которых русский читатель ничего не поймет. А для этого кое-что опускается, кое-что добавляется от себя, кое-что растолковывается или перетолковывается. Третьи, к которым принадлежу и я, пытаются средствами русского языка воссоздать всю совокупность художественных приемов писателя, которые отличают его от всех остальных, писавших до него и пишущих сейчас» [Гурова, 2001, с. 4].

Поскольку художественный перевод (и как творческий процесс, и как результат творческого труда переводчика, и как вид искусства) является предметом научного интереса исследователей, то перед ними встают, по крайней мере, пять важных инновационных задач:

- выявлять закономерности структуры и развития художественного перевода в его соотношении с подлинником;
- определять наиболее рациональные пути преодоления различий между объективным содержанием (смыслом) произведения и его двумя воссозданиями — в сознании читателя подлинника и в сознании читателя перевода, что неизбежно в зависимости от различий между двумя языками, между двумя культурами и между двумя группами читателей;
- разработать научно обоснованные критерии оценки качества художественного перевода в его соотношении с подлинником;
- обобщать отдельные частные случаи художественного перевода для рекомендаций переводческой практике;
- разработать принципы научного описания процесса художественного перевода и действия переводчика по воссозданию текста подлинника в материале родного для него языка.

В этой связи уместно напомнить следующее положение, сформулированное еще Л.С. Бархударовым: «Для перевода основным является адекватная передача содержания, выраженного средствами одного языка при помощи средств другого языка; стало быть, сопоставление языковых единиц в теории перевода может производиться только на основе общности выражаемого ими содержания, или иными словами — на основе семантической или смысловой общности данных единиц» [Бархударов, 1962, с. 9].

Общее условие оценки степени соответствия перевода подлиннику — в совпадении или несовпадении содержания этих двух текстов. Для оценки искусства перевода важны два критерия: а) он должен быть максимально полным и всесторонним воспроизведением литературного оригинала; б) он должен быть полноценным художественным произведением, соответствующим

щим подлиннику по силе и направленности содержательного и эмоционального воздействия на читателя³.

Правило для перевода художественных произведений одно, — писал еще в 1838 году Белинский, — передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским. Чтоб так передавать художественные произведения, надо родиться художником. В художественном переводе не допускается ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки — и их должно передать верно. Цель таких переводов есть — заменить по возможности подлинник для тех, которым он недоступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем... [Белинский, 1953, т. II, с. 424–425].

Эстетические достоинства перевода должны оцениваться так же, как любого художественного произведения родной переводчику литературы. Объемная оценка перевода возможна лишь на тройной основе: эстетической, литературоведческой и лингвистической.

В интерпретационном искусстве, каковым является художественный перевод, определяющее значение имеют две нормы: норма воспроизведения (критерий соответствия подлиннику) и норма художественности. Таким образом, основная эстетическая антиномия в переводе с технической точки зрения представляется как противоречие между «переводческой точностью» и «художественной вольностью». К сторонникам метода «буквального» перевода относятся те переводчики, которые считают главным в своей работе формально точное воспроизведение текста оригинала, когда буква торжествует над духом. Сторонники «свободного» перевода активно выступают против «буквального перевода» и в этом готовы пойти на все, вплоть до «отсебятины»; их переводы больше напоминают произведения, созданные по мотивам подлинника. Истина находится между этими двумя крайними точками зрения на художественный перевод.

Двойственность эстетической нормы переводческого искусства приводит к расхождению критиков при оценке конкретных переводов; красоту и верность часто противопоставляют как взаимоисключающие качества, — писал Иржи Левый. — Но они могут стать взаимоисключающими, только если красоту понимать как красоту, а верность как дословность. Стилистический и эмоциональный блеск, демонстрирование собственного языкового мастерства, бьющего на эмоциональный эффект, нельзя рассматривать как эстетические качества — это всего лишь признаки переводческой безвкусицы. И наоборот, близость к подлиннику сама по себе не может служить мерилем качества перевода — она лишь указывает на метод. О качестве перевода, как и всякого произведения искусства, свидетельствует не метод, который во многом обусловлен материалом и этапом развития культуры, а способ применения этого метода переводчиком. [Левый, 1974, с. 97].

При исследовании процесса перевода в рамках сопоставительного анализа

³ Сегодня многие исследователи говорят не просто об эквивалентности перевода, а о его функциональной эквивалентности, или о «теории скопос» («skopos theory»): перевод и оригинал должны производить одинаковое или почти одинаковое воздействие на читателя. В этом случае можно говорить о равенстве обмениваемых ценностей.

различных переводов одного и того же произведения можно определить роль отдельных дисциплин в его теоретическом осмыслении; речь идет, прежде всего, об отношениях между:

- содержанием и формой оригинала (постижение эстетической функции иноязычных художественных приемов) и перевода (поиски эквивалентных художественных решений на языке перевода) — здесь используется методология эстетики, литературоведения, сопоставительной стилистики и поэтики;
- языком подлинника и языком перевода — здесь используется исследовательский инструментарий сравнительного языкознания;
- художественной ценностью подлинника и перевода в целом — здесь пригодны методы эстетики и литературной критики.

Переводчик, хочет он того или нет, выражает в переводах и себя. Часто это скрытое, трудно устанавливаемое «соавторство», как, скажем, в переводах А. Ахматовой или М. Лозинского, а иногда достаточно явное, как, например, в переводах М. Лермонтова или Б. Пастернака, что не снижает их огромной художественной значимости.

Порой переводчик интуитивно стремится «подправлять» и «приукрашивать» оригинал, а то и «подгонять под себя».

Переводчику и исследователю перевода необходимо различать текст произведения и его смысл, семантику, которую, за неимением лучшего термина, будем называть подтекстом произведения. Записанный словами и фразами текст лишь некая видимая оболочка, наполненная смыслом — подтекстом, который переводчику надлежит понять, осмыслить и передать в материале родного ему языка. При этом важно помнить, что минимальной самостоятельной семантической единицей художественного текста при его осмыслении и переводе является не слово, а фраза, рассматриваемая в контексте произведения (слово остается минимальной лексической единицей).

Задача переводчика — по возможности полно передать идейно-эстетическое содержание произведения, носителем которого является текст. Поскольку он обусловлен языком, на котором написано произведение, при переводе многое приходится выражать средствами, присущими другому языку. Простой пример: английское *take a sit* и немецкое *nehmen Sie Platz*, которые переводятся дословно как «возьмите место», в контексте предложения идентичны и при переводе с немецкого на английский и наоборот — взаимозаменяемы, однако использование «кальки» при переводе с этих языков на русский приведет к тому, что содержание фразы останется, но ее стилистическое качество утратится, возникнет неуклюжий и неестественный для русского «глаза и уха» оборот. Русский переводчик, в зависимости от контекста, переведет: «Садись», «Садитесь», «Присядьте» и т.д.

Фразу «*London saw a cold winter last year*» переводчик перевел без особых затей: «В прошлом году зима в Лондоне была холодной», но с потерей «художественной краски», заключенной в двух первых словах. Поскольку речь идет о литературном переводе, а не о сообщении синоптика, следовало бы перевести эту фразу, в зависимости от контекста, хотя бы так: «Зима в прошлом году напомнила лондонцам о морозах», или «Морозы в прошлом году добрались и до Лондона», или...

Художественный текст «говорит на особом языке, который надстраивается

над естественным языком как вторичная система. Словесное искусство, хоть и основывается на естественном языке, но лишь с тем, чтобы преобразовать его в свой вторичный язык. В нехудожественных текстах информативен не язык, а сообщение на нем. В пределах художественного текста язык тоже становится носителем информации» [Лотман, 1970, с. 30, 33, 362].

При характеристике своеобразия языковой природы художественного текста «никак нельзя уклониться от прямого и серьезного вопроса о двуплановости и многоплановости поэтического текста (в широком понимании), — отмечал профессор Ларин еще полвека назад. — Это не выдумка символистов и не методическая находка К.С. Станиславского (подтекст, «подводные течения»), а факт, засвидетельствованный и проанализированный комментаторами еще античной эпохи и древней Индии, древнего Китая. Семантическая структура текста художественной литературы всегда характеризуется сочетанием или чередованием прямой и иносказательной речи, то есть одноплановой и двуплановой. О какой же полноценности перевода можно говорить, если не найти средств выражения таких контрастов простого и «глубокого» смысла слов?» [Ларин, 1959, с. 136].

Воссоздание многоплановости литературного произведения составляет важную практическую задачу художественного перевода и предмет серьезного научного анализа. При переводе иносказательность литературного произведения воспроизводится путем передачи всей системы стилистических средств подлинника.

Каждый случай переносного словоупотребления, независимо от степени его непривычности и новизны, уже предполагает смысловую двуплановость, которая по-настоящему проявляется лишь тогда, когда обе смысловые грани одного слова (словосочетания) более тесно увязаны с другими элементами контекста, находят в них поддержку и получают развитие в окружающей словесной ткани, образуя системы смысловых переносов. Иногда смелые, непривычные, даже уникальные тропы оригинала допускают воспроизведение в «чистом виде», поскольку не приходится ломать какие-либо прочно установившиеся связи между прямым и переносным значением [Федоров, 1962, с. 20–21].

Если исходить не из текста произведения, а из его идейно-художественного качества, принцип передачи в переводе соотношения между содержанием и формой будет следующий: необходимо сохранять формы, несущие определенные семантические функции, и не добиваться сохранения языковых форм. Для поэтического перевода это соответственно означает, что следует исходить не из метра, а из ритма оригинала. «Если в переводе не переданы ритм и стиль оригинала, этот перевод безнадежен. Исправить его нельзя, нужно переводить заново», — утверждал К.И. Чуковский [Чуковский, 1936, с. 96].

Переводчик воспринимает литературное произведение под углом зрения своей эпохи, с особенной интенсивностью впитывая все, что ему идейно или эстетически близко. Именно историческая обусловленность переводческой концепции связывает перевод с определенным этапом развития отечественной культуры. При этом переводчик подвержен влиянию не только объективной культурной ситуации, но и собственных взглядов, настроений и пристрастий. Интерпретацией текста в сознании переводчика-читателя заканчивается процесс восприятия, далее переводчик воссоздает сложившуюся интерпретацию в материале языка перевода.

При этом важно помнить, что язык не только материал, в котором реализуются творческие замыслы — сначала автора, а затем переводчика, он еще и активный участник в обоих творческих актах, разумеется, в весьма своеобразной и ограниченной мере. Языковой материал влияет на текст, он вмешивается в его дефинитивные формы пассивно (тем, что сопротивляется или способствует наиболее естественному для данного материала выражению) и активно (тем, что с помощью языковых ассоциаций привлекает в текст новые элементы содержания).

Активным участником язык выступает лишь изредка. Например, необходимость рифмовки приводит к появлению в стихах семантических единиц, которые не мог бы включить в свои стихи поэт, пишущий на другом языке (распространенная итальянская рифма *amore — cuore* /любовь — сердце/ внушает поэту уже одним своим существованием в языке мотив сердца).

Порой язык своими структурными особенностями создает благоприятные условия для развития некоторых типов художественных средств. Так, разветвленная полисемия, богатство омонимов, паронимов и синонимов в английском и русском языках благоприятствует такому художественному приему, как игра слов («Что сказать о браках? — Хорошую вещь браком не назовут»; «немое кино — не мое кино»; «Идиот, сюда! — Иди отсюда!»); «бытие — битие: «Битие определяет сознание»; «бóсым — боссом: «Был разутым, бóсым, // Стал раздутым бóссом» /Н. Глазков/; «заведующий — завидующий: «На всякого заведующего есть свой завидующий» /Эмиль Кроткий/ и др.).

Особенности родного языка, его несовпадение с языками иностранными, дают темы авторам детективов, помогают им строить криминальную интригу и держать читателя в напряжении. Так, в рассказе известной английской писательницы Дороти Ли Сейерс (1893–1957) «An Entertaining Episode of the Article In Question» есть пассаж с английским вариантом беседы, ведущейся по-французски. Вот его перевод с русским подстрочником и русским вариантом «безродового» перевода:

— But I tell you again I haven't got them... Let me see... It was you who took them, wasn't it? Well, then, how do you expect we to have them, eh?

— Говорю тебе вновь, что у меня их нет. Постой... Ты ведь сам(а) их взял(а)! С какой стати ты решил(а), что они у меня?

— Они должны быть у тебя. С какой стати им у меня взяться?

— No, no, no. I gave them you for certain over there, before going to look for newspapers.

— Нет, нет, нет! Я тебе их точно отдал(а), еще до того как пошел (пошла) за газетами.

— Нет-нет! Они были у тебя еще до покупки мною газет.

— And I tell you, you didn't. It's quite obvious. I've looked absolutely everywhere. You gave me nothing — nothing at all.

— А я говорю, что ты мне ничего не давал(а). Это ясно. Я уже всюду посмотрел(а). Ничего ты мне не давал(а), равным счетом ничего.

— Говорю тебе, у меня их нет. Это ясно. Нет их у меня и не было!

— But I told you to go and get the luggage registered, and I must have handed you the tickets then. Do you take me for an idiot? I'm not quite crazy. But look at the time! The train goes at 11.20. Do have another look.

— Но я же тебе велел(а) оформить багаж. Тогда же я, видно, и отдал(а) тебе билеты. Что я, по-твоему, идиот(ка)? Я еще не совсем свихнулся (свихнулась).

— Нет, были. Во время оформления багажа билеты были у тебя. Что я, по-твоему, растяпа? Я еще, слава Богу, в своем уме.

— But I have looked everywhere — in my waistcoat and jacket and everywhere. You must have them...

— Да я искал(а) их везде: в жилете, в пиджаке... Они наверняка у тебя...

— У меня их нигде нет, нет ни в жилете, ни в пиджаке... Они наверняка у тебя...

Чтобы не раскрывать до поры русскому читателю, чем «дело» кончится, переводчик вслед за автором детектива тщательно «маскирует» мужской род преступника: единственное число глаголов мужского рода прошедшего времени заменено множественным числом, не имеющим родовых отличий, введено неопределенно-личное предложение, использована подходящая синонимия (не «идиот»/«идиотка», а «растяпа», не «я свихнулся», а «я не в своем уме»).

Следующая трудность состоит в передаче на русский язык слова *article* в заглавии рассказа. В английском языке это слово имеет несколько значений: 1) статья (в газете, журнале); 2) статья, параграф (как часть письменного текста); 3) статья, пункт (юридического документа); 4) церковный догмат; 5) соглашение, договор; 6) вещь, предмет; 7) артикль (грамматическое явление)...

При буквальном переводе заглавия исчезает игра слов, основанная на омонимии, преднамеренно отвлекающая читателя от правильной разгадки. В рассказе Дороти Ли Сейерс слово *article* употребляется в седьмом значении — артикль и в шестом значении — вещь, предмет. Этой информацией читатель сориентирован на то, что *the article in question* — это вещь, и ждет появления некоего важного предмета, который станет стержнем детективной интриги. Однако вынесенное в заглавие слово *article* означает «артикль» и раскрывается это лишь в финале рассказа. Поэтому сразу же отпадает смысловой перевод названия как «Занятный случай с одним артиклем, употребленным в вопросе». Перевод заглавия должен заключать двусмысленность, например: «История, занятая в некотором роде», что позволяет соотнести род как с разновидностью чего-либо («в своем роде»), так и с сугубо грамматической категорией. К тому же русское слово род более полисемичное, чем английское *article*.

Немецкие сложные существительные дают возможность обозначать одним словом действие и деятеля или обстоятельство; в случае необходимости немецкие авторы оттеняют значение существительного приставками, что создает особые трудности при переводе философских пассажей в художественной литературе.

Сложный синтаксис некоторых языков позволяет разнообразить связи между мыслями; русские деепричастия, например, дают возможность автору представить несколько одновременных или последовательных действий как части единого динамического комплекса.

«Самое удобное и в научном смысле правильное, — считал Мандельштам, — рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика — форма, все

остальное содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичнее — значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление — сложный комплекс явлений, связь, «система». Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, наоборот, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре» [Мандельштам, 1990, т. II, с. 183].

Поэт дал прекрасный и весьма поучительный образ условности и относительности противопоставления внешнего и внутреннего, что далеко выходит за рамки сопоставления мысли и слова или слова и его значения. Вспомним классический пример: «Что есть гнев? Стремление к отмщению или кипение крови, окружающей сердце?» [Зинченко, 2000, с. 21]⁴.

Не у всех авторов связь между языком и мышлением одинаково тесная.

«Некоторым художникам, чей дух пребывает в большей мере на внеязыковом (лучше сказать — на обобщенно-языковом) уровне, бывает затруднительно выражать себя с помощью застывшей терминологии общепринятых формулировок. Создается впечатление, что они бессознательно стремятся к некоему всеобщему языку художественных абстракций, к литературной алгебре, которая относится к совокупности всех известных языков, как совершенная математическая символика — ко всем попыткам выразить математические отношения средствами нормальной речи. Написанное этими художниками часто звучит напряженно, а иногда — как перевод с неизвестного оригинала, чем оно, в сущности, и является. Такие мастера (Уитмен, Браунинг и др.) поражают нас скорее величиим духа, чем прелестью своего искусства» [Sapir, 1921, p. 238].

В то же время у таких авторов, как Шекспир, Гете, Пушкин, Гейне, Лермонтов, образность вырастает из преимуществ и возможностей родного языка. Еще Белинский, критикуя французские переводы произведений Гоголя, писал, что существуют литературные тексты целиком «национальные» и другие, с гораздо менее национально окрашенной системой образов: «Басни Крылова непереводаемы, и, чтоб иностранец мог вполне оценить талант нашего великого баснописца, ему надо выучиться русскому языку и пожить в России, чтоб освоиться с ее житейским бытом...» [Белинский, 1955, т. IX, с. 370]. Это видно по переводу басни «Лев, Серна и Лиса» на английский язык, сделанному Дж. Харрисоном в 1883 году. Сравним с подлинником финальные строки басни:

Он, на просторе и на воле,	He used him as a larder's store
Справлять поминки другу стал	Carousing well to keep his memory green,
И в месяц до костей он друга оглодал.	And ere a week had gnawed his friend's bones white and clean.

Несмотря на смешение стилей — пафосного (*keep his memory green*) с бытовым (*carousing*), — что, по мнению переводчика, должно придать заключительным словам басни ярко выраженный сатирический оттенок, вывод получился рыхлым и многословным.

⁴ Более подробно эта тема исследована в работе Л.С. Выготского «Учение об эмоциях».

Говоря о процессе создания художественного перевода, следует обратить внимание на четыре его составляющие:

- постижение и осмысление авторского содержания читателем-переводчиком;
- контекстуальное восприятие и интерпретация авторского содержания в сознании читателя-переводчика оригинала;
- воссоздание переводчиком собственной интерпретации подлинника в материале языка, на который переводится текст художественного произведения;
- восприятие воссозданного переводчиком авторского содержания читателем перевода.

Эти четыре составляющие процесса перевода художественного произведения отличаются друг от друга формально (разные языки, разные этнокультуры) и по сути (разные личностные уровни автора и читателей). Задача переводчика свести к минимуму все эти различия, а порой и противоречия.

Всю работу переводчика над текстом условно можно разделить на три этапа:

- постижение подлинника;
- интерпретация подлинника;
- воссоздание подлинника в материале другого языка.

Из-за несоизмеримости языкового материала подлинника и перевода между ними не может быть семантического тождества в выражении действительности и, следовательно, лингвистически верный перевод невозможен, а возможна лишь интерпретация, при которой важную роль играет правильный выбор переводчиком значения языковых единиц с учетом контекста подлинника.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Sapir E. Language. N.Y., 1921.
2. Бархударов Л.С. Общелингвистическое значение теории перевода // Теория и критика перевода. Л., 1962.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. М., 2000.
4. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13 томах, том X. М., 1956.
5. Вартаньян Э.А. Путешествие в слово. М., 1975.
6. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. М., 1990.
7. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972, с. 183–184.
8. Гете И.В. Собрание соч. в 10 томах, т. VI. М., 1978, с. 95.
9. Гурова И. От переводчика // Фолкнер У. Звук и ярость. Роман. М., 2001.
10. Дмитриева Н.А. К проблеме интерпретации. М., 1995.
11. Зинченко В.П. Мысль и слово Густава Шпета. М., 2000.
12. И.А.Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917) / Сост. А. Бабореко. М., 1967.
13. Казбеги А. Хевисбери Гоча / Избранные произведения в 3-х томах. (На груз. яз.). Тбилиси, 1946. т. I. С. 307.
14. Кашкин И. Заметки о стиле переводческой работы // Мастерство перевода. М., 1959.

15. *Кривицун О.А.* Эстетика. М., 1998.
16. *Ларин Б.А.* О новых лингвистических исследованиях // Вестник ЛГУ, серия «Истории языка и литературы», вып. 4, 1959, № 20.
17. *Левый И.* Искусство перевода. М., 1974.
18. *Липкин С.* Восточные строки Анны Ахматовой. [Электронный ресурс] URL: <http://www.akhmatova.org/articles/lipkin2.htm> (дата обращения: 20.02.2013).
19. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970.
20. *Лукин В.А.* Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999.
21. *Луначарский А.В.* Тридцать шесть сюжетов // Театр и искусство. 1912, № 34.
22. *Мандельштам О.* Сочинения в 2 томах, т. II. М., 1990.
23. *Мецгеряков А.Н.* Книга японских символов. М., 2003.
24. *Морозов М.М.* Вильям Шекспир // *Шекспир В.* Избранные произведения. М., 1953.
25. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
26. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Господа Головлевы. М., 1986.
27. *Ученова В.В., Шомова С.А.* Полифония текстов в культуре. М., 2003.
28. *Федоров А.В.* О смысловой многоплановости слова как проблеме художественного перевода // Теория и критика перевода. Л., 1962.
29. *Цветаева М.И.* Два «Лесных царя» // Перевод — средство взаимного сближения народов. М., 1987.
30. *Чуковский К.И.* Искусство перевода. М.–Л., 1936.
31. *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб., 2006.

Поступила в редакцию 20.02.2013

С.П. ТОЛКАЧЕВ

БРИТАНСКАЯ «ПОГРАНИЧНАЯ» ПРОЗА: СТОЛКНОВЕНИЕ КУЛЬТУР

В статье рассматриваются проблемы так называемой постколониальной литературы, формирование которой связано с «реактивной колонизацией» — заселением бывшей метрополии гражданами бывшей империи — и привело к возникновению особого слоя культуры и литературы, которая и получила название «мультикультурной». Делаются попытки дать разносторонний анализ британской кросскультурной литературы, обобщить и вывести закономерности, которые лежат в основе гибридного мировидения писателей неанглийского происхождения, пишущих на английском языке.

Ключевые слова: мультикультурализм, гетероглоссия, гибридикация, кросскультурная литература, писатели-мигранты, «пограничная» проза, пороговость, межпространственность.

Появление в современной литературе Великобритании нового круга авторов и произведений, которые очень трудно иногда назвать традиционным текстом английского писателя, заставляют многих исследователей (среди них — С. Гринблатт, Г. Тиханов) обращать пристальное внимание на главную тенденцию в развитии современной истории литературы, и, в первую очередь, британской: ее стремление адаптироваться к «новым условиям со всей гибкостью и податливостью, на которые она только способна». Живой пример тому — новая «Оксфордская история английской литературы» в тринадцати томах. Последние два тома, посвященные послевоенному периоду, по замыслу составителей, должны выразить разные точки зрения, уточняя друг друга в интерпретации понятия «английскости»: над томом «1960–2000: закат Англии» (*1960–2000: The Last of England*) работает Рэндалл Стивенсон, стяжавший репутацию «шотландца, провозгласившего, что идея английской литературы» отжила свое [Jonathan, 2002, p. 17], а над томом (*1948–2000: The Internationalisation of English Literature*) — канадец Брюс Кинг, воспевающий мультикультурализм — но не как смерть «идеи английской литературы, а как ее возрождение. <...> Таким образом, новая оксфордская история английской литературы пытается перевести изрядно истощенное национальное повествование в тональность глобализма с его культурным многообразием» [Тиханов, 2003, с. 343].

Произведения современных английских писателей-мигрантов, как становится ясно из их текстов, создаются с точки зрения эмоционального опыта социальной маргинальности и повествуют о той экстремальной ситуации, в которую каждый из них попадает в силу своей культурной двойственности. Их «пограничная» проза, улавливающая и фиксирующая парадигмы разных, зачастую чуждых друг другу культур, взывает из глубин мигрантской идентичности и зачастую диссонирует с национальной сущностью и культурным багажом самих художников, носителей прежде всего своей родной культуры. Писатели современных мультикультурных сообществ, каковыми являются многие западные государства и, прежде всего, Великобритания, демонстрируют иное мировидение и мышление и, тем самым, учитывают нарративы плюралистичности, множественности, текучести, а порой и качественного скачка, связанного со становлением новой идентичности.

Особое значение в свете всего сказанного выше приобретает проблема определения параметров культурной, этнической и гендерной идентичности мультикультурной постколониальной литературы, представленной творчеством писателей-мигрантов, сочетающих в себе культурные корни нескольких народов и реализующихся в рамках художественного полилога культур. При соприкосновении двух или нескольких наций главную объединяющую роль начинает играть традиция толерантности, сложившаяся в той или иной культуре, терпимость к «чужому», способность по достоинству оценивать и усваивать лучшие культурные достижения вступающих в диалог народов. Как «осуществить синтез «своего» и «чужого», преодолеть презрение к «чужому», «героически и вдохновенно продолжить непрерывность трансмиссии мировых культурных ценностей» [Прожогина, 1999, с. 317]? — задаются вопросом исследователи мультикультурной литературы. Вопрос ставится на повестку дня как в классической филологии, так и в многочисленных междисциплинарных исследованиях, проводимых в последнее время на стыке лингвистики, этнологии, этнографии, психологии, философии. Пограничье этносов, обнажаемое ныне в контексте все более интенсивного взаимодействия культур, занимает в первую очередь этнопсихологов, которые знают, что разделение на категории «свой» и «чужой» резче всего проявляется в мультикультурных диаспорах современных западных мегаполисов. Из этого следует, что парадигмы идентичности, которые моделируются в мультикультурной литературе, не могут рассматриваться и изнутри, и снаружи одновременно. Возникает необходимость искать новые подходы и определения, которые объединяются под названием «переходной идентичности» (*hyphenated self* - «идентичностью, пойманной между мирами». — *С.Т.*). Идентичность в произведениях писателей-мультикультуралистов напрямую связана с тем образом мыслей и действий, которые современные читатели воспринимают как результат знакомства с произведениями прошлого. Она структурируется через сложную обоюдную игру памяти и нарратива и усложняется дискурсами истории и культуры. Исследователи (С. Холл) считают идентичность уже не прозрачным и бесспорным понятием, а переводят ее в разряд «некоей иной сущности, постоянно находящейся в процессе «производства», который никогда не прекращается. Она — всегда в стадии становления, всегда конструируется внутри, а не снаружи изображаемого» [Hall, 1991, p. 225]. Актуальность теории идентичности в рамках репрезентации мультикультурного дискурса состоит в том, что она предоставляет возможность распознавать различные

сюжеты в процессе воссоздания этнокультурных связей и, что более важно, рисует образ идентичности не как «оригинальной» сущности, но скорее как некоей позиционной относительности.

Мигрантская идентичность реализуется на некоей подвижной границе, на которой сходятся два набора неопределенных переменных, и именно в этой точке свою власть начинает проявлять «дефис». Этот знак — важная ступень на пути к гибридному образу и гибридной сущности. В связи с этим особая роль в конструировании «переходной», мигрантской идентичности приобретает мимикрия как бессознательное, природное проявление мимесиса, которая для того, чтобы быть успешной, «должна постоянно продуцировать свое скольжение, свой избыток, свое различие, воплощая, таким образом, процесс отрицания, дезавуирования» [Bhabha, 1994, p. 86].

Насыщенная среда стерилизованного «масскульта» в романе современного английского писателя индо-пакистанского происхождения Х. Курейши «Будда из предместья» [Kureishi, 1990], в которой растет и мужает герой, отражает процессы глобализации, социальной и культурной, ведущей к обеднению и выхолащиванию национального из традиционной культуры, к американизированной культурной стерильности. Массовая культура приобретает качество заменителя, суррогата, заполняющего пустоты в сознании героя, которые стали результатом вымывания как культурных традиций Востока, так и традиционного культурного наследия Запада. Наркотик «масскульта» вырабатывает у многих сверстников Карима (в частности у его друга Чарли, который, в конце концов, становится поп-кумиром молодежи) пристрастие к психоделическому мировидению, лишь временно спасающему от бездуховности и одиночества.

В романе Х. Курейши прослеживаются глубинные нюансы формирования у молодых персонажей романа устойчивого вкуса к субкультуре. Пародийные образы культуры, вторгаясь в подсознание героев, претендуют на новые приоритеты — право воплощать истинную ментальность английского общества.

Взгляд героя на себя и окружающих — слегка дистанцированный, отчужденный. Точка зрения повествователя от первого лица, в отдельных случаях, воплощает по форме амбивалентность культурного лабиринта, по которому скользит сознание героя-рассказчика. Этот лабиринт, причудливо извиваясь, успешно минует некие устоявшиеся традиционные ценности как Запада, так и Востока. Герой вместе со своим окружением иногда начинает походить на существ, зомбированных некоей сторонней силой, равноудаленной от разноименных культурных полюсов.

Надо отметить, что Х. Курейши, как и другие мультикультурные авторы, создает произведения с расчетом на успех в самых широких читательских кругах. Но одновременно его творчество (в том числе романы «Черный альбом», «Близость») достаточно достоверно отражает состояние духа молодого «пришельца извне», бабочки-однодневки, вылупившейся из гибридизированной «куколки» на просторах раздробленного постколониального пространства и вылетевшей на простор истерзанного противоречиями и парадоксами современного английского общества. Но в свете тяготения к массовому началу Х. Курейши как художника оправдывают такие качества прозы, с помощью которых четко и на достаточно высоком художественном уровне фиксируются злободневные общественные процессы.

Эффект достоверности достигается следующим образом. Писатель совмещает, а затем органически соединяет, с одной стороны, пародию на поп-культуру, с другой — провидения мировоззренческого и эсхатологического плана в процессе постижения героя своей глубинной сути. Автор создает этнокультурный палимпсест, искусно имитируя процесс гибридизации глубинных культурных и психологических архетипов восточной и западной цивилизаций, априорно свойственных сознанию молодого англичанина иноземного происхождения, и написанного поверх этого культурного опыта героя.

Любопытна жанровая природа романа. «Будда из предместья» — пародия на пикарескный роман с элементами трагикомедии. Герой — своего рода плут. Но это — скорее лиричный, грустный пройдоха, слишком рано теряющий способность удивляться и смеяться. Лейтмотивом, сопровождающим процесс культурной самоидентификации героя, фактически становится чувство одиночества, отчуждения и, в то же время, острое желание внутренней личностной эволюции.

В результате наложения поп-культурного кругозора Карима как героя и более широкого интеллектуального кругозора рассказчика, за которым стоит автор, возникает эффект предвосхищения культурно-поведенческого стереотипа героя как личности, находящейся на острие традиционного для всей английской литературы рыцарского мотива «quest» (паломничества за Граалем — реального и духовного). Процесс инициации героя проходит одновременно в двух направлениях: через погружение в протоплазму суррогатного масскультурного хаоса и посредством передачи автором «авансом» своему герою высших знаний интеллектуального плана. В первую очередь, в виде лучших образчиков литературы, живописи, архитектуры. (Подросток Карим постоянно цитирует Шекспира, Бальзака, Кафку, Киплинга, хотя, как мы знаем, соответствующего образования в своем предместье он не получил.) Образуется зазор между культурной базой юного героя и авторской эрудицией, достаточно резкий и выбивающий читателя из естественности доверительной интонации повествования от первого лица в начале романа, который постепенно сглаживается по мере развития и становления характера.

По существу, Х. Курейши поднимает важную для современной западной литературы проблему. С одной стороны, проблему деградации традиционно богатой английской культурной традиции, не способной более питать духовно и идеологически представителей всех слоев общества. С другой стороны, речь идет о вызревании новой, мультикультурной ситуации, в которую приносятся традиции и обычаи предков постколониальных государств, входивших, в первую очередь, в Содружество Наций. Парадоксы рождения нового мультикультурного видения на почве духовной уравниловки, усиливающей стирание национального, совмещается с пропагандой псевдомессианских идей, рождающихся на обломках колониальной империи.

Примерно та же проблема ставится и в романе Х. Курейши «Черный альбом» [Kureishi, 1995]. Герой этого произведения по имени Шахид Хасан, как и Карим Амир в «Будде из пригорода», — тоже «почти англичанин и по рождению, и по воспитанию». Но добавляется и новое измерение этому «почти»: он и мусульманин такой же — «почти». Его связь с Пакистаном зависит от семьи жены его брата — Зульмы, которая представляет своего рода элиту пакистанской диаспоры в Лондоне, непроницаемую в кастовом отношении для ее бывших соотечественников.

Внешний облик Зульмы дает основания видеть в ней гибридный в национальном и культурном отношении образ, и в этом отчасти ощущается ироническое отстранение автора. Зульма одевается в кричащие цвета и достаточно смелые модели, в то время как на голове у нее — черный, полагающийся мусульманке шарф. Свою кастовость, причастность к «сакральным» кодам дискурса мультикультурного пространства Лондона Зульма высокомерно подчеркивает своей реакцией на известие о том, что Шахид посетил мечеть. Религия, по ее словам, для пользы масс, а не для умных и образованных мальчиков, к каковым должен относиться себя Шахид. Выясняется, что воспитание и личность Шахида содержит только легкий привкус пакистанской культуры, но герой не обладает абсолютно никакими свойственными мусульманину твердыми убеждениями.

«Черный альбом» поднимает и вопрос о кризисе идентичности. Первая встреча героя с общежитием второсортного лондонского колледжа ознаменовывается знакомством с многонациональной толпой — «африканцев, ирландцев, пакистанцев и даже группой английских студентов» [Ibid., p. 78]. Оговорка «даже» достаточно симптоматична. Герой попадает в компанию к студенту старшего курса некоему Риазу Аль-Хуссейну, харизматическому лидеру мусульманского землячества в колледже. Шахида привлекает в Риазе его мрачная самоуверенностью, и автор замечает при этом: «В наши дни любой начинает настаивать на своей идентичности, пытаясь доказать, что он либо мужчина, либо женщина, либо голубой, либо черный, либо еврей, выставляя напоказ те черты, которые могут быть востребованы, как будто без ярлыка они вообще не люди. Шахид тоже хотел принадлежать к этому кругу» [Ibid., p. 23].

Нечто подобное происходит с девушкой по имени Лини в романе другого английского писателя, но уже карибского происхождения В. Найпола «Подражатели»: «Это было превращение, — повествует герой рассказа, — которое всегда удивляло меня. Она любила часто говорить о «симпатичной девочке из Лондона — фраза, которую я услышал впервые в разговоре с ее друзьями, в основном неодобрительно, о замужестве английской девушки за вождем африканского племени. Лини и смотрела на себя как на смазливую девушку из Лондона, шли мы в дешевый итальянский ресторан за углом или кинотеатр, который был немного дальше. Это было ее долгом скорее по отношению к городу, чем к себе» [Nairaul, 1967, p. 11].

Культурное отчуждение порой становится способом для демонстрации «английскости». Именно так происходит в романе В. Найпола «Господин Стоун и «Рыцарь-спутник»» [Nairaul, 1963]. При этом подчеркивается образ «культурной отделенности», возникают мимолетные символы изоляции Англии и англичан от всего остального мира. В мир романа вторгаются моменты абсурдной и гротескной связи с неанглийскими культурами. Например, одна из героинь по имени Гвен пытается изобразить Шейлока с помощью еврейского акцента. Лучший комментарий ко всему роману, к его преднамеренному и дотошному анализу английской атмосферы, такой далекой и спокойной, чтобы вызывать тревогу, является, возможно, следующая цитата: «Вход в метро был грязным. На улице через дорогу проходила встреча Британской национальной партии, какой-то человек что-то до хрипоты кричал из фургона. За неоновыми огнями и запотевшими стеклами окон громозди-

лись новые кофейни; улицы были полны молодежи, разодетой, как студенты художественных училищ, и иностранцев всех цветов кожи. Адрес, который дала миссис Спрингер, оказался частным отелем на одном из перекрестков Эрлс-Корт Роуд. Небольшая, напечатанная на машинке карточка «Только для европейцев» под кнопкой звонка провозглашала, что отель является убежищем респектабельности и спокойствия» [Ibid., p. 26].

Если бы не такие тонкие и точные живописные приметы, как иностранцы и студенты художественных училищ, можно было бы забыть, что действие происходит в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов — период ликующей деколонизации, охватившей весь мир, включая Тринидад, период прихода «сердитых молодых людей» в английскую литературу, выступлений представителей маргинальной культуры, протестов в поддержку прав человека накануне активизации нового левого движения. Но это лишь мимолетный срез времени. Повествование перемещается с центральных улиц в зону под названием «Только для европейцев», настолько удаленную и исключительную, что фашистские прокламации национальной и расовой исключительности, о которых упоминается в повествовании (эпизоды митинга Британской национальной партии), кажутся почти нереальными.

В то же время обращает на себя внимание иронический аспект этого гладкого ухода в убежище «респектабельности и спокойствия» под названием «Только для европейцев», поскольку эта ирония исходит все-таки из-под пера В. Найпола, мигранта из третьего мира, который в то время и в тех условиях вряд ли имел доступ в подобную английскую среду.

Тем не менее, оценка автором английской культуры в этом самом «британском» романе В. Найпола отличается от тех характеристик отдаленности и отчуждения в «тринидадских» романах. Последние (и наиболее явно — «Средний переход» [Nairaul, 1962]) содержат достаточно критические замечания о культуре стран «третьего мира», поскольку Карибы, по мнению автора, отличались свойственным им недостатком целеустремленности и отсутствием цели. Писатель обвинял народы, населявшие Карибские острова, в склонности к мимикрии (термин, которым В. Найпол далее пользовался все чаще, выражая суть этой культуры в имитации недостойных уважения английских и американских ценностей, а также атмосферу вокруг этих ценностей, которая вызывает клаустрофобию и эскапизм).

В романе «Господин Стоун и «Рыцарь-спутник»» критики культурной действительности в прямом смысле слова нет. В нем достаточно рельефно проявляется атмосфера документальности. «Английскость» как базис этнокультурной идентичности остраняется¹, но, в то же время, ее невидимая, подсознательная власть остается, в результате чего английские характеры неэкстравертны, а напротив, устремлены внутрь самих себя. И парадоксальным образом, несмотря на отчуждение от мигрантов, герои-англичане воплощают принцип сознательного приятия пришельцев. Важно, что здесь присутствует и социальное сознание, которое поднимается над эгоцентрическим и ведет к возвышению героев. Оппозиция главных персонажей «Рыцаря-спутника» — пример такого принципа приятия, который создает возможность контакта

¹ От термина М.М. Бахтина «остранение» — процесс формирования чуждости, странности.

через английскую отчужденность, работать на которую не заинтересованы ни Уимпер, ни Стоун в силу личной выгоды, каждый из которых в известной степени удачно находит свое место в жизни.

