

Вестник 



**БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. М. Акмуллы**

Главный редактор:

С.Т. Сагитов,
канд. социол. наук.

Адрес редакции:

450000, РБ, г. Уфа,
ул. Октябрьской революции, 3а,
корп. 1, каб. 305

Редакционная коллегия:

Н.В. Суханова,
д-р биол. наук;
Г.Г. Губайдуллина,
канд. биол. наук;
С.В. Рябова,
канд. пед. наук;
Е.В. Соболев,
канд. ист. наук.

Тел.: 8 (347) 216-50-15

E-mail: vestnik.bspu@yandex.ru

ISBN 978-5-87978-666-8

© Редакция Вестника
БГПУ им. М. Акмуллы
© Муратов И.М., обложка, 2008

Ответственный редактор:

З.С. Аманбаева

№ 4(57) 2020

выходит с 2000 года

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ И ПРИКЛАДНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Естественно-математические науки

Гасанова Г.Д.
АЛКИЛФЕНОЛЬНЫЕ СУБСТРАТЫ В РЕАКЦИИ
АМИНОМЕТИЛИРОВАНИЯ.....5

Гасанова К.Ф.
СИНТЕЗ И СВОЙСТВА ЭФИРОВ НОРБОРНЕНОВОГО РЯДА.....14

Гафиатуллина О.А.
ФИНАНСОВЫЕ ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ПЛАТФОРМЫ – БУДУЩЕЕ
ЭКОНОМИКИ РОССИИ.....25

Сафарова И.Р.
БИОЛОГИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ ПОЛИМЕРОВ БИЦИКЛО[2.2.1]-
ГЕПТЕНОВОГО РЯДА.....27

Гуманитарные науки

Бочкарева Н.С., Миланичев Б.В.
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В РОМАНЕ ДЭНА БРАУНА «ПРОИСХОЖДЕНИЕ»
(ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОДНОЙ ГЛАВЫ).....36

Владимирова Н.Г.
ТРАНСГРЕССИЯ ГОТИКИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ.....41

Гриднева Н.А.
«РОМАН О ДРУГОЙ ИСТОРИИ»: К ПОЭТИКЕ КНИГИ ЕВГЕНИЯ
ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР».....46

Ефимова Н.А.
ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «ПОХИЩЕНИЕ
ЕВРОПЫ».....52

Ишимбаева Г.Г.
КОКОСОВАЯ УТОПИЯ В РОМАНЕ К. КРАХТА «ИМПЕРИЯ».....60

Кирюхин Д.В.
«ЖЕСТОКОЕ ВРЕМЯ ТЮДОРОВ» НА СТРАНИЦАХ СОВРЕМЕННОГО
ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА.....70

Липинская А.А.
О КРЫСАХ И ЛЮДЯХ. ГРАНИЦЫ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ В ЦИКЛЕ С.Л. ВЕРНЕРА
«ВОЙНЫ СКАВЕНОВ».....74

Маршания К.М.
ТЕАТРАЛЬНЫЕ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ «ПОПУЛЯРНОЙ
НАУКИ О КОШКАХ, НАПИСАННОЙ СТАРЫМ ОПОССУМОМ» Т.С. ЭЛИОТА В XXI
ВЕКЕ.....80

<i>Матвиенко О.В.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД НА ПОСТСОВЕТСКОМ ЭТАПЕ: УКРАИНСКИЙ ОПЫТ, ДОНБАССКИЙ ВЗГЛЯД.....	85
<i>Никулина А.К.</i> «И МЫ СТАРАЕМСЯ ЖИТЬ, НАСКОЛЬКО ВОЗМОЖНО, РАДИ ДРУГИХ»: ОТКАЗ ОТ «УТОПИИ ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА» Г. ТОРО В РОМАНЕ Р. ГОЛДШТЕЙН «36 ДОКАЗАТЕЛЬСТВ СУЩЕСТВОВАНИЯ БОГА».....	94
<i>Поляков О.Ю.</i> ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО ДРУГОГО В РОМАНЕ С. ФОЛКСА «НЕДЕЛЯ В ДЕКАБРЕ».....	102
<i>Приходько Е.В.</i> О ПЕРВОМ РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ ОРАКУЛА ПО ПЯТИ АСТРАГАЛАМ ИЗ ГОРОДА АДАДЫ.....	107
<i>Проскурнин Б.М.</i> МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА РОМАНА ХАНИФА КУРЕЙШИ «ЧЕРНЫЙ АЛЬБОМ».....	116
<i>Разумовская Е.А.</i> МЕНТАЛЬНОСТЬ КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЫ В СБОРНИКЕ «ТЕТРАДЬ СЛОВ» СВЕТЛАНЫ СУРГАНОВОЙ.....	121
<i>Селитрина Т.Л.</i> СОВРЕМЕННЫЙ АНГЛИЙСКИЙ ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН. ТВОРЧЕСТВО С.ХИЛЛ.....	131
<i>Сидорова О.Г., Дерябина Н.А.</i> О ЖАНРОВОЙ МОДИФИКАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО РОМАНА.....	145
<i>Стулов Ю.В.</i> НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, НОВЫЕ ИМЕНА.....	150
<i>Теличко Т.Г.</i> РОМАН Д.М. ТОМАСА «АРАРАТ» КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ИГРА В ИМПРОВИЗАЦИЮ.....	156
<i>Хабибуллина Л.Ф.</i> ПРОБЛЕМА КРАСОТЫ В РОМАНЕ З. СМИТ «О КРАСОТЕ».....	164
<i>Хорева Л.Г.</i> КОНЦЕПЦИЯ ШИЗОАНАЛИЗА В НОВЕЛЛАХ Х.Х.МИЛЬЯСА.....	169
<i>Цветков Ю.Л., Колосов Д.Д.</i> ОТ ТЕКСТА РОМАНА К КИНОТЕКСТУ: «КРАБАТ» О. ПРОЙСЛЕРА И М. КРОЙЦПАЙНТНЕРА.....	174

Шаронова Е.А., Шаронов А.В.

ОБРАЗ ПУГАЧЕВСКОГО БУНТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XXI ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ЗОЛОТО БУНТА, ИЛИ ВНИЗ ПО РЕКЕ ТЕМНИН» А.В. ИВАНОВА).....	180
--	-----

Психолого-педагогические науки

Тагирова С.А., Иргалина З.Г.

ПОДГОТОВКА МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО УЧИТЕЛЯ ДЛЯ РАБОТЫ С ПОЛИЭТНИЧНЫМИ ДЕТЬМИ.....	185
---	-----

Исхакова Р.Ф.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ.....	190
---	-----

СЛОВО – МОЛОДЫМ ИССЛЕДОВАТЕЛЯМ

Бадертдинова Д.Ф.

ФРАНЦУЗСКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ С НУМЕРОЛОГИЧЕСКИМ КОМПОНЕНТОМ «ТРИ».....	195
--	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	199
---------------------------------	------------

ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

Общие положения.....	202
----------------------	-----

Рекомендуемая структура публикаций.....	203
---	-----

Требования к текстовой части статьи.....	203
--	-----

Образцы оформления ссылок на литературу.....	204
--	-----

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ И ПРИКЛАДНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Естественно-математические науки

УДК 547.541.2.

*Гасанова Г.Д., канд. хим. наук,
ст. науч. сотр. лаборатории
«Химия циклоалкилфенолов»
Института нефтехимических процессов
им. Ю.Г. Мамедалиева
Национальной Академии Наук Азербайджана
(Баку, Азербайджан)*

АЛКИЛФЕНОЛЬНЫЕ СУБСТРАТЫ В РЕАКЦИИ АМИНОМЕТИЛИРОВАНИЯ

Аннотация. Осуществлен анализ научных результатов в области синтеза и исследования свойств и отраслей применения алкилфенольных оснований Манниха. Показаны основные направления использования синтезированных аминометилированных соединений, а также перспективы их применения в качестве присадок и добавок к маслам и топливам (моющие, диспергентные, депрессантные, антиизносные и антизадирные), а также антибактериальных добавок.

Ключевые слова: алкилфенольные основания Манниха, реакция аминометилирования, алкилфенолы, вторичные амины, альдегиды, смазочные масла, топливные композиции, присадки к маслам и топливам.

Алкилфенолы широко используются в качестве сырья при производстве различных промышленных продуктов, таких как поверхностно-активные вещества, детергенты, фенольные смолы, полимеры, присадки и смазки. Текущий мировой спрос на алкилфенолы оценивается примерно в 400 000 тонн в год. Среди алкилфенолов наиболее широкое применение находит нонилфенол (рыночная доля: 80-90%), тогда как октил-, дибутил-, децил- и додецилфенолы производятся в общем количестве 60 000 тонн/год. Так, производство нонилфенола в Западной Европе составляет 75-80 тыс. тонн/год, производство октилфенола оценивается в около 7000 тонн/год. Ежегодный мировой спрос на алкилфенолы растет на 1-2 % в год. Среди основных областей применения алкилфенолов также особо следует отметить их применение в реакции аминометилирования для получения аминометокси-производных алкилфенолов, которые являются объектом исследований в различных областях народного хозяйства. В представленном обзоре представлены результаты исследований в области применения алкилфенолов в реакции Манниха, определения направлений их использования и изучения свойств синтезированных алкилфенольных оснований Манниха.

Следует отметить, что исследования в этой области берут свое начало еще с 70-х годов прошлого столетия. Так, в работе [1] предложена комбинированная смазочно-

топливная композиция, содержащая бензин с добавлением нефтяного смазочного масла, в составе которого содержится продукт аминометилирования моноалкилфенолов состава C₁₄-C₂₄ в качестве моющей и антизадирной присадки. Показано, что реакция аминометилирования проводилась с участием вышеуказанного моноалкилфенола, формальдегида и аминного компонента (аммиак, алкилендиамин, полиалкенполиамин, гексаметилентетраамин) в соотношении 2: (2-8) :1 мольных частей. Отмечается, что такие компоненты могут быть успешно использоваться в качестве моющей и антиоксидантной присадки для жидких углеводородов в смазочных маслах для бензиновых двигателей с двухтактным циклом.

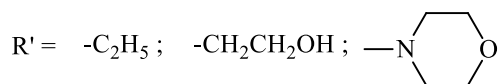
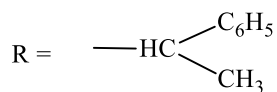
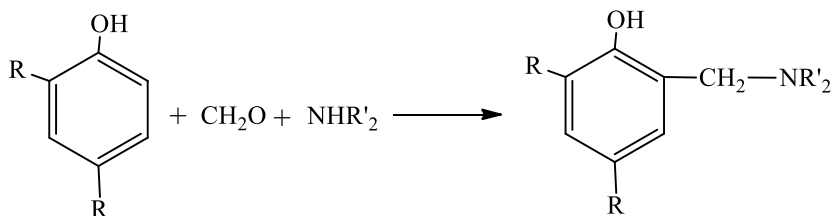
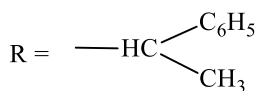
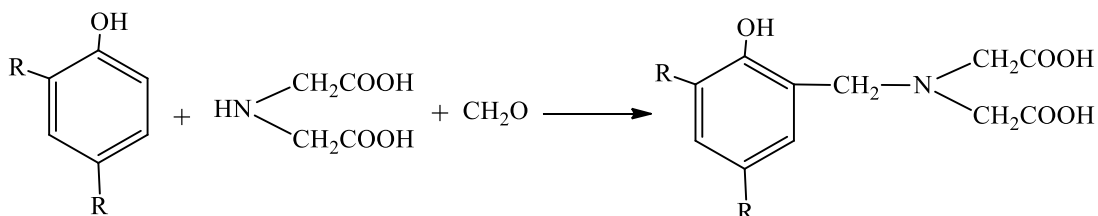
В еще одной ранней работе [2] показан путь из 3-метил-5-алкил-2-циклогексен-1-она к алкилфенольным субстратам посредством реакции аминометилирования исходного кетона по схеме:

Известно, что накопление отложений в определенных критических областях системы впуска топлива в двигателе внутреннего сгорания часто вызывает трудности. Так, накопление отложений на дроссельной заслонке карбюратора и в зоне, окружающей дроссельную заслонку, может вызвать резкий холостой ход, остановку двигателя и снижение расхода топлива. Очень большое скопление отложений на впускных клапанах может привести к неправильному закрытию клапана, замедленной работе клапана, потере мощности и даже сгоранию клапана. Сообщается, что использование высокополярного моющего средства для карбюратора для контроля отложений в карбюраторе может привести к увеличению отложений на впускных клапанах. В качестве такой присадки предложены продукты реакции аминометилирования алкилфенола с участием альдегида и амина. В патенте [3] предложен новый класс оснований Манниха, которые обеспечивают моющую способность карбюратора. Авторы отмечают, что настоящие композиции в низких концентрациях оказывают минимальное влияние на увеличение веса отложений на впускном клапане, а при высоких концентрациях обеспечивают контроль или даже уменьшение веса отложений.

Отмечается, что две, три, четыре, пять, шесть и до семи молекул алкилфенола могут быть связаны посредством ядерного углерод-углеродного связывания в присутствии раствора дихромата калия и ацетата марганца в низшей алкановой кислоте (например, уксусной кислоте). Авторы патента [4] сообщают, что производные связанных с ядерными атомами алкилфенолов, обладают более высокой активностью в качестве добавок к смазочным маслам, чем такие же производные исходных алкилфенолов. Например, сульфонамиды или продукты реакции Манниха, полученные из

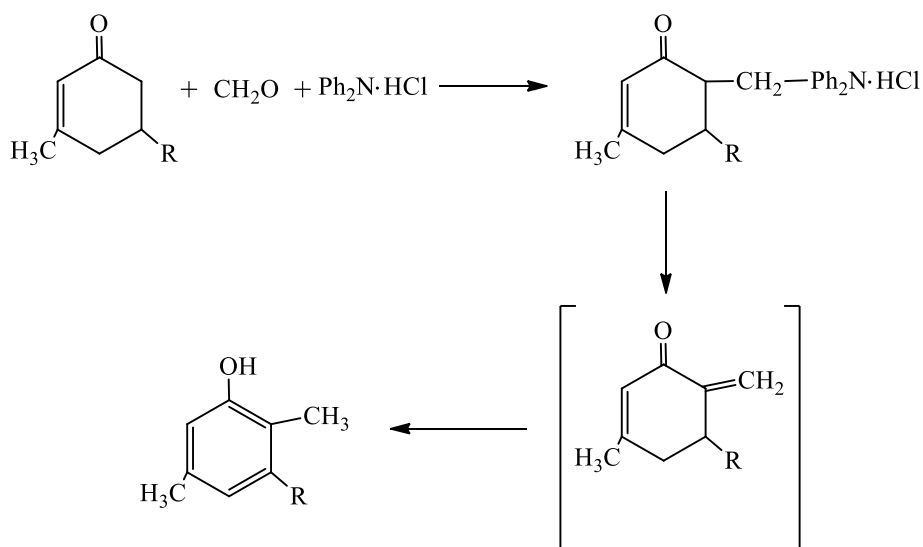
связанного п-алкилфенолсульфонилхлорида и амина или ядерно-связанного алкилфенола, амина и формальдегида, обладают более высокой активностью, чем такие же производные исходного пара-алкилфенола. Показано, что продукты такой реакции Манниха с использованием алкилфенолов с алкильной группой C₆-C₂₅, (т.е. с алкильной группой от диметилбутила до алкильных групп, полученных из воска), обладают антиоксидантными свойствами, а продукты реакции Манниха, полученные из алкилфенолов, алкильный заместитель которых имеет молекулярную массу в диапазоне от 300 до 3000 и выше, полезны сами по себе в смазочных маслах для придания таким маслам моющих и диспергирующих свойств...