Отсутствие рефлексии и преобладающе положительная интонация в оценке Англии четко характеризуют всеведущего повествователя в романе В. Найпола «Господин Стоун и «Рыцарь-спутник»». В то же время, рассказчик предстает и в качестве фигуры «серьезной», не пытающейся забавлять читателя. Преднамеренно дистанцированный от культурного контекста, голос повествователя исходит из пространства, расположенного как бы за пределами современной британской элитарной и популярной культуры, но он одновременно и подспудно адресован к обеим. При этом образуется контекст культуры, которую автор лишает права на поступательное развитие.

Язык этого всеведущего рассказчика — стандартный английский образованного человека — не конфликтует поначалу с местными разновидностями тринидадского английского, на котором персонажи говорят в ранних романах В. Найпола. Голос повествователя производит впечатление человека, примирившегося со своей ролью «человека извне».

Таким образом, сравнительный анализ культурного контекста в «британских» романах мультикультурных писателей приводит к мысли о сложном, диалектичном поиске современными художниками слова парадигмы аутентичной культуры, хотя порой и упрощенной, но в большинстве случаев реализуемой через ироничное отрицание популярной, массовой культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Bhabha H.* The Location of Culture. London, 1994.
2. *Hall S.* Cultural Identity and Diaspora // Identity: Community, Culture, Difference. J. Rutherford, ed. London, 1991.
3. *Jonathan B.* A monumental Task. Why the new Oxford English History will differ from its predecessor? // Times Literary Supplement. 2002. 4 October.
4. *Kureishi H.* The Buddha of Suburbia. New York, 1990.
5. *Kureishi H.* Black Album. London, 1995.
6. *Naipaul V.S.* The Middle Passage. Impressions of Five Societies: British, French and Dutch in the West Indies and South America. London, 1962.
7. *Naipaul V.S.* Mr. Stone and the Knights Companion. London, 1963.
8. *Naipaul V.S.* The Mimic Men. London, 1967.
9. *Прожегина С.В.* Mal de soi, или Кризис самоидентификации в пространстве Востока и Запада (художественные свидетельства франкоязычных магрибинцев) // Чужое: опыты преодоления. Сб. под редакцией Р.М. Шукурова. М., 1999.
10. *Тиханов Г.* Будущее истории литературы: три вызова XXI века // Новое литературное обозрение. № 59, 2003.

Поступила в редакцию 20.02.2013

Н.В. ГЛАДИЛИН

**ДВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАДИГМЫ:
РОМАНТИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ
(НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ
НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

В статье на материале современной немецкой литературы доказывается типологическая близость романтической и постмодернистской художественных парадигм. Романтизм и постмодернизм роднят такие ключевые моменты, как антипросветительский пафос отрицания ведущей роли разума; эстетическая доминанта; автореференциальность искусства; отрицание классического мимесиса и др. Вместе с тем постмодернизм лишен пафоса эмансипации, от которого не свободен романтизм, и на смену романтическому «двомирию» в постмодернизме приходит «плюрализм миров».

Ключевые слова: романтизм, постмодернизм, антипросвещение, эстетическая доминанта, автореференциальность, отрицание мимесиса, отрицание эмансипации.

Использование терминов «романтизм», «модернизм», «постмодернизм» требует от литературоведа предельной осторожности, так как под этими обозначениями объединяются подчас никак идейно не связанные, даже полярные, конфликтующие между собой эстетические феномены и школы; к тому же явления, подводимые под эти понятия, подвержены широкомасштабной эволюции. Так, временные границы «модернизма» тракуются сколь угодно широко — многие относят его зарождение к рубежу XVIII–XIX веков, равно как существуют разные мнения относительно того, продолжается ли его эпоха поныне или мы уже вступили в постмодернистскую фазу. Еще сложнее с определением, кого именно за два истекших столетия считать модернистом, а кого нет. Что же касается «романтизма», то хотя в литературоведческой науке выработалось общепризнанное мнение относительно его датировки (например, немецкий — последнее пятилетие XVIII века до 20-х годов XIX века), то уместно вспомнить о национальных особенностях романтизма в каждой отдельной литературе, о многочисленных школах внутри него (скажем, в Германии — иенская, гейдельбергская, берлинская), наконец о разных этапах в его становлении (ранний и поздний романтизм). До сих пор гетерогенность и эволютивность романтизма порождает спекуляции касательно

пересмотра принятой системы исторической классификации литературных явлений. Допустим, Х. Курцке аргументированно пишет о том, что поворот от позднего Просвещения к раннему романтизму в Германии был не столь существенным, сколь поворот от раннего романтизма к позднему [Kurzke, 1992, S.170], а Х.Р. Яусс считает, что европейский романтизм в равной мере питался эстетическими идеями как иенского романтизма, так и веймарского классицизма, называя традиционное противопоставление этих двух литературных школ «семейными раздорами» [Jauss, 1987, S. 583]. Мы же, исходя из понимания романтизма как целостной эпохи в истории литературы (и духовной культуры вообще), солидаризуемся с тезисом А.В. Михайлова: «Понятия типа «романтизм», «барокко», «классицизм», с одной стороны, случайны, прежде всего потому, что не подчинены явной, легко прослеживаемой логике, и потому что они разноосновны, они как бы «выхватывают» в историческом процессе то одно, то другое, случайны еще и потому, что не вбирают в себя зримо всю суть явления (пласта), которые обозначают (...) Но, с другой стороны, все эти понятия неперенны, необходимы и неизбежны. Они — органические порождения самого литературного развития, самоосознающегося, а также осознающего себя в литературной теории...» [Михайлов, 1983, с. 118].

В отечественном литературоведении принято достаточно четко отделять романтизм как от позднего Просвещения, в частности, сентименталистского направления внутри него, так и от во многом наследующего тому «веймарского классицизма». У нас сформировался взгляд на романтизм в Германии, артикулируемый Ф.П. Федоровым: «Мироощущение ранних и поздних романтиков не только различно, но и противоположно (на смену естественному оптимизму приходит не менее естественное чувство катастрофы), не только различны, но противоположны раннеромантическая и позднеромантическая картина мира. Тем не менее, ранний и поздний романтизм, как и гейдельбергский, расположенный между ними, — не разные культуры, а единая романтическая культура, утверждающая духовное, определенным образом понимаемое (как бесконечное) в качестве высшей этической и эстетической ценности, отказывая в этом конечном, реальности, историческому бытию. Несмотря на весьма напряженные споры, которые вели романтики, это были споры внутри движения, внутри культуры, утверждающей и защищающей «дух» как доминантную субстанцию, как единственную ценность» [Федоров, 1988, с. 277]. На этой точке зрения стоит и большинство зарубежных ученых. Романтизм возник как юношеский протест против всего устоявшегося, окостеневшего, канонизированного, против узкого просветительского рационализма, против механистической картины мира в пользу органической, как эмоциональная реакция против возрастающего отчуждения человека от универсума в прокламируемом буржуазном «царстве разума», обернувшимся царством грубо-материальной выгоды с его логикой владения и господства.

Если приглядеться, постмодернизм, являясь симптомом глубокого кризиса модернистского миропонимания, сохраняет либо реанимирует многие романтические приоритетные ценности, хотя и не абсолютизирует их. Современный российский культуролог А.Е. Чучин-Русов уподобляет историю культуры как «второй природы» — двуспиральной модели молекулы ДНК, где «спираль» истории материальной культуры запаздывает на одну фазу по

сравнению с историей культуры духовной. Обе эти спирали, однако, изоморфны и одинаково отображают следующую закономерность: «амбивалентные культурные архетипы, с которыми генетически связан любой культурный феномен, в условиях той или иной культурной среды (менталитета) поочередно трансмутируют в поляризованные тем или иным образом символы, причем поляризация осуществляется в двух антитетических направлениях, одно из которых можно определить как классицистическая (мужская) культура, а другое — как романтическая (женская, барочная, декадентская) культура» [Чучин-Русов, 1996, с. 14]. Иллюстрируя эту закономерность на примере истории западноевропейской культуры, Чучин-Русов помещает на одной фазе спирали, хотя и на разных ее витках и романтизм с предваряющим его сентиментализмом как антитезу классицизму и Просвещению, и новейший период, с 80-х годов XX века, антитетичный «прагматическому реализму» как поздней фазе модернизма [Он же, 1995, с. 133-134]. Вскоре тот же автор, с некоторыми оговорками, отождествит этот новейший «культурный ландшафт» с постмодернизмом [Он же, 1999, с. 25]. Таким образом, следуя методологической концепции и терминологии Чучина-Русова, и романтизм, и постмодернизм можно отнести к «правополушарным», «женским», «асимметричным», «становящимся», «динамичным», «дисгармоническим» культурно-историческим эпохам (в противоположность «левополушарным», «мужским», «симметричным», «законченным», «статичным», «гармоничным»). Если для менталитета, присущего «правополушарным» культурам характерны такие особенности, как «мир реален, идеал достижим, цель как смысл жизни... идеальное отделено от реального... истина едина», то для «левополушарного» менталитета, напротив, «мир идеален, идеал недостижим... жизнь (движение) как смысл жизни... идеальное и реальное смешаны... мир многозначен» [Он же, Обществ. науки, 1996, с. 145-146].

Аналогичные идеи сегодня высказываются повсеместно. Среди документов немецкого интеллектуального сознания, посвященных осмыслению новейшей социокультурной ситуации как «неоромантической», выделяется опубликованная в общественно-политическом журнале «Меркур» статья Х. Тимма «Фантом неоромантизма. Заметки на полях смены декад». Интересно, что на дворе был 1985 год, то есть самый разгар календарной «декады». Но для автора гораздо важнее ощущение смены социокультурных вех, значительной по своим последствиям переориентировки сознания — как элитарного, так и массового. Слово «постмодерн(изм)» в статье не встречается ни разу, но тенденции, означенные автором как неоромантические, безусловно, те же, на которых заостряют внимание теоретики постмодерна. «... в текущем потоке очевидностей, тем и устремлений к добродетелям идет процесс прояснения, вновь предлагающий — неважно, с похвалой или с порицанием — в культурно-диагностические заголовки понятие «романтизма». Оно служит говорящим само за себя названием для повсюду еще безымянного опыта Постпросвещения, то есть должно обозначать противоположность того, что когда-то обозначалось программным словом «Просвещение» [Timm, 1985, S. 5].

Действительно, «проект Просвещения» имел с «проектом цивилизаторского модерна» то общее, что проектируемое мироустройство должно зиждиться на «разумных» основаниях, то есть на рационалистической утопии

всеобщего социального благополучия и максимального облегчения условий повседневного существования человека благодаря достижениям научно-технического прогресса. Небывалые успехи науки XX века по части объяснения тайн природы и ее претензии на исчерпывающее объяснение внутреннего мира человека привели к массовой неудовлетворенности сциентистским «расколдованием» мира. «В размывании разделительной черты между эмпиризмом и фикциональностью, цивилизацией и мифологией, природой и политикой звучит интерес к тому, чтобы повторно заколдовать сознание действительности, что должно подорвать постепенно дифференцирующееся чувство стабильности, присущее новому времени» [Ibid., S. 5-6].

Иными словами, на повестке дня стоит просвещение в отношении границ просвещения. Ведь в результате победы НТР оказалось, что научное познание не может решить всех насущных проблем человека, а «научно обоснованные» социальные проекты оборачиваются кровавыми антиутопиями, и в массовом сознании наметились ностальгические тенденции — удивляться тайнам бытия, радоваться многообразию жизненных форм и проявлений, смотреть на мир не свысока, как на объект познания, а изнутри, как на среду обитания, и, наконец, с юмором воспринимать все прелести и опасности, с которыми встречается человек в своих странствиях по миру. Х. Тимм обращает внимание на то, что эти тенденции вполне отвечают типичному для романтической эпохи воззрению Жан-Поля: «Если человек, как это делала старая теология, сверху наблюдает из надземного мира за миром земным, то он преходит, маленький и тщеславный; если же он, как поступает юмор, меряет малым бесконечное и связывает их воедино, то возникает смех, в котором еще живут некая боль и некое величие» [Ibid., S. 19].

В понимании сути современных культурно-ментальных процессов как неоромантических Х. Тимм далеко не одинок. Через год после выхода в свет его статьи видный философ из бывшей ГДР Г. Иррлиц, уже специфицируя их как постмодерные, отмечал, что сегодня «действительные противоречия вещного исторического процесса выражаются как разочарование в идеологических абстракциях знания, и возникают романтические сюжеты нового партикулярного освоения отчужденных связей посредством иронии и культурной игры» [Irrlitz, 1996, S.146]. Близкая связь между мироощущением романтиков и своим собственным часто подчеркивается и писателями, относящими себя к постмодерну. Так, свой этапный роман «Молодой человек», этот «постмодернистский роман воспитания» [Deliivanova, 1995–96, S. 159], Б.Штраус одновременно характеризует как «романтический рефлексивный роман» [Strauß, 1984, S. 15], пестрящий романтическими топосами и созданный, как отмечают рецензенты, с учетом принципов романтической поэтики. А К. Модик (р. 1951), размышляя об истоках творчества — своего и своих коллег-ровесников — делает смелое полемическое заявление о том, что «в немецком романтизме следовало бы видеть маньеристский бунт против застывших формальных языков классицизма» [Modick, 1994, S. 167]. Здесь под «маньеризмом», конечно же, понимается всякая «правополушарная» культура. А то, как К. Модик видит задачу литературного творчества — «проигрывать жизненные возможности, симулировать модальности опыта» [Idem, 1993, S. 30] перекликается с известным тезисом Н.Я. Берковского в отношении одного из важнейших принципов романтизма: «возможность, а не засту-

пившая ее место действительность, — вот что важно было для романтиков» [Берковский, 1973, с. 37].

В приведенных выше высказываниях немецких интеллектуалов уже содержится большинство указаний на характерные моменты, общие для романтизма и постмодерна — как социокультурных парадигм, так и художественных. Безусловно, главным следует признать антипросветительский пафос отрицания ведущей роли разума в познании внешнего и внутреннего мира человека и создании мира художественного. Ранние романтики отдавали приоритет интуитивному познанию перед рациональным, не отрицая полностью последнего (среди них было много видных естествоиспытателей, таких как физик Риттер и горный инженер Новалис, жадно и глубоко изучавший многие отрасли знания). «Природа раскрывает тайны только при универсальном охвате ее красоты», — формулирует их кредо В.И. Грешных [Грешных, 1991, с. 98]. Поздние романтики зачастую смирялись с невозможностью достоверно познать насквозь иррациональный мир. Сегодня уже не отдельные одиночки — художники и философы, а широкие массы склонны больше доверять своим непосредственным ощущениям, нежели дискурсивным спекуляциям: различные техники и практики расширения горизонтов сознания, снятия психотических и невротических зажимов, мешающих непредвзятому восприятию окружающего мира и себя самого, все более популярны, чем изучение рационалистических мировоззренческих систем. Задача изменения миропорядка в соответствии с требованиями того или иного мировоззренческого кодекса все более теряет для современного человека свою актуальность на фоне осознания задачи приведения в гармонию своего внутреннего мира с миром внешним, постепенного размывания границ между ними. Писатели-постмодернисты, особенно работающие в жанре *science fiction*, стараются всемерно осваивать выводы таких совсем молодых наук, как квантовая физика, термодинамика, теория игр, теория катастроф, теория хаоса. Эстетику постмодернизма нельзя рассматривать вне ее связи с «постнеклассической» наукой с ее «неопределенностью, неполнотой, неverifiedируемостью, катастрофичностью, парадоксальностью... Специфика постмодернистской ситуации, — обращает внимание Н.Б. Маньковская, — заключается в разочаровании в недавнем идеале научности, связанном с оптимизацией систем, их мощностью и эффективностью» [Маньковская, 2000, с. 201].

Основную роль в познании действительности романтики отводили искусству, прежде всего поэтическому. Критикуя порой чересчур узкие, утилитарно-дидактические взгляды просветителей в отношении искусства, романтики не отрицали его воспитательной функции, признавая поэта-творца величайшим учителем жизни. Мышление романтиков было по преимуществу эстетическим. С их точки зрения, искусство позволяет проникнуть не только в тайны конечных вещей, но и войти в тесное соприкосновение с бесконечным, раздвинуть границы умопостигаемого мира, оно свидетельствует о существовании непостижимого, невыразимого. Художник-постмодернист, также не будучи удовлетворен детерминистическими описаниями мира, стремится разрушить наши представления о познанном и обыденном, открывать необъяснимое в объясненном, неизведанное в изведенном. Вновь К. Модик: «Мое писательство ищет взаимосвязей в разбитом на осколки, единство

в диспаратном и наивность в сознательном и осознанном, доказательств недоказуемого, квадратуры круга» [Modick, 1993, S. 27-28]. Любимый К. Модиком Новалис, говоря о первоначале, связующего все объекты и явления, использовал тот же образ: «все поиски одного-единственного принципа были бы попыткой найти квадратуру круга» [Цит. по: Габитова, 1978, с. 162]. Но ранний романтик считал установление связей между миром конечных вещей и трансцендентно-бесконечным (при посредничестве искусства) посильной задачей, поздний скорбел, видя ее неосуществимость, а постмодернист сознательно идет лишь на иллюзию ее решения в художественном тексте, сам же обнажая эту иллюзорность.

Искусство для романтиков было не только средством познания, но и этическим абсолютом, оно наделялось воистину божественными атрибутами, и служение ему воспринималось как сакральная литургия. «... Господь, верно, созерцает всю природу или все мироздание так же, как мы — произведение искусства», — писал один из первых романтиков В.Г. Вакенродер [Вакенродер, 1977, с. 69], и отсюда вытекало особое положение художника-творца как жреца новой веры. Все религиозное возрождение в романтическую эпоху совершалось под знаменем эстетики. В разряд «божественного» из разряда «прекрасного» искусство перешло во многом как наиболее вероятное оправдание неурядиц бытия. «Нерешенная (просветителями. — Н.Г.) проблематика теодицеи, — подчеркивает В. Браунгарт, — в XVIII столетии разделяет ответственность за то, что эстетика и поэтика развиваются в первую очередь как концепция гармонической тотальности, как согласование множественного, а не как эстетика уже не изящных более искусств» [Braungart, 1997, S. 28]. Постмодернизм наследует у романтизма его эстетическую доминанту. Другое дело, что для постмодернистского мышления искусство полностью утрачивает свой абсолютный характер, отказывается от своих религиозных претензий. В другой своей статье К. Модик пишет, что постмодернистский роман «отказывается от истин в конечной инстанции, но учит нас приглядываться, каковы же тайны» [Modick, 1994, S.176]. Таинственное, трансцендентное для постмодерниста лишается божественного ореола, уравнивается в своем значении с имманентным, повседневным, и точно так же низвергается со своего пьедестала искусство, превращаясь из объекта поклонения в модус повседневного существования, становясь из «искусства для искусства» «искусством жить», элементом, вносящим разнообразие и интерес в будничное течение событий. В постмодерне приобретает центральное значение понятие «жеста» — поступка, не обязательно лишенного утилитарной значимости, но имеющего сугубо эстетическую форму выражения, при этом свободного от всякого религиозного содержания. По мнению известного поборника постмодерна В. Вельша, мышление современного человека вообще по преимуществу эстетическое (то есть рассматривает все через призму «как выглядит», а не «что означает»), но притом определяется «двойной фигурой эстетики и анэстетики» [Welsch, 1998, S.7]. Понимать надо так, что эстетическое восприятие современного человека лишено того «энтузиазма», того эмоционального порыва, которым характеризовалось восприятие романтическое с его приматом «чувства». Современное эстетическое восприятие — опосредованно, многоступенчато, поскольку имеет дело с технологически преобразенной — гиперреальной — действительностью. Когда вся окружающая реальность

становится искусственной и притупляется человеческая способность к восприятию искусства вне нас (как противоположности не-искусства), то от человека требуется — самому постоянно совершать творческие акты, чтобы, преобразая, воспринимать реальность, и, вместо того чтобы отыскивать смыслы в окружающих его объектах, самому создавать для них актуальные смыслы (заметим, что слово *Sinn* в немецком языке означает и физическое чувство, и смысл). «Чтобы можно было говорить об эстетическом мышлении, эстетическое должно быть не просто предметом рефлексии, а затрагивать само ядро мышления» [Ibid., S. 46].

Уже романтикам было свойственно ставить искусство выше действительности (в этом отношении эстафету у них подхватили и декаденты конца XIX века, и модернисты века XX). «Поэзия есть абсолютно-реальное», — писал Новалис, многим обязанный субъективно-идеалистической философии Фихте. И снова ему вторит К. Модик: «Литература не есть доклад о мире, она не подражает действительности; скорее она должна стремиться сделать явной фикциональность действительности и отказываться от репродукции фиксированных мнений» [Modick, 1993, S. 30]. Уже во многих программных сочинениях романтиков явления действительной жизни трактуются как произведения искусства либо показывается, как произведения искусства порождают действительность. Последняя воспринимается как «*deja vu*» (уже виденное) или «*deja lu*» (уже читанное). В «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса юному герою показывают древнюю книгу, где изображена вся его будущая судьба, как нарисованные кистью гения ощущает открывающиеся ему пейзажи Франц Штернбальд у Л. Тика. Два десятилетия спустя в новелле Э.Т.А. Гофмана «Дон Жуан» судьба сценической Донны Анны становится судьбой актрисы, исполняющей ее роль, а в его же «Разбойниках» герои становятся участниками событий, «предсказанных» в одноименной драме Шиллера благодаря глубокому впечатлению, произведенному ею на одного из них. Искусство порождает жизнь. В постмодернизме пространство поэтической фантазии также постоянно оказывается более реальным, чем пространство реальности. Лучшей иллюстрацией здесь может служить сюжет романа «Последний мир» К. Рансмайра. Римский гражданин Котта (впрочем, романный «античный» Рим весьма условен: там ездят автобусы и показывают кино) отправляется к черноморскому побережью (также мало похожему на реальное), на поиски поэмы сосланного поэта Овидия. Вместо полного текста поэмы он находит лишь крохотные эскизы, но постепенно выясняет, что вся «действительная жизнь» обитателей побережья — и есть материализация овидиева текста, как и он сам, Котта.

Таким образом, и в романтизме, и в постмодернизме признана — одним меньше, другим больше — *автореференциальность искусства*. (Намеренная интертекстуальность — лишь одно из ее проявлений.) Но, даже считаясь с объективной действительностью, романтики и постмодернисты не склонны думать о ней как о единственно-реальной. В обыденном они стараются прозреть намек на некую иную реальность. Для романтиков характерно «двоемирие» — противопоставление мира повседневного миру трансцендентному (у ранних они, как правило, являются аналогией друг друга, у поздних конфликтуют друг с другом). При этом между двумя мирами сохраняется иерархическая дистанция: трансцендентный мир трактуется как высший

и совершенный. Что касается искусства постмодерна, то оно стремится показать человеку бессчетное число разнообразнейших форм объективации, но какая-либо иерархическая, вертикальная связь между ними отсутствует: «высшее», абсолютное значение не признается ни за одной из возможных реальностей. Однако И.Ф. Волков справедливо указывает, что, по сути, применительно к романтикам надо говорить не о двоимирии, не ими открытом, а о троимирии, «так как субъективный мир героя в любом случае является вполне самостоятельным, субъективным миром. Более того, второй, созвучный герою внешний мир в романтизме являлся, в сущности, производным от субъективного мира, а не первоисточником его...» [Волков, 1971, с. 62]. При этом творческое «я» романтического художника способно играть возможностями мирозидания, поэтому о множественности реальностей можно говорить и в случае романтизма, и в случае постмодерна. Одной из главных черт романтической поэтики стало «фантастическое»; в отличие от фантастики просветителей (например, свифтовской) оно не служит для иноказательного выражения взглядов автора по общественно-политическим и морально-этическим вопросам, место аллегории занимает указание на нечто несказуемое — символ. Отношения между реальностями в романтизме носят именно символический характер. «В одном только понятии символа сконцентрированы все или, по крайней мере, основные особенности эстетики романтизма», — резюмирует свои рассуждения об оппозиции аллегория/символ у романтиков известный постструктуралист Ц. Тодоров [Тодоров, 1999, с. 255]. В постмодернизме же все творимые человеком реальности, как правило, ничего не означают и ни на что не указывают, а представляют собой лишь продукт произвольной игры означающих без означаемого. Они ценны сами по себе и в то же время лишены всякой ценности, ибо не содержат никакого имманентного смысла. Интересно, что и К.Х. Борер, говоря о немецком романтизме, и М. Эпштейн, размышляя о русском концептуализме (переходе от авангарда к постмодерну), отмечают признанную и там, и там *невозможность прямого выражения невыразимого через язык* (любой), усматривая в этом сближение с «негативной» [Bohrer, 1993, S. 207] или «апофатической» [Эпштейн, 1989, с. 232] теологией. Только функцию символа в романтизме выполняет в постмодерне цитата. Причем, как показывает К.Х. Борер, уже в кризисных текстах романтизма наметилась тенденция к порождению фантастических реальностей децентрированным сознанием: в ряде произведений Арнима, Brentano, Клейста фантастическое лишено референциального содержания. «Странное» либо «жестокое» у этих авторов никак не объясняется, многие сцены и мотивы представляют собой «поэтическую шифровку без символической репрезентации» [Bohrer, 1993, S. 203]. В. Прайзенданц отмечает в романтической фантастике тенденцию к амбивалентности иррационально постигаемых миров — они внушают одновременно и благоговение, и ужас, подчас амортизируемый авторской иронией, а значит, «возвращение религиозного, проникновение религиозных дискурсов в романтическое повествовательное искусство в области *comme phantastique* происходит почти всегда так, что просвещенческая критика религии входит в эти тексты как обязательный фон благодаря специфичному для фантастики эффекту двусмысленности» [Preisendanz, 1992, S. 122]. Что же до миров, творимых искусством постмодерна, то они имеют подчеркнутую

то симулятивный, «сделанный» характер: ничего не означая, они еще и не существуют вне пространства данного текста. В постмодернизме широкое распространение получило ироническое обнажение художественного приема: авторы наглядно демонстрируют читателю, какими средствами достигается тот или иной художественный эффект.

Из всего вышесказанного явствует, что и романтическое, и постмодернистское искусство отрицает классический мимесис. Стремление к освоению иных, нежели постигаемая пятью чувствами, реальностей, либо к ее бесконечному расширению, обусловило отказ романтиков от миметических установок классицизма и Просвещения. Романтическая эстетическая парадигма не миметична, а экспрессивна, так как для нее типично отображение различных аспектов внутреннего мира, мира личности. Немиметический характер постмодернистского искусства, включая литературу, иной: большинство теоретиков постмодерна обозначает его как «генерический» [Bertens, 1988]. Постмодерн не отображает реальности, в том числе и внутреннюю, а порождает их. Структура этих миров (излюбленные метафоры — лабиринт, утерянная либо фрагментарно сохранившаяся книга) сохраняет лишь самые общие черты «общедоступной» реальности: фрагментарность, запутанность, децентрированность, отсутствие иерархического порядка. Но и внутренний мир автора (который, напомним, теперь считается лишь «функцией») не столько проявляется, сколько скрывается, до неузнаваемости пересоздается. В то время как творчество романтиков было своеобразным эмоциональным бунтом против бескрылого рационализма бюргерски-филистерской среды, то постмодерн скорее видит своим приоритетом утоление эмоционального голода этой среды, с которой он не конфликтует. При этом в искусстве постмодернизма выражение и пробуждение большей частью либо ставится в иронический контекст, либо принимает радикальные, десублимативно-оргастические формы. Примером первой стратегии является ставший хрестоматийным пример выражения чувства путем цитирования, приводимый У. Эко: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиалà. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиалà — люблю тебя безумно» [Эко, 1998, с. 636]. Вторую стратегию иллюстрирует современная популярная музыка и вся сопутствующая ей молодежная субкультура.

Огромные возможности для создания новых форм объективации, виртуальных пространств, сегодня предоставляет бурное развитие мультимедийных технологий. В число текстов, героями которых обнаруживают себя персонажи постмодернистских романов, входят и компьютерные программы; это излюбленный сюжет совсем молодого, но очень популярного на Западе жанра «киберпанк». Именно «киберпанк» по преимуществу Х. Шмундт склонен именовать «новым романтизмом». «Романтический топос технически-возвышенного определяет круг мифов в большей мере, нежели политические, субкультурные или постмодернистски-литературные влияния. Классические мифы, актуализованные как реакция на индустриализацию в XIX столетии, вновь трансформируются в неоромантизме... Романтическое уподобление природы и культуры сохраняется, но с обратным знаком... «ма-

шина в саду» оборачивается образом сада, моря, второй природы на дисплее ЭВМ. Этот «сад в машине» и в романтизме, и в неоромантизме коннотирует с картинами ужаса и самоутраты» [Schmundt, 1995, S.281]. Мы не склонны, как это делается в приведенной цитате, отделять «киберпанк» от постмодерна (сводимого Х. Шмундтом к интертекстуальности в узкожанровом смысле). Выше говорилось, что и в других жанрах постмодернистской литературы, во многом порожденной «компьютерным» сознанием, якобы реальные события определяются неким заранее созданным «скриптом».

Особую роль среди персонажей «киберпанка» играют гении компьютерного программирования, творящие виртуальные миры и населяющие их всевозможными чудовищами. Отметим, что в «старом» романтизме поэт, вообще художник также зачастую уподоблялся волшебнику, магу. Правда, если, скажем, ранний романтик Новалис «видел в магии прежде всего способность духовно воздействовать на внешний мир, изменять его лишь силой духа» [Цит. по: Габитова, 1978, с. 178] с целью его «романтизации», то в позднем романтизме волшебник часто принимает зловещие черты ученого-чернокнижника, угрожающего стабильности миропорядка. Виртуальный мир компьютерных программ предстает в «киберпанке» как таинственная неосвоенная реальность, неподконтрольная человеку и угрожающая основам его существования — и в то же время как источник новых инспираций, сулящий человечеству новый, неизведанный опыт. С одной стороны Х. Шмундт показывает, что «всякий протагонист киберпанка — и Франкенштейн, и созданный тем монстр, монтаж технизированного тела и лихорадочного духа», разрываемый между совершенствованием *Wetware* (эвфемизм для «человека». — *Н.Г.*) и ужасом перед мерцанием машины-сновидения» [Schmundt, 1995 S. 289]. То есть налицо апелляция к одному из наиболее «страшных» и пессимистических в отношении плодов Просвещения текстов романтической фантастики — знаменитому роману М. Шелли. Но с другой стороны, новый жанр внушает оптимистический взгляд на вещи — «после того как Просвещение не смогло изгнать дигитальный кошмар, киберпанк экзорцирует новый сетевой мир путем реанимации старых сказок и мифов, подобно тому, как это делал романтизм. Киберпанк — не эскапизм, а покорение техники за счет черно-романтической мифологизации» [Ibid., S. 290].

Таким образом, «киберпанк» — одна из множества разнообразных реакций постмодернистской литературы на тот запрос современного массового сознания, который Л.А. Фидлер формулировал как требование новой мифологии [Fiedler, 1988, S. 62]. В этой связи уместно отметить, что романтизм с постмодерном роднит «мифологический тип миромоделирования» [Липовецкий, 1997, с. 17]. Задачу создания новой мифологии пионеры романтического движения считали одной из первоочередных. Ей посвятили центральное место в своем проекте старейшей программы немецкого идеализма молодые Гельдерлин, Гегель и Шеллинг [Hölderlin, 1965, Bd. 4, S. 309–311]. Под влиянием Шеллинга писал вдохновенную «Речь о мифологии» молодой Фридрих Шлегель. Впоследствии над реализацией этой программы трудились все поколения и школы романтиков. Источники «новой мифологии» могли быть разные: архаический фольклор патриархального крестьянства внутри родной культуры (как у гейдельбергских романтиков), «экзотические» легенды и сказания инокультурных народов (известно восхищение многих романтиков

сказками «1001 ночи»), историческое предание. Художники-постмодернисты также черпают для новых мифов старые мифологемы из любых доступных источников. Для постмодерна также характерен интерес к «экзотическим» культурам и историческому прошлому. Подобно романтическим авторам писатели-постмодернисты любят перемещать действие своих произведений в отдаленные эпохи (И. Кальвино, У. Эко, П. Зюскинд), смешивать временные (Дж. Барт, М. Кундера, К. Рансмайр) или пространственные (У. Гибсон, Б. Штраус) пласты. До предела «размытый» хронотоп постмодернистских романов заставляет вспомнить характерные для романтической прозы анахронизмы и условность пейзажа. Принцип «разновременного в одновременном» лежит в основе постмодернистского мифологизирования. Однако свежееиспеченные мифы не являются, как встарь, толкованием универсальной космологической модели, вернее — акцентируют хаотический элемент в структуре космоса, показывают множественность таких моделей. Этому служит, в частности, заведомая несерьезность, пародийность новых мифологических построений, их откровенно «фальсификационный» характер. Мифы и легенды травестируются, история мистифицируется, само скрещение путей персонажей гетерогенных «высоких» мифов между собой и с героями современной масс-культуры дает комический эффект. Если романтическая (а затем и модернистская) «новая мифология» имела целью выработку сакральной базы для последующих языковых игр, то в постмодернизме налицо обратный процесс — разрушение этой базы. Постмодерн и творит мифы, и сам разрушает их. В том числе «интертекстуальность в постмодернистской поэтике одновременно служит средством мифологизации и демифологизации: она соотносима с формой мифологического мирообраза, но полностью опровергает мифологическую семантику» [Липовецкий, с.17].

Скажем, если романтики (яркий пример — гейдельбергские) обращались к фольклорным истокам в надежде обрести в седой древности, в «наивной» народной поэзии алкаемую ими целостность и единение с миром, то постмодернисты, наряду со старым фольклором всюю используют «новый» — не только такие «кристаллизовавшиеся» жанры, как анекдот, но и создания массовой культуры, где вместо целостности — гетерогенная пестрота и вместо единения с миром — единение с толпой. В ранг современных мифологических персонажей возводятся как порождения масс-культы (персонажи мультфильмов, телесериалов, комиксов), так и его творцы, неотличимые от его порождений (популярные киноактеры, поп-музыканты, «звезды» спорта и политической сцены). Они приравняются к архаическим духам стихий, сказочным волшебникам, героям и злодеям народного эпоса. Но в то же время постмодернисты иронизируют над любыми формами современных «культов», развенчивают голых королей шоу-бизнеса наравне с любыми другими королями, дезавуируют мифы, прививаемые массовому сознанию современной информационно-индустрией.

На заре романтизма Ф. Шлегель называл изучение истории в числе первоочередных задач своего времени, исторические сюжеты романтики часто предпочитали современным, в русле романтизма возник жанр исторического романа (В. Скотт, В. Гюго). Для ранних романтиков история была свидетельством поступательного движения человечества к восстановлению первозданного, изначального царства красоты и гармонии, приближение

нового «золотого века». История имела смысл и цель. И впоследствии, поздними романтиками, концепция «золотого века» не была отринута напрочь, лишь поугас исторический оптимизм в отношении его скорого наступления. Для постмодернистов история — прежде всего кладезь частных «историй», забавной фактуры, не связанных друг с другом увлекательных событий, чуждых какой-либо телеологии. Кроме того, широкое распространение получили «апокрифические» исторические хроники — повествования о вымышленных событиях в антураже реалий конкретной исторической эпохи либо вымышленные «биографии» исторических лиц (или вымышленные эпизоды из реальных биографий). Если авторы романтических исторических романов, подчас в ущерб фактографической скрупулезности, стремились передать прежде всего «дух» ушедшей эпохи и ее непреходящее значение для современности, то постмодернистские «историографы», даже столь серьезный ученый, как У. Эко, берут за образец безответственную историческую фантастику, типичную для жанра *romanse*: «Здесь прошлое используется как антураж, как предлог, как фантастическая предпосылка: среда, дающая свободу воображению» [Эко, с. 640].

Несколько иначе обстоит дело с интересом постмодернистов к «экзотическим» для европейцев культурам. В эпоху романтизма впервые была артикулирована необходимость диалога европейской культуры с культурами нехристианских народов. Если просветители (например, Вольтер) лишь облачали в иносказательные «восточные» одежды актуальную для Европы тематику и проблематику, то с тех пор как А. Шлегель начал изучать санскрит, а Новалис — произведения восточных мистиков, начал постепенно разрушаться миф о культурной самодостаточности «христианского мира» с его рационалистической идеологической доктриной. Но потребность глубокого изучения других культур и постижения других ментальностей пока еще была уделом одиночек; до второй половины двадцатого века в сознании европейской элиты доминировали европоцентрические установки. В сегодняшнем мире, охваченном интеграционными процессами, сомнения в превосходстве европейской культуры и европейского мышления над всеми остальными стали всеобщим достоянием. И.П. Ильин говорит о модели эстетического («поэтического») мышления постмодерна как феномене, «в оформлении которого важную роль сыграли философско-эстетические представления восточного происхождения, в первую очередь дзэн-буддизма (чань) и даосизма» [Ильин, 1996, с. 206].

Уже отмеченное синкретическое возведение-демонтаж художественной реальности в постмодернистских текстах лишний раз позволяет характеризовать постмодернистскую художественную парадигму как игровую. Ироническое отношение к любой реальности (внешней, внутренней, фикциональной), ставшее одной из главных черт постмодернистского сознания также позволяет проводить очевидные параллели с сознанием романтическим, с его интересом к теории и практике иронии. В отличие от иронии классической — «сократовской», ирония романтическая и постмодернистская выступает не как средство поиска истины, а как демонстрация относительности, парциальности всякой изреченной истины. И романтическая, и постмодернистская ирония призвана взорвать всякую завершенность, монументальность, окостенелость. «Ирония — ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного ха-

оса», — провозглашал Ф. Шлегель [Schlegel, 1958, Bd. 13, S. 411]. Однако в теории ранних романтиков ирония была конституирующим элементом «органического» миропорядка», выражением динамичности психических, органических и исторических процессов, формой парадоксального синтеза противоположностей. «Необходимо... — подчеркивает Э. Белер, — понимать мышление ранних романтиков не как «дурную бесконечность», то есть не просто как постоянную страсть придавать сознанию все новое содержание, а как последовательный процесс, направленный на целое — разумеется, на такое целое, которое обнаруживает себя не в завершенной системе, а в «системе фрагментов», всегда находящейся в становлении» [Behler, 1972, S. 124]. То есть концепция иронии ранних романтиков есть форма «парадоксальной» диалектики и неразрывно связана с классической немецкой идеалистической философией, стремившейся выразить себя в целостных системах. «Для духа, — полагал Ф. Шлегель, — одновременно убийственно иметь систему и не иметь никакой. Итак, он должен решиться соединить и то, и другое» [Schlegel, bd. 2, S. 165]. У поздних романтиков понятие иронии было переосмыслено. К.В.Ф. Зольгер и А. Мюллер стали говорить о «трагической иронии» [Behler, S. 145], считая наиболее последовательным иронистом судьбу, слепой рок. Для позднеромантического художника ирония служила скорее методом своеобразной психологической защиты от мира обыденности и от неисповедимости трансцендентного мира. Что касается художника-постмодерниста, то он не испытывает ни потребности в синтезированном миропорядке, ни стойкой потребности в бегстве от неких внеположенных сил. Ему претит и поиск какой бы то ни было целостности, и трагический фатализм. Среди характеристик постмодернистской ситуации называется с одной стороны, тот факт, что «обнаружилось убожество целого (Misere des Ganzen)... поскольку представления о счастье, направленные на целое, на поверку суть представления о несчастье» [Welsch, 1988, S. 16], а с другой стороны, «исчезновение экзистенциальной трагедийности» [Harbers, 1996, S. 59]. Таким образом, постмодернистская ирония не имеет ничего общего ни с диалектическими потугами ранних романтиков, ни с манихейским дуализмом поздних. В то время как романтическая ирония выражала недостаточность любых языковых обозначений и ратовала за их множественность, то постмодернистская призвана вскрывать их бессодержательность, симулятивность. Поэтому в литературе постмодернизма среди разновидностей иронической интертекстуальной игры особое значение приобрел пастиш. Его современное понимание дает Ф. Джеймсон: «пастиш, подобно пародии, является подражанием особенному или уникальному, идиосинкратическому стилю, использованием лингвистической маски, говорением на мертвом языке. Но, в отличие от пародии, пастиш делает такую мимикрию нейтральной, лишая ее скрытых мотивов пародии, ампутируя сатирический импульс, избегая смеха и любого намека на то, что помимо ненормального языка, который вы сейчас позаимствовали, какая бы то ни было лингвистическая нормальность все еще существует» [Jameson, 1991, p. 16–17]. Но такая деструктивная ирония, становясь самодовлеющей целью, в то же время ограничивает себя рамками локального, частного. Постмодерн исповедует плюрализм игр, но не игровой миропорядок, и Н.Б. Маньковская, характеризуя неопрагматически-

постмодернистскую концепцию иронии, пишет, что ее конечным продуктом является «приватное фантазирование» [Маньковская, с. 55].