В еще одном патенте [5] показан синтез промежуточных сульфированных алкилфенолов с последующим их использованием для получения новых оснований Манниха. Отмечается, что продукты этой реакции используются в качестве диспергирующих моющих присадок к смазочным маслам.



В патенте [6] предложен термически стабильный средний дистиллят или композиция реактивного топлива, содержащая основание Манниха из сульфида алкилфенола, формальдегида и алкилендиамина. Настоящее изобретение относится к композициям минерального масла и к средним дистиллятам нефтяных углеводородов и композициям реактивного топлива, имеющим улучшенную термическую стабильность. Известно, что средние дистилляты нефтяных углеводородов и реактивное топливо подвержены окислению, что приводит к образованию суспензии тонкоизмельченных

нерастворимых тел в топливе и образованию отложений. Степень возникновения этих нежелательных изменений зависит от количества нестабильных компонентов, присутствующих в масле, а также от температуры и условий окисления, которым подвергается масло. Проблема термической стабильности особенно серьезна для углеводородных масел, которые необходимо поддерживать при относительно высокой температуре в течение продолжительных периодов времени в тесном контакте с кислородом или в кислородсодержащей атмосфере. Применение подобных композиций, содержащих диспергирующих присадок на основе алкилфенольных оснований Манниха позволяет улучшать температурные характеристики топлив и масел.



Конденсацией 4,7-дихлорхинолина и 4-N-омега-оксида 7-дихлорхинолина с соответствующим образом замещенными дигидрохлоридами 4-амино-2-[(диэтиламино)метил]-6-алкилфенолами в присутствии формальдегида приводит к синтезу новых оснований Манниха. Авторы отмечают, что последние предшественники были получены шестистадийным синтезом из доступных 2-алкилфенолов. Показано, что некоторые из синтезированных соединений проявляют сильную противомаларийную активность у мышей [7].

В статье [8] описывается синтез и исследование оснований Манниха, полученных на основе алкилфенолов, в свою очередь синтезированных из олигомеров этилена. Эти олигомеры представляют собой кубовые остатки продуктов перегонки высокотемпературной олигомеризации этилена в присутствии триэтилалюминия. Две узкие фракции, полученные при перегонке фракции олигомеров, использовали для изучения влияния молекулярной массы олигомера этилена на свойства добавок на основе полученных алкилфенольных оснований Манниха. Добавки смешивали с маслом DS-11 для оценки их моющих, диспергирующих и других свойств. Смеси для сравнения были сделаны с добавками сукцинимиды на основе тех же олигомеров этилена. Показано, что

основания Манниха улучшают стойкость к окислению, антикоррозионные свойства и моющую способность дизельного топлива DS-11.

В патенте [9] предложен новый полиол для полиуретана, полученный реакцией эпоксида с продуктом реакции аминотилирования алкилфенольного соединения, ароматического амина или алканоламина и альдегида. Отмечается, что жесткий пенополиуретан, полученный с использованием нового полиола, может иметь улучшенную жесткость и термическую гибкость.

Способ получения ароматического основания Манниха, имеющего улучшенные смазывающие свойства, полученного реакцией аминотилирования алкилфенола, в котором алкильная группа является производной полиолефина с молекулярной массой примерно 600-3200, формальдегида и алифатического амина и небольшой добавкой растворимой в масле бензолсульфоновой кислоты предложен в работе [10].

В патенте [11] описан новый класс оснований Манниха, обеспечивающих моющую способность карбюратора. Основания Манниха представляют собой продукты конденсации алкилфенола, альдегида и амина. Показано, что предложенные композиции в низких концентрациях оказывают минимальное влияние на увеличение веса отложений на впускном клапане, а при высоких концентрациях обеспечивают контроль или даже уменьшение веса отложений.

Разработан метод микрохроматографического анализа силикагеля, модифицированного ортофосфорной кислотой, с помощью которого можно контролировать конверсию алкилфенола на стадии конденсации его с формальдегидом и аммиаком при получении основания Манниха, используемого в качестве многофункциональной золосодержащей добавки ИНХП-21 [12]. Показано, что оптимальный адсорбент получается при добавлении к силикагелю 1% ортофосфорной кислоты; в хроматографической колонке это обеспечивает количественное отделение непрореагировавших алкилфенолов и углеводов от продукта конденсации (основания Манниха).

В патенте [13] предложены новые стабилизаторы для смазочных композиций, в частности, это изобретение относится к стабилизаторам для смазочных материалов, содержащих дитиофосфат цинка. Известно, что в масла и консистентные смазки часто добавляют присадки для улучшения их смазывающих свойств. Типичные присадки, используемые в настоящее время, включают присадки, улучшающие вязкость, ингибиторы пенообразования, ингибиторы коррозии и ржавчины, антиоксиданты и т. д. Хотя эти присадки важны и влияют на общие характеристики смазочного материала, один класс присадок особенно важен из-за его способности значительно увеличить срок

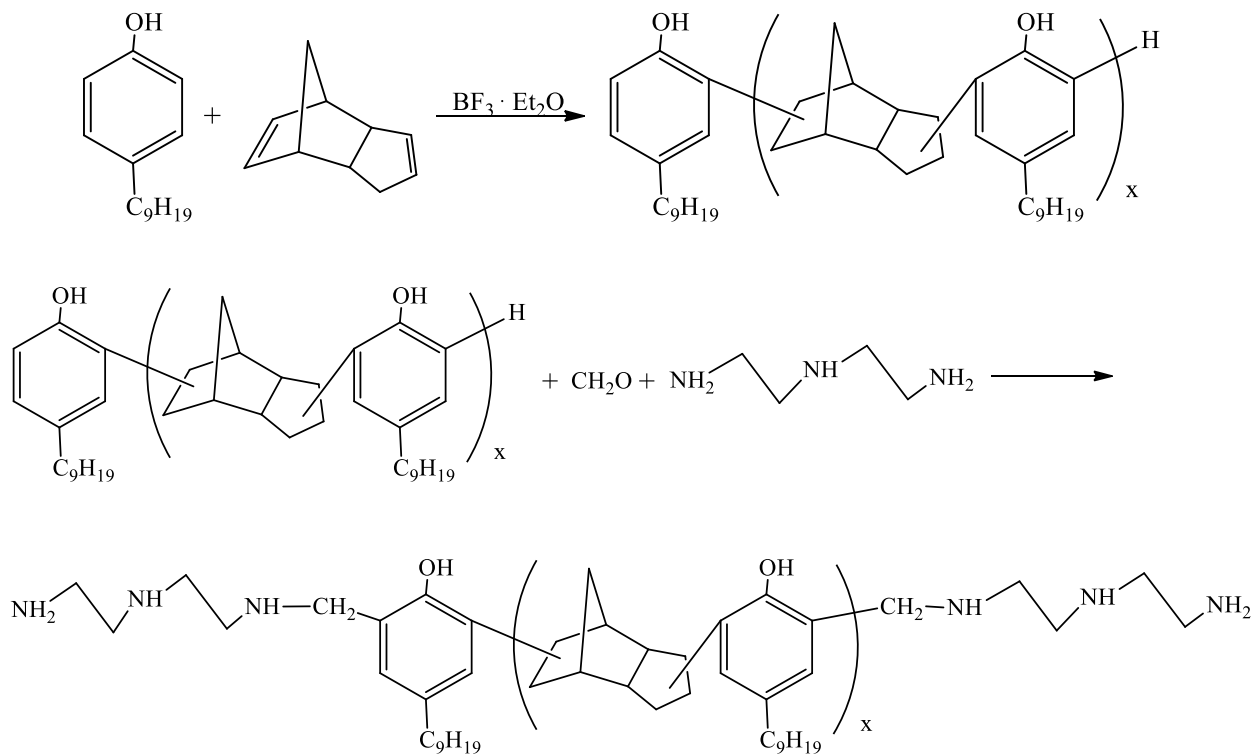
службы техники. Этот класс присадок известен как противоизносные присадки. Большинство обычных противоизносных средств содержат такие элементы, как хлор, сера или фосфор, которые вступают в реакцию или образуют комплекс с открытыми металлическими поверхностями оборудования. Прикрепляясь к металлическим поверхностям таким образом, противоизносные средства предотвращают или, по крайней мере, резко уменьшают разложение материала. Противоизносные добавки на основе дитиофосфата цинка получили большой коммерческий успех. Было обнаружено, что эти агенты демонстрируют очень хорошие противоизносные свойства, а также превосходное ингибирование коррозии и противозадирные свойства. Дитиофосфаты цинка также оказались достаточно стабильными и устойчивыми в условиях низких и умеренных температур. Однако с развитием высокотемпературного оборудования хорошие характеристики при повышенных температурах становятся все более и более важными. Современные, более эффективные двигатели предназначены для работы при все более высоких температурах, и необходимо, чтобы смазочные масла и консистентные смазки выдерживали эти высокие температуры с минимальным износом. Эта особенность особенно важна для добавок дитиофосфата, поскольку они имеют тенденцию к разложению при высоких температурах. Поскольку разложение является автокаталитическим, разложение даже небольшого количества дитиофосфатной добавки вызывает быстрое разложение оставшегося материала. Следовательно, любые средства, с помощью которых можно уменьшить начальное разложение, будут иметь очень благоприятный эффект на смазочную композицию. Поскольку дитиофосфаты цинка обладают исключительными многофункциональными свойствами, значительным преимуществом является стабилизация этих соединений при более высоких температурах, чем разработка нового противоизносного агента. Для этой цели предложены новые феноксида магния, которые получают двухстадийным способом, в котором алкилированный фенол взаимодействует с формальдегидом и диалканоломином на первой стадии с образованием основания Манниха, а на второй стадии полученное алкилфенольное основание Манниха взаимодействует с метоксидом магния.