Во многом сходства и различия трактовок иронической игры определяют и концепции субъекта в романтизме и постмодерне. Для обеих характерно сомнение в тождественности субъекта самому себе. Романтики, в отличие от просветителей, не рассматривали человеческую личность как раз и навсегда сформированную, замкнутую структуру. Р.М. Габитова обращает внимание на важный «этап развития иронического сознания — снятие антитетического противопоставления субъекта и объекта. Оно означает в то же время новое воссоздание субъекта (самосозидание). Объективировав себя в мир, субъект тем самым уничтожает себя. Процесс самосозидания и самоуничтожения продолжается бесконечно» [Габитова, с. 85-86]. То же самое имел в виду и Н.Я. Берковский, говоря о романтической критике просветительской психологии: «Характеры неприемлемы для романтиков, ибо они стесняют личность, ставят ей пределы, приводят ее к некоему отвердению» [Берковский, с.55]. Итак, романтический субъект — всегда в становлении, всегда в своеобразном отрицании себя, каким тот был мгновенье назад. Структура его диалогична: в романтическую эпоху В. Гумбольдтом утверждалась диалогическая природа языка, а Ф. Шлегелем — мышления: «даже тогда, когда мы одни или полагаем, что одни, думаем мы, собственно говоря, всегда вдвоем» [Schlegel, Bd. 10, S. XLV]. Наконец, английский поэт-романтик Дж. Китс славил «негативную способность» художника, то есть способность отождествлять себя с любым объектом или с любым посторонним субъектом. «То, что ужасает добродетельного философа, восхищает хамелеона-поэта (...) Поэт — наименее поэтическое во всем бытии, так как у него нет идентичности — он постоянно занят изображением или наполнением чужой оболочки...» [Цит. по Jackson, 1999, S. 238]. Именно китсовский образ «хамелеона» как нельзя лучше подходит не только для художника-постмодерниста, постоянно мимикрирующего под «оболочки» других художников, но и для человека постмодерна вообще, поскольку тот самое жизнь склонен рассматривать как факт искусства. Согласно М. Фуко, «я» изначально не задано, а «должно быть создано» — это до некоторой степени артистический и прагматический компоненты «заботы о себе», понятой, как «эстетика существования», эстетическая работа над существованием означает «придать своему существованию стиль» [Цит. по Dörfler, 1988, S.124]. Притом современный массовый человек мог и не читать Фуко — скептически настроенный ко всяким катехизисам и кодексам, среди изменчивой гиперреальности, где нет ничего устойчивого, надежного, твердого он озабочен не сохранением твердого стержня своей личности, а выбором «имиджа». У него может быть сколько угодно «имиджей» — для исполнения разных социальных ролей, для разных жизненных ситуаций и для разных партнеров по коммуникации.

Но нельзя сказать, что протейческая постмодерная личность — всего лишь актуализация заветов романтизма: проблема романтического субъекта не имеет однозначного решения. Так, в романтическом протесте против отчуждения человека в системе капиталистических отношений С.В. Тураевым выделяются две противоположные тенденции: «с одной стороны, крайний индивидуализм, с другой — поиски высшей гармонии, слияние человека и мира, точнее — вбирание человеком всего многообразия мира» [Тураев,

1983, с. 150]. Дело в том, что «романтизм действительно родился на свет прежде всего как «апофеоза личности», самоценной, целиком независимой по существу своего характера от окружающего ее мира, полностью предоставленной самой себе» [Волков, с. 29]. «Фрагментарное», диалектически развивающееся «я» ранних романтиков в то же время, в духе философии Фихте понимало себя как то, что полагает и противостоит «не-я». Впервые в истории оно осознало себя как нечто совершенно отличное от множества других «я», от природы и социума, и потому дальнейшие исторические взаимоотношения романтического субъекта с окружающим миром складывались отнюдь не безоблачно. Модусом их сосуществования стала дисгармония, разлад, конфликт. Да, романтизм поднял личность на недостижимую прежде высоту, объявив ее внутренний «микрокосм» отражением трансцендентного «макрокосма», но в то же время можно сказать, что высокое эстетическое напряжение в романтическом искусстве создается именно разницей потенциалов между остро сознающим себя субъектом и окружающим миром. Раннеромантическое стремление к слиянию личности и универсума, их взаимопроникновению в позднем романтизме осознается как недостижимый идеал. И если поначалу Ф. Шлегелем со товарищи «фрагментарное», разорванное «я» осознавалось как источник постоянного наслаждения бытием, то у ближайших их преемников глубокий внутренний разлад зачастую блокировал всякое приятие внешнего бытия и превращался, напротив, в источник постоянного страдания, приобретал черты мучительного душевного недуга. Поэтому, например, широкое распространение в романтизме получил не только мотив метаморфозы, но и мотив двойника — проекции подсознательных помыслов и страхов субъекта. К.Х. Борер показывает, что открытие романтиками своей уникальной субъективности и ее стремление к саморастворению (в пределе — к самоубийству) суть две стороны одной медали: открытие своей неповторимой уникальности не находит легитимации ни со стороны существующей культурной традиции, ни со стороны воспитанного на этой традиции социума: окружающие ждут от романтического поэта реализации своих собственных представлений о поэтической личности, ничего общего не имеющих с ее действительным внутренним содержанием, что порождает у нее чувство изгойства, проклятости. Так, К. Brentano не мог отделаться от ощущения: «Иисус умер не за меня» [Цит. по Bohrer, 1984, S. 373]. Кроме того, статус первооткрывателя неповторимого внутреннего мира — неосвоенной целины — был чреват сложностью самоидентификации: как называется то, что заключает в себе и чем является мое «я»? В результате «такое отсутствие естественной референции к миру вызывает процесс распада «я» [Ibid., S. 370]. Поэтому романтики при всем своем субъективизме всегда стремились каким-то образом обуздать, ограничить субъективность. «Усматривая в индивидуальном силу потенциально разрушительную, романтизм находит противоположное ей художественное выражение в народном», — пишет Д.Л. Чавчанидзе [Чавчанидзе, 1997, с. 134]. То есть индивидуальное, страхась и не выдерживая бремена самого себя, искало спасения в коллективном, анонимном.

Постмодернизм унаследовал от романтизма установку на «постоянную смену самосозидания и саморазрушения», но отверг его антропоцентризм, его утверждение безграничной свободы субъекта. Ведь субъективность,

открытая романтиками, была современной субъективностью. За двести лет своего существования она знала периоды как крайней самонадеянности, так и крайнего отчаяния. За этот срок современный субъект прошел, по Г.Э. Мозер, три стадии: «узурпация действительности и/или одного понятия о ней, узурпация инакомыслящих или иначе говорящих — и боязливая осторожность поработанного, в конечном счете, эгоцентризм» [Moser, 1996, S. 387]. Последняя стадия чревата страданиями, даже более тяжкими, чем «детские болезни» романтической поры, и была осознана необходимость смирить гордыню. Постмодерный субъект не строит себя из себя самого, а «разглядывает себя через дискурсивное участие в зеркале другого, к которому — в конечном счете неутолимо — вожделеет» [Lützel, 1993, S. 101]. Более того: основополагающий постструктуралистский тезис о заданности субъекта императивными дискурсами, во-первых, подчеркивает иллюзорность его автономии, а во-вторых, стимулирует его стремление к своей постоянной «перекодировке», к попыткам избавления от власти доминирующих культурных кодов и освоения новых, к созданию себе альтернативных идентичностей. Персонажи многих постмодернистских произведений стараются выбрать себе идентичность сами (как, например, героини «Парфюмера» П. Зюскинда и «Танатоса» Х. Крауссера, добывающиеся соответственно неудачной и удачной реализации подобных проектов), а героини «киберпанка» — сами конструируют ее с помощью компьютерных программ, позволяющих произвольно рекомбинировать готовые коды.

Вообще для литературы постмодерна, как и для романтической характерны персонажи, лишённые объемности. Они схематичны, лишены типических черт, часто представляют собой не более чем воплощение какой-либо идеи. Отмеченная текучесть идентичности, как правило, выражается лишь в смене внешнего облика и основных поведенческих моделей — вырасти «в глубину» персонажу просто некогда. Но у романтиков такая практика «плоскостной проекции» объяснялась еще и тем, что «отражение для них подлиннее, чем отражаемое» [Берковский, с. 35], а постмодернисты исходят из того, что в зеркале их текстов отражаться, в сущности, нечему: вереница изобретенных ими персонажей — не что иное, как парад симулякров. Постмодернистский автор проникнут агностицизмом в отношении возможностей познания «чужой души» — «восприятие человека объявляется обреченным на мультиперспективизм, на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможности познать ее сущность» [Ильин, с. 230]. Поэтому в постмодернистском романе нередки случаи «исключения героя из контекста повествования вообще» [Lützel, S. 98], либо его роль отводится неантропоморфному персонажу. Так, не случайно П.М. Лютцелер усматривает, что в романе К. Рансмайра о «Метаморфозах» Овидия «метаморфоза и есть герой» [Ibid., S. 99], а Ф. Лухт говорит о романах У. Эко, П. Зюскинда и К. Модика, вроде бы густо населенных персонажами в человеческом обличье, из которых иные все время «на авансцене», что все же не «протагонисты играют главную роль, а краски/зрение, запах/обоняние, знаки/чтение» [Lucht, 1986, S. 895]. А персонажи в традиционном смысле слова в этих и других постмодернистских романах суть только губки для впитывания дискурсов либо свободные от дискурсов голые сюжетные функции.

В контексте современной дискуссии о «смерти субъекта» следует понимать и уже затронутую нами переоценку в постмодернизме роли «автора», отказ от требования художественной оригинальности, установка на вторичность и анонимность. Здесь параллель с романтизмом возможна лишь как сопоставление диагностики первых симптомов «болезни» с констатацией ее «летального» исхода. Романтизм в европейской культуре явился кульминационным пунктом так называемой «эпохи гениев» — как мы видели, культ гениального творца и неповторимости внутреннего мира автора достиг апогея, но в то же время «я» художника-творца начало тяготиться своей уникальностью, своей отъединенностью от внешнего мира и обнаружило томление по бесконечным трансформациям, к саморастворению в потоке жизни или в смерти. «Я» постмодернистского художника уже растворено — еще и в потоке текстов, осознанных как первичная реальность по отношению к жизни. «Постмодернистские авторы определяют себя преимущественно в языковых формах не отъединения, а игровой коммуникации» [Wittstock, 1994, S. 330]. Поэтому они ограничиваются ролью сценаристов и церемониймейстеров трансформационных ритуалов.

Итак, мы выяснили, что даже в своих сходных чертах романтизм и постмодернизм обнаруживают немало существенных различий. Однако существуют и различия кардинальные, которыми обусловлены описанные выше частные. В качестве главного следует отметить, что на рубеже XVIII–XIX веков только-только начал вызревать «скепсис по отношению к метарассказам». Вот как А.В. Михайлов характеризует европейскую духовную ситуацию на закате «века Просвещения»: «мировоззрение», которое философ-просветитель держал на своих плечах силой логики, словно Атлас, один и ради всех людей, теперь всей своей тяжестью ложится на каждого отдельного человека, на его внутренний мир. Коль скоро так, порядок мира катастрофически рушится; ясность в области идей исчезла, а люди с их непостижимым «внутренним» мечутся в поисках такого взгляда на мир, который оказался бы естественным и прочным» [Михайлов, 1987, с. 297]. Однако крушение прежних мировоззренческих систем еще не привело к широкомасштабному кризису систематичности. На руинах старых метанарративов романтики старались выработать свои собственные. Недаром романтизм во многом отталкивался от идеалистической системы Фихте, а в его недрах формировались идеалистические системы Шеллинга и Гегеля.

Конечно, романтикам было свойственно колебаться между противоположностями, и поле напряжения между последними определяло и проблематику, и пафос романтического творчества; порождало амбивалентность ценностей и вызывало тяжкие внутренние конфликты. Однако уже ранние романтики стремились к преодолению этой амбивалентности, к синтезу противоположностей, тосковали по мировой гармонии, искали единства с мировым целым, снятия бинарных оппозиций вроде «субъект» — «объект», «искусство» — «природа», «конечное» — «бесконечное», даже иронию понимая как парадоксальную форму синтеза. Характерен пример Новалиса, мечтавшего о «бракосочетании времен года» [Novalis, 1994, S. 217]. По своим устремлениям он «был строгим систематиком, который исходя из Фихте и радикальнее, чем тот, пытался курировать мир из одной точки. То, что кажется фрагментарным, загадочным и модерным, в любом случае находит

свое место в системе магического идеализма» [Kurzke, S. 169]. Своеобразным раннеромантическими метанарративами явились «эстетическая религия» и концепция панэротизма. Сплавленные воедино, они нашли свое законченное воплощение в сказке Клингсора из «Генриха фон Офтердингена» — апофеозе логоцентрического утопизма, где нарушенную предсуществующую гармонию мира восстанавливают Эрос и Басня (поэтическая фантазия). Но культ всепроникающей любви и поэтического слова, положенный в основу разрабатываемой «трансцендентальной философии», был поставлен под сомнение уже на следующей стадии романтического движения. Теоретические построения его немецких пионеров опрокинуло вторжение в их замкнутый мир суровой действительности. Огромную роль здесь сыграло переосмысление значения французской революции: первоначальный энтузиазм начинал сменяться горьким отрезвлением, особенно когда в пределы Германии во главе захватнической армии вступил Наполеон. Нужны были новые метанарративы.

Для гейдельбергских романтиков таким стал культ феодальной старины, патриархально толкуемой народности (с оттенками национализма, которому не чужд был и Клейст). Некоторые романтики, переходя на консервативно-охранительные позиции, искали опоры в традиционной религии (этот путь прошли и иенец Ф. Шлегель, и гейдельбергцы Brentano и Геррес). А были романтики (особенно поздние), которые никогда с ней и не порывали (Эйхендорф). Были и такие романтики, которые пытались навязать собственные метанарративы окружающему миру, становились творцами логоцентрических социальных утопий. Сюда бы мы отнесли так называемых «революционных романтиков». Если молодой Ф. Шлегель ограничивался требованием великой эстетической революции, то пожилой, разбитый болезнью Гейне заклинал революцию социальную. В особенности это проявилось через много десятилетий после того, как романтизм утратил свою прогрессивную историческую роль и сошел с актуальной эстетической сцены. В XX веке уродливыми рецидивами романтических болезней явились большевизм (революционный хилиазм) и фашизм, гипертрофировавший романтическое почвенничество — от Арнима до Рихарда Вагнера. Последний способствовал дискредитации романтизма в его колыбели — в Германии.

Наконец, многие романтики, так и не найдя пригодного метанарратива, объясняющего окружающий мир и отвечающего их внутренним чаяниям, испытывали глубокое разочарование и тяжелый мировоззренческий и душевный кризис. Вся история романтизма в Европе и Америке знает тому множество примеров. У одних подобный кризис выражался в навязчивых образах «мирового зла» и «мировой скорби» (Шатобриан), мотивах пресыщения, тоски и онтологического одиночества (Байрон), у других порождал картину греховного мира, управляемого непознаваемыми иррациональными силами (Э.А. По), для третьих жить с таким мироощущением становилось невозможным, что влекло за собой трагический финал — самоубийство (Клейст, К. фон Гюндероде, Ж. де Нерваль), сумасшествие (Гельдерлин) либо ранняя смерть в изоляции и нищете (А. Бертран).

Кризис метанарративов в романтическом сознании рождал своего рода «метанарративы с обратным знаком». Своеобразной «изнанкой раннего романтизма» [Brinkmann, 1966, с. 3] в Германии явился роман «Ночные бдения» анонимного автора, укрывшегося за псевдонимом Бонавентура. Это

произведение (написанное в 1804 году) — своеобразный романтический «интертекст», составленный из множества цитат, пародийных стилизаций и аллюзий. Сам Бонавентура намекает на свою химеричность, говоря устами своего двойника-протагониста Крейцганга: «у меня нос Канта, глаза Гете, лоб Лессинга, рот Шиллера и зад нескольких знаменитостей сразу» [Бонавентура, 1990, с. 119]. Но «Ночные бдения» во многом превосходят модернистскую литературу XX века не только по форме, но и по содержанию: в этой книге, несущей печать недюжинного авторского таланта, Бонавентура подвергает все идеалы своей эпохи нигилистическому развенчанию. «Ночные бдения» — настоящий манифест тотального нигилизма: «Ненависть к миру выше любви; кто любит, тот нуждается в любимом; кто ненавидит, тот довольствуется самим собой» [Там же, с. 162], завершаются они троекратным повторением слова «ничто». При этом циничный смех Крейцганга не может заглушить его отчаяние перед лицом этого «ничто» (Kreuzgang — «крестный ход»; многострадальный протагонист — словно «Христос наизнанку»).

Такое мироощущение впоследствии актуализовалось как одна из наиболее характерных черт литературы модернизма. «Разорванное», «несчастное», «катастрофическое» сознание нашло свое эстетическое выражение на страницах «первого модерниста» Бодлера, а в XX веке — Кафки, Камю, Беккета, и со временем стало типичной характеристикой не только современного художника, но и современного западного цивилизованного человека вообще — невротика, ведущего «неподлинное существование», страдающего и от личностного одиночества, и от дефицита идентичности. Новую жизнь обрели романтические метанарративы «наизнанку» — от абсурдности существования до всевластия зла. Стараясь преодолеть их, эстетика модернизма пыталась воскрешать и «позитивные» метанарративы прошлого. Так, теоретики «социалистического реализма», признанного ныне западным литературоведением вполне органичным «побегом» модернизма, стремились объединить просветительский рационализм и дидактизм с энтузиазмом революционных романтиков. Но наиболее востребованной и жизнеспособной альтернативой для художников-модернистов стала опять же уходящая корнями в романтическую эпоху «эстетическая религия», культ автономного творца — кудесника и избранника среди смертных — и герметического художественного произведения, подчиняющегося своим собственным законам и не нуждающегося в оправданиях. Этот культ уходит своими корнями опять же в «эпоху гениев». «Если романтизм понимается как «явление модерна», — пишет Б. Грубер, — то главным образом ввиду признания его «автономии», которая проявляется во всемерной независимости произведения от чужих требований и возможности автора как угодно распоряжаться своим материалом» [Gruber, 1999, S.8].

Х. Брункхорст, предлагая различать между «разнообразием самоинтерпретаций и модернистским, эстетически-экспрессивным импульсом романтизма» [Brunkhorst, 1985, S.486], обращает внимание на главный «...парадокс романтического модернизма. Романтизм — это критика инструменталистского разрушения традиционного смысла как экспрессивистское разрушение традиционного смысла. Романтическая критика опустошения культуры становится возможной... ценой толчка к дальнейшему опустошению» [Ibid., S. 491]. Романтики, подвергнув критике эмансипацию разума, провозглашенную просветителями, сами выступили с эмансипационной по

своей сути программой, объектом которой явились романтические сверхценности — искусство и любовь. Эту программу «проект модерна» вобрал в себя наряду с просветительской, а его неудача показала, что «ограничение эстетически-экспрессивного своеволия свойственными ему сферами искусства и любви... обнаруживает переориентацию с религии и традиции на искусство и любовь столь же неуместной как и переориентацию с просвещения и науки» [Ibid., S. 488]. Постмодерн же отрицает легитимность всякой эмансипации, индифферентно относясь и к любым бинарным оппозициям, и к требованию их снятия, находя радость именно в невозможности синтеза, в мирном сосуществовании не двух, а бесконечного множества конституирующих мир (точнее, миры) гетерогенных элементов. Художник-постмодернист сходит с возведенного романтиками пьедестала, на котором, противопоставляя себя толпе, стоял и поборник «эстетического модерна». Он отвергает установку на «непонятность» искусства, идущую от Ф. Шлегеля, на оригинальность индивидуального художественного почерка, на беспредельное самовыражение. И, признавая примат искусства над жизнью, даже строя жизнь по законам искусства, он не навязывает ей эти законы, так как предмет его интереса — не глобальное, а локальное.

«Цивилизаторский» модерн, унаследовав и развив многие метанарративы Просвещения, не раз и не два впадал в «революционно-романтические» искушения, на почве романтических метанарративов взошли и ростки «эстетического» модерна. Разочарование в любых метанарративах и связанная с ним экзистенциальная фрустрация, характерная для кризисных явлений внутри модерна, также укладывается в рамки одного из романтических течений. Осознание краха метанарративов, плюрализма ценностных систем, отсутствия универсальных мировоззренческих ориентиров как позитивного фактора, как перспективы свободной игры неограниченных возможностей, как целесообразности без цели — романтический импульс, не получивший должного развития в самом романтизме — стал достоянием уже не модерна, а постмодерна. Если же вернуться к использованной нами концепции А.Е. Чучина-Русова, следует оговорить, что, помещая постмодернизм на спирали культурно-исторического развития в ряду «правополушарных» («женских» и т.п.) культурно-исторических эпох, то есть, включая его в линейную структуру, названный автор трактует его как «апокалипсис под наркозом, возвращение к истокам в преддверии культурнометасистемного перехода» [Чучин-Русов, 1995, с. 134]. Это значит, что постмодернизм — не просто своеобразный «неоромантизм» с его иррационалистическими предпочтениями, а, скорее, переход к «неоархаике», к симультанно-синкретическому мировосприятию, к «анти тоталитарной тотальности» [Он же, 1996, с. 33], процесс слияния «мужского» и «женского» культурных начал в единую «андрогинную» культуру. Ярко выраженный неоромантический импульс современности устремлен к горизонту, на котором он, не ослабевая, не избывая себя, конвергировал бы с «новым классицизмом», в состоянии, которое И. Пригожин и И. Стенгерс обозначили как «нулевую степень культуры» [Пригожин, Стенгерс, 1986, с.131], как динамическую тождественность хаоса и космоса. Таким образом, *постмодернизм, в отличие от романтизма и других культурно-исторических эпох — явление как исторического, так и внеисторического порядка.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Behler E.* Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Darmstadt, 1972.
2. *Bertens H. D'haen T.* Het postmodernisme in de literatur. Amsterdam, 1988, passim.
3. *Bohrer K.H.* Das Romantisch-Phantastische als dezentriertes Bewußtsein. // Birus H. (Hrsg.). Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion. Stuttgart/Weimar, 1993.
4. *Bohrer K.H.* Identität als Selbstverlust. Zum romantischen Subjektbegriff. // Merkur, 1984, Heft 426.
5. *Braungart, Wolfgang* — Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee. // Braungart W.; Fuchs, G.; Koch M. (Hrsg.). Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. I: um 1800. Paderborn — München — Wien — Zürich, 1997.
6. *Brinkmann R.* Nachtwachen von Bonaventura. Kehrseite der Romantik. Pfullingen, 1966.
7. *Brunkhorst H.* Romantik und Kulturkritik. // Merkur, 1985, Heft 436, Stuttgart.
8. *Deliivanova B.* Ein Bildungsroman der Postmoderne. «Der junge Mann» von Botho Strauß. // Germanica, Jg. 2/3. Sofia, 1995/96..
9. *Dörfler H.* Moderne Romane im Unterricht. Frankfurt/M., 1988.
10. *Fiedler L.A.* «Überquert die Grenzen, schließt den Graben!». Über die Postmoderne. // Welsch W. (Hrsg.). Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion. Weinheim, 1988.
11. *Gruber B.* «Nichts weiter als ein Spiel der Farben». Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus. // Gruber B.; Plumpe G. (Hrsg.). Romantik und Ästhetizismus. Würzburg, 1999.
12. *Harbers H.* Gibt es eine «postmoderne» deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs. // Literatur für Leser. №1/1996, Frankfurt/M.
13. *Hölderlin F.* Sämtliche Werke. Stuttgart, 1965.
14. *Irrlitz G.* Postmoderne-Philosophie — ein ästhetisches Konzept. // Postmoderne — globale Differenz. — Frankfurt/M., 1991.
15. *Jackson J.E.* «Negativfähigkeit» und europäische Romantik. // Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Tübingen und Basel, 1999.
16. *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism. Durham, 1991.
17. *Jauss H. R.* Deutsche Klassik — eine Pseudo-Epoche? // Herzog, R.; Koselleck R. Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München, 1987.
18. *Kurzke H.* Die Wende von der Frühromantik zur Spätromantik. Fragen und Thesen. // Athenäum, Jahrbuch für Romantik, Jg.2. Paderborn, 1992.
19. *Lucht F.* «Erkennen Sie die Melodie?» Postmoderne Romane, z.B. Patrick Süskinds «Das Parfum». // Merkur 40, 1986.
20. *Lützel P.M.* Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart. // Neue Rundschau, 11/1993, Frankfurt am Main.
21. *Modick K.* Kreisquadraturen im Wasserglas. Ein Selbstgespräch. // Neue Rundschau, Jg.104, 1993, Heft 3.
22. *Modick K.* Steine und Bau. // Wittstock U. (Hrsg.). Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig, 1994.
23. *Moser G.E.* Subjekt und Sprache. Theorien der Postmoderne und österreichische Gegenwartsliteratur. // Weimarer Beiträge №3/1996, Berlin.
24. Novalis. Monolog. Die Lehrlinge zu Sais. Die Christenheit oder Europa. Hymnen an die Nacht. Geistliche Lieder. Heinrich von Ofterdingen. München, 1994.
25. *Preisendanz W.* Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik. // Athenäum, Jahrbuch für Romantik, Jg.2. Paderborn, 1992.

26. *Schlegel F.* Kritische Ausgabe seiner Werke. Paderborn Darmstadt, 1958.
27. *Schmundt H.* Modems, Mythen, Neuromantik. Die Cyberliteratur erschafft ein Archetypeninventar für das digitale Zeitalter. // Sprache im technischen Zeitalter. Jg.33 2/1995, Berlin.
28. *Strauß B.* Der junge Mann. München — Wien, 1984.
29. *Timm H.* Phantombild der Neuromantik. Eine Mutmaßung zum Dekadenwandel // L'80, Heft 15. Berlin — Köln, 1985.
30. *Welsch W.* (Hrsg.). Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion. — Weinheim, 1988.
31. *Welsch W.* Ästhetisches Denken. 5.Aufl. Stuttgart, 1998.
32. *Wittstock U.* (Hrsg.). Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig, 1994.
33. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
34. *Бонавентура.* Ночные бдения. Пер.с нем. В.Б.Микушевича. М., 1990.
35. *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве / Пер. с нем. А.С. Дмитриева. М., 1977.
36. *Волков И.Ф.* Романтизм как творческий метод // Проблемы романтизма. Вып. 2. М., 1971.
37. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма (Фр.Шлегель, Новалис). М., 1978.
38. *Грешных В.И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991.
39. *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996..
40. *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
41. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
42. *Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи // Контекст-1982. М., 1983.
43. *Михайлов А.В.* О Людвиге Тике. // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. Пер. С. Белокриницкой и В. Микушевича. М., 1987.
44. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. М, 1986.
45. *Тодоров Ц.* Теории символа / Пер. с фр. Б.Нарумова. М., 1999.
46. *Тураев С.В.* От просвещения к романтизму. (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII— н. XIX в.). М., 1983.
47. *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
48. *Чавчанидзе Д.Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997.
49. *Чучин-Русов А.Е.* Гендерные аспекты культуры // Общественные науки и современность. — № 6/1996.
50. *Чучин-Русов А.Е.* Культурно-историческое пространство: форма и содержание. // Вопросы философии. № 4/1996.
51. *Чучин-Русов А.Е.* Новый культурный ландшафт. Постмодернизм или неоархаика? // Вопросы философии. № 4/1999.
52. *Чучин-Русов А.Е.* Природа культуры // Общественные науки и современность. — № 6/1995.
53. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». // Эко У. Имя розы. Пер. с итал. Е. Костюкевич. СПб., 1998.
54. *Эпиттейн М.Н.* Искусство авангарда и религиозное сознание. // Новый мир, №12, 1989.

Ю.В. ЩЕРБИНИНА

ПСЕВДОНИМ КАК ПИСАТЕЛЬСКАЯ СТРАТЕГИЯ

В статье анализируются мотивы выбора, механизмы функционирования и экзистенциальные трансформации писательских псевдонимов в литературном процессе XIX–XXI вв. Рассматривается влияние вымышленного авторского имени на читательское восприятие художественного текста и его рефлексию в литературной критике в современных условиях.

Ключевые слова: псевдоним, имиджевая модель, функциональная модель, проективная модель, Алексей Иванов, роман «Псоглавцы».

По мнению аналитиков, едва ли не каждое пятое издание, появляющееся в последние несколько лет на российском книжном рынке, подписано псевдонимом [Светова 2008, эл. ресурс]. И пока читающая публика строила догадки, кто может скрываться за таинственными именами Фигля-Мигля и Натана Дубовицкого, — Георгий Чхартишвили-«Акунин» признал свое авторство романов, подписанных Анатолием Брусникиным и Анной Борисовой; а немного позднее выяснилось, что за псевдонимом «Алексей Маврин» скрывается Алексей Иванов...

Для чего были нужны вымышленные имена авторам прошлого и зачем они писателям современности? Как эволюционируют мотивы выбора псевдонимов и их функции от XIX столетия к XXI? Какие социальные явления и культурные процессы этому способствуют и сопутствуют? О чем может рассказать псевдоним нынешнего российского литератора читателям последующих поколений?

Как показывают беглые разыскания, у писателей XIX — начала XX вв. имелось немало причин и резонов скрываться за вымышленными именами. Самые типичные причины и явные мотивы можно условно разделить на шесть групп: статусно-ролевые, цензурно-политические, логико-прагматические, креативно-игровые, креативно-эстетические и ментально-психологические.

Статусно-ролевые мотивы побуждали скрываться за псевдонимами авторов, которые занимали особое общественное положение (чиновники, офицеры, дипломаты) и потому испытывали давление сословных предрасудков, были ограничены цеховыми кодексами и вынуждены жестко блюсти профессиональную репутацию; либо желали сохранить личный статус-кво, совмещая основные занятия с творческими. Наиболее известные примеры: вице-губернатор Михаил Салтыков, взявший литературный псевдоним

Николай Щедрин; чиновник особых поручений министерства внутренних дел Павел Мельников, ставший писателем Андреем Печерским; попечитель учебного округа Алексей Перовский, выпускавший романы под именем Антония Погорельского.

Цензурно-политическими соображениями руководствовались сочинители, уклонявшиеся от общественного порицания проводимых ими идей и от преследования властями. Таково, в частности, происхождение публицистических псевдонимов Вильгельма Кюхельбекера (В. Гарпенко), Николая Огарева (Р.Ч.), Николая Чернышевского (Андреев, «Старый трансформист»); позже — прозаика Марка Леви, чей знаменитый «Роман с кокаином» был опубликован под псевдонимом М. Агеев.

Логико-прагматические резоны имелись у литераторов, желавших отмежеваться от других, прежде всего — однофамильцев и лиц с похожими именами. Так, Николай Михайловский, фамилия которого совпала с фамилией редактора, назвался Н. Гариным. Писатель-этнограф Николай Лесков подписывался Лесков-Корельский, чтобы отделить себя от автора «Соборян» и «Левши» — одновременно и тезки, и однофамильца. Поэт Александр Брюсов взял псевдоним Alexander во избежание путаницы с родным братом Валерием Брюсовым. Лия Маршак стала Еленой Ильиной, а Илья Маршак сделался Михаилом Ильиным, не желая остаться в тени своего знаменитого родственника Самуила.

Креативно-игровую основу (шутка, розыгрыш, мистификация, стилизация, пародия) имеют, среди прочих, псевдонимы «Литературной биржи маклер Назар Вымочкин», «Иван Бородавкин», «Чурмень» Николая Некрасова; «Театральная крыса» Владимира Гиляровского; «Фельетонная кляча», «Никита Безрылов» Алексея Писемского; «Евгения Сарафанова» Григория Данилевского; «Ник. Т-о» Иннокентия Анненского и многие другие.

Креативно-эстетические мотивы — стремление к выразительности и благозвучности, повышению привлекательности и запоминаемости — не в последнюю очередь послужили основанием для выбора псевдонимов Елизаветы Васильевой (Черубина де Габриак), Константина Фофанова (Комифо), Эдуарда Дзюбина (Багрицкий).

Наконец, ментально-психологическую подоплеку (творческая самоидентификация, ассоциирование с известными образами, органичность избранному художественному методу, обозначение гражданской позиции, воплощение идеологических установок и т.п.) имеют, например, псевдонимы Алексея Пешкова (Максим Горький), Ефима Придворова (Демьян Бедный), Михаила Ковалева (Рюрик Ивнев), Даниила Ювачева (Хармс), Игоря Лотарева (Игорь-Северянин).

Разумеется, названные мотивы могли взаимно пересекаться (как, например, у писательницы Надежды Тэффи), равно как существовали и другие причины и частные случаи (боязнь негативной критики, желание скрыть свое происхождение, сопротивление родни и пр.), достоверно и развернуто проиллюстрировать которые невозможно в рамках статьи [см. об этом подробнее: Дмитриев, 1980; Осовцев, 2001; Синдаловский, 2011].

Повышение интереса к литературным псевдонимам, как оказалось, имеет циклический характер. Прокатившийся лавиной в первой четверти XX века, когда едва ли не всякий сочинитель изобретал себе вымышленное имя, этот

интерес искусственно подавлялся в советское время. По утверждению писателя Михаила Бубеннова, автора опубликованной в 1951 г. в «Комсомольской правде» и вызвавшей бурную полемику статьи, «социализм, построенный в нашей стране, окончательно устранил причины, побуждавшие брать людей псевдонимы». Этот прессинг компенсировался в постсоветскую эпоху, вызвавшую не только новый всплеск интереса к вымышленным именам, но и новые предпосылки к их изобретению.

Но прежде чем перейти к этому вопросу, сделаем несколько важных оговорок и внесем ряд терминологических уточнений. Так, не станем рассматривать сугубо бытовые случаи изменения авторами имен и фамилий — из-за неблагозвучности, трудности произнесения, широкой распространенности, пресловутого «пятого пункта», типа: Игорь Можейко / Кир Булычев; Тимур Запове / Кибиров; Дмитрий Зильбельтруд / Быков; Аркадий Штейнбок / Арканов; Эдуард Топельберг / Тополь и т.п. Да и, пожалуй, здесь правильное говорить скорее об «альтернативном» публичном имени, нежели о «ложном» (досл. лат. перевод слова «псевдоним»).

К тому же, явно следует различать ситуации, читатель изначально знает писателя, поэта, драматурга под той или иной фамилией (А. Ахматова, Д. Быков, Т. Кибиров, А. Маринина) — и совсем иное, когда автор, уже известный под собственным именем, по каким-то причинам его скрывает (Борис Акунин / Анатолий Брусникин, Алексей Иванов / Алексей Маврин, Алиса Ганиева / Гула Хирачев).

Обойдем пристальным вниманием и заимствованную у Запада практику *house names* — переходящих (нередко коллективных) псевдонимов, обычно принадлежащих издательствам и используемых для публикации серийных коммерческих произведений. В качестве наиболее известных русскоязычных феноменов назовем лишь «Марину Серову» и «Светлану Алешину» — не существующих в реальности, фиктивных сочинителей, ставших торговыми марками и являющихся плодом совместного труда безвестных «литературных негров» под руководством Сергея Потапова.

Наконец, будем различать ситуации, когда читатель изначально знает писателя или поэта под «неродной» фамилией (например, уже упоминавшиеся Дмитрий Быков и Тимур Кибиров), — и когда автор, получивший широкую известность под одним (своим или вымышленным) именем, вдруг в какой-то момент скрывается под другим (например, Борис Акунин / Анатолий Брусникин; Алексей Иванов / Алексей Маврин). Последний случай, несомненно, представляет гораздо больший интерес и будет подробно рассмотрен далее.

Итак, уже было сказано, что в начале наступившего века мотивы выбора псевдонимов пишущей братией претерпевают значительные изменения и качественные трансформации. С одной стороны, происходит перераспределение позиций в ряду уже названных причин (например, утрачивают острую актуальность соображения политического толка). С другой стороны, возникают новые резоны для того, чтобы играть на литературном поле под вымышленным именем.

Во многом это связано с совершенствованием коммуникационных технологий и, как следствие, тотальной виртуализацией культуры, анонимностью интернет-общения, принципы которого неизбежно проецируются и в оф-лайн. Кроме того, существенно меняются роль литературы (ослабление

дидактической и усиление развлекательной функции) и статус самого писателя, который из «властителя дум» и выразителя передовых идей постепенно переходит в штат обслуживающего персонала общества сверхпотребления.

Повышение интереса к псевдонимам не в последнюю очередь сопряжено и с набирающей обороты тенденцией автоматического превращения авторских имен в книжные бренды, по аналогии с раскрученными названиями торговых марок. Нельзя не согласиться с тем, что «любой писательский брэнд — это определенное известное коммерческое название (фамилия или псевдоним), за фасадом которого находятся определенные идеи, ценности, стиль, индивидуальность — все то, что формирует некоторую целостность, качество и полноту восприятия читательской аудиторией» [Галкин, эл.ресурс]. Причем, как можно заметить, процесс этот затронул не только коммерческую (массовую), но и интеллектуальную литературу. Из наиболее ярких примеров вполне правомерно назвать имена Виктора Пелевина, Дмитрия Быкова, Захара Прилепина, Людмилы Улицкой.

В описанном социокультурном контексте к настоящему времени сформировалось несколько условно выделяемых моделей бытования писательских псевдонимов: имиджевая, функциональная и проективная. Рассмотрим каждую из них подробнее.

В имиджевой модели вымышленное имя выступает в качестве одной из технологий творческой самоидентификации, публичного самопредъявления и самопозиционирования автора. Основным механизмом этого становится мифологизация писательского образа, которая, в свою очередь, может базироваться на каких-то биографических акцентах, публичных заявлениях автора, его причастности (или непричастности) к тем или иным общественным и культурным процессам, явлениям, событиям и пр. Носитель псевдонима такого типа — писатель-актер, умело (и часто вполне искренне!) разыгрывающий какую-то яркую роль на литературной сцене.