Предложена окислительная композиция краски для волос на основе 4-амино-2-аминометилфенолов, синтезированных на основе реакции аминотилирования [14]. Показано, что предложенная краска, обладая одинаково хорошими характеристиками окрашивания, имеет более лучшие физиологические свойства, чем п-аминофенол, который ранее использовался в основном для окрашивания.

В 90-х годах прошлого века исследования в области применения алкилфенолов в реакции аминотилирования получили еще большее развитие. Так, в одном из разделов

обзорной статьи [15] обсуждается химия некоторых алкилфенолов и пространственно затрудненных фенолов. Отмечается, что алкилфенолы, имеющие более длинные алкильные цепи, которые иногда являются одно-, но обычно многоветвленными, вызывают особый промышленный интерес, особенно те, которые имеют C₈ и C₉ алкильные группы в 4-м положении, такие как 4-трет-нонил- и 4-трет-октилфенол. Кроме того, 4-трет-бутилфенол также приобрел значительный уровень коммерческого химического интереса.

Сообщается о синтезе аддуктов фенол/дициклопентадиена на основе BF₃-катализируемой реакции п-нонилфенола и дициклопентадиена при молярных соотношениях 2: 1 и 3: 2. Аддукты с концевыми фенольными группами последовательно реагировали с диэтилентриамином и формальдегидом в условиях реакции Манниха. Показано, что эти продукты, содержащие функциональные группы фенола, амина и трициклодекана в одной и той же молекуле могут быть использованы в качестве эпоксидных отвердителей. Множественные группы N-OH в амине и группы -OH в фенолах обеспечивают участки сшивания эпоксидных смол. Отвержденные эпоксидные смолы демонстрируют улучшение прочности на разрыв и удлинения по сравнению с теми же смолами, отвержденными поли(оксипропилен)диамином (молекулярная масса 400) или диэтилентриамином [16].



Как видно из приведенного обзора, исследования в области применения алкилфенольных субстратов в реакции аминотетирования продолжают интенсивно

развиваться и актуальность этих исследований не потеряла своей значимости и по сегодняшний день. В наших исследованиях планируется осуществление реакции аминометилирования циклоалкилфенолов, полученных реакцией алкилирования фенолов циклоолефинами, в частности циклопентадиеном, и последующим определением областей применения полученных циклоалкилфенольных оснований Манниха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Patent US 4025316A, 1974 Mannich base reaction products useful as liquid hydrocarbon additives // William Harold Stover
2. Horning E. Alicyclic-aromatic isomerizations – 2,5-dimethyl-3-alkylphenols from 3-methyl-5-alkyl-2-cyclohexen-1-ones through the Mannich reaction / E.Horning, K.Kirk, L.Schwenk // J. Org. Chem. 1944. – Vol. 9, N 6. – pp. 552–555
3. Patent US 4121911A, 1977 Mannich bases containing tertiary amines // Bruce Hollis Garth
4. Patent US 3876709A, 1972 Novel Mannich bases // Richard J Lee, Robert E Karll
5. Patent GB 1352760A, 1970 Lubricating oil additives derived from mannich bases and sulphurised alkylphenols
6. Patent US 3416903A, 1967 Thermally stable fuel compositions // George W Eckert, Love Doris
7. Kesten S.J. Synthesis and antimalarial effects of 4-[(7-chloro-4-quinolinyl)amino]-2-[(diethylamino)methyl] -6-alkylphenols and their N omega-oxides / S.J.Kesten, J.Johnson, L.M.Werbel // Journal of Medicinal Chemistry. – 1987. - Vol. 30, N 5. - pp.:906-911
8. Kulieva K.N. Detergent-dispersant additives based on high-molecular-weight alkylphenols / K.N.Kuliyeva, I.I.Namazova, N.D.Ismaylova // Chem. Technol. Fuels Oils (Engl. Transl.). – 1988. - Vol. 24, N 1-2. - pp. 34-39
9. Patent US 4434277A, 1981 Polyol for a polyurethane prepared by reacting an epoxide with the reaction product of a phenol, an aromatic amine, an aldehyde and a dialkanolamine // Shigeyuki Kozawa, Noboru Hasegawa, Hiroshi Kawahara
10. Patent US 0301299, 1981 Benzene sulfonic acid modified aromatic Mannich products from alkyl phenols // Cahill Paul J.
11. Patent US 4054422, 1977 Mannich Bases containing tertiary amines and fuel compositions containing said Mannich bases // Garth B.H.
12. Zakupra, V.A. Microchromatographic analysis of products from condensation of alkylphenols with ammonia and formaldehyde to produce additive INKhP-21 / Zakupra V.A., Kolosova E.V., Gordash Y.T. // Chemistry and Technology of Fuels and Oils. – 1975. - Vol 11. - pp. 980–984
13. Patent US 3809648A, 1972 Magnesium phenoxides and lubricants containing the same // B Hotten
14. Patent US 4797130A, 1985 Oxidative hair dye composition based on 4-amino-2-aminomethyl-phenols // Thomas Clausen, Eugen Konrad
15. Tyman H.P. Chapter 11 Branched alkylphenols of industrial interest // Studies in Organic Chemistry. – 1996. - Vol. 52. - pp. 358-394
16. Feng, P. Preparation and Epoxy Curing of Novel Dicyclopentadiene Derived Mannich Amines / P.Feng, F.Chang, C.Lin // Journal of Applied Polymer Science, 1999, Vol. 71, pp. 2129–2139

*Гасанова К.Ф., диссертант,
науч. сотр. лаборатории
«Изучение антимикробных
реагентов и биоповреждений»
Института нефтехимических процессов
им. Ю.Г. Мамедалиева
Национальной Академии Наук Азербайджана
(Баку, Азербайджан)*