Яркими примерами воплощения имиджевой модели на русской почве можно считать вымышленные фамилию Эдуарда Лимонова и имя — Захара Прилепина. Так, придуманный художником-карикатуристом Вагричем Бахчаняном (по другой версии, Сергеем Довлатовым) псевдоним «Лимонов» не просто придал публичному образу Эдуарда Савенко дополнительные узнаваемость, запоминаемость и брутальность — но придал ему черты литературного персонажа, сама судьба которого выстраивается по драматургическим законам, подчиняется принципам художественности.

Очень хлестко, но точно об этом сказано у Ольги Славниковой: «Эдуард Савенко — совсем не то же самое, что Эдуард Лимонов. Голос амбициозного паренька с окраины Харькова, которого занесло сперва в Москву, а потом и вовсе в США, еще звучит в стихах богемного поэта-смогиста (было такое «Самое молодое общество гениев») и отчасти в «Эдичке». После, вытесненный в подсознание, Эдуард Савенко засылает в тексты Лимонова своих заместителей — таких лоховатых и неудачливых персонажей. <...> Двойники Лимонов и Савенко разыграли перед нами старый сюжет про Принца и Нищего, причем Нищий сразу пребывал на втором этапе истории, то есть знал про себя, что он переодетый Принц» [Славникова 2001, эл. ресурс].

Полное отождествление писателя и публичного персонажа, абсолютное слияние вымышленного имени и его реального носителя происходит в ли-

тературных произведениях, посвященных Э. Лимонову, например, в пьесе Владимира Максимова «Там вдали за бугром» (герой Ананасов), в романах Дэвида Гуревича «Путешествия с Дубинским и Клайвом» (герой Апельсинов) и Эмманюэля Каррера «Limonov».

Аналогично (хотя не столь явно и ярко) бытование псевдонима Евгения Прилепина. Вымышленное имя «Захар» прочно ассоциирует его носителя с «нутряным», «исконным», укорененным в национальной традиции. «Захар Прилепин — звучит шершаво, словно трут наждаком по стеклу, тяжело, угрюмо, но почвенно, кондово. И, как справедливо констатирует А. Латынина, в этом выборе имени сконцентрирована писательская стратегия автора, сочиняющего себе образ-маску» [Латынина, 2007, эл. ресурс]. Точно так же в предъявляемых читающей публике жизнеописаниях З. Прилепина неизменно подчеркиваются его «деревенское» происхождение, участие в чеченской войне, членство в партии нацболов (ср. постоянное акцентирование бурной молодости, политической активности, одиозных протестных акций Э. Лимонова).

Таким образом, имиджевая модель так или иначе предполагает сотворение «писательской легенды» и «автомифологии». Придуманное имя подобно здесь нимбу, ореолу, сопровождающему любое медийное упоминание автора. Псевдоним позволяет создать либо выдержать соответствие его публичного образа неким негласным конвенциям и стереотипам, сложившимся в определенном сегменте культурного пространства и сгенерированным какими-то идеологическими веяниями, эстетическими течениями и пр. под.

Особенность (и, одновременно, некоторый изъян) этой модели в том, что в определенный момент имидж как бы выходит из-под контроля, и публичный персонаж начинает жить собственной жизнью, нередко подменяя или вытесняя подлинную писательскую личность, вступая в конфликт с индивидуальной творческой эволюцией и естественным ходом литературного процесса. Псевдоавтор как бы «выламывает» жизненный канон автора подлинного, заставляя подчиняться канону автолегенды и сюжетам автомифологии.

Вторая из предлагаемых нами — *функциональная* — модель заявляет псевдоним как некий формат творческого самовыражения, а его носителя — как своеобразного *функционера* от литературы.

Основной механизм этой модели — *разделение сфер деятельности* пишущего, манипулирование различными именами в разных сегментах культурного пространства: собственно сочинительство и, например, наука, журналистика, преподавание, издательское дело, литературная критика и пр. При этом автор сохраняет личностный статус-кво. В отличие от первой модели, тут происходит если не полное отчуждение, то довольно значительное дистанцирование от вымышленного имени.

Типичными воплощениями функциональной модели можно считать, например, псевдонимы «Ирина Грекова» Елены Вентцель, «Борис Акунин» Григория Чхартишвили, «Рустам Святославович Кац» Романа Арбитмана, «Андрей Тургенев» Вячеслава Курицына, «Шиш Брянский» Кирилла Решетникова, «Гула Хирачев» Алисы Ганиевой, «Наиль Измайлов» Шамиля Идиатуллина, «Александра Маринина» Марины Алексеевой, «Анна Берсенева» Татьяны Сотниковой. Условно отнесем сюда и достоверно пока не иден-

тифицированных Фигля-Мигля («Щастье», «Ты так любишь эти фильмы») и Натана Дубовицкого («Околоноля»).

В рамках этой модели чаще всего возникают гетеронимы — самоназвания, используемые автором для ряда произведений, объединенных по какому-либо признаку, при этом другие тексты подписываются настоящим именем либо другим гетеронимом.

Так, с 1998 года авторитетный ученый-японист и переводчик Г. Чхартишвили пишет художественную прозу под псевдонимом «Б. Акунин». Расшифровка «Б» как «Борис» появилась спустя несколько лет, а (по одной из версий) японскому слову «акунин» примерно соответствует «злодей, являющийся сильным и волевым человеком». Критические работы и документальные книги (например, «Писатель и самоубийство») писатель публикует под настоящим именем, а ряд прозаических циклов — под другими псевдонимами, о которых пойдет речь далее.

Объясняя появление своего первого псевдонима, Чхартишвили признавался, что не хотел попасть в двусмысленную ситуацию, будучи заместителем главного редактора журнала «Иностранная литература» и при этом создавая произведения в «легком жанре».

Сходным образом поступил и известный филолог Роман Арбитман, издавший «Историю советской фантастики» от имени Рустама Святославовича Каца, а потом выпускавший жанровые романы под псевдонимом, который также будет рассмотрен далее.

По некоторым данным, за псевдонимом «Фигль-Мигль» скрывается другой филолог — петербурженка по имени Катя. В качестве иных версий в разное время назывались имена писателей Павла Крусанова, Татьяны Москвиной; литературных критиков Виктора Топорова, Михаила Трофименкова; киноведа Михаила Брашинского [см., например: Некрасова, 2011, эл. ресурс].

Итак, в рамках функциональной модели вымышленное имя нужно автору для целевого разделения своих текстов и разграничения видов деятельности. Никакого личностного вытеснения или ментального замещения здесь обычно не происходит: пишущий остается «самим собой», а псевдоним выступает в качестве его функционального двойника. Как верно замечено Ольгой Славниковой в отношении Александры Марининой, «здесь не произошло замены одной персоны на другую. Просто милиционер Марина Алексеева как бы вышла замуж и теперь живет под новой фамилией» [Славникова, 2001].

В третьей — проективной — модели псевдоним становится публичной проекцией какого-то периферического, маргинального или пограничного элемента авторского «Я», который изначально скрыт от читателя. И, возможно, до какого-то момента недоступен даже саморефлексии пишущего. Вымышленное имя — персонифицированный носитель и, одновременно, выразитель потаенных авторских идей, взглядов, позиций.

Психологическую основу этой модели составляют, прежде всего, поисковый, исследовательский и рефлексивный интересы сочинителя, а формами ее воплощения могут быть либо всесторонне продуманная мистификация, либо отдельный авантюрный ход, либо (в крайнем случае) простое эпатирование и скандализация читателя. В отличие от первых двух моделей, создание самого текста сопровождается тут особым состоянием творческого

сознания, отчасти сопоставимым с известным в эзотерических практиках т.н. «опытом-вне-тела».

Писатель-проективщик пользуется вымышленным именем для создания автономных и герметичных художественных миров. Псевдоним становится генератором ИНОГО типа художественного высказывания — с другими интонациями, стилистикой, образной системой, языковой подачей. Устами придуманного персонажа автор проговаривает ТО и ТАК, ЧТО и КАК никогда, возможно, не сказал бы от собственного лица.

Такую модель воплощают, в частности, псевдонимы «Анатолий Брусникин» и «Анна Борисова» Григория Чхартишвили; «Лев Гурский» и «Эдуард Бабкин» Романа Арбитмана, «Баян Ширянов» и «Содом Капустин» Кирилла Воробьева; «Упырь Лихой» Елены Одиноквой; «Макс Фрай» Светланы Мартынчик и Игоря Степина; «Брэйн Даун» Дмитрия Быкова и Максима Чертанова; «Сандра Ливайн» Александра Кабакова.

Что касается разновидностей псевдонимов, то для проективной модели наиболее характерно использование литературной маски — фигуры вымышленного сочинителя (нередко с легендарной биографией), которому приписывается произведение. Так, создатель «тихого музейного работника» Брусникина и «образованной дамы в возрасте свободы» Борисовой — объясняет их появление следующим образом: «Мне давно хотелось начать писать беллетристику как-то по-другому. Вообразить, что я — это не я, а какой-то немного другой или даже совсем другой автор» [Чхартишвили, эл. ресурс]. При этом, как очень верно подмечено А. Латыниной в подробной аналитической статье о проекте «Авторы», «если Брусникин — продолжение Акунина, то Анна Борисова куда ближе к Григорию Чхартишвили» [Латынина, 2012, эл. ресурс].

Примерно так же описывает механизм изобретения своего псевдонима и К. Воробьев, автор в свое время нашумевших произведений из жизни наркоманов: «Я многогранное существо, каждый псевдоним — часть моей натуры... Мой нынешний псевдоним — Баян Ширянов — тоже часть моего “я”. В каждом человеке живет наркоман, эту часть я и выделил. Пережил и избавился от нее. Интересно было со стороны изучить эту часть, это большое исследование самого себя. В частной жизни я остался Кириллом Воробьевым. Мой псевдоним не был коммерческим ходом» [Пелевин, эл. ресурс].

Итак, проективная модель охватывает случаи, когда писатель отваживается на системный и развернутый опыт художественной проекции каких-то скрытых сторон своей натуры и воплощения замыслов, требующих не прямой подачи, — будь то игра на новом тематическом, жанровом, гендерном поле (Анатолий Брусникин, Анна Борисова, Брэйн Даун), поиск аутентичных самовоплощений в творчестве (Баян Ширянов, Сандра Ливайн), желание разыграть, запутать (Макс Фрай) или шокировать, эпатировать (Упырь Лихой) читателя.

Понятно, что в реальной практике все три описанные модели могут соединяться или пересекаться на разных этапах творчества автора или при наличии у него одновременно нескольких псевдонимов (например: Чхартишвили / Акунин, Брусникин, Борисова; Арбитман / Кац, Гурский, Бабкин).

Случается и так, что автор, начавший игру на каком-то одном культурном

поле (журналистика, публицистика, литкритика), совершает слишком значительный, а подчас и неожиданный как для самого себя, так и для своего окружения переход в иную область создания текстов. Тогда в выбранном им псевдониме могут совмещаться черты второй и третьей моделей: придуманное имя выступает одновременно и как функция разделения видов деятельности, и как литературная проекция потайных сторон личности и скрытых намерений автора.

Ярким примером такой ситуации можно считать историю с дебютной повестью Алисы Ганиевой «Салам тебе, Далгат!», ранее публиковавшейся главным образом как журналист и литературный критик. Представленный на премию «Дебют» под псевдонимом «Гула Хирачев» текст повести ввел в заблуждение всех членов жюри. И, по официальной версии, тайна была раскрыта только на церемонии награждения.

«Я писала статьи о литературе, в литкругах меня знали как критика. Написание повести “Салам тебе, Далгат!” никак не вписывалось в мой образ, — признается А. Ганиева в одном из интервью. — Уже в процессе работы я поняла, что в данный момент я — не совсем я, а ровесник из Дагестана. Мир этой повести — абсолютно мужской. <...> Псевдоним дал мне внутреннюю свободу. Только под маской Хирачева я смогла отважиться написать собственную серьезную прозу, да еще и про сегодняшнюю Махачкалу. Были и внешние причины — хотелось услышать ничем не скованную оценку, обнулить собственный имидж» [Бондарева, 2011, эл. ресурс].

Таким образом, можно наблюдать вполне очевидную и весьма существенную трансформацию мотивов выбора и механизмов функционирования писательских псевдонимов в современном культурном пространстве по сравнению с описанной ситуацией XIX — конца XX вв. Между тем в историко-литературоведческих и литературно-критических работах, касающихся псевдонимов, до сих пор господствует формальный подход — объяснение выбора авторами вымышленных имен сугубо внешними, прагматическими факторами. Псевдоним связывается в лучшем случае с творческим экспериментированием или книжным форматом, в худшем — с издательской политикой, стимулированием роста популярности и т.п. Однако, на наш взгляд, подобный подход обедняет исследование природы литературного творчества на современном этапе, а отчасти даже дискредитирует образ писателя как выразителя актуальных идей и тенденций эпохи.

Альтернативным и притом более продуктивным, имеющим большой объяснительно-аналитический потенциал, представляется социокультурный подход к интерпретации писательских псевдонимов — экстраполирующий дискурс вымышленного имени в сферу экзистенциальных обобщений и психологических фиксаций и выводящий его на уровень масштабных культурологических и философских обобщений. Рассмотрим возможности применения такого подхода на примере романа «Псоглавцы» Алексея Иванова, изначально опубликованного под псевдонимом «Алексей Маврин».

Случай Иванова в определенном смысле уникален: снискавший широкую читательскую популярность и получивший высокую оценку литературной критики, обладая при этом одной из самых распространенных русских фамилий, писатель мистифицировал читающую публику романом 2011 года,

представленным как дебют молодого автора из Нижнего Новгорода, не имеющего никакого отношения к литературному процессу и занимающегося риелторским бизнесом в Черногории.

Несмотря на массивную рекламу книги, большой стартовый тираж (15 тыс. экз.), появление сайта-визитки и выпуска первого в нашей стране высокобюджетного игрового буктрейлера, большинство рецензентов поверили легенде и не опознали в авторе «Псоглавцев» профессионального литератора. Это, в свою очередь, напрямую повлияло на качество и методологию анализа произведения и отчетливо обнажило несовершенства современного читательского восприятия и изъяны нынешнего критического дискурса, а именно: мнимость статусов и спекулятивность иерархий в литературной среде; неопределенность аргументов и необъективность оценочных критериев; однобокость и верхоглядство аналитических суждений; несостоятельность определений-ярлыков («ретроград», «почвенник» / «новичок», «дауншифтер»);

Замечания же собственно к роману оказались преимущественно неаргументированными, сугубо субъективными, а иногда и просто безосновательными. Основные стратегии анализа «Псоглавцев» строились по принципам конспирологии [Топоров, 2011, эл.ресурс], по стратегии статусного принижения [Владимирский, 2011, эл.ресурс], путем уличения автора в «некомпетентности» [Ремизова, 2012, эл.ресурс; Топоров, 2012], с помощью ссылок на сомнительные и даже анонимные авторитеты [Галина, 2012, эл.ресурс].

Между тем, по точному замечанию К. Берка, каждое произведение «избирает какую-то стратегию по отношению к ситуации» [Burke, 1941]. В современных условиях эту стратегию реализует также имя, которым подписывается произведение. И в случае Иванова-Маврина псевдоним стал не просто маскировкой подлинного имени автора, но именно творческой стратегией проектирования общественных реакций, мнений, оценок. На примере Иванова-Маврина выявляется внешне незаметное, но вполне объективное смещение роли псевдонима: из способа сокрытия подлинного имени он трансформируется в прием обнажения культурных и коммуникативных кодов современности. Топос «имя» становится буквальной реализацией механизма мысли-речи — инструментом изучения и осмысления действительности.

Очевидно, что А. Иванов действует по третьей из предложенных нами моделей — проективной. «Алексей Игоревич Маврин» — типичная литературная маска: целиком вымышленный персонаж, имеющий легендированную биографию. Причем заметим: в отличие, например, от Чхартишвили, слитого с Акуниным, Иванов дистанцирован от Маврина и биографически, и личностно, и «текстово». Более того, перед нами самостоятельный, обособленный и притом целостный писательский образ — со своими эстетикой, стилистикой, повествовательной манерой, художественным словарем.

Это, в свою очередь, диктует особые формы конструирования самого текста. Так, Иванов не только придумал своему автору-двойнику не только имя и биографию, но разработал для него особые, индивидуальные и последовательно реализуемые нарративные приемы (например, предъявление исторической информации как якобы «нагугленной» в интернете, а на самом деле — частично вообще придуманной); узнаваемые описательные элементы (например, имитация «продакт-плейсмента»); изобразительно-выразитель-

ные особенности (словесный минимализм, намерение стилевое опрощение, пародирование китча).

Дополнительным ключом к пониманию авторского замысла служит объяснение самого псевдонима. Параллельно работающий над документальной книгой о пугачевском восстании, Иванов берет фамилию дознавателя бунтовщиков, ориентируясь на то, что «ясность речи Маврина определила понимание Пушкина (кто ясно мыслит, тот ясно излагает)» [Иванов, эл. ресурс].

Не замечать и не учитывать все вышеизложенное, механически «меряя» или «поверяя» Иванова Мавриным, есть не только фактическая, но и логико-семантическая ошибка.

Однако есть и другой аспект проблемы: на любом этапе социокультурного развития присутствует ряд идей, позиций, взглядов, суждений, которые оказываются априори нелегитимными — общественно порицаемыми, этически табуированными, отвергаемыми установленным кодексом публичного поведения, чуждыми господствующим ценностям либо отторгаемыми самой действительностью, форматом наличных обстоятельств. В случае с Ивановым все описанное проявилось тем нагляднее, что этот писатель был и остается ментальным маргиналом, оппозиционером господствующему культурному формату.

Ситуация невозможности артикулировать актуальные смыслы эпохи под собственным именем является для серьезного литератора если не трагической, то однозначно драматической. Невозможность эта не практическая (бытовая), но именно экзистенциальная (бытийная) — когда в отсутствие буквальных запретов или каких-то внешних препятствий у автора нет надежды быть действительно услышанным и адекватно понятым. Не в последнюю очередь это можно наблюдать на примере «Псоглавцев» — романа об опасности преодоления границ культурного локуса; книги с эффектом обманутого ожидания: «оборотнями» становятся люди культуры, а вовсе не деградировавшие люмпены.

Причем «Псоглавцы» больше жанровая имитация, нежели собственно жанровое произведение. Декорации и атмосфера романа ужасов позволяют ярко, но притом отстраненно показать драму современности: перед нами не триллер, а ситуация попадания героев в обстоятельства триллера. Заодно переключение жанровых кодов сработало по принципу перевода стрелок — пустив под откос давно сложившийся и прочно утвердившийся дискурс о «высоких» и «низких» жанрах.

В итоге «Алексей Маврин» произвел семиотический эффект экзистенциального «пробоя», «вспарывания» видимой картины литературного мира и его окрестностей. Псевдоним с последующим его разоблачением прямо и недвусмысленно обозначил механизм увязывания экспертных заключений не с самим произведением, а с персоной его создателя; построения критических оценок не на объективном анализе текста, а на отношении к фамилии, указанной на обложке.

Таким образом, в наличных социокультурных обстоятельствах псевдоним становится не только (а иногда даже не столько) элементом писательского имиджа или частью маркетинговой издательской политики, но и ответной реакцией на «социальный вызов», способом высвобождения авторского / образной мета-мифологемой, обнажающей мифы, бытующие в современности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Burke K.* The Philosophy of the Literary form. Studies in symbolic action. Baton Rouge, 1941.
2. *Бондарева А.* О русской критике и седом Кавказе: интервью с Алисой Ганиевой // *Читаем вместе: навигатор в мире книг.* 2011, июнь. [Электронный ресурс] URL: <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/interview.php?pn=9&interview=127> (дата обращения: 19.02.2013)
3. *Владимирский В.* На границе тучи ходят хмуры // *Санкт-Петербургские ведомости.* Вып. № 186. 2011. 4 октября. [Электронный ресурс] URL: http://www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10280655@SV_Articles (дата обращения: 19.02.2013)
4. *Галина М.* Фантастика / Футурология. Человек без лица // *Новый мир.* 2012. № 6. [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/6/g23.html (Дата обращения: 19.02.2013)
5. *Галкин В.В.* Брэнд писателя. [Электронный ресурс] URL: <http://vadim-galkin.ru/articles/writers-business/brand/> (дата обращения: 19.02.2012)
6. *Дмитриев В.Г.* Скрывшие свое имя (Из истории анонимов и псевдонимов). М.: Наука, 1980.
7. *Иванов А.* Официальный сайт писателя. [Электронный ресурс] URL: <http://www.arkadaivanov.ru/ru/faq/> (дата обращения: 12.03.2013)
8. *Латынина А.* «Видю сплошное счастье...» // *Новый мир.* 2007. № 12. [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/12/la11.html (дата обращения: 19.02.2013)
9. *Латынина А.* «Так смеется маска маске». Борис Акунин и проект «Авторы» // *Новый мир.* 2012. № 6. [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/6/la15.html (дата обращения: 19.02.2013)
10. *Некрасова Е.* Как я искала великого писателя Фигля-Мигля // *Gorod 812.* 2011. 30 июня. [Электронный ресурс] URL: <http://www.online812.ru/2011/06/29/010/> (дата обращения: 19.02.2013)
11. *Осовцев С.* Что в имени тебе моем? // *Нева.* 2001. № 7.
12. *Пелевин В.* Официальный сайт писателя. [Электронный ресурс] URL: <http://relevin.su/localnews.php?n=1105> (дата обращения: 12.03.2013)
13. *Ремизова М.* Времени нет // *Октябрь.* 2012. № 4. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/4/re14.html> (дата обращения: 19.02.2013)
14. *Светова З.* Чужая слава // *Новые известия.* 2008. 4 апреля. [Электронный ресурс] URL: <http://www.newizv.ru/society/2008-04-04/87812-chuzhaja-slava.html> (дата обращения: 19.02.2013)
15. *Синдаловский Н.* Псевдоним: легенды и мифы второго имени // *Нева.* 2011. № 2. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/2/si14.html> (дата обращения: 19.02.2013)
16. *Славникова О.* Псевдонимы и псевдонимки // *Октябрь.* 2001. № 1. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/october/2001/1/slav.html> (дата обращения: 19.02.2013)
17. *Топоров В.* Автор «Псоглавцев» Кафку сделал сказкой // *Фонтанка.ру: Электронный журнал.* 2011. 29 октября. [Электронный ресурс] URL: <http://www.fontanka.ru/2011/10/29/031/> (дата обращения: 19.02.2013)
18. *Топоров В.* Песнь головы по второму кругу // *Фонтанка.ру: Электронный журнал.* 2012. 4 апреля. [Электронный ресурс] URL: <http://www.fontanka.ru/2012/04/04/027/> (дата обращения: 19.02.2013)
19. *Чхартишвили Г.* Блог. [Электронный ресурс] URL: <http://borisakunin.livejournal.com/2012/01/11/> (дата обращения: 19.02.2013)

Поступила в редакцию 20.02.2013

Д.В. СМЕРНОВА

ДЕТСКИЕ ПОВЕСТИ ЖАКЛИН УИЛСОН

Статья посвящена изучению проблематики и художественных особенностей «своевременных» повестей и романов популярной детской английской писательницы Жаклин Уилсон.

Ключевые слова: Жаклин Уилсон, биография, детские повести, герои, детская психология.

Книги Жаклин Уилсон (р. 1945) пользуются популярностью в 22 странах мира; тираж ее романов в Великобритании превышает 10 миллионов экземпляров. Ее произведения экранизируют, по ним ставят спектакли, в ее честь назвали популярный в свое время журнал для девочек “Jackie”. В 2003 году компания BBC провела опрос, в котором приняло участие 750 тысяч жителей Великобритании, и по его результатам в список из 200 лучших книг вошли 14 работ писательницы. В 2008 году она была награждена орденом Британской империи с присуждением титула Почетной Дамы. В 2010 году на сайте telegraph.co.uk книга «Дневник Трейси Бикер» (The Story of Tracy Beaker, 1991) вошла в список 25 лучших детских книг наряду с такими произведениями, как, например, «Остров Сокровищ» Р. Л. Стивенсона и «Сказка про кролика Питера» Б. Поттер. В 2011 году в Ньюкасле открылась выставка, посвященная жизни писательницы. По подсчетам британских библиотек, каждый день около 5 тысяч читателей отдают предпочтение ее книгам.

Обладательница многих литературных наград Ж. Уилсон в одном из интервью заметила, что всегда хотела стать писателем, и в своей первой повести рассказала о неблагополучной семье, о девочке-подростке, которая поздно возвращалась домой, о проблемных близнецах. Писательница сравнивает себя с тихоней и любительницей чтения Гарнет из книги «Двойняшки» (Double Act, 1998), но не исключает, что иногда может показать характер и вспылить, как ее сестра-близнец Руби. За неделю на ее электронной почте скапливаются сотни писем от читателей. Официальный сайт писательницы публикует информацию о ее книгах и планах, там же выкладываются последние интервью, с помощью сайта можно связаться с ней самой. Ж. Уилсон продолжает активно работать и выпускает по две книги в год.

В рамках одной статьи невозможно охватить все многообразие прозы писательницы, поэтому мы рассмотрим проблематику и некоторые художественные особенности ее произведений, которые представляются нам основными.

Ж. Уилсон часто пишет от первого лица, стараясь создать искреннюю, «домашнюю» тональность повествования. Обратим внимание, насколько в этом случае работа детского писателя усложняется: взрослому трудно передать непосредственность детской речи, не сделав персонажей и их язык искусственными. В книгах Ж. Уилсон диалоги звучат естественно, в них отсутствуют книжные фразы. Легкий и динамичный язык повествования не отягощен сленгом и характеризуется обилием глаголов движения. В сложные моменты жизни героини **run** — *бегут*, **dash** — *мчатся*, **hop** — *скачут на одной ножке* и т.д., точно боятся не успеть исправить ситуацию. Тем не менее, сленг иногда встречается, что только прибавляет реалистичности картине — «запрещенная» и нежелательная лексика в виде жаргонизмов и вульгаризмов знакома детям, и они часто ее употребляют.

В книгах Жаклин Уилсон, как правило, наблюдается рамочное построение произведения: все начинается с какой-то неприятности и относительно позитивно заканчивается. Сюжеты просты, «каждодневны», узнаваемы, в них присутствует авантюрный, развлекательный элемент. Иллюстрации в книгах, будто нарисованные героинями произведений, создают запоминающуюся изобразительную параллель, необходимую для детского восприятия.

Уилсон подробно исследует эмоциональную сферу героев, показывает их внутренний мир и предлагает читателям его изучить. Как замечает И.А.Шишкова, произведения Ж. Уилсон можно назвать психологическими романами для детей [Шишкова, 2003, с. 294].

Однако образы персонажей-рассказчиц не надо отождествлять с образом автора (термин В.В. Виноградова). По словам А.И. Горшкова, «образ автора <...> в композиционной иерархии занимает высшую ступень, стоит над образом рассказчика» [Горшков, 2006, с. 186]. В работах Ж. Уилсон автор с помощью своих героинь ведет искренний диалог с читателем. Он не принимает на себя роль наставника, а является, скорее, сопереживающим собеседником, актерствующим, живящимся в своих персонажах, принимающим разные облики. Образ автора не ощутим и не навязчив, при чтении мы лишь догадываемся о его присутствии. «Имитируя самоустранение в готовом тексте, автор максимально активизирует позицию самого читателя, не терпящего ничьих разъяснений и указаний» [Кривцун, 2000, с. 156].

В то же время в книгах писательницы мы находим много упоминаний о других литературных произведениях. Автор формирует интеллектуальный запас юных читателей и, отсылая к классике, напоминает им об увлекательных и важных книгах прошлого.

В изображении детей и их проблем Ж. Уилсон продолжает диккенсовскую традицию. В исследовании Н.П. Михальской и Г.В. Аникина о детских образах в романах Чарльза Диккенса говорится следующее: «Дети или умирают от побоев и хронического недоедания, или превращаются в жалкие, забытые, запуганные существа. <...> Диккенс ведет нас в жалкие каморки бедняков, где царит безысходная нужда, где дети плачут от голода, а несчастные матери страдают, не имея возможности согреть и накормить их» [Михальская, Аникин, 2012, эл. ресурс]

В работах Ж. Уилсон «многострадалые дети» не находят должного внимания со стороны взрослых, они, как и диккенсовские персонажи, «безысходно нуждаются» в добром взрослом, «голодают» от отсутствия нужных слов.

Например, героиня Трейси Бикер встречается с проблемой сословных различий. Над Трейси откровенно издевается ее богатая одноклассница Роксанна Грин:

- А какая у тебя футболка, Трейси?
И не успела я ответить, как она сказала:
— Знаю, из магазина для бедных! [Уилсон, 2004, с. 103]

Ж. Уилсон поднимает вопрос незащищенности главных персонажей перед состоятельными одноклассниками. Героиня должна найти душевные силы пережить этот период: либо быть смелой и активной, стараясь переключить внимание окружающих со своих материальных проблем на положительные качества характера и интеллекта, либо не обращать внимания на чужое мнение.

С точки зрения психологии, десятилетние Руби, Гарнет и Трейси Бикер являются довольно сложными персонажами. В этом возрасте дети много времени проводят в школе, для них открывается широкое поле деятельности: активно активно развиваются и формируются базовые ценностные установки. Ребенок — уже достаточно сознательное существо, и у него появляется возможность заявить о своем «Я». Именно в этот период, по словам Г.С. Абрамовой, структурируется детское психологическое пространство — «дети заводят разного рода тайники, укромные местечки, записные книжки, коллекции (для себя)» [Абрамова, 1999, с. 471]. Ж. Уилсон дает нам возможность ознакомиться с дневниковыми тайнами героинь, с их подробными и сбивчивыми рассказами о недавних событиях жизни. Желание подростков сохранить в тайне, не показывать свои вещи Г.С. Абрамова объясняет следующим образом: «Они (подростки) начинают регулироваться осознанной мерой воздействия, а это и возможность сказать «нельзя» другому человеку, и демонстрация себя «ненастоящего», когда можно притвориться, выдумать или, как говорят, манипулировать не только другими, но и собой» [там же, с. 472]. Так, Трейси Бикер выдумывает факты своей биографии: историю о великой актрисе маме, которая снимается с известными актерами и всем показывает фотографию любимой дочери, обещая скоро за той вернуться. Девочка пробует рассказывать эту историю сверстникам и взрослым, но не находит ожидаемого отклика. Все начинают догадываться, что это «белая» детская ложь. Однако дети и взрослые со свойственной им жестокостью обличают Трейси. Учительница зачитывает ее сочинение о семье перед классом:

В этом месте, передразнивая меня, миссис Бэгли ядовито заговорила высоким голосом. Весь класс так и покатылся со смеху. Некоторые от смеха чуть не описались. Миссис Бэгли ухмыльнулась и поджала губы.

— Ты действительно в это веришь, Трейси? — спросила она. [Уилсон, 2004, с.100].

Содержание романов Уилсон вписано в реальное пространство и время и наполнено узнаваемыми деталями. Помимо того, что детальность добавляет реалистичности художественным произведениям, этот прием позволяет детям узнать свой быт, а родителям — лучше понять увлечения и желания детей. Вспомним, как Эйми в «Маленьких женщинах» Л.М. Олкотт рассказывает о лимонных цукатах, которые так ценятся в школьной среде, что их можно обменять на карандаши, колечки из бусин и очень важно иметь в наличии,

чтобы не прослыть жадным [Alcott, 1981, p. 161]. Через годы исследователям истории детства будет интересно столкнуться с неискаженными фактами жизни детей XXI века. Трейси проголодалась и мечтает о шоколадке «Кэдберри», ходит с Кэм в Макдональдс и советует близкому другу Питеру как-нибудь тоже туда наведаться. По ее словам, «мартенсы» — надежная обувь, которая непременно должна быть в гардеробе современного подростка.

Элли из книги «Девчонки в поисках любви» (Girls in Love, 1997) пишет:

Какие «шеллис» я видела на витрине! На каблуке, конечно, приличном таком каблуке, зато бронзовые, блестящие, сексуальные, глаз не отвести. [Уилсон, 2006, с. 20].

У девятиклассницы Элли запросы взрослее. Она не просто хочет обладать заинтересовавшей ее вещью, она, как и многие девочки ее возраста, испытывает в ней острую необходимость. Ей кажется, одежда и обувь помогут ей привлечь внимание окружающих и им понравиться. В этот период героиня проходит очередной этап взросления, она интересуется модой, которая, по словам Г.С. Абрамовой, «является одной из норм, одной из вещей, которую надо освоить человеку, чтобы жить в мире культуры» [Абрамова, 1999, с. 302].

Читатель узнает о существовании необычного, малого культурного мира, о готической субкультуре и о том, как приблизительно выглядят его представители. Готесса Надин, подруга и одноклассница Элли, не похожа ни на кого из ближайшего окружения, слушает особенную музыку, рисует на своем теле черепа, пауков, сердечки с виньетками, красит ногти черным лаком, опасается солнца, чтобы кожа оставалась бледной.

У этой же героини раньше всех появляется взрослый молодой человек, с которым они ходят по клубам. Все это становится причиной серьезных переживаний и зависти ее близких подруг. Ж. Уилсон волнует современные подростки и их раннее взросление. В статье «С детьми не все в порядке» (The kids aren't alright), опубликованной в газете «Гардиан», Ж. Уилсон пишет о том, что доступность интернета и телевидения слишком рано знакомит детей с миром в весьма «нефильтрованной» форме. С раннего возраста они начинают вести себя как взрослые. Подростки не желают оставаться детьми — это «не модно», и их детство заканчивается, в сущности, в возрасте 11 лет. Ж. Уилсон упоминает о том, что практически все ее малолетние персонажи хотят пользоваться косметикой, красить волосы и прокалывать уши, а подростки — допоздна гулять и пить алкогольные напитки. Поскольку писательница обращается к читателям от первого лица, некоторые считают, что она придерживается демократичных взглядов относительно взросления детей. Однако Ж. Уилсон уверяет, что в таких вопросах она строга и старомодна, и изображает лишь то, что видит вокруг себя [Wilson, 2008].

Автором подробно рассматриваются разные типы характеров юных героинь. Например, Трейси Бикер и Руби из «Двойняшек» — не из тех, кто показывают свои слабости. Трейси постоянно повторяет, что она никогда не плачет и списывает любые проявления слез на аллергию. Руби не любит грустных воспоминаний, никому не дает себя в обиду. Многих окружающих им удается убедить в своей силе духа. Остроумные и своенравные, они находят смелость ставить под сомнение слова старших.

Но Ж. Уилсон допускает и критическое отношение к своим персонажам. Смелость, самостоятельность и самоуверенность героинь порой граничат с

раздражающим читателя высокомерием. Например, «супер-Трейси» не забудет напомнить о своей гениальности и высказать недовольство по поводу поведения приемной матери, писательницы Кэм, еле-еле сводящей концы с концами, — та не покупает ей «нужных» вещей. Девочка надменно рассуждает о ее творчестве:

Сама виновата. Не то пишет! Тратит кучу времени на скучные статьи для больших журналов, в которых даже картинок нет! А ее книги и того хуже. В жутких мягких обложках — про бедных женщин и их проблемы. Кому охота читать такую ерунду, я вас спрашиваю?! [Уилсон, 2004, с. 108].

Читатели прощают Трейси многое: у нее действительно тяжелое детство, ей приходится жить с осознанием того, что собственная мама не находит для нее времени, а с этим, безусловно, трудно смириться. Но внутреннее раздражение и неудовлетворенность провоцируют героиню на конфликты с окружающими и наглое поведение по отношению к ним: она не скрывает потребительского отношения к приемной матери — у Кэм можно «перекантоваться», пока не приехала настоящая мама. Трейси без разрешения берет из кошелька Кэм деньги, наказания за этот поступок не следует, а юная «воровка» в очередной раз находит для себя слова оправдания.

Нельзя обойти вниманием интересную сцену: Трейси приходит к Кэм сообщить, что скоро встретится с настоящей матерью. Автор рисует такой портрет Кэм:

Она не вздыхала, не плакала и не прижимала меня к себе. Просто сидела и кусала ногти, хотя меня всегда за это ругает.

<...> Она продолжала неподвижно сидеть, а потом вынула руку изо рта и пробормотала:

— Я не знаю, что сказать [Там же, с. 129].

Очень важная деталь дана «крупным планом» — нам становятся видны душевные переживания Кэм, которую выдают лишь руки. Крупный план в произведениях Ж. Уилсон — частый прием, как и в кино, и «невольное ассоциируется с жизненным рассмотрением с близкого расстояния», мы переносимся в «мир, где все действующие лица <...> находятся со зрителем в отношениях интимности, близкого и детального знакомства...» [Лотман, 2005, с. 658]. Трейси любит себя, не задумываясь о переживаниях приемной матери, потому и не способна заметить ее волнение.

Есть в книгах Ж. Уилсон и буквально противоположный тип персонажей, которые действуют в одном пространстве с героями-смельчаками и страдают от комплексов. Это юные созерцательницы — Элли из книги «Девчонки в поисках любви» и Гарнет из «Двойняшек». Элли комплексует, что выглядит недостаточно взросло и полнее подруг. А Гарнет абсолютно осознанно уступает первенство своей сестре. После выступления на конкурсе двойняшек она записывает в дневнике:

Она самая старшая... умная... талантливая!

Настоящая находка!

Звезда!

Нечего было со мной связываться!

Не повезло ей с сестрой» [Уилсон, 2006, с. 125].

Героев книг Уилсон не всегда ждут удачи. Важно, что для тех детей, которым не удается осуществить запланированное, автор предлагает иной путь, формирует новые мотивации. Руби после того, как сестра уезжает учиться, записывает:

Пора всерьез заняться актерским мастерством. Нужно готовиться к тому счастливому моменту, когда мне позвонят телевизионщики и пригласят на прослушивание. <...> Главную роль девчонки-сорванца Джорджины мне сыграть проще простого. У меня и прическа подходит [Там же, с. 198].

Руби будет работать над собой, а Гарнет — учиться в школе. Не нарушая традиции, как и в XIX в., Ж. Уилсон обращается к теме труда: именно постоянная занятость, увлеченность любимым делом и общение с сочувствующими взрослыми помогают им справиться с переживаниями и другими глазами взглянуть на свои трудности.

Композиция произведений, как правило, развивается в двух планах: жизнь дома и за его пределами. Ж. Уилсон подчеркивает мысль, что домашние перипетии отражаются на повседневном поведении детей и их отношениях с окружающими, создавая им немало дополнительных проблем. Мэриголд из «Разрисованной мамы» не пришла ночевать домой, и ее дочь Долфин, сидя на уроке, переживает за мать:

Покусывая ручку, я нарисовала ноготок — в точности такой, как ее татуировка, не забыв ни изящно изогнутый тонкий стебель, ни яркую головку с лицом Мэриголд и остроконечными лепестками. Потом я нарисовала ее еще раз. И еще. А потом шепотом окликнула ее: «Мэриголд!» Я повторяла ее имя снова и снова. Наверное, мне казалось, что если я буду звать ее, то с Мэриголд ничего не случится.

— С кем это она разговаривает?

— Сама с собой, наверное.

— Чокнутая!

— Ага! В точности, как ее мамаша! [Уилсон, эл.ресурс].