СИНТЕЗ И СВОЙСТВА ЭФИРОВ НОРБОРНЕНОВОГО РЯДА

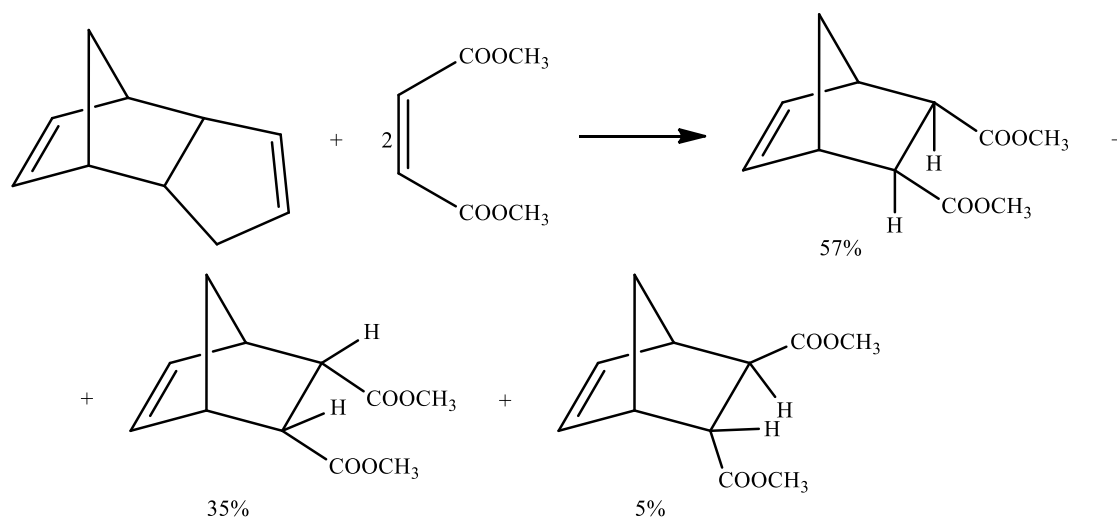
Аннотация. Осуществлен анализ научных результатов в области синтеза исследования свойств эфиров норборненового ряда. Показаны области применения синтезированных норборненосодержащих эфиров, а также перспективы их использования в различных областях промышленности. Отмечено, что эфирные производные норборнена являются широко используемыми и эффективными мономерами и сомономерами для синтеза новых разнофункциональных полимеров. Кроме того, представлены результаты собственных исследований автора.

Ключевые слова: эфиры норборненового ряда, биологическая активность, антимикробные препараты, антифунгальные свойства, норборненкарбоновые кислоты, эндо- и экзо-изомеры.

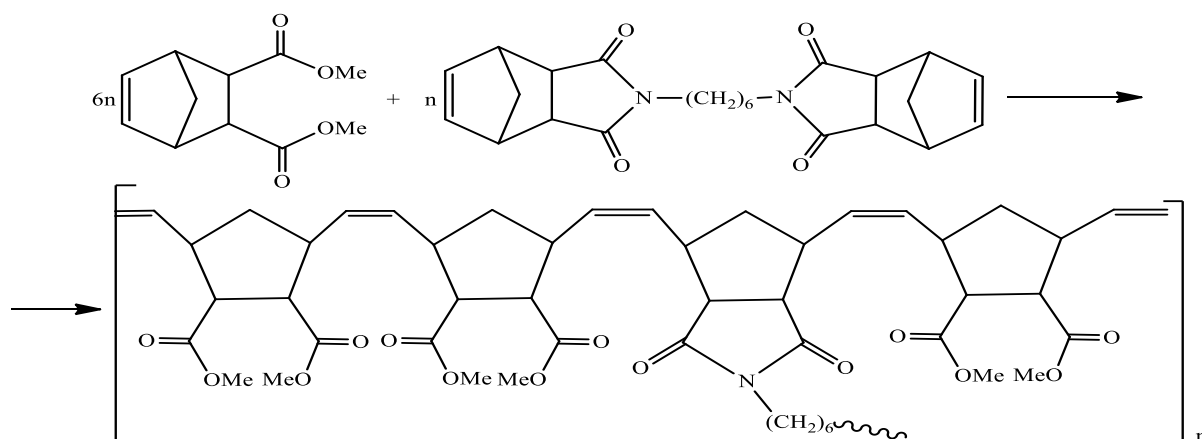
Большой научный и практический интерес к производным норборнена обусловлен их структурной особенностью, и прежде всего наличием в их молекулах конформационно жесткого норборненового фрагмента, придающего молекулам ряд ценных свойств, а также различных функциональных групп, обладающих соответствующими характеристиками. В этом направлении особо следует отметить эфирные производные норборнена, исследования в области синтеза и изучения свойств которых продолжают интенсивно развиваться и количество публикаций в этой области ежегодно возрастает. Среди основных областей применения эфиров норборненового ряда можно выделить их высокую фармакофорную активность, применение в качестве мономеров для синтеза разнофункциональных полимеров, в оптической и электронной технике, в качестве пластификаторов, стабилизаторов и модификаторов и т.д. В этой обзорной работе приведены результаты исследований по синтезу и определению свойств и областей применения эфирных производных норборнена, а также представлены результаты собственных исследований автора, осуществленные в лаборатории Института Нефтехимических процессов НАНА.

Так, в работе [1] реакцию Дильса–Альдера с участием смеси дициклопентадиена и диенофила проводили при нагревании в отсутствии растворителей. Авторы отмечают, что циклопентадиен, образовавшийся *in situ*, реагировал с диенофилом в термодинамически контролируемой реакции. Помимо отсутствия растворителей, описанная процедура

позволяет практически полностью использовать дициклопентадиен и избегает работы с ядовитым и опасным циклопентадиеном. Показано, что реакция хорошо протекает с такими диенофилами, как малеиновый ангидрид и ненасыщенные сложные эфиры, однако ненасыщенные кислоты не были подходящими диенофилами, образуя аддукты Дильса–Альдера с низким выходом. Так, реакция дициклопентадиена с диметилowym эфиром малеиновой кислоты протекает по нижеприведенной схеме с образованием изомерной смеси диметилowych эфиров норборнендикарбоновой кислоты:

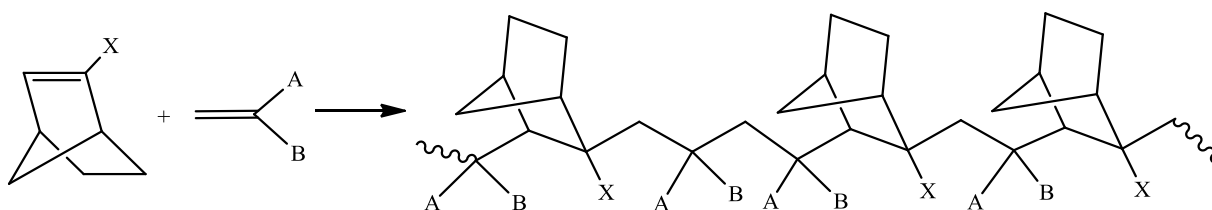


В работе [2] представлено влияние экзо, экзо-N, N'-гексилен-ди-(5-норборнен-2,3-дикарбоксимида) на степень сшивки и температуру стеклования полимеров, полученных из смеси диметилowych эфиров экзо-, экзо- и эндо, эндо-5-норборнен-2,3-дикарбоновой кислоты. Авторами было обнаружено, что экзо, экзо-N, N'-гексилен-ди-(5-норборнен-2,3-дикарбоксимид) можно использовать в качестве сшивающего агента в метатезисной полимеризации циклоолефинов с раскрытием цикла. Добавление сшивающего агента приводит к увеличению степени сшивания полимеров, причем температура стеклования полимеров увеличивается с увеличением концентрации сшивающего агента. Реакцию можно представить в виде следующей схемы:



Предложен и изучен технический путь получения ценных продуктов - производных норборнена и их полимеров из дициклопентадиена [3]. Ангидрид 5-норборнен-2,3-дикарбоновой кислоты, полученный из димера циклопентадиена использовали в качестве исходного материала для синтеза производных норборнена. Показано, что диметилловый эфир 5-норборнен-2,3-дикарбоновой кислоты и дифенилэтиловые эфиры 5-норборнен-2,3-дикарбоновой кислоты, а также их полимеры имеют широкую перспективу применения во многих областях. В качестве процесса полимеризации использовали метатезисную полимеризацию с раскрытием цикла. Подробно исследован процесс полимеризации производных норборнена, на основе чего разработан метод контроля молекулярных масс и температур разложения сополимеров производных норборнена.

В работе [4] исследована радикальная сополимеризация метил-2-норборнен-2-карбоксилата и 2-фенил-2-норборнена. Радикальная сополимеризация этих соединений со стиролом, алкилакрилатом и метилметакрилатом в различных комбинациях мономеров дает сополимеры, основные цепи которых состоят из норборнанового каркаса. Относительные отношения реакционной способности мономеров для их сополимеризации с *n*-бутилакрилатом определяли методом Файнмана – Росса. Термический анализ с температурной модуляцией для полученных полимеров показал превосходный эффект повышения *температуры стеклообразования* за счет включения норборнанового каркаса в основную цепь полимера по сравнению с эффектом повторяющегося звена стирола.



X = COOMe; Ph.

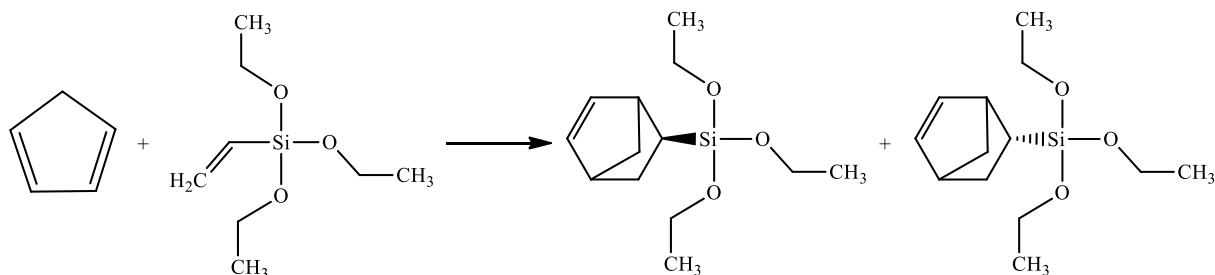
Показано, что сополимеры норборнена и его производных с акрилатами являются перспективными материалами для оптической электротехники [5].

В работе [6] изучена сополимеризация метилакрилата с производными норборнена, в частности, с 5-н-бутил-2-норборненом, 5-метил-2-норборненом и 5-этокси-2-норборненом.

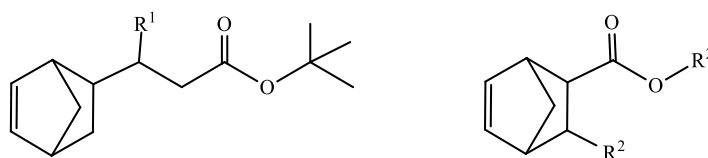
Методы хромато-масс-спектрометрии и ¹H ЯМР-спектроскопия были использованы для изучения реакции между дициклопентадиеном и винилтриэтоксисилоном [7]. Основными продуктами реакции являются экзо- и эндо-изомеры бицикло [2.2.1] гепт-5-ен-2-

ил(триэтокси)силана. Общий выход изомеров составляет 55% от загружаемых компонентов. Побочные продукты представляют собой алкоксисилильные производные дициклопентадиена. Также авторы статьи уделили внимание изучению влияния времени и температуры реакции, а также соотношений исходных компонентов на химический выход.

Реакция протекает по нижеприведенной схеме:

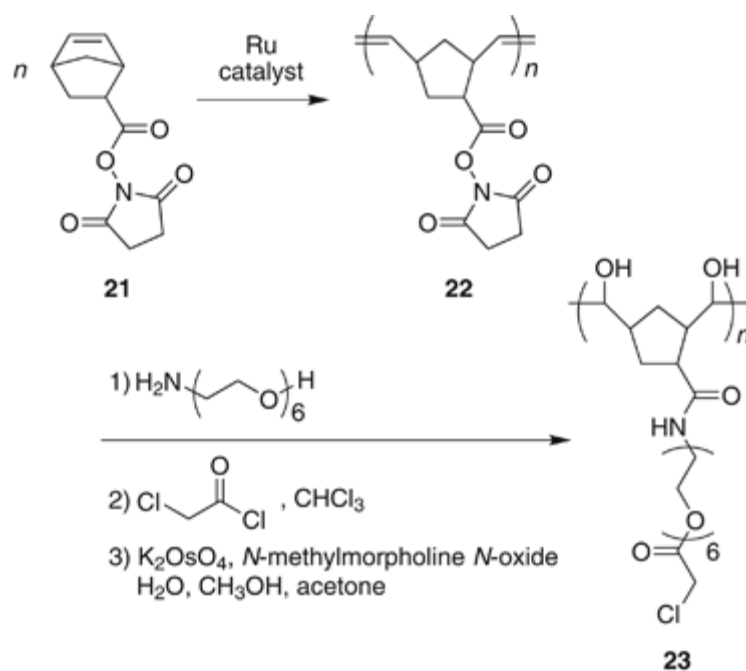


Предложена композиция положительного фоторезистора, включающая: многокомпонентный сополимер со средней молекулярной от 3000 до 50000 с пониженным содержанием полистирола и молекулярно-массовым распределением от 1,0 до 3,0; низкомолекулярная добавка, генератор кислоты и растворитель [8]. Показана, что мономером для получения целевого сополимера могут служить эфирные производные норборнена:

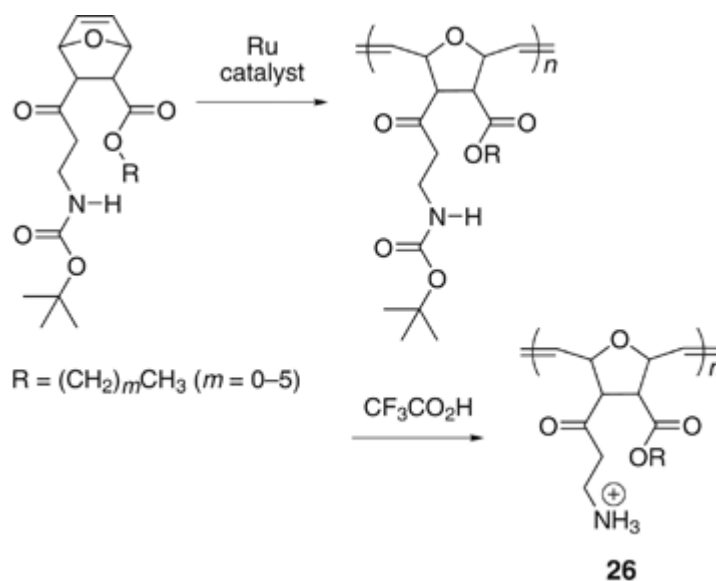


$R^1 = \text{H}$; алкил; циклоалкил; изоалкил; полициклический радикал (C_1 - C_{20}); $R^2 = \text{H}$; OH ; COOH , алкил; алкокси (C_1 - C_{20}); $R^3 = \text{H}$; алкил; изоалкил; циклоалкил (C_1 - C_{20}).

В статье [9] рассматривается разработка катализаторов метатезисной полимеризации с раскрытием цикла, синтез полимеров, несущих аминокислоты и пептиды, получение функционализированных норборненов, образование агрегатов и мицелл, а также применение полимеров в медицинских материалах. Авторы также описывают контроль последовательностей мономерных звеньев, то есть живую полимеризацию для синтеза блок-сополимеров и чередующуюся сополимеризацию, которая достигается на основе кислотно-основных взаимодействий. В частности, показаны полимеры и сополимеры на основе эфирных производных норборнена:



А в работе [10] исследована метатезисная полимеризация с раскрытием цикла производных 7-оксабицикло(2.2.1)-гепт-5-ена и показан удобный и быстрый путь к ациклическим полимерным ионофорам.