В работах Ж. Уилсон очень важен образ дома. Дом — крепость, и покушение на него извне накладывает отпечаток на жизни героинь. Семейная идиллия прошлого, о которой мы читаем во второй главе «Двойняшек», нарушается, когда в семье появляется мачеха, и отец вместе с ней решает переехать в другой город. М.М. Бахтин писал, что одной из особенностей идиллии является единство места, которое «сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое» [Бахтин, 1975, с. 374]. Таким образом, потеря девочками прежнего дома лишает их мир защищенности, нарушает связь с умершей мамой: они теряют место, где жизнь и смерть были едины и не страшны. У девочек отнимают их прошлое, тем самым провоцируя агрессию с их стороны. Ухудшаются отношения с отцом, мачеха Роза вызывает раздражение. Долгое нахождение в такой обстановке создает неудобства для всех.

Отсюда берет начало другой мотив — метаморфозы. Как и в викторианских романах, героини вынуждены смиряться, и, меняясь, исправлять стиль поведения для достижения собственной душевной гармонии и спокойствия окружающих. Они идут на уступки, остудив свой прежний пыл, присматри-

ваются к своей мачехе и не находят в ее действиях ничего предосудительного. Впоследствии Руби и Гарнет проходят процесс самосовершенствования, становятся добрее к родителям и менее эгоистичными.

Для Трейси Бикер обретение дома — высшее счастье. Когда появится дом, жизнь начнется «по-настоящему». Пока Трейси находится в приюте, она присматривает себе приемную маму с квартирой. Начав жить у Кэм, она находит себе еще один уголок — заброшенный дом. Сбегая туда из школы, девочка собирается серьезно в нем обустроиться:

В потаенном месте. Можно даже сказать, «эксклюзивном». В моем собственном доме. Наконец-то дома! Ну конечно, сейчас здесь не очень уютно. Нужно как следует пройтись пылесосом, да не одним, а тремя, четырьмя или даже пятью. Хоть в доме и пусто, а уборка не помешает [Уилсон, 2004, с. 103].

Трейси постоянно ждет. Она устала от временных пристанищ, ей необходимо быть дома. Но в силу обстоятельств своему дому пока приходится находить замену.

Не менее важен в работах писательницы образ матери. Э.З. Фромм пишет, что материнская любовь «заставляет ребенка почувствовать, как хорошо родиться на свет; она внушает ребенку любовь к жизни, а не только желание существовать» [Фромм, 1990, с. 24]. К сожалению, такая форма отношений между матерью и ребенком присуща далеко не всем семьям.

Трейси Бикер, детдомовская девочка, наделяет маму мифологическими чертами:

У меня самая замечательная, самая красивая, самая лучшая мама на свете. Она страшно знаменитая голливудская кинозвезда — постоянно снимается, ее всюду приглашают, и у нее нет на меня ни минутки, вот почему я в приюте [Уилсон, 2004, с. 98].

«Мать — это тепло, мать — это пища, мать — это эйфорическое состояние удовлетворения и безопасности» [Фромм, 1990, с. 19], и она рано или поздно заберет Трейси из детского дома, с этой ужасной «свалки детей». Для Трейси мама олицетворяет будущее.

Иначе ситуация сложилась с образом матери в «Двойняшках». Мама героинь уже три года как умерла, их отец только недавно вышел из депрессии и познакомился с Розой. Однако вся сложность заключается в том, что девочки никак не могут принять новую женщину в семье. Им послано «испытание» в виде мачехи:

Мы никогда не сможем быть той, прежней семьей, но сейчас у нас есть новая семья.

С нами живет бабушка. Конечно, она не заменит нам маму — никто не сможет ее заменить. НИКТО! ВООБЩЕ НИКТО! ОСОБЕННО ЭТА ГЛУПАЯ РОЗА-ЗАНОЗА В ЗАВИТУШКАХ! [Уилсон, 2004, с. 28].

В их случае образ матери связан с воспоминаниями о счастливом периоде детства, которое теперь безнадежно потеряно.

Не всегда родители героинь Ж. Уилсон обладают беспрекословным авторитетом и связаны в сознании девочек со светлыми образами их детства и юности. Мы встречаем и совершенно другой тип мамы — «разрисованный» — инфантильную татуированную алкоголичку, зацикленную на себе

и своих переживаниях, которая не старается сохранить домашний очаг. Ее дочерям порой нечего есть: Долфин, младшая дочь Мэриголд, оказавшись проворнее голодных чаек, выхватывает недоеденную кем-то из посетителей кафе тарелку с картошкой и «уплетает ее за обе щеки». Долфин боится, что ее психически больная, но все же родная и любимая мама попадет в тюрьму, и не решается пойти с ней по магазинам с кредитной карточкой кого-то из знакомых. Долфин с сестрой не рассказывают в школе, что мама периодически не ночует дома.

Демонстрируя различные особенности характеров детей и взрослых, в своих работах Ж. Уилсон часто обращается к христианским мотивам, хотя и в завуалированной форме. Героини способны не только брать, но и отдавать, они жертвуют самым дорогим и смиряют гордыню. Например, Трейси Бикер, вместо того чтобы отомстить своему недругу Жюстине, протягивает девочке ручку с Микки-Маусом. Ручку подарила Трейси ее будущая приемная мама Кэм, и этот подарок очень дорог сердцу Трейси. Однако, неожиданно для себя, она жертвует такой серьезной вещью.

Мэриголд в «Разрисованной маме» ради своих детей пытается бросить пить и искренне старается стать «нормальной», обычной мамой, что в итоге заканчивается психическим припадком, и она выливает на тело белую краску, пряча от людских глаз свои главные «ненормальные» отличия.

Руби в «Двойняшках» так же смиряется с тем, что не она, а сестра получила стипендию на обучение в Марнок-Хайтс. Поначалу Руби ревнует, требует заслуженного отношения к себе и справедливости. В попытке прервать всякие отношения с сестрой, избавиться от похожести на нее, она даже отрезает себе волосы. Однако нарушенная гармония в отношениях сестер, потерянные доверительные отношения мешают жить обеим — как Руби, так и ее сестре-близнецу Гарнет:

Она вернулась из туалета, и я бросилась к ней и обняла ее за шею.

— Ах, Гарнет, прости! Я была настоящей свиньей. Я не хотела, но очень тебе завидовала и по-дурачки себя чувствовала, как будто меня оставили в стороне. Но ты же будешь моей сестрой-близняшкой, да? Даже если уедешь в Марнок-Хайтс?

— Я всегда-всегда буду твоей двойняшкой! — ответила Гарнет.

[Уилсон, 2006, с. 194].

По мнению О.А. Кривцуна, «степень интенсивности переживания художественной реальности может быть ничуть не меньше, чем действительного события» [Кривцун, 2004, с. 214]. Герои художественной реальности Ж. Уилсон похожи на современных детей, а эта похожесть дает читателям возможность узнать в персонажах себя. Узнавание активизирует механизм «врачевания» читателя: наблюдая за героями и событиями, он вооружается против своих слабостей и недостатков.

Своевременность и доступность работ Жаклин Уилсон делают их популярными во всем мире: понятным для всех языком в них поднимаются актуальные для современного мира темы (алкоголизм, наркомания, проблемные семьи, одиночество, социальное неравенство и др.). А взгляд на детей и их проблемы взрослого, одновременно «старомодного» и современного человека, ценен тем, что в результате автором дается объективная оценка происходящего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Alcott L.M.* Little women. NJ., 1981.
2. *Wilson J.* The kids aren't alright //The Guardian /[Электронный ресурс] URL: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/mar/03/thekidsarentalright> (дата обращения: 15.02.2012).
3. *Абрамова Г.С.* Возрастная психология. М., 1999.
4. *Аникин Г.В., Михальская Н.П.* Чарльз Диккенс (Charles Dickens, 1812–1870) // Литература Западной Европы 17 века/ [Электронный ресурс] URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/mihalskaaya-anikin-angliya/charles-dickens.htm> (дата обращения: 15.02.2012).
5. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
6. *Горшков А.И.* Русская стилистика. М., 2006.
7. *Кривцун О.А.* Эстетика. М., 2000.
8. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 2005.
9. *Уилсон Ж.* Двойняшки. М., 2006. Перевод И. Шишковой.
10. *Уилсон Ж.* Девчонки в поисках любви. М., 2006. Перевод И.Изотовой.
11. *Уилсон Ж.* Дневник Трейси Бикер: Повести. М., 2004. Перевод И.Изотовой, И. Шишковой.
12. *Уилсон Ж.* Разрисованная мама /[Электронный ресурс] URL: <http://bookre.org/reader?file=186322> (дата обращения: 15.02.2012). Перевод Е.Климовой.
13. *Фромм Э.З.* Искусство любить. Исследование природы любви. М., 1990.
14. *Шишкова И.А.* Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков (конец XIX — XX вв.) : дис. ... д-р. фил. наук: 10.01.03. М., 2003.

Поступила в редакцию 20.02.2013

Е.А. ФЕЛЬДМАН

**СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА АНГЛИЙСКОЙ
ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ
(НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЙ
СЕСИЛЬ МЭРИ БАРКЕР)**

В статье освещаются основные трудности, с которыми может столкнуться переводчик английской поэзии для детей: невозможность адекватной передачи словесных игр, отсутствие в русской культуре аналогов английских поверий и образов, нежелательное смешение с классикой русской детской поэзии из-за сходства поэтических размеров. На примере «Песни феи лаванды» Сесиль Мэри Баркер рассматривается процесс перевода детского стихотворения, сопряженные с ним проблемы и вероятные пути их решения.

Ключевые слова: английская литература, литература для детей, поэзия, перевод, Сесиль Мэри Баркер.

Обращение английских детских писателей к фольклорным мотивам — одна из традиций национальной литературы. Первый поэтический сборник Сесиль Мэри Баркер (1875-1973) «Цветочные феи весны», изданный в 1923 году, в Великобритании давно считается классикой, но, к сожалению, мало знаком русскоязычному читателю. Стихотворения, составившие его, — это двадцать «песен эльфов» различных цветов, каждую из которых поэтесса сопровождала собственноручно выполненной акварельной иллюстрацией. Среди персонажей сборника — феи растений, время цветения которых в Европе приходится именно на весну: крокус, чистотел, фиалка, желтый нарцисс. С 1923 по 1948 год увидели свет еще шесть книг Сесиль Мэри Баркер на аналогичные темы («Цветочные феи деревьев», «Феи садовых цветов» и т.д.), и восьмая — «Цветочные феи зимы» — была издана посмертно в 1985 году.

Волшебный народ «фэйри» всегда являлся важной частью культурного наследия Великобритании. В мифологии кельтов, заселивших к 400 г. до н.э. значительную часть Западной и Центральной Европы, и, в том числе, Британские острова, одно из главнейших мест занимали Туатха де Данаан — «племена богини Дану». В процессе «мифологического творчества, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы» [Веселовский, 1989, с. 301] «дети богини Дану», также называемые сидами, претерпели изменения в облике и функционале, приблизившись

к эльфам, более знакомым отечественному читателю. Они стали персонализациями дикой, первозданной природы, которая, тем не менее, постоянно изменялась под воздействием рук человека.

Как свидетельствуют саги, впервые записанные ирландскими монахами в VII–VIII вв., эльфы оставались популярными персонажами народных преданий даже после повсеместной христианизации Европы. Как отмечает В.М. Жирмунский, «иногда особенно яркие черты языческого культа опускались, или даже присочинялся в христианском духе новый конец саги; однако обычно монахи-переписчики сохраняли все упоминания о колдовстве, заклятиях, столкновениях или любовном общении людей с сидами (духи вроде эльфов и фей) и т.д.» [Жирмунский, 1987, с. 18].

В последующие столетия интерес европейцев к «маленькому народцу» не только не угас, но и получил творческое развитие: после того, как Ганс Христиан Андерсен создал несколько сказок с участием фей — покровительниц растений, их образ стал общим местом в детской литературе. Особенно ярко эта тенденция проявилась в Англии в начале XX века. В 1904 году Джеймс Барри опубликовал первую часть саги о Питере Пэне — мальчике, который отказывается взрослеть и в компании фей отправляется в страну вечного детства. Двумя годами позже вышел «Пак с Волшебных холмов» Редьярда Киплинга — сборник художественно переработанных английских легенд, в котором главную роль играл эльф по имени Пак, один из старейших сказочных персонажей. «Цветочные феи весны» Сесиль Мэри Баркер стали естественным развитием сложившейся традиции.

Готовя к публикации перевод первого сборника стихотворений Баркер, мы столкнулись с необходимостью выбора, связанного с существованием двух переводческих концепций. Приверженцы одной школы перевода считают, что нужно строго следовать авторскому тексту и, по возможности, сохранять форму и стиль оригинала. Другие, наоборот, полагают, что автора необходимо «встраивать» в культурологический контекст, привычный для иноязычного читателя — то есть фактически сводя перевод к вариациям или пересказу. («Воссоздающий» и соответственно «перестраивающий» перевод в терминологии М. Лозинского [Лозинский, 1987, с. 95]). Однако во втором случае может возникнуть искушение использовать подлинник лишь как тему и повод для самовыражения: «Такой перевод, возможно, ценен как произведение литературы, имеет художественные достоинства, однако... это всего лишь «пересказ своими словами чужого произведения» [Модестов, 2006, с. 137].

Таким образом, задача переводчика заключается в нахождении «золотой середины», при которой максимально точная передача содержания сочеталась бы с сохранением достоинств формы, свойственных оригиналу. Как писал С.Я. Маршак в статье «Поэзия перевода», «перевод стихов — высокое и трудное искусство. Я выдвинул бы два — на вид парадоксальных, но по существу верных — положения: Первое. Перевод стихов невозможен. Второе. Каждый раз это исключение» [Маршак, 1971, с. 372].

Как известно, подстрочник стихотворения может включать в себя реалии, мало понятные иноязычному читателю. Когда он преобразуется в поэтическую форму, расхождение с подлинником еще более усиливается. При переводе детской поэзии трудности адекватной передачи содержания многократно возрастают из-за узости используемого лексикона и ограниченности выбора

образов — поэтому многие переводы детских стихотворений при тщательном рассмотрении оказываются по сути своей пересказами, причем данное обстоятельство не зависит от уровня мастерства переводчика.

При работе с текстами Сесиль Мэри Баркер точный перевод оказался затруднителен по нескольким причинам. Условно их можно разделить на три группы:

- Невозможность адекватной передачи языковых игр.
- Нежелательные ассоциации с русской классикой в результате совпадения поэтических размеров.
- Отсутствие аналогов поверий и образов, задействованных в сюжете оригинала.

Сесиль Мэри Баркер нередко обыгрывает составные англоязычные названия растений. Одна из песен называется «The Song of the Speedwell Fairy». «Speedwell» обозначает многолетнюю траву семейства Подорожниковых — Веронику, при этом «speed well» — отсылка к фразеологическому обороту «to wish good speed», который можно перевести как «желать успеха». По сюжету фея вероники желает удачи странникам, проходящим мимо нее по луговой тропе [Barker, 2002, p. 37]. В русском языке полноценная передача этого каламбура не представляется возможной, так как не только является художественным приемом, но красной нитью проходит через весь сюжет, более того, диктует характер главной героини. Русское название «Вероника» не содержит подобного каламбура, от которого переводчик мог бы оттолкнуться, воспроизводя игровой элемент стихотворения на своем языке. Такие потери неизбежны и должны компенсироваться достоинствами в других областях: усложнением рифмы, тщательно продуманной звукописью и т.д.

Перевод некоторых стихотворений осложнялся случайными ритмическими совпадениями английского оригинала с поэтическим размером популярных в России произведений для детей. Точное следование подлиннику вызвало бы у отечественного читателя ненужные ассоциации, не имеющие ничего общего с первоначальным текстом. К примеру, сперва перевод «Песни феи лиственницы», выполненный размером, совпадающим с размером оригинала, звучал так:

Лиственницу любит
Весь народец фей.
Голы ветки липы,
Дуб еще черней.
Лиственница первой
Приютила фей.

Любой ребенок сразу услышит в нем хорошо знакомое с детства: «Мишка косялапый / По лесу идет, / Шишки собирает / И в карман кладет». Поэтому в конечной редакции было решено изменить размер и увеличить длину строки:

Поиграть с весенним ветром
Кто откажется из фей?
Без листвы продрогла липа,
Дуб стоит еще черней.

Только лиственница ярко
Приделась ради фей.

Благодаря данной трансформации удалось избежать нежелательной аллюзии, которая могла бы исказить замысел автора стихотворения.

Что касается сложности, связанной с передачей культурных реалий, то ее наглядно иллюстрирует «Песня эльфа одуванчика»:

Here's the Dandelion's rhyme:
See my leaves with tooth-like edges;
Blow my clocks to tell the time;
See me flaunting by the hedges... [Barker, 2002, p. 32]

Приведем подстрочник стихотворения: «Это песня одуванчика. Посмотри на мои листочки с зубчатыми краями, подуи на мои часы, чтобы узнать время, посмотри, как я лечу над изгородями». В данном случае мы сталкиваемся с прямой отсылкой к народному поверью, которое знакомо каждому англичанину с детского возраста. Чтобы узнать время, нужно подуть на распустившийся одуванчик. Если пух облетел с первого раза, сейчас один час дня, если дуть пришлось два раза — два часа, и так далее. В русской культуре отсутствуют какие-либо аналоги данного действия, поэтому в результате проблемное место пришлось опустить, заменив на нечто более привычное для наших реалий. В итоге процитированная строфа приобрела следующую форму:

Летом, лишь придет пора,
Дунь в кудряшки мне, и сразу
Улечу я со двора.
Я не слушаюсь приказов!

Рассмотрим подробнее процесс воплощения конкретного стихотворения на иностранном языке. В качестве примера возьмем «The Song of the Lavender Fairy» — «Песню феи лаванды» из сборника «Цветочные феи сада»:

The Song of the Lavender Fairy

«Lavender's blue, diddle diddle» —
So goes the song;
All around her bush, diddle diddle,
Butterflies throng;
(They love her well, diddle diddle,
So do the bees),
While she herself, diddle diddle,
Sways in the breeze!

«Lavender's blue, diddle diddle,
Lavender's green;»
She'll scent the clothes, diddle diddle,

Песня феи лаванды

«Лаванда синяя, динь-динь» —
Так в песенке поется.
Вокруг нее весь день, динь-динь,
Пчела с гуденьем вьется,
И стайка бабочек, динь-динь,
Порхает поутру.
С лавандой весело, динь-динь,
Качаться на ветру!

«Лаванда синяя, динь-динь,
Зеленый стебелек!»
Любых духов нежней, динь-динь,

Put away clean -	Ее простой цветок.
Clean from the wash, diddle diddle,	Не торопись стирать, динь-динь,
Hanky and sheet;	Пропахший ей платок.
Lavender's spikes, diddle diddle,	Пусть сладкий аромат, динь-динь,
Make them all sweet! [Barker, 2002, p. 32]	Разносит ветерок!

Оригинальное стихотворение, как и перевод, состоит из двух катренов по восемь строк с перекрестной рифмовкой типа ababacac. Сесиль Мэри Баркер использует только мужские рифмы (song — throng, bees — breeze, green — clean), что в принципе характерно для английской поэзии благодаря редукции окончаний и преобладающей односложности лексики. Однако в переводе на семь пар мужских рифм (поутру — ветру, стебелек — цветок, платок — ветерок) приходится одна женская (поется — вьется).

Первое и самое принципиальное отличие оригинала и перевода заключается в удлинении строки по сравнению с авторской, что продиктовано соображениями благозвучия. «The Song of the Lavender Fairy» написана двустопным ямбом, перевод же выполнен трехстопным. (Говоря о размере в данном случае, мы можем не учитывать вспомогательную рифму в нечетных строках «diddle diddle» / «динь-динь», которая не несет смыслового содержания и лишь придает тексту особую звуковую выразительность, за счет аллитерации помогая приблизить авторское стихотворение к народной песенке или считалке.)

Второе главное отличие перевода и подлинника — фонетическое. Уже упомянутый элемент «diddle» довольно сложен для произнесения русским читателем, преимущественно из-за непривычного сочетания [дл] на конце. К тому же нельзя не согласиться с В. С. Модестовым в том, что: «Если согласные скапливаются — стих становится корявым, скрипучим, трудно читаемым» [Модестов, 2006, с. 182]. Поэтому в русском переводе элемент «diddle diddle» получил воплощение «динь-динь». Во-первых, данное звукоподражание легко произносится детьми, во-вторых, традиционно ассоциируется со звонком колокольчика и феями — вспомним фею Динь-Динь из «Питера Пэна». Необходимо отметить, что аллюзия на произведение Барри воспроизведена независимо от замысла Баркер, но легко считывается даже самыми юными читателями и выглядит в данном контексте уместно.

При сравнении оригинала и перевода может возникнуть вопрос, насколько обоснованно поступает переводчик, пренебрегая типом рифмы или размером подлинника — в частности, более энергичным двустопным ямбом. В этом случае можно опереться на принцип поэтического перевода, сформулированный аббатом Жаком Делилем (1738–1813): «Существеннейшая обязанность переводчика, в которой заключаются уже и все другие, состоит в том, чтобы добиться в каждом отрывке тех самых результатов, которых сумел достигнуть автор. Переводчик должен дать если и не те же самые красоты, то по крайней мере то же количество красот, которое имеется в оригинале. Каждый, кто взялся за перевод, берет на себя долг и обязан выплатить его если не той же монетой, то в той же сумме. Если он где-нибудь не может передать образ, пусть его заменит мысль, если он не в состоянии рисовать для уха, пусть рисует для души, если он не так лаконичен, пусть будет богаче. Предвидя, что он должен ослабить оригинал в одном месте, пусть он его усилит в другом. <...>

Было бы неправильно сравнивать каждый стих перевода с соответствующим стихом оригинала. Только оценка перевода всего произведения в целом или отдельных его значительных отрывков может определить меру истинной ценности перевода» [Цит. по: Левик, 1987, с. 362].

По мнению специалистов по детской литературе, хорошее стихотворение должно обладать тремя главными признаками: незамедлительное обращение к чувствам без необходимости обдумывать или заучивать текст; простота, не переходящая в глупость; способность смотреть на мир глазами ребенка [Grenby, 2011, p. 55]. Перевод детской поэзии сложен не только по той причине, что должен сохранить все эти признаки при воссоздании текста на другом языке. Кроме того, он обязан дать иноязычному читателю точно такое же впечатление, которое получил читатель оригинала — современник его автора (в данном случае это англичанин 5–10 лет, живущий в 30-х годах XX века). Также перевод стихотворения для детей должен учитывать менталитет иноязычного читателя и «подстраиваться» под него таким образом, чтобы удержать его внимание, при этом не потеряв специфические черты и атмосферу подлинника: с этими целями Маршак в свое время заменил «little Betty Blue» на ставшую хрестоматийной «маленькую Мэри».

При переводе Сесиль Мэри Баркер изменение размера или типа рифмы продиктовано как раз соображениями легкости восприятия русскими детьми. Если какая-либо потеря неизбежна, она компенсируется искусственным приобретением — например, не предусмотренной автором аллюзией на Дж. Барри. Другая переводческая компенсация касается воспроизведения фонетических приемов. В оригинале «Песни феи лаванды» лексически-смысловой ряд «bush — butterflies — bees — breeze» (кустарник — бабочки — пчелы — ветер) подкреплен начальной согласной «b». В переводе звуковое единоначалие сохранить не удалось, однако это было компенсировано аллитерационными рядами двух типов:

Вокруг нее весь день, динь-динь,
Пчела с гуденьем вьется

и

И стайка бабочек, динь-динь,
Порхает поутру

Первая аллитерация обладает звукоподражательным эффектом, так как создает впечатление певучести и гудения, которые на фонетическом уровне ассоциируются с гулом пчел на цветущем лугу. Вторая аллитерация тоже связана с визуальным образом, но косвенно: в русском языке глухой взрывной звук [п] сопровождается сильным выдохом, что вполне соответствует образу бабочки как летучего существа, зависящего от малейшего дуновения ветра.

Таким образом, процесс перевода стихотворения для детей по сути своей представляет постоянное чередование потерь и компенсаций. Главные сложности при переводе английской детской поэзии — отсутствие в русской культуре аналогов западных поверий и образов, невозможность адекватной передачи словесной игры автора и даже нежелательное смешение с классикой

русской детской поэзии. Чаще всего это удастся компенсировать, но в таких случаях, как с «Песней эльфа одуванчика», приходится признать частичную непереводаемость текста.

В целом можно отметить, что при работе над произведением для детей приоритет переводчика составляют интересы ребенка. Это обстоятельство обуславливает необходимость бережной адаптации оригинального текста и, по сравнению с переводом «взрослой» поэзии, побуждает расширять смысловые пределы подлинника.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Barker C.M.* Flower Fairies of the Garden. London, 2002.
2. *Barker C.M.* Flower Fairies of the Spring. London, 2002.
3. *Grenby M.O.* Children's Literature. Edinburgh, 2011.
4. *Веселовский А.Н.* Поэтики сюжетов // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
5. *Жирмунский В.М.* История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. М., 1987.
6. *Левик В.В.* О точности и верности // Перевод — средство взаимного сближения народов. М., 1987.
7. *Лозинский М.Л.* Искусство поэтического перевода // Перевод — средство взаимного сближения народов. М., 1987.
8. *Маршак С.Я.* Поэзия перевода // Собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. М., 1971.
9. *Модестов В.С.* Художественный перевод: история, теория, практика. М., 2006.

Поступила в редакцию 20.02.2013

В.Е. ЯЗЬКОВА

ПИЙ IX: ОТ «ПАПЫ-ЛИБЕРАЛА» К «УЗНИКУ» ЛИБЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВА

Статья посвящена изучению политической концепции папы Пия IX (пontiфикат 1846–1878 гг.) в контексте узловых проблем итальянского Рисорджименто: расцвета и поражения неогвельфизма, первой и второй итальянской войны за независимость, «римского вопроса» и ликвидации светской власти понтифика.

Ключевые слова: Папа Пий IX, Папское государство, неогвельфизм, Рисорджименто, либерализм, объединение Италии, «римский вопрос», секуляризм.

Обновление католической церкви, начатое Вторым Ватиканским собором 1962–1965 гг., не привело, вопреки ожиданиям, к упрочению позиций христианства в европейском обществе. Церковные иерархи с прискорбием констатируют расцвет секулярной ментальности и в то же время возврат в язычество, поклонение новым идолам, тягу к иррациональному, суеверному, мистическому. Папа Бенедикт XVI неоднократно отмечал в своих выступлениях, что в условиях господства индивидуализма быть христианином не модно и не своевременно. Во многих странах, подчеркивал понтифик, удар по религиозной свободе граждан наносит государство — посредством замалчивания общественной роли религии, внедрения и пропаганды таких завоеваний прогресса и современной цивилизации, как однополые браки, аборт, эвтаназия и т.д. [Benedetto XVI, эл.ресурс]. Теологи убеждены, что «мимикрия» и приспособленчество¹ крайне опасны для церкви. В то же время, вступая в противоречие с тенденциями современного мира, эта концепция может спровоцировать новый, глубокий конфликт церкви с гражданским обществом.

Таких конфликтов в истории Ватикана, начиная с эпохи Рисорджименто, то есть с периода создания единой Италии, было предостаточно. В этой связи представляется актуальным рассмотреть концепцию Пия IX, современника объединения Италии, последнего суверена Папского государства, чья позиция на долгие годы, а по некоторым аспектам — вплоть до Второго Ватиканского собора — определила отношение церкви к либеральному государству и секулярной традиции.

¹ Концепция так называемого «позитивного секуляризма» была выдвинута президентом Франции Н.Саркози в ходе визита Бенедикта XVI в Париж [Колесников, 2008, с.3].

Избрание на папский престол кардинала Джованни Мария Мастаи-Ферретти (1792–1878), взявшего имя Пия IX 16 июня 1846 г., было встречено с радостью широкими слоями итальянского общества. В 30-е и особенно в 40-е гг. XIX в. надежды на оздоровление церкви, ее вклад в дело политического и духовного возрождения страны, раздробленной на ряд суверенных государств, часть из которых находилась под гнетом Австрийской империи, высказывались в трудах выдающихся светских мыслителей Алессандро Мандзони, Чезаре Бальбо и богословов-священнослужителей Антонио Росмини и Винченцо Джоберти.

Выдвигая проект конфедерации итальянских государств под главенством понтифика — Верхней Италии², герцогства Тосканского, Папского государства и Королевства Обеих Сицилий, — Росмини и его сторонники из числа либеральных католиков и либералов стремились предложить наименее болезненное решение итальянского вопроса, «обретение свободы без революции, независимости — без войны, объединения — без единства» [Spadolini, 1975, p.26]. Приверженцев этой теории в итальянской историографии принято называть «неогвельфами» в память о средневековом гвельфизме, провозглашавшем римского первосвященника духовным и политическим вождем в борьбе императорами Священной Римской империи.

Общественная деятельность неогвельфов разворачивалась преимущественно в сфере литературы и философии. Лишь после выхода в свет в 1843 г. сочинения пьемонтского аббата В. Джоберти «О моральном и гражданском первенстве итальянцев» неогвельфизм стал широким политическим движением. Если Росмини³ ставил вопрос прежде всего о реформировании церковной организации и ее очищении изнутри, возвращаясь, по сути дела, к основным тезисам Реформации, то Джоберти сосредоточил внимание преимущественно на путях возвышения папства и его роли в обретении национального единства. «Тот факт, — заявлял он, — что папа является и должен быть безусловным гражданским властелином Италии, кроется в самой природе вещей» [Цит. по: Лама, 1961, p. 170]. При этом основную роль в разработке проекта конфедерации философ отводил Папскому государству и Сардинскому королевству, полагая, что именно от согласия между Римом и Туринном зависит судьба Италии [Gioberti, 1846, p.158].

² По проекту, в Верхнюю Италию должно было войти Сардинское королевство, к которому присоединялись территории Ломбардии и Венето, бывшие в тот момент частью Австрийской империи.

³ Проект реформ, предложенный А. Росмини (1797–1855) в сочинении «О пяти злах святой церкви» (1832–1833 гг.), предусматривал образование духовенства, отказ епископов от привилегий, искоренение злоупотреблений, переход от чуждой простолудину латыни к народному итальянскому языку. Росмини затрагивал святую святых католической церкви в Италии — ее земельные владения, поскольку само их существование шло вразрез с главным обетом священнослужителя — обетом бедности. Сравнивая церковь с душой, а государство с телом, Росмини заключал в трактате «Философия политики» (1839 г.), что основание любого государственного организма составляет теократическое общество [Salvatorelli, 1949, p. 235]. Учитывая же, что католицизм отрицал превосходство светского над духовным, гражданских законов над религиозным сознанием, то вывод напрашивался сам собой: церковь должна быть избавлена от юрисдикционалистского контроля со стороны государства.

Вплоть до конца 40-х гг. XIX в. Росмини и Джоберти оказывали заметное воздействие на формирование общественного мнения страны: их предложения сближались с либеральными теориями и позволяли надеяться на союз с прогрессивным духовенством в будущем едином государстве. Как полагал итальянский писатель, философ и политический деятель XIX в. Ф. де Санктис, «умеренные» в Италии, возможно, не принимали на веру все, о чем говорил Джоберти, но путь, который он предлагал, казался им перспективнее заговоров Мадзини или наивного упования на военную помощь извне; он отвращал людей от рационализма и атеизма эпохи Просвещения, обращал их к религии. Немало способствовали успеху «Первенства» и чисто художественные достоинства произведения: образность и красочность языка, смелость фантазии, сила убеждения, бесспорный дар красноречия, присущие автору и столь созвучные душевной организации итальянца [De Sanctis, эл.ресурс]. По мнению итальянского исследователя Р. Виллари, именно это сочинение положило начало созданию мифа о папе-либерале [Цит по: Villari, 1975, p. 21], царившего в умах итальянских интеллектуалов вплоть до 1848 г.

Показателен в этой связи доклад о положении дел в Италии, составленный сотрудником российского посольства в Риме в декабре 1843 г. По словам дипломата, при первом поверхностном ознакомлении с жизнью итальянских государств может сложиться впечатление, что Италия пребывает во власти мелких страстей и противоречий. Римляне презирают все, что не является римским, неаполитанцы — питают отвращение к римлянам, смертельно им завидуя; Генуя ненавидит Турин, Рим — Флоренцию, Венеция — Милан и так далее. Всякий, кто рассматривает ситуацию в Италии лишь с этой точки зрения, — продолжал автор доклада, — скорее всего, заключит, что в этой деморализованной, истощенной внутренними противоречиями и политической раздробленностью стране невозможна сама мысль о централизации и объединении, что надежды итальянцев беспочвенны и иллюзорны, что их удел — довольствоваться удовлетворением мелочных притязаний и тешить себя ура-патриотическими лозунгами [АВПРИ. Ф. 190. 1843–44. Д. 623. Л.17–18об].

Между тем, — отмечалось в докладе, — подобная трактовка не отражает подлинного положения дел. Невзирая на политическую и территориальную раздробленность, Италия бережно хранит в памяти воспоминания о былом величии и лелеет надежду обрести независимость. На этом фоне вражда и взаимная ненависть утихают, — подчеркивал дипломат, — при слове «независимость» в сердцах папы римского и последнего бедняка Болоньи и Милана вспыхивает одно и то же страстное желание [Там же, Л. 19–21об.].

В то же время, — говорилось в докладе, — многие передовые умы Италии убеждены в том, что единственным гарантом социального спокойствия в стране может быть только римский первосвященник. В основе этого убеждения лежит издавна сложившееся у итальянцев представление о том, что возрождение Италии возможно лишь в том случае, если Рим возглавит движение политического и духовного обновления страны: «все, что было предпринято без Рима, не имело и никогда не будет иметь успеха» [Там же, Л. 31–32 об.].

В самом деле, вера в особое предназначение Вечного города, вплоть до одержимости этой идеей, объединяла представителей различных политических партий и движений, независимо от того, выступали ли они за ликвида-

цию светской власти понтифика или предпочитали сохранение статус-кво. С Римом связывал надежды на возрождение отчизны Дж. Мадзини, включивший в программу «Молодой Италии» пункт о том, что судьба страны должна быть решена непременно в Вечном городе [Там же, Д. 779. 1849–1853, Л.25–25об.]⁴. «Идеей» Рима был одержимы А. Мандзони и М. Д'Адзелио. Подчеркивая значение Вечного города, умеренный либерал, историк и политический деятель Чезаре Бальбо присоединился к идее «первенства» папства в Италии и в мире: сам тот факт, что он посвятил «Надежды Италии» (1844 г.) Джоберти, свидетельствовал об известной преемственности взглядов автора⁵.

Прогрессивная Италия жаждала перемен. Предшественник Пия IX - Григорий XVI — очень мало подходил на роль папы-освободителя и папы-либерала. Автор печально известных энциклик «*Mirari vos*» 1832 г. и «*Singulari nos*» 1834 г., покровитель иезуитов, назвавший современную ему цивилизацию «делом рук Сатаны» [Spadolini, p. 29], Григорий XVI решительно осудил учения либеральных католиков как подрывающие основы религиозной и гражданской власти во имя разрушения божеского и человеческого порядка [Gregorio XVI, эл.ресурс]⁶. После его кончины итальянцы сочли, что «хуже не могло уж быть, а должно ожидать лучшего» [Шерр, 1870, с. 49].

Изначально победу предсказывали двум могущественным соперникам кардинала Джованни Мария Мастаи-Ферретти — стороннику робких реформ кардиналу П. Джицци и кардиналу-консерватору Л. Ламбускини, исполнявшему обязанности государственного секретаря при Григории XVI. Новый же понтифик ничем особенным не выделялся. Он родился в городке Сенигаллия, близ Анконы, 13 мая 1792 г. и, следовательно, был «молодым папой», поскольку на момент избрания ему было всего 54 года.

Еще в отрочестве девятый сын графа Джироламо Мастаи-Ферретти и графини Катерины Солацци, Дж.М. Мастаи-Ферретти решил стать священником, однако участвовавшие приступы эпилепсии вынудили его поначалу отказаться от этой идеи. Спасение от тоски молодой граф находил в охоте, театральных постановках, игре на виолончели. Путешествие в Рим в 1814 г. во многом предопределило судьбу юноши. Под влиянием дяди, монсеньора

⁴ Исторически Дж. Мадзини (1805–1872) оправдывал это тем, что Рим дважды изменил направление развития европейской цивилизации: в античности и в эпоху средневекового папства, когда триумф грубой материальной силы язычества уступил место духовному единству Европы. Грядущий же «третий Рим», или «Рим народа» (третий после «Рима цезарей» и «Рима пап»), призван наделить старое «духовное» единство новым «социальным» содержанием, — писал Мадзини еще в 1832 году.

⁵ В своем трактате Чезаре Бальбо (1789-1853) обращал особое внимание на необходимость проведения реформ в Папском государстве и нейтрализацию иезуитов как реакционного крыла духовенства. Понимая в то же время, что австрийское господство является самым серьезным препятствием к созданию федерации итальянских государств, Бальбо выразил надежду на то, что Австрия удовлетворит свои территориальные аппетиты, обратившись на Балканы, и освободит Италию от своего присутствия.

⁶ Эта энциклика была направлена прежде всего против французских либеральных католиков, в частности, против Ф.Р. Ламменэ, однако она имела широкий резонанс и в Италии.

П. Мастаи-Ферретти, он свел знакомство с римской знатью — представителями блестящих фамилий Орсини, Колонна, Дориа — и тогда же пришел к убеждению, что монархия имеет двоякую опору: аристократию и духовенство. Изучение философии и теологии, интерес к папскому двору, паломничество в г. Лорето, с которым Джованни связывал чудесное исцеление от своего недуга, и особенно его занятия с подростками, выявившие дар педагога и проповедника, утвердили молодого человека в его намерении связать жизнь с церковью. После двухлетней подготовки 10 апреля 1819 г. Джованни Мастаи-Ферретти принял сан. Дальнейшая его карьера развивалась стремительно: с 1823 по 1825 гг. — он пробыл в составе миссионерской экспедиции в Чили, в 1827 г., в возрасте 31 года, был назначен архиепископом Сполето, в 1832 г. — возглавил епископство Имола, а в 1840 г. — облачился в кардинальский пурпур. Шестью годами позже, 16 июня 1846 г., последовало неожиданное избрание на папский престол. Этот выбор удивил и разочаровал многих в курии. Мастаи-Ферретти считался честным прелатом, питавшим ребяческое пристрастие к религиозным зрелищам, но в то же время имел репутацию «слабодушного человека, гибкой трости, гнущейся и повертывающейся так или иначе...» [Там же, с. 47]

По воспоминаниям современников, ни один понтифик не был встречен с такой радостью, с какой был встречен новый папа. Когда же 17 июля 1846 г. в Риме вышел манифест о даровании амнистии политзаключенным и ссыльным, народное ликование приняло форму коллективного помешательства. Пия IX воспевали в гимнах как «ангела Ватикана», «спасителя и мессию Италии» [Там же, с.60]. При его появлении люди падали ниц, плакали и смеялись от радости, смельчаки впрягались в его коляску, с благоговением ожидая царственного седока [АВПРИ. Д. 683. Л. 252–253 об.]. Города Папского государства были украшены праздничной иллюминацией, с балконов свисали портреты папы, повсюду раздавались возгласы «Да здравствует независимость Италии!», «Да здравствует конфедерация!», «Да здравствует объединение Италии!» [Там же, Д. 685.1846. Л. 14 об.–15]. Спонтанные манифестации проходили во всех городах полуострова: под крики «Да здравствует Пий IX!» митингующие требовали реформ и либерализации общественной жизни.