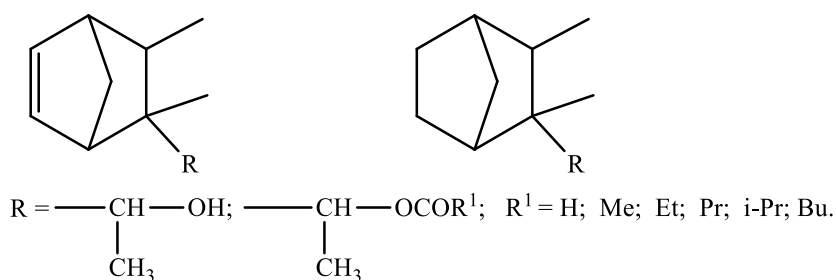


В обзорной работе [11] широко изучены реакции метатезисной полимеризации (ROMP) с участием норборнена и его производных. Авторы отмечают, что они обладают высокой реакционной способностью, легко доступны и относительно дешевы. Помимо расширения разновидностей мономеров, доступных для ROMP, проводились исследования для улучшения характеристик полимеров, полученных в результате ROMP, и потенциала их применения, в основном с точки зрения стерических затруднений, химической конфигурации, боковых полярностей мономеров на основе норборнена и сополимеризация других циклических олефинов или мономеров на основе норборнена, а

также сочетание с другими методами полимеризации. Отмечается, что ROMP норборнена и его производных также добились определенных успехов в расширении областей применения полученных аддуктов – в качестве огнестойких материалов, ионообменных или протоннообменных мембран, наноматериалов, биомедицинских материалов и т. д.

Описан простой, эффективный и стереоселективный синтез 5-норборнен-2-карбоновой кислоты и ее производных и исследованы их свойства [12]. Показано, что для получения экзо-обогащенного изомера с высоким выходом, сначала в качестве исходного материала синтезировали метил-5-норборнен-2-карбоксилат по реакции Дильса-Альдера. Затем изомеризация и экзо-селективный гидролиз полученного карбоксилата были осуществлены в основных условиях для синтеза экзо-обогащенных производных норборнена, в частности был получен экзо-обогащенный трет-бутил-5-норборнен-2-карбоксилат. Статистические сополимеры, состоящие из экзо- или эндо-обогащенного трет-бутил-5-норборнен-2-карбоксилата были исследованы в качестве резисторного материала. Показано, что подобные материалы могут быть использованы в микролитографии. Авторы отмечают, что соотношение эндо/экзо производных норборнена влияет на реакционную способность, скорость реакции, свойства полимера и мономера и литографические характеристики.

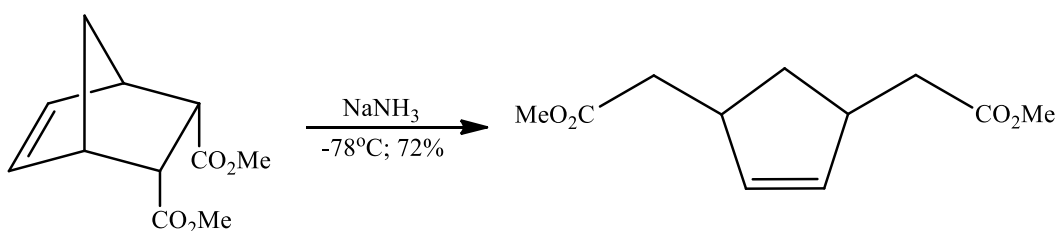
Синтезированы новые эфирные производные норборнена, обладающие приятным запахом [13]. Благодаря своему аромату указанные соединения представляют большой интерес для парфюмерной промышленности, косметических средств и средств ухода. Полученные соединения имеют следующее строение:



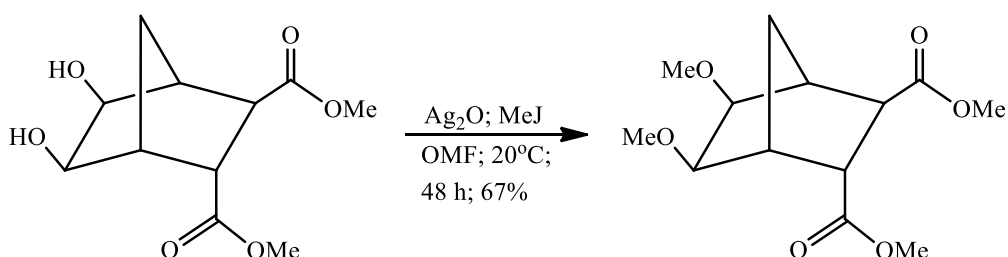
В статье [14] на основе механизма реакции анализируется выход и стереоселективность хиральных производных сложного эфира норборнена в присутствии/отсутствии катализатора. Обычно хиральные катализаторы, такие как хиральные диолы, дифенолы или оксазолины, координированные с комплексами металлов алюминия, бора, меди, титана или лантаноидов, способствуют возрастанию скорости синтеза, стереоселективности и энантиоселективности хиральных производных норборнена. Кроме того, авторы показывают основные области применения хиральных

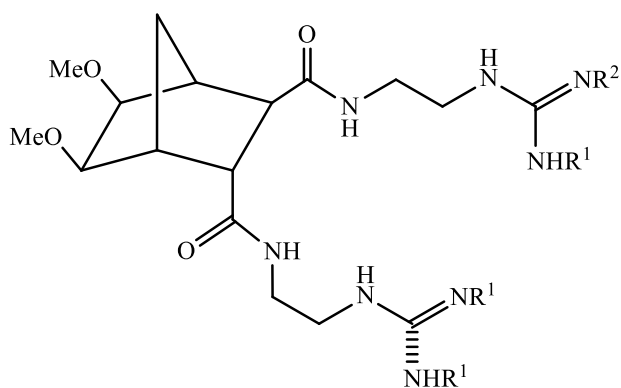
производных норборнена – это фотохромные материалы, а также ионообменные мембраны, включая анионные, катионные и композитные ионообменные мембраны. Наконец, предполагается дальнейшее исследование и нахождение новых областей применения хиральных производных норборнена.

Сообщается о винильной полимеризации эфиров 5-норборнен-2,3-дикарбоновой кислоты с различными палладиевыми катализаторами в полимеры с высокой молекулярной массой [15]. Компьютерное моделирование, основанное на подходе силового поля, показывает, что эти полимеры демонстрируют жесткую статистическую цепную конформацию и, таким образом, являются еще одним примером полимеров с сильным ограничением вращения. Полимеры растворимы в различных растворителях, несмотря на их жесткость, они аморфны, обладают температурой стеклования значительно выше 250°C и имеют высокую плотность упаковки. Диполи, расположенные в боковых группах, выполняют вторичный процесс релаксации, аналогичный случаю гибких или жестких стержневидных полимеров, содержащих сложноэфирные группы

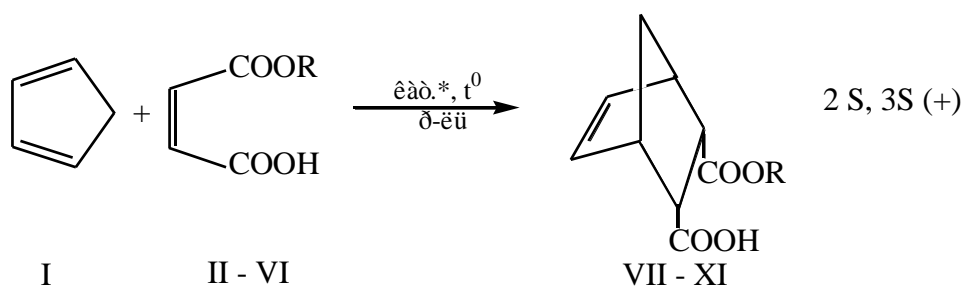


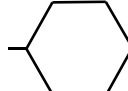
В работе [16] получена серия норборнан-бисэфирных дигуанидинов и испытана их антибактериальная активность. Показана их высокий антимикробный эффект в отношении широкого спектра бактерий, включая *Pseudomonas aeruginosa* (МИК 8 мг/мл), кишечная палочка (МИК 8 мг/мл) и *Staphylococcus aureus* (МИК 8 мг/мл).