К общему хору славословий присоединились одобрительные отклики из-за рубежа. Чрезвычайный и полномочный посол России в Риме А.П. Бутенев отмечал в своей депеше в Петербург в июле 1846 г., что восшествие Пия IX произошло в «добрый час» и что благодаря прямоте, вдумчивости и спокойствию понтифик «всё более и более завоевывает симпатии внутри и извне» [АВПРИ. Д. 683. Л.193об.,197 об.]. Париж и Лондон также приветствовали перемены в Ватикане: Ф. Гизо рассчитывал закормить «дракона» итальянской революции «медовыми лепешками реформы», а Пальмерстон видел в папе-реформаторе «острую занозу для Австрии и старался вогнать занозу эту поглубже» [Шерр, с. 62]. В Вене же были всерьез обеспокоены происходящим, поскольку робкие возражения австрийского посланника, казалось, лишь подогревали патриотический пыл нового папы [Там же]. «Мы сомневаемся, что Пий IX сможет без денег и без армии осуществить хоть какую-нибудь реформу», — писали корреспонденты австрийских газет в августе 1846 г. [АВПРИ. Д. 683. Л. 316 об.]. Любая информация, бросавшая

на понтифика тень, объявлялась клеветой, а распространители «неугодных» сведений — врагами. В частности, чрезвычайный посланник и полномочный министр России при Сардинском дворе г-н Кокошкин привел в своей депеше от 10 октября 1846 г. следующий факт: при обсуждении вопроса о том, какой город следует избрать в 1848 г. для проведения юбилейной сессии научного конгресса по делам Италии, многие указали на Рим, однако понтифик высказался против. Когда же это стало известно, большинство итальянских интеллектуалов не поверило в отказ папы на том простом основании, что подобное невозможно в принципе: «Этого не может быть! — кричали они. — Те, от кого вы получили эти сведения, просто возводят хулу на деяния Пия IX. Это враги!» [АВПРИ. Ф. 196, Д. 75. 1846, Л. 200 об.].

1847 год вознес нового папу на вершины славы и всеобщего преклонения. Каждому его жесту, слову, взгляду и даже вздоху⁷ придавалось особое значение, особый политический смысл. В его честь слагались гимны и оды: «Чем ты была, Италия, до прихода Пия? Именно он возродил и возвеличил тебя — поработленную, повергнутую австрийцами, безымянную!» [Цит. по Larca, p.298]. Понтифик, в свою очередь, не мог разочаровать боготворящую его толпу, хотя и признавался, что ее требования превосходят его полномочия. После издания более мягкого цензурного устава в марте 1847 г., учреждения государственной Консульты с участием мирян в апреле и дарования Конституции, предусматривавшей создание двухпалатного парламента в марте 1848 г. Пий IX заявлял: «Не требуйте от меня того, что я не могу, не должен, не хочу делать!» [Paita, 2000, p. 56]. В циркуляре от 24 августа 1846 г., адресованном всем епархиям Папского государства провозглашалось, что, признавая (хотя и с оговорками) свободу мнений, святой Престол осуждает «опасные для общественного спокойствия» теории, которые касаются основных атрибутов папской власти, включая светскую власть, и противоречат действующим политическим конвенциям [АВПРИ. Ф. 190. Д. 685. Л. 6–7 об.].

Напрасно госсекретарь П. Джицци заявлял от лица понтифика, что судьба реформ будет напрямую зависеть от соблюдения трех основных принципов: умеренности, постепенности и законности. Эти замечания не принимались всерьез. Сторонники различных политических движений — либеральные католики, либералы и даже демократы, — расходясь в прогнозах в отношении будущего, единодушно отмечали своевременность папских преобразований. Опьяненные свободой люди не желали возражений. Встретив громом оваций слова папы «Благословите, великий Боже, Италию...», многотысячная толпа недослушала окончание фразы: «... и сохраните ей вовеки этот бесценный дар — Веру»...

Между тем, ситуация в Папском государстве не внушала надежду на проведение дальнейших преобразований. «Эра либерализма» 1846–1847 гг. стала предзнаменованием революции 1848–1849 гг. Успехи восставших на Юге Италии, в Милане, Венеции, Модене и Парме, а также революционные события в самой Вене, вынудившие австрийское правительство покинуть

⁷ Рассказывая об аудиенции у папы, Массимо Д'Адзелио писал в феврале 1847 г.: «Затем он [Пий IX. — В.Я.] со вздохом заметил, что то положение, которое сложилось в его владениях, далее так продолжаться не может» [Цит. по: Il Risorgimento, № 5, Roma, s.a., p.37].

итальянские владения ради усмирения собственных беспорядков, позволяли надеяться на избавление страны от иноземного владычества. Началась первая война за независимость Италии. Как глава церкви Пий IX заявил о невместительстве в вооруженный конфликт с Австрией [Пий IX, 1848, эл.ресурс]. Летом 1848 г. после издания реакционного доминиканского закона о печати и категорического отказа папы упразднить светскую власть римляне, еще недавно превозносившие его как либерала и спасителя поработенной родины, почувствовали себя обманутыми. Да и сам папа пребывал в растерянности: «Они мнят меня Наполеоном, — говорил он, — а я всего лишь бедный священник» [Цит. по.: Païta, p. 58]. Лихорадочная смена правительств только подогревала недовольство толпы. После убийства главы кабинета Пелегрини Росси 15 ноября 1848 г. в Риме начались массовые беспорядки, угрожавшие самой жизни понтифика: вооруженные восставшие требовали вступления в войну с Австрией, созыва Учредительного собрания и передачи власти новому демократическому правительству. В ночь на 24 ноября, уведомив посланников европейских держав о своем намерении уступить насилию, Пий IX бежал из Рима в Гаэту под защиту неаполитанских Бурбонов. В своем бреве от 10 января 1849 г. папа грозил отлучением от церкви каждому, кто перейдет на сторону восставших; 14 февраля он обратился за помощью к иностранным державам. Тем временем созданное вопреки воле папы Учредительное собрание объявило о ликвидации светской власти и 9 февраля 1849 г. провозгласило Римскую республику, предоставив власть триумvirату во главе с Дж. Мадзини. Католические державы, в частности, Испания, Неаполитанское королевство и Австрия откликнулись на призыв Пия IX, не сумев, однако, овладеть Римом. Эту задачу 3 июля 1849 г. выполнила Франция.

События осени 1848 — весны 1849 гг., внезапное бегство понтифика в Гаэту, высадка французского экспедиционного корпуса в Чивитавеккье, осада и взятие Рима 3 июля 1849 г., — все эти факты коренным образом изменили отношение общественного мнения к Пию IX не только в Италии, но и во Франции, где в этот момент решалась судьба Вечного города. Подчеркнув, что возвращение папы и восстановление светской власти не должно сопровождаться репрессиями и тиранией, Луи Наполеон сформулировал свои пожелания предельно кратко: «всеобщая амнистия, секуляризация органов управления, кодекс Наполеона и либеральное правительство» [АВПРИ. Д. 779. Л. 2].

Пий IX, однако, не спешил с выполнением этих требований, теряя поддержку либеральных слоев европейского общества. Речь В. Гюго по римскому вопросу от 15 октября 1849 г. в законодательном собрании Франции⁸ по праву может считаться выражением разочарования и растерянности всех тех, кто приветствовал избрание Пия IX и видел в папе «самый блестящий дар, которым божество могло одарить человечество, — великого человека в папе» [Гюго, с. 64]. Отметив, что задача Франции состоит в том, чтобы «примирить Рим с папством» и «открыть папству Рим», Гюго предложил Пию IX опереться на помощь союзников с тем, чтобы искоренить существующие злоупотребления, пресечь хаос феодальных законов и судилищ, уничтожить

⁸ 13 мая 1849 г. В. Гюго был избран депутатом от Парижа в Законодательное собрание Франции.

инквизицию, воспринять дух свободы и прогресса. «Если вы хотите столь необходимого примирения Рима с папством, — обращался Гюго к депутатам, — нужно, чтобы первосвященник римский понял свой народ, понял свой век; нужно, чтобы живой дух Евангелия проник и разбил мертвую букву всех этих варварских учреждений; нужно, чтобы папство водрузило двойное дорожное Италии знамя, знамя секуляризации и национальности» [Там же, с. 66].

Пий IX откладывал возвращение в Рим, ожидая, пока французские оккупационные власти избавят Вечный город от пагубного влияния радикалов. Он отверг предложенные Луи Наполеоном реформы, отменил конституцию как «несовместимую с церковью», распустил выборные органы управления, восстановил правление кардиналов и ввел цензуру на том основании, что «свобода печати и ассоциаций является носителем зла» [Сеньобос, 1897, с. 336; Guerri, 1992, р. 185]. В сложившейся ситуации включение трактата «О пяти злах святой церкви» и «Гражданской конституции» Росмини в Индекс запрещенных книг было вполне предсказуемо. По возвращении в Рим 12 апреля 1850 г. Пий IX первым делом предписал настоятелям всех крупных церквей Вечного города отмечать очередную годовщину вступления французской оккупационной армии в Рим торжественным исполнением гимна «Тебя, Бога, славим».

Резкая смена курса Пия IX, сопровождавшаяся отстранением либеральных католиков от участия в политической жизни Папского государства, в одночасье развеяла миф о папе-либерале. «Перевоплощение» понтифика нанесло тяжелый удар по теории неогвельфов и той части «умеренных», которые, по словам Е.С. Токаревой, соединяя рационализм с догматами религии и церкви, воспринимали католическую церковь как «единственный общенациональный институт, объединяющий в идеологическом плане весь полуостров» [Токарева, 1995, с. 98]. На самом деле, Пий IX был изначально далек от либерализма: его «либерализм» ограничивался, в сущности, «либеральностью» папы, полагающего, что лучше обезоружить революционное движение мягкостью, чем задушить его силой. Он стал живой легендой, мифом, созданным либеральными католиками джобертианского толка и рухнувшим под напором событий 1848–1849 гг.

1849 год стал годом реакции. Восстановление статус-кво привело к репрессиям и реставрации старых порядков в большинстве областей Италии - в Великом герцогстве Тосканском, Папском государстве, Королевстве Обеих Сицилий, Модене, Парме, в Ломбардо-Венецианской области. Подписание мирного договора между Пьемонтом и Австрией, а также падение Венеции в августе 1849 г. ознаменовали окончание революционного «двухлетия», которое некоторые исследователи [Omodeo, 1951, р. 212; Procacci, 2001, р. 365; Villari, s.a., р. 4; Salvestrini, 1968, р. 413] называют феноменом «48 года». Единственным государством, сумевшим сохранить либеральную конституцию, трехцветное знамя и свободу печати, стало Сардинское королевство. Виктор Эммануил II, вступивший на престол 23 марта 1849 г. после отречения Карла Альберта, взял курс на сотрудничество с либеральным движением.

Отвоевание гражданских и политических свобод в ходе повстанческой борьбы, формирование активной гражданской позиции в процессе введения конституционного режима существенно поколебали стереотипы иерархически структурированного общества. Как отмечает З.П. Яхимович, именно

в этот период, вследствие осознания ценностей свободы, независимости и гражданского достоинства, в Италии был сделан важный шаг по пути становления национального сознания — условия становления национального государства [Яхимович, 2001, с. 130].

Вместе с тем, революционное «двухлетье» стало важным фактором, ведущим к созданию собственно национального движения в подлинном смысле этого слова, выдвинув на политическую арену принципиально новую силу — общественное мнение, влияние которого нередко распространялось за пределы одной нации. Возник, таким образом, мощный рычаг управления, и политики, вышедшие на сцену в 50-е гг. XIX в., прежде всего глава сардинского кабинета К.Б. Кавур, вынуждены были принимать это в расчет, понимая, что от благоволения общественного мнения, которое сначала вознесло Пия IX на вершины всеобщего преклонения, а затем низвергло с пьедестала, зависит судьба отчизны, развитие либерализма в Италии и, следовательно, характер отношений между церковью и государством.

Первым января 1850 г. датируется статья анонимного автора «Папство и римский вопрос», опубликованная в авторитетном европейском журнале «Revue de Deux mondes» и написанная под впечатлением революционного двухлетия 1848-1849 гг. Впрочем, авторство публикации выяснилось довольно скоро: статья принадлежала перу опытного русского дипломата, впоследствии прославленного поэта Ф.И. Тютчева.

О политической ситуации в Европе Тютчев знал не понаслышке: он проработал многие годы в составе российской дипломатической миссии в Мюнхене и Турине, а в 1846–1848 гг. занимал ответственные посты в министерстве иностранных дел Российской империи. Анализируя произошедшие в конце 40-х гг. XIX в. события, Тютчев назвал «римский вопрос» самым болезненным вопросом века, средоточием всех аномалий, противоречий и непреодолимых препятствий, с которыми пришлось столкнуться Западной Европе [Тютчев, 1913, с. 307].

«Нам очень хорошо известны, — писал он в статье «Папство и римский вопрос», — все те общие места, которыми как повседневная печать, так и официальные заверения некоторых правительств стараются прикрыть правду действительности: до папства-де, как до религиозного учреждения, и не думают прикасаться, перед ним преклоняются, благоговеют, его сохраняют во что бы то ни стало; даже светской власти у папства не оспаривают; хотя только видоизменить ее применение» [Там же, с. 308]. И тем не менее все эти заверения, уловки и самообольщения политиков, утверждал Тютчев, не могут скрыть главного — стремления осуществить полную секуляризацию⁹ Папского государства. В том, что рано или поздно это произойдет, автор статьи не сомневался: таков, по его мнению, неизбежный исход любой реформы, тщательно и последовательно проведенной в папских владениях. Гораздо больше его интересовало другое: в чью пользу совершится секуляризация, то есть каковы «свойства, дух и стремления» того нового правительства, которому будет передана отнятая у папства светская власть и под «опекою

⁹ Под термином «секуляризация» Тютчев понимал лишение учреждения «характера церковного и присвоения ему характера и свойств учреждения только мирского, государственного» [Тютчев, с. 308].

которого... папство осуждено будет впредь жить» [Там же, с. 308–310]. В этой связи будущее понтифика представлялось Тютчеву весьма прискорбным.

Поскольку «новейшее» государство (государство Нового времени. — В.Я.), — продолжал он, — имеет в основе своей революционную природу (а символом веры всех революций, начиная с 1789 г. и заканчивая 1848–1849 гг. был лозунг «государство как таковое не имеет религии»), нетрудно понять, что соглашение между исповедующими этот принцип людьми и главой церкви невозможно. Именно поэтому на волне всеобщего лихорадочного безумия 1846–1847 гг. Пий IX не мог не отдавать себе отчета в том, что за «неистовством веселья» иступленной толпы скрывался вполне трезвый расчет. Изъявляя папе любовь и преданность, теоретики «умеренных» надеялись найти в нем «сообщника против учреждения», словно бы желая «задать праздник папе, сжигая папство в потешном огне» [Там же, с. 316]. Иными словами, его боготворили при условии, что он пойдет на неприемлемые для себя уступки и сделается «гонфалоньером итальянской свободы». На самом же деле, заключал Тютчев, подобные надежды пусты, беспочвенны, лишены здравого смысла и заведомо обречены на провал [Там же, с. 318–319]. Призывая понтифика принять учреждения «новейшего» государства, идеологи умеренного направления забывали, таким образом, о вне-религиозной природе этого государства, противоречащего всем установлениям римской церкви.

Вероятно, именно в этом кроется причина непримиримого отношения курии к либеральным реформам 50-х гг. XIX в., которые затрагивали положение церкви и монашеских орденов в Пьемонте. Бесспорно, католическая оппозиция и прежде проявляла враждебность к либерализму. Однако лишь после 1848 г. эта враждебность, прежде лишенная национальной составляющей, оказалась напрямую связана с проблемой объединения Италии.

50-е гг. XIX в. прошли под знаком ожесточенной борьбы с Сардинским королевством, ставшим центром объединительного движения, а после создания единого государства под эгидой савойского дома в марте 1861 г. — с Итальянским королевством. Переговоры с представителями короля Виктора Эммануила II и его премьер-министра, К.Б. Кавура, провозгласившего знаменитую формулу «Свободная церковь в свободном государстве», не имели успеха, поскольку перекройка политической карты Апеннинского полуострова предусматривала уничтожение самого Папского государства. Поражение австрийцев во второй войне за независимость 1859 г. с участием Франции и Сардинского королевства лишило папу важнейшего союзника — Австрии, а всенародные плебисциты 1860 г. узаконили вхождение бывших папских владений Романьи, Марке и Умбрии в состав Итальянского королевства. Опираясь на поддержку свергнутых режимов и консервативно настроенные круги общественности внутри Италии и за ее пределами, Пий IX объявил новому, либеральному государству «моральную» войну. В ход шли папские послания, дипломатические интриги, проклятия. Понтифик налагал анафему на отдельных граждан и целые правительства, которые подстрекали к мятежу в папских провинциях, осуществляли аннексию, оккупацию или захват этих земель, а также на посланников, сообщников, помощников, советников или последователей лиц, которые осмелились «действием, советом, знаком согласия или каким-либо иным способом» организовать или принять участие в каком-либо из вышеупомянутых мероприятий [Pio IX, 1859, 1860, эл.ресурс].

На многие десятилетия итальянцы стали нацией, отлученной от церкви. Увещевая и запугивая прихожан, папа призывал их саботировать выборы, отказаться от участия в политической жизни страны. «Сейчас много кричат о свободе, которую принесла людям революция, — заявлял Пий IX. — Ложь! Никогда еще люди не были порабощены так, как сейчас. Всякий, кто прославляет свободу, — раб своих страстей. Монархи — рабы своих министров, министры — так называемых общественных представителей, а те и другие вынуждены уступать... натиску демагогов, которые, как ангелы преисподней, всех преследуют и стремятся все разрушить» [Цит. по Spadolini, p. 245–246]. Понтифик ревностно защищал свои позиции, полагая, что сохранение традиций и, главное, Папского государства в том виде, в каком оно было ему передано предшественниками, служит гарантией свободы и независимости церкви. В этом смысле, следуя своему пониманию свободы, Пий IX, в самом деле, исполнял долг, отказываясь идти на компромисс. Он официально отклонил возможность каких бы то ни было дальнейших переговоров с Туринном на том основании, что Итальянское королевство предложило в обмен на упразднение светской власти понтифика принцип отделения церкви от государства, законодательно закрепленный в соответствующем меморандуме. Папа же расценил это как нарушение существующих конкордатов между Святым престолом и правящими домами, основанных на незыблемом принципе «союза священства и империи».

На протяжении 60-х и 70-х гг. XIX в. Пий IX отвечал своим политическим противникам на латыни и во множественном числе, как того требовали традиции, — «non possumus», «non expedit» — «мы не можем», «не дозволено». В опубликованном в 1864 г. «Силлабусе», или «Перечне главнейших заблуждений нашего времени», приложении к энциклике «Quanta cura», решительному осуждению подлежали 80 «заблуждений», в том числе пантеизм, рационализм, либерализм, протестантизм, социализм, коммунизм, гражданский брак, свобода науки и философии, взгляд на государство как на источник права, отделение церкви от государства, отрицание за первосвященником права на светскую власть [Pio IX, Quanta cura, эл.ресурс]. Вплоть до самой смерти Пий IX считал опасным для церкви промышленный прогресс.

После образования Итальянского королевства и в процессе дальнейшего объединения страны за папой оставался лишь Рим и область Лацио. Поражение Франции в ходе франко-прусской войны лишило Пия IX серьезной опоры, и 20 сентября 1870 г., со вступлением альпийских стрелков Виктора Эммануила II в Вечный Город, светская власть понтифика была ликвидирована окончательно. Закон о гарантиях 1871 г. обеспечивал личную независимость главы католической церкви, ежегодное содержание в размере 3 миллионов лир и право экстерриториальности папских дворцов. Папа не признал закона и, укрывшись в ватиканской резиденции, объявил себя «узником» либерального государства.

С провозглашением Рима столицей единой Италии в 1871 г. отношение понтифика к либеральному государству и его гражданам стало резко враждебным. Не случайно поэтому римляне восприняли двояко известие о смерти папы 7 февраля 1878 г.: одни оплакивали его, считая святым, другие называли предателем Италии.

Уже в XX веке многие выказали недоумение, узнав о намерении католической церкви канонизировать именно этого папу. Процесс беатификации продолжался на протяжении всего прошлого столетия, вплоть до торжественного причисления Пия IX Иоанном Павлом II к лику блаженных 3 сентября 2000 г. в знак его добродетелей, верности папскому долгу и преданному служению церкви.

Чем продиктован подобный шаг на рубеже второго и третьего тысячелетий? Как политик-суверен Пий IX потерпел сокрушительное поражение. Папская же его деятельность оставила глубокий след в истории католицизма. Курия занималась упорядочением церковной иерархии в Европе, направляла миссионерские экспедиции в Азию, укрепила позиции Святого престола в Латинской Америке, поддерживала археологические исследования, основывала новые семинарии. Важнейшим событием в жизни всех верующих католиков стало провозглашение догмата о непорочном зачатии Девы Марии: Пий IX, издавна чтивший культ Божьей Матери, объявил об этом в базилике Св. Петра 8 декабря 1854 г.

Итогом работы I Ватиканского собора (1869–1870), заявленного как Собор экуменический, стало утверждение двух догматических конституций, известных как «Конституция католической веры» и «Конституция о Церкви Христовой». Первая была принята в апреле 1870 г. и не вызвала существенных замечаний: она определяла основополагающие принципы доктрины католицизма. Вторая же — она была утверждена 18 июля 1870 г. подбавляющим большинством голосов — явилась причиной ожесточенных дискуссий, поскольку содержала положение о безусловном примате понтифика как преемника св. Петра и догмат о его непогрешимости в делах веры и морали.

В понтификаты Льва XIII (1878-1903) и Пия X (1903-1914) отношение к либерализму и его производным, в частности, к модернизму — учению, распространенному преимущественно в среде либерального духовенства, — было остро критическим [Leo XIII; Pio X, эл.ресурс]. Долгие годы, вплоть до решения «римского вопроса» в ходе подписания Латеранских соглашений 1929 г., церковь разговаривала с поборниками либеральной секулярности на языке анафем, угроз, разоблачений. Лишь в ходе Второго Ватиканского собора 1962–1965 гг., созванного папой Иоанном XXIII, было признано, что главная задача духовенства состоит в служении людям, а не в использовании против них духовного оружия. Подтвердив принцип «автономии и независимости церкви и государства», заложенный после второй мировой войны в конституции Итальянской республики, Собор заявлял о недопустимости огосударствления церкви, об уважении церковью и государством взаимной свободы, о защите религиозной свободы граждан как необходимом условии развития правового общества [II Ватиканский собор, 1992, с. 443, 449, 450].

С начала третьего тысячелетия, особенно в понтификат Бенедикта XVI, наметился плавный переход от курса на диалог, понимаемого как «бездумный поворот» к миру, как «слишком позитивное восприятие мира агностиков и атеистов», к новой «реставрации» [Красиков, 2012, с. 83] — поиску равновесия после преувеличений. Нынешние церковные иерархи все более утверждают во мнении, что основной смысл веры, ее содержание и нравственное

учение не могут существовать в условиях компромисса [Баллестрем, 2004, с. 180]. В этой связи становится понятным обращение церкви и католической прессы к историческому опыту, к деятельности римских пап на переломных этапах истории (в эпоху Рисорджименто, фашистское «двадцатилетие» и др.), изучение их папского наследия с новых позиций — с позиций пост-соборной католической церкви, которая в то же время сохраняет верность двухтысячелетней традиции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Benedetto XVI*. Festa del Battesimo del Signore. Omelia del Santo Padre Benedetto XVI, 13.01. 2013 / [Электронный ресурс] URL: http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/homilies/2013/documents/hf_ben-xvi_hom_20130113_battesimo_it.html (дата обращения: 19.02.2013)
2. *Cafagna L.* Cavour. Bologna, 2000.
3. *De Sanctis F.* Letteratura e politica nel Risorgimento. Dalla contemplazione all'azione / [Электронный ресурс] URL: <http://cronologia.leonardo.it/storia/a1835g.htm>. (дата обращения: 19.02.2013)
4. *Gioberti V.* Del Primato morale e civile degli italiani. vol. 2. Losanna, 1846.
5. *Gregorio XVI*. Singolari nos. 25 giugno 1834. / [Электронный ресурс] URL: <http://www.totustuustools.net/magistero/> (дата обращения: 19.02.2013)
6. *Guerra G.B.* Gli italiani sotto la chiesa. Milano, 1992.
7. Il Risorgimento: come e nata l'Italia. №5 «Viva Pio IX — il papa liberale», Roma, s.a.
8. *Lama E.* Antologia del Risorgimento italiano. Roma — Milano — Napoli, 1961.
9. Leggi su euthanasia e aborto sono reali minacce per la pace // La Repubblica.it, 14 dicembre 2012 / [Электронный ресурс] URL: http://www.repubblica.it/esteri/2012/12/14/news/papa_aborto-48729306 (дата обращения: 19.02.2013)
10. *Omodeo A.* Difesa del Risorgimento. Torino, 1951.
11. *Paita A.* Pio IX. L'ultimo papa Re divenuto beato. Milano, 2000.
12. *Pio IX*. Non semel. 29.04. 1848. Ad gravissimum. 20.06.1859; Maximo animi. 26.09.1859; Nullis certe. 19.01.1860; Cum catholica Ecclesia. 26.03.1860 / [Электронный ресурс] URL: <http://www.totustuustools.net/magistero/> (дата обращения: 19.02.2013)
13. *Pio IX*. Quanta cura / [Электронный ресурс] URL: http://www.unavoce.ru/library/quanta_cura.html. (дата обращения: 19.02.2013)
14. *Procacci G.* Storia degli italiani, vol. II, Roma-Bari, 2001.
15. *Salvatorelli L.* Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1850. Torino, 1949.
16. *Salvestrini A.* Cavour // I protagonisti della storia universale, vol.10. Il XIX secolo: le rivoluzioni nazionali. Milano-Bologna, 1968.
17. *Spadolini G.* Le due Rome. Firenze, 1975.
18. *Villari R.* Quando l'Italia prepara la rivincita. Intervista a R.Villari di G.Dell'Arti. // Il Risorgimento. №8. La presa di potere del conte di Cavour. Roma, s.a.
19. Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ). Фонд 196. Миссия в Турине. Опись 530. Дело 75. 1846 г.
20. Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ). Фонд № 190. Российское посольство в Риме. Опись 525. Дело 623. 1843-1844 гг.
21. Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ). Фонд № 190. Российское посольство в Риме. Опись 525. Дело 683. 1846 гг.
22. Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ). Фонд № 190. Российское посольство в Риме. Опись 525. Дело 685. 1846 гг.

23. Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ). Фонд № 190. Российское посольство в Риме. Опись 525. Дело 779. 1849-1853 гг.
24. *Баллестрем К.Г.* Церковь и демократическая культура: проблема адаптации и конфликты. — Вестник Европы. Том XI. М., 2004.
25. Второй Ватиканский собор. Конституции, декреты, декларации. Брюссель, 1992.
26. *Гюго В.* Речи и прокламации Виктора Гюго после переворота 2 декабря 1851 г. Книгоиздательство «Космос». Б.м., б.г.
27. *Колесников Е.* Папа Римский на площади Инвалидов / НГ-религии. 17 сентября 2008.
28. *Красиков А.* Ватикан 2000 лет спустя. М., 2012.
29. *Папа Лев XIII.* Libertas praestantissimum / [Электронный ресурс] URL: <http://www.unavoce.ru/library/libertas.html> (20.03.2013)
30. *Папа Пий X.* Окружное послание «Pascendi Domini Gregis» / [Электронный ресурс] URL: http://fsspx.of.by/ru/oracle/papa_pijj_x/okruzhnoe_poslanie_pascendi_dominici_gregis/ (дата обращения: 19.02.2013)
31. *Сеньобос Ш.* Политическая история современной Европы. Эволюция партий и политических учреждений 1814-1896. Часть I. Спб., 1897.
32. *Токарева Е.С.* Италия: от либеральных идей к либеральному государству. // Либерализм Запада. XVII–XX века / Под. ред. В.В.Согрина. М., 1995.
33. *Тютчев Ф.И.* Папство и римский вопрос. // Полное собрание сочинений Ф.И. Тютчева. Спб., 1913.
34. *Шерр И.* Комедия всеобщей истории. Исторический очерк событий с 1848 по 1851 год. Вып.1, Спб., 1870.
35. *Яхимович З.П.* Национальный фактор в интерпретации либералов и демократов Италии и его роль в революционных событиях 1848–1849 гг.// Европейские революции 1848 года. «Принцип национальности» в политике и идеологии. М., 2001.

Поступила в редакцию 10.03.2013

РЕЦЕНЗИИ

А.И. ЗИМИН

ИСКУССТВО ИЛИ МИСТИФИКАЦИЯ?
Рецензия на: ИСКУССТВО ИЛИ МИСТИФИКАЦИЯ
ВОСЕМЬ ЭССЕ = ART OU MYSTIFICATION? /
[сост. Б. Лежен]; пер. с фр. А. Лебедева. —
М.: Русский Мирь, 2012

Данная работа представляет собой двуязычный сборник, который объединил восемь эссе известных французских интеллектуалов (теоретиков, писателей, художников, публицистов) — Ж. Клера, Ж.-Р. Домека, М. Фюмароли, Ж.-Л. Аруэля, О. де Керрос, Б. Лежена, К. Маврокиса и К. Сурженс.

Все эссе связаны общей темой осмысления природы и сущности современного искусства, а также его роли и места в социально-политической, экономической и культурной жизни современного буржуазного общества. Следует сразу же отметить, что отношение всех авторов данного сборника к феномену «современного искусства» крайне критическое.

Прежде всего, это касается правомерности называть искусством то, что средства массовой информации с подачи и при поддержке крупнейших финансовых воротил, а также различного рода институций культуры пытаются идентифицировать в качестве современного искусства. Судя по всему, для западного мира это весьма серьезная проблема, так как «современное искусство» с его концептуальной ориентацией и негативным отношением к «фигуративности» традиционного искусства, от века стремившегося посредством художественного достижения гармонии между формой и содержанием к эстетическому выражению прекрасного, вступило с начала XX в. на путь радикальной переоценки принципов как художественного, так и эстетического. После появления «Фонтана» М. Дюшана, «Квадратов» К. Малевича (особенно «Белое на белом (Белый квадрат)», 1917 г.), а также соответствующих эстетических манифестов, в общественном сознании постепенно утвердилось представление о «современном художественном произведении» как о результате деятельности художника, провоцирующем любую реакцию, вплоть до естественной брезгливости и отвращения (например, расчлененная и законсервированная в формалине плоть самых различных видов или же органические отходы жизнедеятельности «гения»).

Тем не менее, подобного рода «художественные произведения» находят и зрителя, и покупателя. Более того, современные «эксперты» от искусства

пытаются ставить их в один ряд с художественными творениями тех, за кем давно и бесспорно закрепились признание и слава выдающихся мастеров, доставляющих человеку высочайшее эстетическое наслаждение, устремляющее его к высшему, совершенному, идеальному, трансцендентному, метафизическому, открывающему путь к неустанному духовному, физическому и социальному совершенствованию. Традиционное искусство, независимо от жанров и направлений, порой весьма противоречивых между собой, облагораживало человека. В концептах «современного искусства» просматривается иная установка — обнажение животного, утробного, бестиарного, апофеоз отходов жизнедеятельности, окончательная деструкция той базовой для западной цивилизации системы античных, христианских и даже столь любимых ею «общечеловеческих» ценностей, на которых она сформировалась и без которых вряд ли сможет существовать.

Парадоксально, но в такое «искусство» вкладываются огромные средства, для его демонстрации открываются двери известных музеев, храмов и площади древних городов, его популяризируют СМИ, его поддерживают политики, стремящиеся к имиджу «современных» и «прогрессивных». Все это удивительным образом приходит в противоречие со здравым смыслом. Поэтому у авторов данного сборника были все основания задаться вопросом: а не мистификация ли это «современное искусство», и если да, то кто ее инициатор, кому и по каким причинам она выгодна?

Думается, что авторы смогли найти достаточно аргументированные ответы на этот вопрос. Прежде всего, это касается использования самого термина «современное искусство» применительно к объектам, созданным современными художниками, но художественной ценности не имеющим. В глазах Ж. Клера, это «настоящий корабль дураков» [с. 17]. Для Ж.Ф. Домека, его создатели — «художники без искусства», а само их творение демонстрирует «нищету искусства» [с. 40, 42]. Речь фактически идет о глобальном кризисе искусства.

Ж.-Л. Аруэль определяет «современное искусство» как религию фальсификации искусства: «То, что неправильно называют современным искусством, обычно не имеет ничего общего с искусством <...> Однако процесс разрушения искусства, приведший к монохому Малевича и писсуару Дюшана, не признается тем, чем он является» [с. 67; 75]. В XX веке, по мнению исследователя, произошла ложная и искусственная «сакрализация художника», распространившаяся и на его «продукцию». В «современном искусстве» «во внимание принимается лишь идея, а то, что представлено в качестве работы, не имеет никакого значения» [с. 84]. Поэтому нет ничего удивительного в том, что никакая критика в адрес таких сакрализованных деятелей от искусства не позволительна: «...Принимается только обожание. Статус гения так называемого художника наделяет его правом быть безусловно обожаемым» [с. 79].

Подобное обожествление и обожание «художника» вполне подходит нынешней «эпохе бескультурия экономической и политической элиты. Это вполне отвечает нуждам миллиардеров-невежд, желающих верить в то, что они выдающиеся ценители искусств, и одновременно совершать прибыльные спекуляции. Ибо лжехудожники «современного искусства» схожи с низкопробными «финансовыми продуктами», которым могут принести торговую ценность лишь ловкие маневры» [с. 85].

Суть такого рода маневров сводится, прежде всего, к тому, чтобы организовать лжехудожнику «выставку в художественном и историческом месте, пользующемся мировой известностью» [Там же.] и «пропиарить» ее при помощи СМИ. А потому, по мнению Ж.-Л. Аруеля, «так называемое современное искусство — не только бредовая и смертельно опасная религия для всякого художественного творчества, но и безграничная спекуляция, позволяющая чрезвычайно богатым людям стать еще более богатыми и в то же время знаменитыми — с незаслуженным титулом выдающихся покровителей искусств» [Там же].

Тема кризиса искусства получает свое развитие в эссе Од де Керосс. Она так же, как и ее соавторы, обращает внимание на то, что во второй половине XX в. произошло «переворачивание смысла слова “искусство”» [с. 89]. Конечная цель «современного искусства» «в отличие от “Искусства”, не вечно возобновляемый поиск форм видимого или невидимого миров, но “перенаправление” (detournement) существующих форм, представление “действительности”, лишенное художественной транспозиции, критика этой “действительности”, перепрограммирование творений прошлого и т.д. Когда мы анализируем “концепты”, “программы”, “процедуры”, “протоколы”, столь дорогие современному искусству, то констатируем, что они обращены исключительно в прошлое, им присущи концептуальное потребительство, хищничество по отношению к старинным формам, насилие, стремящееся отобрать их ауру. В этом демарше нет ни оплодотворения, ни деторождения, будущее неразлично, оно не существует» [с. 91–92].

Надо сказать, приговор суровый, но не безосновательный. Развертыванию «современного искусства» во многом способствовали холодная война и борьба за лидерство в сфере искусства и интеллектуальной деятельности, развернувшиеся между Европой (в частности Парижем как столицей искусств) и Америкой в середине XX в. Чтобы победить в этой борьбе Америка «бросила все силы на создание привлекательного рынка искусств» [с. 94].

Финансы могли стать в этой борьбе главным аргументом. «Начиная с 1950-х годов, манхетенские галереи под руководством Лео Кастелли поняли и выработали ускоренную стратегию производства котировок по принципу организованных сетей, привлекая партнеров в Европе. Начиная с 1960 года они были в силах обеспечить таким способом международную известность избранным ими художникам. Торговая стратегия была столь искусно незаметной, что никто не смог установить причину успеха. Для производства котировок согласно этим приемам требовался художественный товар, приспособленный к этим методам молниеносного превращения в знаменитость... Ни “большое искусство”, ни “авангард” этому требованию не отвечали. Требовались работы без национальной, политической или религиозной идентичности, форматированные для Интернационала (l'International), производимые быстро и в большом количестве для поставки на рынок и удовлетворения спроса. Именно так они начали производиться: серийно в “факториях” [с. 94–95].

Можно ли сомневаться в том, что подоплека развертывания феномена «современного искусства» является одновременно политической, финансово-спекулятивной и не в последнюю очередь идеологической, так как Интернационал в данном случае, скорее всего, — синоним вестернизированного варианта глобализма? Вот только собственно художественного

и эстетического здесь не наблюдается. Б. Лежен усматривает в «современном искусстве» апологию смерти, К. Маврикиас — великую узурпацию, или подмену искусства неискусством, для К. Сурженс современное искусство ассоциируется с миражом, деятельностью организованных сетей, финансовой направленностью. Концепты, симулякры, деструкция, виртуальность — вот основной понятийный ряд, используемый авторами сборника для его характеристики. Похоже, что они правы, диагностируя это искусство как мистификацию, прикрывающую термином «искусство» гигантскую спекуляцию, фантастический блеф в игре с миллионами простаков, готовых в погоне за призрачной иллюзией подлинного искусства вкладывать свои средства в то, что реальной художественно-эстетической ценности не имеет, но что таковой объявляется теми, кто готов иллюзиями торговать.

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ: К ИСТОРИИ ФЕНОМЕНА (МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ)

1 ноября 2012 года в Литературном институте им. А.М. Горького состоялась межвузовская научная конференция «Интеллигенция: к истории феномена», организованная кафедрами общественных наук и зарубежной литературы. В ней приняли участие преподаватели и сотрудники Литературного института, МГУ им. М.В. Ломоносова и РГГУ, обратившиеся к исследованию интеллигенции как социального и культурного явления, суть которого раскрывается в историческом контексте от античности до начала XX века.

Т. Б. Гвоздева
(Литературный институт)

«ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ» В КОМЕДИЯХ АРИСТОФАНА

В комедиях Аристофана был представлен практически весь мир греческой поэзии. В них упомянуты имена эпических и лирических поэтов, авторов комедий и трагедий. В его комедиях постоянно встречаются цитаты из этих произведений. Две комедии Аристофана целиком посвящены искусству трагедии («Женщины на празднике Фесмофорий» и «Лягушки»). Особенно охотно Аристофан высмеивает тех представителей «творческой интеллигенции», которые имеют отношение к театру. В комедиях Аристофана упоминается имена 12 трагических поэтов, 15 лирических поэтов, 12 музыкантов и 7 актеров. Было бы интересно остановиться на характеристике Аристофаном своих «собратьев по перу», соперников по состязаниям на Великих Дионисиях — на характеристике комических поэтов.

В комедиях Аристофана упоминается 9 комических поэтов, как современников Аристофана, так и представителей старшего поколения. Из представителей «старой школы» Аристофан чаще всего обращается к именам Кратина, Кратета и Магнета. Магнет был старшим современником Аристофана, одним из первых поэтов древней комедии. Расцвет его творчества приходится на 470–460-е гг. до н.э. Сохранились названия девяти его комедий. Хор в его комедиях, судя по всему, часто состоял из птиц и зверей. С одной стороны Аристофан расхваливает разнообразие сюжетов Магнета, богатство его фантазии и музыкальное мастерство, но в тоже время с первых же строк он наделяет его эпитетом «бесстрастный» и этим сразу снижает всю ценность его таланта [Клячко, 1975, с. 311].

Кратин — великий комический поэт, старший современник Аристофана. Его первое выступление в театре относится, судя по всему, к 455 г. до н.э. Имя Кратина встречается в комедиях Аристофана наиболее часто. Говоря о Кратине, Аристофан в первую очередь подчеркивает силу и злость его прежних политических насмешек, с которыми он обрушивался на врагов.

Он сравнивал стиль Кратина со стремительно несущимся весенним потоком, вырывающем на бурном своем пути деревья вместе с корнями. Иные из его комедий имели такой оглушительный успех, что в Афинах на пирах не пели ничего, кроме красивых арий из его комедий. Современники отмечали в его творчестве «эсхиловскую величавость и архилоховскую беспощадность» в насмешках. Однако, в 424 г. до н.э. старик Кратин оставался еще серьезным соперником Аристофана, поэтому тот жестоко осмеивает его. В «Ахарнянах» Аристофан называет Кратина развратным, трусливым и изнеженным стихоплетом (850–853). Часто Аристофан высмеивает склонность Кратина к выпивке, постоянно называя его пьяницей. Во «Всадниках» хор поет, что готов стать подстилкой для пьяницы Кратина (400–401). В «Мире» Гермес спрашивает прилетевшего на небо Тригея: «жив ли мудрый Кратин?» На что Тригей отвечает, что Кратин умер. На вопрос, отчего же умер Кратин, Тригей отвечает, что тот не выдержал, когда увидел, как разбился бочонок, полный вина (700–703). Горьким пьяницей предстает Кратин и в комедии «Лисистрата» (354). О нынешнем состоянии Кратина Аристофан говорит, что зрители не имеют к нему никакой жалости, так как он постарел и несет всякий вздор, лишился музыкального таланта и болтает чепуху. Под притворным сочувствие к Кратину, Аристофан хочет убедить публику, что тот состарился и выжил из ума, что его время уже прошло, он постоянно жаждет выпивки. Однако известно, что Кратин успешно соперничал с Аристофаном и даже побеждал его!

Комедиограф Кратет получил известность в конце 50-х гг. V в. до н.э. Аристотель приписывает ему появление фабулы, введение в комедию пьяниц и лже-врачей. Говоря о том, что Кратет «угощает скромной трапезой на пирах за малые деньги», Аристофан имел в виду его ограниченный художественный арсенал, мелкие темы и пресные сентенции. Подражателем Кратета являлся комический поэт Ферекрат, имя которого в комедии «Лисистрата» упоминается в связи с рискованными советами, которые он дает женщинам.

Среди современников Аристофана наибольшей популярностью пользовался талантливейший поэт 2-й пол. V в. до н.э. Эвполид. В молодости Эвполида связывала тесная дружба с Аристофаном, но по неизвестным причинам эта дружба была прервана и сменилась взаимной ненавистью, что завершилось постоянными обвинениями друг друга в плагиате. Эвполид помог Аристофану написать комедию «Всадники», но Аристофан обвинил его в том, что Эвполид удлинил свою комедию «Марикант» за счет его «Всадников». Кроме того, он вывел в этой комедии мать видного политика Гипербола в виде пьяной комической старухи, танцующей кордак, причем пьяную старуху, по словам Аристофана «давно сочинил Фриних», т.е. Эвполид обвиняется даже в двойном плагиате: переделал аристофановских «Всадников» и добавил к ним старуху из комедии Фриниха [Клячко, 1975, с. 308]. Но сам Эвполид утверждал, что «Всадников» сочинил вместе с Аристофаном, а Кратин по-рицал Аристофана за то, что тот говорит «словами Эвполида».

Большой известностью пользовались комедии Фриниха. Его имя упоминается в комедиях «Облака» и «Лягушки». Современниками Аристофана также были комические поэты Гермипп («Облака»), Ликид («Лягушки») и Амипсий («Лягушки»). Известно, что Амипсий соревновался с комедией «Лягушки» Аристофана и пытался очернить своего соперника. О Ликиде

ничего не известно. В комедии «Геритады» упоминается поэт Санинрион, весьма посредственный комедиограф, слова которого вызывают у зрителей несварение желудка.

Е. В. Булычева
(РГГУ)

ТЕХНИТЫ ДИОНИСА — ПРЕДСТАВИТЕЛИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Начало эллинистической эпохи характеризовалось значительным ростом числа частных сообществ разного вида. В первую очередь это сообщества чисто культового характера, объединяющие почитателей какого-либо божества (оргеоны, фиасы), но были и профессиональные, в которые люди объединялись по роду занятий. Довольно часто такими являлись объединения граждан, занимающихся интеллигентным трудом (врачи, поэты, актеры и т.д.). Среди них были появившиеся в начале III в. до н.э. союзы технитов Диониса. В различных областях Средиземноморья (в Дельфах и в Афинах, на островах Керкире, Фере, Кипре, в Малой Азии) найдены многочисленные эпиграфические свидетельства об этих союзах. Надписи, в которых идет речь о технитах, датируются III и II в. до н.э. Такой большой период их существования, по-видимому, свидетельствует о немалой значимости технитов Диониса, о той заметной роли, которую они играли в жизни древнегреческих полисов. Несмотря на большое количество эпиграфического материала, посвященного этой организации, в нашем распоряжении имеются весьма скудные данные, поскольку большинство надписей сохранилось очень фрагментарно. В сочинениях греческих авторов упоминания о технитах весьма отрывочные, как правило, они связаны с рассказом о характере и месте их деятельности. В целом имеющиеся в нашем распоряжении данные позволяют представить общую картину их деятельности как представителей театральной интеллигенции в древнегреческом мире. Само слово «технит» дает некоторое представление о профессиональном составе участников союза. Оно отражало общее название объединения, в которое входили актеры, музыканты, поэты и певцы [Фролов, 2002, с. 220]. Имя бога Диониса, судя по всему, появилось не сразу, а со временем. Его употребление, по-видимому, было связано с тем, чтобы отличить его профессиональных участников от других мастеров, кроме того, подчеркивало особую важность, божественную сущность тех, кто работает под покровительством Диониса. Э.Д. Фролов отмечает, что в период III—II вв. до н.э. заметно выделяются три больших союза, действовавших на Балканском полуострове и в Малой Азии — союз технитов Диониса в Афинах, союз технитов Диониса Истма и Немеи, союз технитов Диониса Ионии и Геллеспонта [Фролов, 2002, с. 222]. При этом следует отметить, что они имели свои филиалы в разных городах. Ряд надписей, хотя и довольно фрагментарных, совсем недавно были обнаружены в г. Эфес на территории Малой Азии. Содержание надписей показывает, что все союзы технитов имели очень систематизированную внутреннюю структуру, каждый союз собирал своих участников на специальное собрание, где выбирались управляющие, решались вопросы о финансовой деятельности, планировался собственный бюджет [Lueders, 1873, S. 151—197]. Союзы объединяли, прежде всего, ар-

тистов, но в них также входили поэты и музыканты. Свою деятельность они посвящали, прежде всего, организации различных театральных фестивалей, большую часть времени проводили в гастролях по греческим городам, стараясь пропагандировать важность театрального искусства [Pickard-Cambridge, 1969, p. 307–320]. Данные надписей позволяют судить о том, что техниты часто занимались благотворительностью, артисты выступали безвозмездно. В списках победителей на праздниках Делоса перечисляются флейтисты, кифаристы, актеры, которые «дали представление богу» (Syll.3. 389.I.11). Техниты Диониса тратили средства из собственной казны на организации театральных фестивалей. В частности, в надписях из г. Эфеса, датированных II в. до н.э. сказано об организации театрального фестиваля за счет технитов (надписи из музея г. Эфеса).

Особый интерес представляет вопрос об отношении государства к обществу такого рода. Как известно, в современном мире определенной поддержкой государства пользуются союзы писателей, кинематографистов, театральных деятелей. А как относился греческий полис к интеллигенции и организациям, состоящим из ее представителей? Можно отметить явления государственного поощрения граждан, занимающихся интеллигентными профессиями. Так, например, известно о вознаграждениях, которые выделял полис историкам Геродоту в Афинах и Сириску в Херсонесе Таврическом. Вместе с тем, в ряде случаев известно о государственном контроле над занятиями гуманитарной интеллигенции в Афинах — театральная цензура во времена древней аттической комедии, надзор за деятельностью философских школ (закон Софокла, принятый в 306 г. до н.э.). В эллинистическое время наблюдается покровительство государства свободным искусствам и наукам (Александрийская библиотека и музей, созданные Птолемеями в Египте, Пергамская библиотека, также основанная при поддержке государства). Об отношении государства к технитам сохранилось немного сведений, но уже на их основании можно сделать некоторые предположения. Афиной приводит рассказ Харета, придворного Александра Македонского, о свадьбе Александра и его приближенных в Сузах. Перечислив присутствовавших на свадьбе фокусников, кифаристов, флейтистов, он отмечает, что они были технитами (Athen. XII. 54. 538). В отношении данной ситуации можно сделать два предположения об отношении государства к технитам. С одной стороны, македонский царь мог видеть в союзе технитов обслуживающий персонал, комедиантов, приглашенных на важное событие. С другой стороны, появляется некоторая заинтересованность государства в деятельности технитов, они выгодны как союз, который может представить людей разных областей искусства. Демосфен в речи «О преступном посольстве» рассказывает о том, что Филипп, когда захватил Олинф, устроил Олимпийские игры и «на жертвоприношение и на празднество собрал всех технитов» (XIX. 192). Такая почесть со стороны правителя свидетельствует о его благосклонности к людям, занимающимся искусством. По-видимому, в некоторых случаях полис делал некоторые дары технитам за их участие в дипломатической и благотворительной деятельности. Так, в документе из Теоса речь идет о предоставлении полисом земельного участка технитам (SEG. II. 580. I. 8—10).

Таким образом, на основании вышесказанного можно сделать некоторые выводы.

Во-первых, техниты Диониса — это один из первых в мировой истории союзов, включающий граждан интеллигентных профессий.

Во-вторых, судя по деятельности технитов, можно говорить о стремлении античного мира к поощрению объединений лиц интеллигентных профессий.

В-третьих, важно отметить, что уже в эпоху античности на представителей интеллигентных профессий была возложена важная миссия, которая заключалась в распространении и приобщении граждан к культуре.

И. А. Гвоздева

(Литературный институт, МГУ)

БЫЛА ЛИ В РИМЕ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ?

В архаических обществах, в том числе и в Риме, трудно выделить научно-техническую интеллигенцию как особую категорию. Скорее, речь может идти о людях интеллигентных профессий. Однако, в отличие от Эллады в Риме, сформировавшем образ гражданина-воина, все интеллигентные профессии (педагоги, музыканты, переводчики) были рабскими. Это породило в обществе известное презрение к таким профессиям и к их носителям.

Но римское рациональное мышление выделило те занятия, которые были особенно важны для развития экономики и правовых отношений. Такой необходимой работой стала деятельность землемеров — межовщиков полей, готовящих землю к передаче в собственность гражданина. Подобная деятельность стала важной гражданской обязанностью, и, действительно, уже в III в. до н.э. встречаются упоминания об измерителях границ — финиторах (Plaut. Poen. 49). Их назвали от лат. *finis* — границы частного участка, которую нарезали при раздачах земли гражданам или при выведении колоний. В конце Республики они оказались в гуще гражданских и социальных столкновений, связанных с земельными переделами. Так, в 63 г. до н.э. Цицерон с неким высокомерием назвал финиторов только техническими помощниками магистратов с империем, но великий оратор все же признал причастность их и к более важной деятельности — проведению судебного процесса (Cic. De leg. agr. II. 34).

Но профессия межовщиков в Риме могла развиваться и из военного строя. Ведь римские центурионы, устраивавшие маршевый лагерь, использовали сходные с финиторами принципы деления земельного пространства (SRF. I. S. 344). Хотя Цицерон не подвергал сомнению их мастерство, о таких межовщиках он отзывался даже презрительно, что можно понять, т.к. они были на службе у Цезаря и Антония (Cic. Phil. VIII. 26; X. 22; XI. 12; XII. 20; XIII. 27; XIV. 10). В конце Республики работу гражданских межовщиков вообще сложно было отделить от тех приказов, которые выполняли центурионы, т.к. магистраты в преторском и консульском ранге привлекали к акции наделения землей, как граждан, так и ветеранов своих испытанных центурионов.

В последний век Республики роль межовщиков (их стали называть менсорами или агрименсорами) стала общественно-необходимой не только в Италии, но и во всем римском Средиземноморье. Надо было грамотно выделить изъятые для римских граждан у местных жителей земли, и юридически оформить взаимоотношения старых и новых поселенцев на общие угодья.

И граждане, и магистраты относились теперь с уважением к менсорам, ведь при устройстве нового поселка они вместе со жрецами участвовали в авгуральной церемонии, проводя ориентацию главных осей межевания (CAR. S. 12—13; 71—72). Их приходилось изучать все нормы землепользования Италии и провинций, их метрику, обычаи, практические приемы работы на земле [Guillaumin, 2004, p. 41—48]. Возросшая исковая активность граждан в I в. до н.э. — I в. н.э., вызванная земельной теснотой Италии и неформальностью *dominium* на землю, еще более повысила роль агрименсоров в римском обществе, т.к. их стали привлекать как арбитров при разборе вещных и личных исков по *Ius Civile*. Их экспертиза могла привести к удовлетворительному компромиссному решению контроверсий (SRF. II. S. 399—400).

Если в период Гражданских войн уважение к гражданским менсорам возросло, то к военным менсорам отношение было настороженное. Ведь Сулла, награждая своих ветеранов землями проскрибированных граждан, привлекал к разделу полей центурионов и военных трибунов (Cic. Pro Sulla. 60—62; App. V. C. I. 95. 440). Гарантом собственности он объявил себя. Юридическая же основа межевания — документы — отсутствовала. Эти обстоятельства учел Цезарь. В начале Гражданских войн он хотел межевать поля для ветеранов усилиями своих центурионов (Cic. Fam. IX. 17. 2), что и отразилось в его речи 46 г. до н.э. перед мятежными войсками (App. V. C. III. 94. 395; Suet. Caes. 38. 1). Но после битвы при Мериде он решил такие наделение проводить как гражданские акции (App. V. C. II. 141. 588). Эту позицию разъяснил и Антоний (App. V. C. II. 133. 557). В конце Республики — начале Империи были часты случаи, когда разметку полей делали центурионы, а расчет площадей и проведение лимитов-делителей осуществляли гражданские менсоры (Dio Cass. 42.54.1; Cic. Fam. 9. 17).

Основатель Империи Август при создании земельного Кадастра опирался на опыт Цезаря. Но и он не смог сразу удалить военных специалистов от выполнения гражданских обязанностей. Ведь на рубеже I—II вв. н.э. один из крупнейших агрименсоров теоретиков Рима Гигин Старший был автором сочинения «*De metatione Castrorum*». Август понимал, насколько возросла во всем Средиземноморье потребность в высококвалифицированных агрименсорах, и стал формировать систему их обучения. Уже во времена Цицерона сложилось мнение, что к такой работе можно привлекать представителей всаднического сословия (Cic. De leg. agr. II. 13; 34). Именно выходцы из этого сословия и стали опорой Августа по делению провинциальных полей в период Принципата. Они выпустили серию учебных пособий по технике работы землемера на местности и разработали правовые нормы землеустройства, выявив типологию земельных контроверсий (CAR. S. 4—10; 86—98).

Вся совокупность работы по разделу земель полностью соответствовала представлению о *honorarium* и действительно являлась почетной обязанностью. Но поскольку Август нуждался в крепких профессионалах, хорошо подготовленных в таких науках, как геодезия, математика, геометрия, метрология, картография, то он ввел в программу обучения землемеров эти предметы [Cantor, 1875, S. 6—63; Beaudouin, 1894, p. 49].

Кадастр Августа предполагал на практике применение сложных приемов ориентации на местности для создания абсолютно точного деления земельных массивов (CAR. S. 12, 152—157; fig. 102—106) [Гвоздева, 1979, с. 79—80].

Поэтому гражданские менсоры постоянно повышали свою квалификацию и как эксперты по заявкам преторов, именно по их заключению магистрат составлял свои окончательные постановления: эдикты или интердикты (CAR. S. 6, 40, 63–64). Агрименсоры завершали работу на местности созданием плана (*forma*), который был подробнейшим кадастром района, отражавшим состояние собственности и владения населения данной местности (CAR. S. 73, 163–167).

Но даже в эпоху Принципата отдельные задания продолжали выполнять военные специалисты. В Паннонии во II в. н.э. наделение земель ветеранов разрабатывал легат провинции, а работу на местности проводили военные трибуны и центурионы (С. 3, 13250, 183; С. 8. 8369, 8812, 21663). Поскольку в каждой провинции кроме ведущих специалистов, присылаемых из Рима, необходимы были и работники для выполнения ежедневных обязанностей по землемерению и решению аграрных споров, то эти функции возлагались на государственных рабов и вольноотпущенников. Эти государственные служащие включались в аппарат прокураторов провинций, проходили специальную подготовку и досконально изучали особенности землепользования и аграрного права местностей.

Так эта научно-техническая специальность, все более востребованная в период Империи, стала играть серьезную роль в экономике и праве Древнего Рима.

В. О. Никишин
(МГУ)

РИМСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И СУИЦИД

На протяжении веков в европейской культурной традиции существовал стереотип «римской смерти» (*mors Romana*). Речь идет о самоубийстве с целью «сохранить лицо» в ситуации, чреватой публичным позором и бесчестьем. Порой римской элите в целом приписывалась *libido moriendi* как некая навязчивая идея сродни патологическому отвращению к жизни (*taedium vitae*). В действительности не было никакого «влечения к смерти», а случаи суицида (*voluntaria mors*) в среде римской интеллигенции в большинстве своем были обусловлены социально-политическими причинами.

«Стоический культ самоубийства» возник в Риме еще в период Поздней республики, когда вместе с греческой литературой в «Вечный город» проник стоицизм, оказавший мощное воздействие на формирование мировоззрения многих представителей римской интеллектуальной элиты. Пожалуй, самым выдающимся среди них был Катон Утический, обратившийся в новую веру со всем пылом и страстью своей бескомпромиссной и увлекающейся натуры.

В соответствии с заповедями стоицизма Катон покончил с собой, не желая быть «великодушно» помилованным тем самым Цезарем, которого он считал тираном, грубо поправшим римскую свободу. «Славная кончина» (*nobile letum*) Катона породила пресловутый «катоновский миф». Уже в древности считалось, что самоубийство Катона в Утике, совершенное и обставленное в лучших традициях античного суицида, носившего «театральный» характер, стало для него таким же звездным часом, как цензура для его прадеда, Катона Цензора. Готовясь к акту суицида, стоик Катон вполне осознанно подражал

Сократу. Недаром перед смертью он читал «Федона» (Plut. Cato Minor. 68; 70).

О последних днях и самоубийстве Катона довольно подробно пишут Плутарх (Plut. Cato Minor. 66–70) и Аппиан (App. Bell. Civil. II. 98–99). Если сопоставить эти описания с описаниями самоубийства Аттика у Корнелия Непота (Nepos. Atticus. 21–22) или Сенеки в «Анналах» Тацита (Tac. Ann. XV. 61–64), можно отметить ряд общих черт. Так, все эти сцены суицида отличаются нарочитой театральностью; они происходят в присутствии нескольких свидетелей; самоубийца при этом абсолютно спокоен. Описание смерти Сенеки у Тацита, безусловно, было создано под впечатлением от смерти Сократа, как она описана в платоновском «Федоне». Недаром у Тацита в его рассказе фигурирует болиголов, которым отравился Сократ.

Здесь налицо некий стереотип, обусловленный влиянием стоицизма. Представление о стоическом отношении к суициду дают высказывания Плиния Младшего (Plin. Ep. I. 12) и Сенеки (Sen. Ep. LVIII. 32–36). По словам последнего, «поскольку жалкая жизнь куда страшнее скорой смерти, глуп тот, кто не отказывается от короткой отсрочки, чтобы этой ценой откупиться от большой опасности» (ibid. 34. Пер. С.А. Ошерова). Под «жалкой жизнью» понималось ущербное, неполноценное существование под гнетом тяжкой и неизлечимой болезни или в условиях тирании.

Характерной особенностью «римской смерти» были ее «публичность» (в смысле присутствия при этом избранного круга друзей и близких) и некая театральность. Этот «театральный», т.е. рассчитанный на восприятие зрителей эффект «добровольной смерти» мы находим в описаниях ухода из жизни Помпония Аттика у Корнелия Непота (Nepos. Atticus. 21–22) и Сенеки у Тацита (Tac. Ann. XV. 61–64). Иногда самоубийство превращалось в некий спектакль, привлекавший любопытных; в качестве примера можно назвать уход из жизни «арбитра изящества», Петрония Нигра (Tac. Ann. XVI. 18–19; Plin. Nat. Hist. XXXVII. 20). Побудить человека покончить с собой могла также неизлечимая болезнь; порой такой уход был весьма продолжительным по времени, хотя и не обязательно очень мучительным (Sen. Ep. LXXVII. 5–9).

Существовал еще и философский аспект феномена *mors Romana*. В античности лишь пифагорейцы и перипатетики отрицательно относились к самоубийству, тогда как стоики видели в нем способ избежать житейских невзгод и бесчестья. Кроме того, стоики рассматривали самоубийство как манифестацию человеческой свободы. Для того же Сенеки самоубийство стало универсальным выходом из любой непростой ситуации и просто навязчивой идеей. Суицидальные настроения Сенеки обычно объясняют его болезненным темпераментом, склонностью к самоубийству, а также тлетворной атмосферой двора Нерона с присущими ему тревожными ожиданиями драматической развязки. Однако отношение философа к проблеме добровольного ухода из жизни, по-видимому, было обусловлено главным образом его стоицизмом.

Свободу от страха смерти стоики рассматривали как подлинную свободу: «Немалый подвиг — победить Карфаген, но еще больший — победить смерть» (Sen. Ep. XXIV. 10). По словам того же Сенеки, «пока смерть подвластна нам, мы никому не подвластны» (Sen. Ep. XCI. 21). Философ призывал «размышлять о смерти» и «учиться смерти» (Sen. Ep. XXVI. 8–10). Ведь, по его мнению, «кто научился смерти, тот научился быть рабом. Он выше всякой власти и уж наверное вне всякой власти» (ibid. 10).

А. В. Лазарева
(МГУ)

**К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ ТРИДЦАТИЛЕТНЕЙ ВОЙНЫ
(1618–1648 гг.) НЕМЕЦКОЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ЭЛИТОЙ**

Для раннего Нового времени Тридцатилетняя война стала «войной всех войн». Это было вызвано тем, что и масштабы войны, и количество ее участников и, в первую очередь, проблемы, которыми она была вызвана, были чрезвычайными для истории XVII в. Тридцатилетняя война стала выходом накопившихся конфессиональных, политических (борьба за европейскую гегемонию) и социальных (расшатывание традиционного сословного общества, выход на политическую арену новых социальных групп, например, бюргеров) конфликтов. У современников война получила название «немецкой» (*der Teutsche Krieg, bellum Germanicum*) или даже «Тридцатилетней войны немцев».

Интеллектуальная жизнь Священной Римской империи германской нации со второго десятилетия XVII в. в решающей степени была обусловлена Тридцатилетней войной. Немецкая интеллектуальная элита, безусловно, практически сразу отреагировала на войну, обратившись к немцам в огромном количестве памфлетов, иллюстрированных листовок, художественных текстах.

В немецкой историографии сегодня ведется оживленная дискуссия по вопросу о возникновении термина «интеллектуал» и его применимости к ученым кругам раннего нового времени. Одним из ее промежуточных итогов стала конференция, проведенная в Вольфенбюттеле летом 2006 г. К ее основным заключениям относится вывод, что термин «интеллектуал» подразумевал в раннее новое время не столько занятия чисто научной деятельностью, сколько обращение к широкому спектру общественных проблем [Intellectuelle, 2006, S. 39–41]. Для эпохи Тридцатилетней войны такое определение можно считать оптимальным, поскольку многие труды того времени носят как раз общий характер и не нацелены на конкретные научные изыскания. В круг немецких интеллектуалов попали, безусловно, не только ученые, но и поэты, и писатели эпохи Тридцатилетней войны. В своем творчестве они уделяли большое внимание политическим событиям, пытаясь понять причины упадка родных княжеств.

Немецкие поэты, писатели, ученые восприняли Тридцатилетнюю войну как всеобщее бедствие, не оставившее в стороне никого. В сочинениях интеллектуалов, прежде всего в литературных поэтических работах, запечатлелись кровавые сцены военной действительности. Возник своеобразный жанр «плачей», характерным образом посвященный не судьбе отдельных государств, а всей Германии. В 1624 г. появился первый сборник стихов Мартина Опица под общим названием «Слово утешения среди бедствий войны». Стихи, собранные в этом сборнике, полны горечи, тоски и трагизма, навеянных невзгодами, которые обрушились на немецкие княжества. В литературных произведениях появляется и образ самой Германии, страдающей, корчащейся в предсмертных муках:

Германия лежит в смертельной лихорадке,
 В горячечном бреду!.. Костлявою рукой
 Ей горло сжала смерть. Надежды — никакой!
 Лицо искажено. От ран гноится тело...

[Ромплер фон Левенгалът, 1977, с. 223].

Однако немецкие литераторы не только описывали ужасы войны и бедственное положение населения. В их литературных произведениях можно найти не только стремление поддержать и утешить простого человека, против желания вовлеченного в военную катастрофу, которое лежит на поверхности. Война существенно укрепила и усилила немецкие претензии на обладание особыми моральными качествами и добродетелями, которые раньше не столь четко звучали в литературе. Подобные претензии служили своего рода компенсацией за очевидное политическое бессилие раздробленной Германии перед лицом мощной Франции — главного на тот момент «зеркала» немцев. Война же продемонстрировала политическую силу Франции и слабость Германии максимально наглядно, заставив немецких литераторов искать убежище в немецкой добродетели и культуре:

Разрушит враг твой дом, твой замок уничтожит,
 Но мужество твое он обстрелять не сможет.
 Он храм опустошит, разрушит. Что с того?
 Твоя душа — приют для Бога твоего.
 Пусть угоняют скот. Благодаренье небу,
 Остался в доме хлеб. А не осталось хлеба —
 Есть добродетели спасительная власть,
 Которую нельзя угнать или украсть [Опиц, с. 195].

Война будила патриотические чувства, заставляя задуматься о судьбах немцев и немецкой нации. Виновниками войны литераторы считали не только интриги западных соседей Империи, а самих же немцев, которые отказались от своего политического, этического и языкового происхождения. С другой стороны, акцент вновь делался на утрату немцами их главных достояний — культуры и морали. Разрушение культурных ценностей воспринималось как страшная трагедия.

В условиях войны немецкие интеллектуалы постоянно призывали немцев к объединению, считая, что только таким образом будет возможно противостояние врагам и возвращение немецким княжествам одного из лидирующих положений на европейской арене. Сильный интеграционный импульс, заложенный в немецкой лирике и публицистике Тридцатилетней войны, стал почвой для развития немецкого национального самосознания. Переживая за судьбу своей родины, немецкие интеллектуалы постепенно стали первыми глашатаями немецкой национальной идеи, «пробуждая» немецкую нацию и утверждая об уникальности всего, что связано с Германией.

Е. Э. Юрчик
(Литературный институт)

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ» И ФРАНЦУЗСКИЕ «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ»: ДВА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ВО ВРЕМЕНА КРИЗИСА

На рубеже XIX–XX вв. в общественной мысли России и Франции складывается систематизированное представление о социальном слое, который отличается мировоззренческим, профессиональным и политическим своеобразием — соответственно «интеллигенции» и «интеллектуалах». Подобная парадоксальная синхронность может быть объяснена сходством исторической ситуации:

1. Конфликтность общественно-политической обстановки. Во Франции — это противоречивая ситуация становления республиканских порядков после поражения во франко-германской войне 1870–71 годов, трагической судьбы Парижской коммуны на фоне роста реваншистских настроений. В России — общественная напряженность, обусловленная первой русской революцией 1905–07 годов и формированием конституционного строя в обстановке нерешенных социальных проблем. Отметим, что обе страны пережили революционные изменения государственного устройства, и адаптация общества к новой политической обстановке происходила медленно и конфликтно.

2. Новые условия политической жизни в направлении ее демократизации, выразившейся в расширении политических прав населения. Политическое соперничество с парламентскими партиями в качестве основных действующих лиц окончательно оформилось на практике: во Франции в качестве развития уже сложившейся традиции, в России — как пока еще трудно понимаемый феномен.

Возможности общественного мнения как института политического действия осознавались в обеих странах, и вновь — в различной степени: в России — с энтузиазмом первооткрывателей, но в неблагоприятных цензурных условиях; во Франции — в качестве агента реального политического влияния, гарантированного конституционными свободами.

3. Новые идеологические феномены — актуализация проблемы нации и национального своеобразия во всей гамме вариаций: от рафинированной философской и культурно-исторической до экстремистки великодержавной с популистским уклоном (буланжизм, черносотенство).

Важно, что представление о том, что гражданин (подданный) организует свои отношения с властью по определенным правилам, в рамках сформировавшихся институтов (партий, сообществ) формировалось в обеих странах, хотя стадии этого процесса были разными. Взаимоотношения личности и власти были одной из главных проблем социально-политического дискурса во Франции и в России: особенности ее трактовки определялись своеобразием национальных традиций.

Во Франции понятие «интеллектуал» сформировалось в период дискуссии по делу А. Дрейфуса, офицера Генерального Штаба, осужденного по обвинению в шпионаже в пользу Германии (1896–1906). Обстоятельства дела и его политический резонанс широко известны.

Детали следствия и приговора по делу Дрейфуса, ставшие достоянием гласности, вызвали полярную реакцию общественного мнения. Противники

обвинения (дрейфусары) указывали на недостаток, общую необоснованность улик и дефекты следствия, проведенного под давлением военной элиты; сторонники приговора (антидрейфусары) утверждали, что решающим обстоятельством, компенсирующим возможные огрехи процесса, является еврейское происхождение осужденного [Крайнова, 2007]. Именно антидрейфусары «заклеймили» своих оппонентов кличкой «интеллектуал» (М. Баррес «Протест интеллектуалов», 1898), подразумеваемая умозрительность их аргументов и мнимое равнодушие своих противников к насущным общественно-политическим проблемам Франции (разумеется, в националистической трактовке). Дрейфусары, в свою очередь, не без гордости восприняли это наименование: они стали называть себя интеллектуалами, подчеркивая рационализм своей позиции, ее юридическую обоснованность. Лидерами дрейфусаров были представители университетского сообщества, студенческой среды; рупором — газета «Литературная, артистическая, социальная заря» («L'Augore littéraire, artistique, sociale»). Публикация открытого письма Э. Золя президенту республики Ф. Форю (январь 1898) и последовавший за ней процесс против писателя способствовали консолидации противоположных позиций, и, разумеется, сообщества интеллектуалов. Интеллектуалы утверждали, что высокий уровень образованности, способность творчески и рационально использовать информацию (в процессе преподавания или в писательском труде) дает им право публично защищать права человека от необоснованных действий власти, тем самым отстаивать республиканские ценности [Шарль, 2005; Ястребцева, 2009]. Такая позиция трактовалась как добродетельная, поскольку речь шла о защите истины. Активность дрейфусаров-интеллектуалов способствовала пересмотру дела и оправданию Дрейфуса в 1906 году.

В России дискуссия об интеллигенции актуализировалась в постреволюционный период (сборник «Вехи», 1909) [Вехи, 1991]. Ее участники сосредоточились на определении интеллигенции как социального феномена и описании ее общественных и политических функций. Сообщество социально активных представителей интеллектуальных профессий рассматривалось как основное действующее лицо современной российской действительности, от позиции которого зависит будущее Отечества. Дефиниции интеллигенции были лишены точки отсчета, подобной делу Дрейфуса во Франции, — исторического события-казуса, единство реакции на которое обнаруживало бы существование новой социальной группы. Отношение к революции, которое упоминалось в сочинениях всех авторов, не стало определяющей характеристикой потому, что революция понималась по-разному: и как государственно-политический переворот, и как глобальная культурная (духовная) трансформация, тем самым лишаясь конкретно-исторической трактовки. Именно по этой причине, как представляется, в отечественном понимании интеллигенции политическая, и даже профессиональная составляющая отошли на второй план по сравнению с акцентированием философско-этического компонента — у Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, С.Л. Франка, М.О. Гершензона.

А. В. Хорошева
(МГУ)

РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В ВОСПРИЯТИИ МЫСЛИТЕЛЕЙ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

1917 год — это грань, разделяющая две эпохи в истории нашей страны. Перемены, произошедшие в 1917 г. и в последующие годы, повлекли за собой коренную перестройку общества. И вряд ли можно говорить, что они оставили кого-либо равнодушными и потому, что были столь грандиозными и в силу того, что со всей беспощадностью и неотвратимостью вторгались в жизнь каждого человека, кем бы он ни был. Сборник «Из глубины» появился летом 1918 года, когда, с одной стороны, большевики уже не один месяц находились у власти, а, с другой стороны, исход событий еще не был предрешен. Инициатором издания выступил П.Б. Струве, сумевший собрать в очень непростое время внушительный коллектив авторов (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.И. Новгородцев, С.Л. Франк, С.А. Котляревский, И.А. Покровский, С.А. Аскольдов, В. Иванов, В.Н. Муравьев, А.С. Изгоев). При рассмотрении данной книги необходимо помнить, что она является последней в трилогии. До этого в 1902 году вышел сборник «Проблемы идеализма», посвященный поиску этических критериев, требуемых для нормативной оценки политики, составителем которого был П.И. Новгородцев. В 1909 году был издан сборник «Вехи», посвященный проблеме — что есть такое русская интеллигенция, составителем которого был М.О. Гершензон. Затрагиваемые в сборниках проблемы были связаны, коллектив авторов схож, по ним можно проследить эволюцию их взглядов от «легального марксизма» к консервативному либерализму, однако говорить о трилогии в полном смысле этого слова вряд ли представляется возможным, так как не было единого замысла, не было даже общего редактора и составителя. Каждый сборник появлялся в силу определенных событий и потребности у людей, тесно общавшихся, высказаться по этому поводу.

В данном выступлении нас, прежде всего, будет интересовать «Из глубины». Этот сборник — это констатация его авторами того, что произошло страшное, и не важно, что Н.А. Бердяев [Бердяев, 1991, с. 250] и П.Б. Струве [Струве, 1991, с. 460] называют революцию 1917 года катастрофой, а С.Л. Франк — бездной [Франк, 1991, с. 478], в которую провалилась страна, а, например, И.А. Покровский [Покровский, 1991, с. 457] — кошмаром, суть восприятия событий от этого не меняется. Все статьи отличает повышенная эмоциональность и боль за происходящее. И хотя они посвящены разным темам (есть более глубокие, есть поверхностные), но красной нитью через них проходит основная мысль, что виновник случившейся катастрофы не царский режим, и не народ, и даже не большевики, которые являются лишь палачами, а интеллигенция, не понимавшая природы человека и движущих им мотивов. Автором данной фразы является А.С. Изгоев [Изгоев, 1991, с. 362], но схожие мысли можно найти в каждой статье сборника. Однако авторы вовсе не хоронят Россию. Наоборот, они видят в происходящем очищение через боль и страдание от ложных заблуждений. Духовное возрождение — то, что, по мнению авторов, спасет Россию от власти толпы. Причем слова именно о роли христианства в формировании личности звучат наиболее

ярко и проникновенно. Тут можно назвать лишь одно исключение — статья Изгоева, в которой в конце не звучит тема Возрождения, нет и религиозного мотива, так как на первом месте для него была культура. Последовательно анализируя социализм как явление, он лишь констатирует, что все, что в нем есть хорошего от христианства [Изгоев, 1991, с. 369]. Схожую мысль развивает Бердяев, полагавший, что русский атеизм не похож на западный, ответив на вопрос «есть ли Бог?» отрицательно, русский нигилист сделал из социализма Бога. Он подводит читателя к мысли, что причина всему — отсутствие уважения к человеку, к личности. Все ужасы, происходящие в стране, связаны, по его мнению, с тем, что социализм отвергает свободную богоподобную природу и личную нравственную ответственность [Бердяев, 1991, с. 273, 279–280, 289]. Мысль о том, что в русском народе сосуществовали звериное и высокое начала, также является общим мотивом статей. Особое внимание этому вопросу удели Струве, Аскольдов, Изгоев, Булгаков, Франк, Муравьев, Котляревский. Все они указывали на старый режим как на сдерживающий фактор низменного начала в народе [Струве, 1991, с. 461; Изгоев, 1991, с. 362; Булгаков, 1991, с. 326–327; Франк, 1991, с. 488–490; Муравьев, 1991, с. 410; Котляревский, 1991, с. 390–392.]. Интересна тут позиция Булгакова и Аскольдова, полагавших, что государство занималось не своим делом, узурпировав духовную функцию у Церкви [Булгаков, 1991, с. 343, 349–350; Аскольдов, 1991, с. 247–248].

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что, обладая большой творческой свободой в силу объективных причин (находились в разных городах), при всех нюансах в их позициях авторы оказались удивительно едины: то, что произошло в стране, вне всякого сомнения, катастрофа, но она несет собою очищение от заблуждений относительно сущности человеческой природы. Именно в развитии личности, способной противостоять массовому сознанию, авторы видели путь к спасению России, чему должны были способствовать вера и культура. Для каждого степень важности последних не одинакова, кто-то (как Изгоев) считал решающим именно культуру, кто-то (как Булгаков и Аскольдов) — институт Церкви, для остальных же было важно и то и другое. В сборнике «Из глубины» чрезвычайно мало присутствует конкретики. И тем не менее, его можно назвать призывом к действию, которым руководствовались его авторы на практике сначала в советской России, а затем (после высылки большинства из них за границу) в эмиграции. Так, например, Булгаков активно участвовал в воссоздании института патриаршества в России, Бердяев создал Вольную академию духовной культуры (1918–1920), где деятельное участие принимали Муравьев, Булгаков, Франк. Оказавшись за границей, Бердяев, Булгаков, Франк участвовали в Русском студенческом христианском движении. Струве занимался издательской деятельностью. Хотя сборнику «Из глубины» и не была уготовлена такая широкая известность, как «Вехам», он важен как памятник общественной мысли, так как в нем в полной мере отразилось то, чем будет жить существенная часть русского Зарубежья долгие годы: сохранение духовного и национального единства эмигрантов.

О. В. Зайцева

(Литературный институт)

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ КАК ПОНЯТИЕ И ИНТЕЛЛИГЕНТ КАК ЯВЛЕНИЕ

Начиная разговор о статусе и роли интеллигенции, представляется разумным и продуктивным обозначить различие, очевидно существующее (как логически, так и исторически) между базовым понятием «интеллигенция» и его исторической явленностью в российской действительности — явлением «интеллигент»: между «что» и «как» культурной традиции.

Понятие любого рода, как чисто научное, так и философско-идеологическое, имеет выраженный суггестивный темперамент — явление же отказывается от своих истоков в реактивном движении самоосуществления. Русское (а стало быть, и общеевропейское в итоге и по факту) понятие «интеллигенция» имеет статус идеального и достигаемого объекта, но вот вопрос — стоит ли за его посылкой одинаковой или, хотя бы, сопоставимой интенсивности реализация? И можно ли говорить об отношении понятия к явлению в терминах замысла, интенции и прочих императивных назначительных референций?

В подобных случаях можно отграничить реалии разного порядка и уточнить границы каждого из них, не нарушая логики взаимоположения и комплементарности. Например, если ввести в инструментарий и применить понятие идеального типа по М. Веберу, то станет очевидным неизбежное отстояние этих двух — идеальной и реальной — сущностей. Исторические формы реализации понятия не просто отстоят от его идеальной формы, но обязательно и повсеместно принимают инаковый и оригинальный вид. Русское понятие «интеллигенция» является не просто формой такого рода аберрации, но и самостоятельно интересным явлением культуры. Таким образом, речь идет не об одной, а о двух различных, хотя и одинаково укорененных в нашей культурной истории реалиях.

Но встает и предварительный и важный вопрос об инварианте — в традиции укоренено понятие «интеллектуал». Как только речь заходит о понятии «интеллигенция», с очевидностью встает различение понятий. «Что такое интеллектуал?» и «кто такой интеллигент?» — вопрос самоидентификации не только слоев социума, но имиджей традиции.

Действительно, общее для европейской культуры понятие «интеллектуал» (предполагающее определенный способ бытования и экономическую подоплеку и мотивацию деятельности) явно не достаточно для объяснения столь близкого (но не всегда понятного нам) понятия «интеллигент». В понятии «интеллектуал» отсутствует явно выраженный моральный пафос и императивность понятия «интеллигент». Интеллектуал работает на воспроизводство культуры и дает перспективу, интеллигент — ведет и демонстрирует. Понятие «интеллектуал» тесно связано с буржуазно-либеральным тезисом о свободах и просвещенческом примате разума и гуманитарной составляющей; понятие «интеллигент» — с идеей спасения, жертвенности и явно выбивается из идеологии либерализма с ее приматом частных камерно-семейственных ценностей и явственно демонстрирует свои религиозные корни и квазирелигиозное значение. Это отдельная тема оснований и способов сакрализации социального статуса, ее надо уточнять отдельно и обоснованно. Но если не касаться этой проблемы, то представляется ясным социальный, а значит,

интерпретированный в согласии с идеологическим запросом факт — мы в обоих случаях имеем дело с регулятивной идеей передового человека своей среды и эпохи.

Таким образом, отличая и различая два рядоположения понятий, можно обратиться к базовому вопросу и заданности морального понятия «интеллигент» и исторической и современной данности явления «интеллигенция». Собственно, отличие явно заявлено в самом противопоставлении этического идеала и его реального воплощения.

Интеллигенту (им самим в первую очередь) предъявляется надстоящее требование следования высоким идеалам, интеллигенция же отвечает на вызов времени и следует наиболее передовым идеям на благо своего народа. Интеллигент — совесть нации, интеллигенция выполняет функцию прослойки и гаранта интеллектуально-нравственного уровня. Вообще, сближение требований ответственности и обязательств статусного плана (заданность социального поля по П. Бурдьё) характерно именно для исторически обусловленного явления интеллигенции, но не для понятия интеллигента.

Возникает и старый вопрос — насколько может быть понято и распространено понятие «интеллигент» за пределы российской действительности культуры? Ответ совсем не очевиден, так как и без того проблематичное понятие двойничествуется с не менее сложным явлением.

В качестве примера-персонажа, представительного для этой темы, напрашивается человек за кафедрой, профессор, ученый — то есть все тот же интеллектуал. Соположение типов ролевого поведения (что не равно роли социальной) явно демонстрирует различие. Возьмем в качестве идеального описания роли веберовский набор требований к ученому «по призванию и по профессии». Среди них множество морально обоснованных, но все сводятся к заповеди «не» — не проповедовать идеологических пристрастий или научных предпочтений, не увлекать за собой, не касаться вопросов религии — одним словом, не воздействовать на аудиторию. Возьмем в качестве контрпримера классического профессора революционной России как типаж и идеал — он зовет, показывает, убеждает, усовестливает и реально представляет собой нравственный и интеллектуальный тип личности — одним словом, напрямую воздействует на аудиторию. Советские требования к персонажу только усугубляют его идеологическую обусловленность и моральность требований. Напрашивается вывод — отечественный интеллигент связан с западным понятием интеллектуала генетически, то есть понятийно, но радикально отстоит по своему функциональному месту в социальной структуре. Так как имеет дополнительные внеинтеллектуальные обязательства.

Представляется единственно продуктивным следовать логике различения и прийти к выводу о безусловной возможности экспансии понятий в плоть интеллектуального субстрата общеевропейской культуры и о практической непереводимости явления в ее социальную практику и обыденность.

Материал подготовлен Т. Б. Гвоздевой, Е. Э. Юрчик

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Beaudouin E.* La limitation des fonds de terre dans ses rapport avec le droit de propriete. P., 1894.
2. *Cantor M.* Die Römischen Agrimensoren und ihre Stellung in der Geschichte der Feldmesskunst. Leipzig, 1875.
3. *Guillaumin J.-Y.* Questions de métrologie chez Hygin // De la terre au ciel. P., 2004. P. 41–48.
4. Интеллектуале: Rollenbilder, Interventionsformen und Streitkulturen (1500–1800) // Wolfenbütteler Bibliotheks-Informationen. Nr. 1–4, 2006.
5. *Lueders O.* Die Dionysischen Kuenstler. Berlin, 1873.
6. *Pickard-Cambridge A.* The dramatic festivals of Athens. Oxford, 1969.
7. *Аскольдов С.А.* Религиозный смысл русской революции // Из глубины. М., 1991.
8. *Бердяев Н.А.* Духи русской революции // Из глубины. М., 1991.
9. *Булгаков С.Н.* На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги // Из глубины. М., 1991.
10. Вехи. Интеллигенция в России. М., 1991.
11. *Гвоздева И.А.* Технические аспекты землеустройства в древнем Риме по трактатам землемеров // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 1979. № 4. С. 79–80.
12. *Золя Э.* Я обвиняю // Судебные ораторы Франции. М., 1959. С. 25–35.
13. *Изгоев А.С.* Социализм, культура и большевизм // Из глубины. М., 1991.
14. История и теория интеллигенции и интеллектуалов. (Мыслящая Россия) / Под ред. В. Куренного. М., 2009.
15. *Клячко Н. Б.* Аристофан о комедии // Древнегреческая литературная критика. М., 1975. С. 304–318.
16. *Котляревский С.А.* Оздоровление // Из глубины. М., 1991.
17. *Крайнова Д.Е.* Дело Дрейфуса // Новая и новейшая история. 2007. № 1.
18. *Муравьев В.Н.* Рев племени // Из глубины. М., 1991.
19. *Опиц М.* Слово утешения среди бедствий войны (перевод Л. Гинзбурга) // Европейская поэзия XVII в. М., 1977.
20. *Покровский И.А.* Перуново заклътье // Из глубины. М., 1991.
21. Ромплер фон Левенгальт И. Взбесившаяся Германия (перевод Л. Гинзбурга) // Европейская поэзия XVII в. М., 1977.
22. *Сергеев С.* Досоветская Россия (XVIII — начало XX века) // История и теория интеллигенции и интеллектуалов. (Мыслящая Россия.) / Под ред. В. Куренного. М.: Фонд Наследие Евразии, 2009.
23. *Струве П.Б.* Исторический смысл русской революции и национальные задачи // Из глубины. М., 1991.
24. *Франк С.Л.* De profundis // Из глубины. М., 1991.
25. *Фролов Э.Д.* Альтернативные социальные сообщества в античном мире. СПб., 2002.
26. *Шарль К.* Интеллектуалы во Франции. М., 2005.
27. *Ястребцева А.* Франция // История и теория интеллигенции и интеллектуалов. (Мыслящая Россия.) / Под ред. В. Куренного. М.: Фонд Наследие Евразии, 2009. С. 96–115.

Поступила в редакцию 20.02.2013

ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ (XV ГОРШКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ)

18 октября 2012 года в Литературном институте им. А. М. Горького состоялись очередные научные чтения «Язык как материал словесности», которые в этом году были посвящены 200-летию 1812 года.

Чтения начались со вступительного слова проректора института профессора Михаила Юрьевича Стояновского. Он сказал, что, привлекая внимание ученых, преподавателей и студентов к изучению филологических проблем, научные чтения «Язык как материал словесности», задуманные профессором А. И. Горшковым и проводимые вот уже в пятнадцатый раз, служат пониманию феномена языка и способствуют преемственности научной школы. Из года в год меняясь тематически, они остаются направленными на изучение употребления языка в разнообразных текстах, прежде всего — в текстах художественной литературы. От имени преподавателей и студентов Литературного института М. Ю. Стояновский поблагодарил ученого и кафедру русского языка и стилистики за организацию и проведение научных чтений.

Слушатели чтений услышали 13 докладов. Один доклад был сделан старшим преподавателем Российского государственного университета физической культуры, спорта, молодежи и туризма В. С. Дегтяревой, остальные — преподавателями и студентами Литературного института. Доклады освещали разнообразные семантико-лингвистические, стилистические и культурологические проблемы, связанные с отражением в русском языке событий 1812 года.

С большим интересом был встречен доклад профессора **Льва Ивановича Скворцова** «Надежда Дурова — воин и поэт», посвященный жизни и литературной деятельности знаменитой «кавалер-девицы», единственной женщины, участницы Бородинского сражения, автора «Записок», которые приветствовал и частично редактировал в своем «Современнике» А. С. Пушкин. Особое внимание в докладе было уделено тематическим, стилистическим и синтаксическим сопоставлениям текстов «Записок» Н. А. Дуровой и романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир». Были приведены восторженные оценки языка и стиля «Записок», данные А. С. Пушкиным, В. Г. Белинским и др. писателями.

Студентка пятого курса **Александра Мурашева** в своем докладе «Словесные ряды «человеческих страданий» в повести А. С. Пушкина «Метель», изучив отрицательно окрашенные слагаемые композиции произведения и обнаружив межтекстовые связи повести с балладами В. А. Жуковского «Людмила» и «Светлана», стремилась доказать, что образ Владимира — это трансформированный романтический образ «мертвого жениха», при этом влюбленность героини трактовала как «страшный сон». Разобрав словесный ряд с единым значением «Франции и войны 1812 года», она пришла, кажется, к слишком категорическому заключению: избавление Марьи Гавриловны от влияния французских романов и романтических настроений — аллегория победы России в Отечественной войне и избавления от «мертвого жениха» (Наполеона).

С большой заинтересованностью собравшиеся выслушали доклад «1812 год. А. Гладков «Давным-давно» доцента Надежды Михайловны Годенко. Она рассказала, что пьеса «Давным-давно» (впервые поставлена в Ленинградском театре комедии Н. П. Акимовым под названием «Питомцы славы») создавалась автором в преддверии столетнего юбилея войны 1812 года. Однако отразилось в произведении не столько прошлое, сколько предчувствие будущей войны, выиграть которую можно было, лишь опираясь на самосознание народа, высокие идеалы русской культуры. Слушатели чтений узнали, что А. К. Гладков строил свою пьесу на отсылках к произведениям русской классической литературы, отдавая предпочтение не верности истории, а верности историческим идеалам. В целом данный доклад был посвящен анализу культурных отсылок и переключек, выраженных, в частности, в лексике, использованной драматургом.

Привлек внимание слушателей доклад «Семантическое поле военной лексики в исторических песнях о войне 1812 г.», сделанный **Александрой Гангур** (студентка 3 курса). В докладе говорилось о военно-профессиональной лексике как средстве художественной выразительности и передачи событий в исторических песнях о войне 1812 года. Были рассмотрены лексические группы, именующие вооружение и свойственные этому вооружению эпитеты; группы слов, формирующие образы войска и полководцев; отмечены некоторые грамматические особенности использованных лексем; объяснена этимология иностранных заимствований; даны некоторые энциклопедические справки; через фольклорные художественные средства выявлена преемственность песен былинному стилю и предшествующим историческим и лирическим песням.

Татьяна Шишкина (студентка пятого курса) в докладе «Стилистический анализ отрывка из романа М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» изложила результаты изучения пятой главы первой части романа. Анализ показал, что указанная глава является одной из наиболее значимых в идейно-эстетическом замысле произведения. Докладчица убедительно определила стилистические средства, при помощи которых писатель создал характеры персонажей, выявила взаимосвязь композиционного строя исследуемого фрагмента и стилистических приемов, использованных для реализации замысла.

Студентка пятого курса **Зоя Ускова** (доклад «Образ Наполеона в мемуарной литературе первой четверти XIX века») сосредоточилась на изучении словесных рядов, передающих динамику восприятия и понимания Наполеона русскими в период Отечественной войны. Материалом ее исследования были мемуары и путевые заметки трех русских офицеров, а именно: Федора Николаевича Глинки («Записки русского офицера»); Дениса Васильевича Давыдова («Дневник партизанских действий», «Мороз ли погубил французскую армию в 1812 году?») и Александра Чичерина («Дневник 1812–1813 г.»). Внимательный анализ позволил З. Усковой заключить: основным принципом динамики образа является «очеловечивание» Наполеона, или переход от романтического описания Наполеона к историческому (реалистическому).

Сергей Мурашев, студент пятого курса, в докладе «Образ автора в басне И. А. Крылова «Ворона и Курица» убедительно выделил ту часть образа автора, которая соотносится с различного рода оценками. Докладчик нашел в тексте опорные слова и словосочетания и показал, как выражение

определяющей категории текста (образ автора) дает ключ к пониманию произведения, отражая настроение и ощущения того времени, про которое и в которое была написана басня.

Вергилия Станиславовна Дегтярева (РГУФКСиТ) в своем докладе «Языковая композиция писем с фронта (1812-й)» стремилась раскрыть оптимальность «баланса» между сложностью построения языковой композиции эпистолярного наследия и экономией языковых средств во имя простоты и ясности. Докладчица доказывала, что автору письма объективно приходится сжимать поток внутренней речи в компактную и экономную форму, где динамика событий и драматизм происходящего быстро сменяют друг друга. Гармония трех составляющих (1. Традиционной композиции письма; 2. Языковой композиции словесного произведения; 3. Монтажной композиции) привносит в сферу эпистолярного наследия, особые смыслы – художественные и религиозно-философские одновременно. Докладом В. С. Дегтяревой завершилась первая часть чтений.

Дневное заседание началось с доклада «Словесное выражение образов партизан в «Дневнике партизанских действий» Д. Давыдова» **Анастасии Любимовой** — студентки пятого курса. Докладчица неплохо провела анализ выбора и организации средств выражения, направленных на создание образов участников военных действий. Оказалось, что эти образы даны как в описательных, так и повествовательных отрезках. Стремясь к разнообразию способов языкового выражения и вместе с тем к краткости и емкости дневниковых записок, Давыдов в описательных контекстах опирался преимущественно на предметно-логические слагаемые языковой композиции, при этом не избегал и эмоционально-экспрессивных рядов. В повествовательных же контекстах характеристика преимущественно дается косвенно — через сообщение о поступках партизан; в данном случае выразительность текста связана с использованием глаголов совершенного вида прошедшего времени, а также оценочных слов и эмоционально-экспрессивных синтаксических конструкций.

В интересном докладе профессора **Александра Михайловича Камчатнова** «Почему война 1812 года называется отечественной?» затронуты два аспекта: выяснение семантики слова «отечество» в сопоставлении со словом «родина», а также политико-экономические причины, побудившие Наполеона к войне с Россией: введение континентальной системы, упадок промышленности и финансов, поставившие русскую экономику на грань краха и тяжело отозвавшиеся на жизни всех сословий, отказ Александра I от континентальной системы. Угроза жизненным интересам всех сословий русского общества вызвала ответную реакцию – поистине отечественную войну всего русского народа.

В докладе «Война 1812 г. как источник прецедентности» доцента **Татьяны Евгеньевны Никольской**, вызвавшем особое внимание слушателей, показано, как художественно осмысленное историческое событие становится организующим элементом прецедентного феномена в коллективном сознании лингво-культурного сообщества, вытесняя из когнитивной базы реальные факты. В качестве доказательства этого тезиса используются результаты психолингвистического ассоциативного эксперимента в сопоставлении с данными истории и художественными образами.

Доклад старшего преподавателя **Ольги Юрьевны Ткаченко** «Наполеон — имя собственное и нарицательное в романах и «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского» был посвящен изучению употребления в текстах Достоевского имени Наполеона. Докладчица выявила, что к образу Наполеона Достоевский обращался на протяжении всего творческого пути, что позволяет говорить об особой наполеоновской теме в творчестве писателя, о наполеонизме как особой категории сознания героев-идеологов его романов. Внимательный анализ употребления имени Наполеона показал, что идентификация его как собственного или нарицательного не всегда возможна: смысловая антономазия часто не фиксируется грамматически. Это объясняется тем, что в сознании героев Достоевского, увлеченных идеями величия, власти и силы, образ Наполеона перемещается из исторической реальности в современную им. Похожее явление наблюдается и в «Дневнике писателя», где упоминания о Наполеоне часто сопровождаются переходом в сослагательное наклонение, размышлениями писателя о том, что могло бы произойти, если бы Наполеона не было вообще или если бы война закончилась иначе. В докладе описанные особенности объясняются глубоким личным переживанием фигуры Наполеона писателем, символическим воплощением в ней проблемы личности в истории, цены власти и могущества, проблемы нравственности и небрежения нравственностью.

Доклад «Лингвистические и культурологические особенности лубков 1812 года» доцента **Виталия Григорьевича Сиромahi**, завершавшего чтения, был посвящен лингвистическому анализу текстов, сопровождающих сатирические рисунки 1812 – 1813 гг. По мнению докладчика, часть этих рисунков является стилизацией лубочных изображений, проявляющейся, в частности, в использовании просторечия, общего как для простого народа, так и для дворян. Осознанное использование просторечия характерно для так называемых афиш, изданных в 1812 г. генерал-губернатором Москвы графом Ф. Ростопчиным, а также для части сатирических рисунков того времени. В данных текстах используется специфическая разговорная лексика, слова с уменьшительными суффиксами, фонетические написания слов, преднамеренно неправильные и близкие тем самым народному письму, синтаксические разговорные конструкции и др. Вместе с тем, многие тексты, сопровождающие сатирические листы военного времени, носят книжный характер и ориентированы на образованных людей.

Подвел итог чтениям **Александр Иванович Горшков**. В своем заключительном слове он поблагодарил участников чтений за выступления, отметил актуальность докладов и сказал, что литература немислима без языка, поэтому изучение его употребления — важнейшая задача филологии; и если не относиться с вниманием к языку «как материалу словесности», то нельзя почувствовать не только эстетических достоинств, но и глубоко и всесторонне понять содержания литературного произведения.

Материал подготовил Ю.М. Папян

Поступила в редакцию 20.02.2013

СКАЗКИ, МИФЫ И СОВРЕМЕННОСТЬ

(к 200-летию юбилею издания «Детских и семейных сказок» братьев Гримм — о международном конгрессе в г. Кассель, Германия)

С 17 по 20 декабря 2012 года в г. Касселе (Германия) прошел международный конгресс «Сказки, мифы и современность» (Märchen, Mythen und Moderne), посвященный 200-летию первого издания сборника братьев Гримм, Якоба (1785–1863) и Вильгельма (1786–1859) «Детские и семейные сказки» (Kinder- und Hausmärchen, 1812). В мероприятии приняли участие представители из более чем 20 стран Европы, Азии и Америки. Кассель был выбран неслучайно — братья Гримм прожили в нем с 1798 по 1841 год.

Конгресс ученых, занимающихся творчеством братьев Гримм, уделил пристальное внимание их творчеству, историческим и социокультурным интерпретациям прославленных сказок. Кроме того, ряд выступлений был посвящен филологической деятельности великих немецких исследователей, пользующихся непререкаемым авторитетом во всем мире.

На пленарном заседании и во время работы секций дискуссия развернулась по следующим направлениям:

1. братья Гримм как основатели немецкой филологии и составители знаменитого словаря немецкого языка;
2. интертекстуальность сказок братьев Гримм;
3. трансформация сказок с 1812 г. по XXI век;
4. влияние братьев Гримм на развитие международной фольклористики;
5. рецепция переводов сказок;
6. сказки братьев Гримм и проблемы воспитания и образования;
7. междисциплинарный подход к изучению фольклорного наследия братьев Гримм (музыка, кино, мультипликация).

В своем пленарном докладе профессор А. Киркнесс (Исландия) высоко оценил деятельность Якоба и Вильгельма в области составления немецкого словаря, включающего тридцать три тома (1838–1863) и около 320 000 статей (1838–1971). А. Киркнесс призвал исследователей продолжить дело братьев Гримм, поскольку в немецких архивах многие статьи до сих пор остаются нерасшифрованными.

Говоря об интертекстуальности сказок братьев Гримм, профессор Х. Эрхардт (Германия) отметил, что они не являются исключительно немецкими — в них прослеживаются элементы международного фольклора. Замечание известного ученого перекликается с идеей А.Н.Веселовского, прозвучавшей в его «Исторической поэтике»: одни и те же сказочные сюжеты одновременно возникали в разных уголках света. Например, в своем докладе профессор В.П. Боголюбова (Россия) наглядно показала, каким образом сказки братьев Гримм обрели вторую жизнь в современной немецкой литературе для подростков, богатой на интертекстуальные аллюзии. Сюжеты знаменитых сказок

повлияли на формирование системы образов, комические эффекты и игру автора с читателем в детских психологических романах XXI в.

В докладах конгресса отчетливо прозвучала мысль о неоднозначной роли переводов сказок братьев Гримм, которые по сей день вызывают немало споров среди лингвистов, педагогов и родителей — многие версии допускают опущение сцен, не предназначенных для юных читателей, хотя знаменитые коллекционеры и не планировали свой сборник 1812 года для детского чтения. Однако никто не усомнился в художественной ценности первого перевода сказок на английский язык, выполненного Эдгаром Тейлором в 1823 году. За первым английским изданием книги последовало немецкое (1825), куда вошли пятьдесят наиболее увлекательных сказок.

Как известно, в английской детской литературе двадцатые годы XIX в. ознаменовались расцветом нравоучительных историй (the Moral Tale). При более вдумчивом прочтении первоисточников за дидактизмом нравоучений легко различить стремление выдающихся представительниц этого жанра (Миссис Триммер, М. Эджворт и др.) воспитать в юных читателях любовь к родителям, чувство ответственности за свои поступки, а также привить формулы речевого этикета, знание которых столь необходимо для успешного осуществления коммуникации и в XXI в. Большое значение придавалось естественнонаучному воспитанию — с ребенком избегали говорить о волшебстве. В своем предисловии к переводу сказок братьев Гримм Э. Тейлор с горечью писал: «Сегодня в детских царит философия: там правят шепелявые химики и расставляющие свои силки математики; это век рассудка, а не воображения; и самые заветные мечты о невинном волшебстве воспринимаются как тщеславные и легкомысленные» [Butts, 2010, p.14] (перевод наш. — *И.Ш.*). В письме к братьям Гримм Э. Тейлор подчеркивал, что его главной целью является развлечь детей и пробудить их воображение.

Братья Гримм вряд ли были против рациональных составляющих в детских книгах, но их революционный вклад в литературу заключался в том, что на примере текста сказки, как ранее на материале эзоповских басен, читатели получали возможность обсуждать различные проблемы социокультурного и психологического характера. По мнению Б. Джозефа (Индия), сказки братьев Гримм имеют терапевтический эффект, так как в них часто говорится о семьях, передающих детям по наследству ощущение собственной уникальности. В них содержится много информации о событиях, происходящих в истории народа, и описываются перипетии, сквозь которые проходят персонажи, приобретая полезный жизненный опыт и формируя важные личностные характеристики.

Ни в одной нравоучительной истории не найти даже легкого порицания самых близких родственников, дозволенного в сказках и принявшего острую сатирическую форму. Напомним, что в сказках братьев Гримм резко критиковались жестокосердные мачехи и равнодушные отцы, позволившие совершать преступные поступки по отношению к их «заброшенным» детям (ср. «Золушка», «Хэнзель и Гретель»). Сказки привлекали внимание к наиболее болезненным проблемам своего времени, критикуя представителей правящих классов (баронов, принцев, герцогов, даже зажиточных крестьян, как в сказке «Заяц и еж»). В них не считалось зазорным говорить о голоде в немецких деревнях, не замалчивались недостатки сильного мира сего, жадных до ма-

териальных благ и забывающих о нуждах тех, кто помог им эти блага получить. В сказках воспевались остроумие и находчивость бедняков. Именно в сказках получили достойное освещение протагонисты — женщины. Часто образы принцев выглядят довольно бледно на фоне женских персонажей. В «Золушке» и «Белоснежке» влияние коварных мачехи и королевы значительно перевешивает мужской авторитет (ни отец Золушки, ни король в «Белоснежке», ни отец в «Хэнзеле и Гретель» не могут совладать со своими злыми супругами). Кроме того, в сказках немецких ученых на передний план выходит не только ребенок мужского пола, но и девочка, не уступающая мальчику в находчивости и умении справляться с трудностями [Leger, 2008, p.212; Lurie, 1980].

В то же время, как отмечали многие выступающие, в своем первоначальном варианте сказки братьев Grimm вряд ли были пригодны для детской аудитории с ее хрупкой и неустойчивой психикой, так как понятие «фольклор для детей» является весьма противоречивым - нередко в нем имеют место насилие, каннибализм и убийство [Nikolajeva, 2005, p. 53]. Достаточно вспомнить, что в одном из вариантов сказки о Золушке ее сестры увечат себе ступни, чтобы сделать их поменьше и «влезть» в туфельку, а голуби выклеивают злым девицам глаза.

В выступлениях участников конференции говорилось и о подвижнической деятельности братьев Grimm — именно они пробудили интерес исследователей к мифологии и фольклорной символике. Следуя примеру прославленных собирателей образцов устного творчества немецкого народа, по всему миру начали создаваться коллекции сказок, что в XIX–XX вв. привело к развитию нового научного направления – фольклористики. Так, в своем выступлении А.Т.Чакрамакил (Индия) рассказал о том, как, оказавшись в Индии, немецкие миссионеры, в детстве слышавшие сказки братьев Grimm, в свою очередь, занялись собирательством индийского фольклора. А.Т. Чакрамакил подчеркнул, что, как и братья Grimm, немецкие подвижники стремились не только собрать, но и сберечь индийские народные сказки, поместив те в детские учебники. Последнее обстоятельство во многом способствовало сохранению памятников индийского фольклора.

На конференции было высказано мнение о том, что неувядаемую славу братьев Grimm можно объяснить и их смелой попыткой популяризировать такие шедевры, как «Золушка» (Aschenputtel), «Король — лягушонок» (Der Froschkönig), «Белоснежка» (Schneewittchen) и многие другие сказки, навсегда вошедшие в круг детского чтения.

Однако первый сборник сказок (1812–1813) существенно отличался от последнего (1857). Профессор З.Шавит (Израиль) убедительно доказала, что образ Красной Шапочки неоднократно менялся: в XVIII в. героиню «соблазнил» волк, в XIX в. — ее «съели заживо», и лишь в XX в. ей удалось вылезти из брюха лесного зверя без единой царапины (даже жизнь самого волка была спасена). Анализ нескольких вариантов сказки подтвердил, что в детской версии рассказчик испытывает затруднения при изложении содержания, когда в канве текста появляются скрытые эротические коннотации, изображение смерти и даже при описании тех «гостинцев», которые Красная Шапочка несла в своей корзинке.

В своем докладе профессор Р.Б. Боттингхаймер (США) поделилась сле-

дующим наблюдением: несмотря на некоторые поправки в тексте сказок, появившиеся к середине XIX в., первый сборник, вобрав в себя идеи немецких буржуазных ценностей эпохи Просвещения, тем не менее, остался в стороне от социальных, моральных и гендерных изменений, имевших место в других европейских странах.

Благодаря братьям Гримм, народные сказки не только полюбились читателям, но повлияли на другие виды искусства: литературу (авторские сказки, семейные повести, фэнтези), а также живопись (преимущественно в виде иллюстраций), кинематографию, мультипликацию и музыку.

После проведения конгресса, 21 декабря 2012 года, в г. Кассель состоялось торжественное открытие года, посвященного деятельности братьев Гримм.

С 27 апреля по 8 сентября 2013 года в Касселе будет работать выставка «Экспедиция Гримм», которая предоставит посетителям возможность ознакомиться с рукописями и личными вещами знаменитых исследователей.

Материал подготовила И.А. Шишкова

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Butts D.* Children's Literature and Social Change. Some Case Studies from Barbara Hofland to Philip Pullman. Cambridge, 2010.
2. *Lerer S.* Children's Literature, A Reader's history from Aesop to Harry Potter. Straw into Gold. Fairy-Tale Philology. Chicago – London, 2008.
3. *Lurie A.* Clever Gretchen and Other Forgotten Folktales. New York, 1980.
4. *Nikolajeva M.* The Aesthetic of the Genre: Aesthetic Approaches to Children's Literature: an Introduction. Lanham, 2005.

Поступила в редакцию 20.12.2013

НАШИ АВТОРЫ

Гладилин Никита Валерьевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Литературного института им. А.М. Горького, nikitagl@inbox.ru

Демидов Дмитрий Григорьевич, доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, demidoffs@rambler.ru

Зимин Александр Иванович, доктор философских наук, профессор Литературного института им. А.М. Горького, socialscience@litinstitut.ru

Модестов Валерий Сергеевич, доктор филологических наук, профессор Литературного института им. А.М. Горького, заслуженный работник культуры России, vsm-45@mail.ru

Смирнова Дарья Витальевна, соискатель кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького, daria_smirnova@mail.ru

Толкачев Сергей Петрович, доктор филологических наук, профессор кафедры литературного мастерства Литературного института им. А.М. Горького, stolkachov@yandex.ru

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

Щербинина Юлия Владимировна, доктор педагогических наук, профессор кафедры риторики и культуры речи филологического факультета Московского педагогического государственного университета (МПГУ), ad_stefan@rambler.ru

Язькова Вероника Евгеньевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра по изучению проблем религии и общества Института Европы РАН, yazkova@yandex.ru

SUMMARIES

LINGUISTICS

UNDERSTANDING THE UNIVERSALS: HISTORY AND PERSPECTIVE

Dmitry G. Demidov,

Ph.D (Philology), Associate Professor of Russian Language Department at the
Philological faculty of St. Petersburg State University
demidoffs@rambler.ru

The article analyzes the evolution of the conceptions of universals in the context of nominalism-realism opposition according to C. Prantl's ideas. The author reconstructs the discussion over "the problem of universals" stressing its importance for the interpretation of language-thinking connection in modern linguistics. The article reproduces the main ideas of the paper presented at the XLI International philological conference held at Saint-Petersburg State University 26-31th March 2012.

Key words: linguistic theories, universals, realism, nominalism, concept, ontology

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

TRANSLATION OF FICTION: THE ART OF COMPREHENSION AND RECONSTITUTION OF A FOREIGN LITERARY TEXT

Valeriy S. Modestov

Ph.D (Philology), professor of Translation of Fiction Department (Gorky
Literary Institute), Honoured Researcher of Russia
vsm-45@mail.ru

The article focuses on the role of a comparative analysis of one and the same literary text translated by different authors. It also shows the importance of the resulted observations for the theory and practice of the translation of fiction, the latter being viewed as the art of comprehending and reconstituting an original text in another language.

Key words: translation of fiction, image (character), comparative analysis, text, context, comprehension of the original, interpretation of the original, reconstitution of the original

THE BRITISH MARGINAL WRITING: THE COLLISION OF CULTURES

Sergey P. Tolkachov

Ph.D (Philology), Professor of Creative Writing Department
at Gorky Literary Institute
stolkachov@yandex.ru

The article touches upon the problems of the so-called postcolonial literature. The phenomenon of «reactive colonization» -- the inhabiting of the former metropolis by the citizens of the former Empire — leads to a particular kind of culture and literature, which is now called multicultural. The author analyzes British cross-cultural literature to generalize and find its features that form the hybrid outlook of English-writing authors with non-British roots.

Key words: multiculturalism, heteroglossy, hybridization, croccultural literature, migrant authors, borderline prose, liminality, "in-between" space, diaspora.

TWO ARTISTIC PARADIGMS: ROMANTICISM AND POSTMODERNISM
(BY THE EXAMPLE OF CONTEMPORARY GERMAN LITERATURE)

Nikita V. Gladilin

Candidate of Filology, Assistant Professor of Foreign Languages Department
(Gorky Literary Institute)
nikitagl@inbox.ru

Basing on contemporary German literature the article proves typological affinity of romantic and postmodern artistic paradigms. Romanticism and postmodernism are considered akin due to such main ideas as anti-enlightenment pathos negating the leading role of the reason, esthetic dominant, autoreferentiality of art, denial of classical mimesis etc. Postmodernism lacks liberating pathos characteristic for romanticism; and a romanticist 'world duality' is replaced by the postmodern 'pluralism of the worlds'.

Key words: romanticism, postmodernism, anti-enlightenment, esthetic dominant, auto-referentiality, denial of mimesis, denial of emancipation.

A PEN-NAME AS A WRITER'S STRATEGY

Yulia V. Scherbinina

Ph.D (Pedagogy), professor of Rhetoric and Speech Culture Department of
Moscow Pedagogical State University
ad_stefan@rambler.ru

The article analyzes motives of choice, mechanisms of functioning and existential transformations of writers' pen-names in a literary process of XIX-XXI centuries. It considers the influence of author's assumed name on readers' perception of fiction and its reflection in literary criticism.

Key-words: a pen-name, image model, functional model, projective model, Aleksey Ivanov, novel "Dog-headed"

THE CHILDREN'S STORIES BY JACQUELINE WILSON

Daria V. Smirnova

Applicant for the Degree of Candidate of Philology in Foreign Literature
Department in Gorky Literary Institute (Moscow)
daria_smirnova@mail.ru

The author analyzes the range of problems and literary features of timely stories and novels of contemporary and popular English children's writer Jacqueline Wilson.

Key words: Jacqueline Wilson, biography, children's stories, characters, children psychology.

SPECIFIC FEATURES OF ENGLISH CHILDREN'S
POETRY TRANSLATION
(BY THE EXAMPLE OF CICELY MARY BARKER'S POEMS)

Elena A. Feldman

Post-graduate student of Foreign Literature Department
in Gorky Literary Institute (Moscow)
nicnort@gmail.com

The article deals with a variety of issues a translator of the English children poetry may encounter, such as impossibility of an adequate translation of verbal

games, lack of the analogous superstitions and images, undesirable confusion with the classical Russian children literature because of similar metres. The author analyzes the process of the translation of Cecily Mary Barker's poem "The Song of the Lavender Fairy", the issues it brings up and possible ways of solution.

Key words: English literature, children literature, poetry, translation, Cecily Mary Barker.

SOCIAL SCIENCES

PIO IX: FROM "THE POPE-LIBERAL" TO THE "PRISONER" OF THE LIBERAL STATE

Veronica E. Yazkova

Candidate of History, Senior Researcher of the Center of religion and society problems, Institute of Europe (Russian Academy of Sciences)

yazkova@yandex.ru

The author analyzes the evolution of political concept of Pio IX (1846-1878) in the historical context of Italian Risorgimento: the rise and fall of neo-Guelphism, Italian wars for independence, "the problem of Rome" and the liquidation of the temporal power of the Pope.

Key words: Pio IX, Risorgimento, Papal state, neo-Guelphism, liberalism, «the problem of Rome», secularism.

BOOK REVIEWS

ART OR MISTIFICATION?

(ART OU MYSTIFICATION. HUIT ESSAIS. ED. BORIS LEJEUNE. ÉDITIONS "RUSSKIY MIR", MOSCOU, 2012)

Alexandre I. Zimin

Ph.D (philosophy), professor of Social Science Department in Gorky Literary Institute (Moscow)

socialscience@litinstitut.ru

CHRONICLE

INTELLIGENTSIA: TOWARDS THE HISTORY OF THE PHENOMENON (CONFERENCE PAPERS)

LANGUAGE AS MATERIAL FOR LITERATURE (XV GORSHKOV READINGS)

TALES, MYTHS AND MODERNITY (CASSEL INTERNATIONAL MEMORIAL CONFERENCE DEDICATED TO 200th ANNIVERSARY OF THE BROTHERS' GRIMM TALES)

ПРАВИЛА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПУБЛИКАЦИЙ

I. Оформление

Материалы должны содержать следующие обязательные элементы:

1. Сведения об авторе на русском и английском языках: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание; должность; полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения (факультета, кафедры, отдела и т.д.); контактная информация автора (электронная почта).

2. Аннотация и ключевые слова (keywords) на русском и английском языках.

Аннотация (объемом не более 10 строк) должна кратко излагать проблематику статьи и основные содержащиеся в ней выводы. Ключевые слова (не более 5) после аннотации отражают основное содержание текста.

3. Цитирование и ссылки на источники оформляются в соответствии с действующим ГОСТом (7.5; 10).

В тексте в квадратных скобках указывается фамилия автора (ов), год издания и страница. Например: [Иванов, 1998, с.125]. При повторном цитировании: [там же, с.128] для русскоязычных источников или [Ibid, p.123] для иностранных источников.

4. Примечания оформляются в виде подстраничных сносок (в формате, предусмотренном действующим ГОСТом) .

5. Пристатейные библиографические списки (Список литературы) у всех статей в едином формате, установленном действующим ГОСТом.

Список литературы дается сразу после статьи — с нумерацией, в алфавитном порядке по фамилиям авторов. В список литературы вносятся материалы, на которые есть ссылка в тексте статьи.

6. Объем рукописи не должен превышать один печатный лист (40 тыс. знаков с пробелами).

7. Текст статьи должен создаваться в формате doc (docx), шрифтом Times New Roman, 14 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом.

II. Требования к содержанию:

- 1) научная новизна проблемы и новаторство ее разработки;
- 2) научная добросовестность в изложении научных концепций;
- 3) указание на применяемые методики исследования;
- 4) точность в изложении фактов;
- 5) точность цитирования.

III. Порядок рецензирования материала (статьи)

1. Рецензирование статьи производится в соответствии с требованиями, изложенными в пункте II .
2. При несоблюдении требований п. II редакционный совет вправе отказать автору в публикации с предоставлением рецензии.
3. Члены редакционной коллегии знакомятся с оригиналом статьи и в случае необходимости вносят правку.

IV. Порядок рецензирования

1. Автор обязан учесть замечания рецензентов и внести в статью соответствующие исправления. При наличии отрицательных рецензий на рукопись от двух разных рецензентов или одной отрицательной рецензии на ее доработанный вариант статья отвергается без рассмотрения другими членами редколлегии.
2. Рецензия пишется в соответствии с требованиями пункта II. В конце рецензии указывается, соответствует ли рукопись предъявляемым требованиям и рекомендуется ли к публикации в «Вестнике Литературного института».
3. Редакция вправе отказать автору в публикации материала на основании негативной рецензии членов редколлегии и предоставить рецензию по запросу автора. В случае отклонения статьи редакция сохраняет у себя один экземпляр и направляет автору мотивированный отказ.

Вестник Литературного института имени А.М. Горького
№ 2'2013

Учредитель и издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Литературный институт имени А.М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
*Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.*

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 694 06 61, 694 06 65
Факс: (495) 694 06 61
E-mail: vestlit@mail.ru

Подписано в печать 17.06.2013.

Цена договорная

Тираж 1000 экз.