В течение нескольких последних лет широкие исследования в области синтеза и изучения свойств эфиров норборненового ряда были проведены в лаборатории Института Нефтехимических процессов НАНА под руководством проф. Гасанова А.Г., проф. Мамедбейли Э.Г. и сотр. В этих исследованиях был осуществлен синтез рацемических и хиральных моноэфиров норборнендикарбоновой кислоты на основе реакции диенового синтеза с участием цикlopентадиена и моноэфиров малеиновой кислоты по схеме:

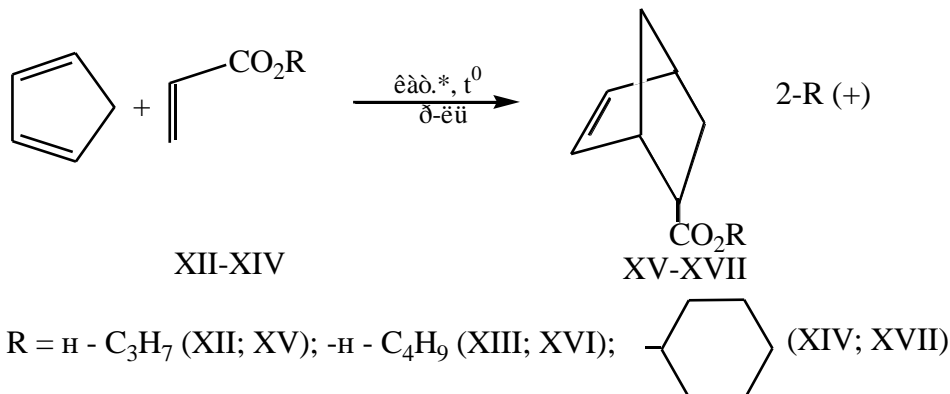


R = н - C₃H₇ (II; VII); i - C₃H₇ (III, VIII); н - C₄H₉ (IV; IX); i - C₄H₉ (V; X);  (VI; XI)

Реакцию проводили в широком температурном интервале (-40⁰C):(+20⁰C) в присутствии хирального катализатора AlCl₂OMent, полученного на основе хлорида алюминия и (-)-ментола, а в качестве растворителя использовали хлороформ. Полученные моноэфиры эндиковой кислоты были испытаны на наличие антимикробных и антифунгальных свойств ряда микроорганизмов (золотистый стафилококк, кишечная палочка, синегнойная палочка, антракоид, грибы рода Кандида). Исследования, проведенные на кафедре «Микробиологии» Азербайджанского Медицинского Университета показали наличие высокой биологической активности полученных соединений в отношении указанных микроорганизмов. причем их антимикробная и противогрибковая активность оказалась выше по сравнению с известными бактерицидными препаратами, часто применяемыми в медицинской практике (риванол, фурациллин, карболовая кислота, этанол). Это создает предпосылки для применения

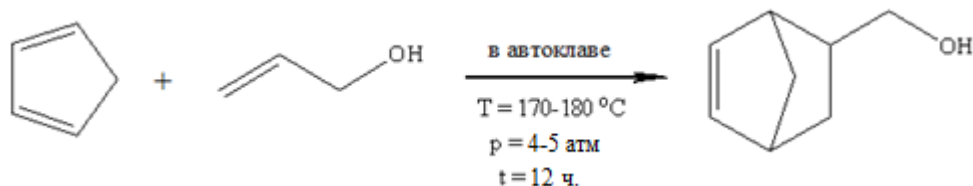
полученных эфиров норборнендикарбоновой кислоты в качестве местных антисептических препаратов.

В аналогичных условиях был осуществлен синтез эфиров норборненкарбоновой кислоты и для этой цели проведена асимметрическая реакция Дильса-Альдера между цикlopentadiеном и эфирами акриловой кислоты по схеме:

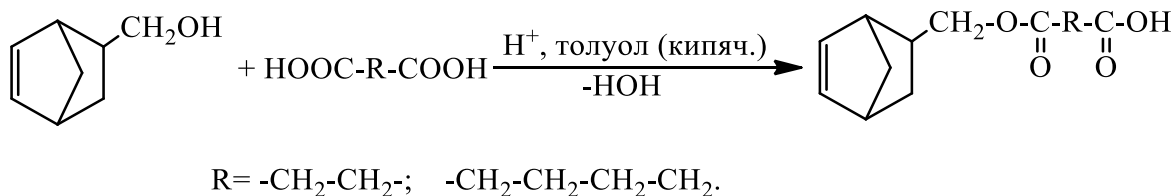


Проведенные исследования также выявили наличие высокой антибактериальной активности синтезированных эфиров норборненкарбоновой кислоты.

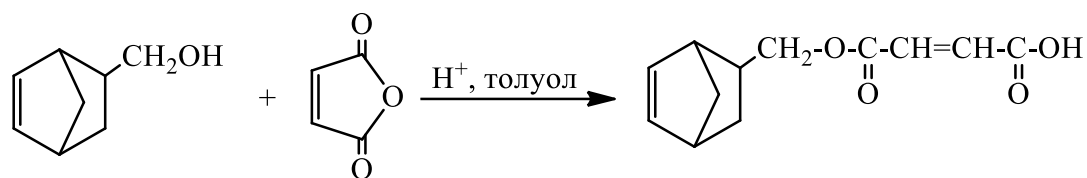
Для синтеза норборненилметилоловых эфиров сначала нами был осуществлен синтез норборненилметанола на основе диеновой конденсации цикlopentadiена с аллиловым спиртом по схеме:



Полученный норборненилметиловый спирт был использован для синтеза соответствующих эфиров посредством конденсации с некоторыми двухосновными кислотами (янтарная, адипиновая) по схеме:



Кроме того нами был получен норборненилмалеинат на основе реакции конденсации норборненилметанола с малеиновой кислотой:



Исследования биологической активности синтезированных норборненилметилоловых эфиров показали высокую антимикробную и антифунгальную активность последних в отношении грамм-положительных и грамм-отрицательных микроорганизмов, а также некоторых грибковых патогенов.

Таким образом, представленный обзор научных исследований в области синтеза и изучения свойств и областей применения эфиров норборненового ряда, а также исследования, проведенные в рамках ИНХП НАНА показывают актуальность проведения дальнейших экспериментов в этой области и создает широкие перспективы для продолжения и развития этих исследований на современном этапе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Huertas D. Solvent-free Diels–Alder reactions of *in situ* generated cyclopentadiene /D.Huertas, M.Florscher, V.Dragoilovic // Green Chemistry.- 2009.- Vol. 11.- P. 91-95
2. Bozhenkova, G.S. Polymers based on norbornene derivatives / G.S.Bozhenkova, Samochernova A.P., Ashirov R.V. // Procedia Chemistry. – 2015. - Vol.15. - P. 8-13
3. Haoyang Yu. Synthesis of norbornene derivatives and their polymers via ROMP of norbornene derivatives / Yu Haoyang, Lin Shaohui, Sun Daniel // High Performance Polymers. – 2020. - Vol.32, N 6. - P. 432-437
4. Ihara E. Radical copolymerization of methyl 2-norbornene-2-carboxylate and 2-phenyl-2-norbornene with styrene, alkyl acrylate, and methyl methacrylate: Facile incorporation of norbornane framework into polymer main chain and its effect on glass transition temperature /E.Ihara, H.Shingo, K.Kobayashi // Polymer. – 2010. - Vol. 51, N 2. - P. 397-402
5. Bykov V.I. Copolymers of norbornene and its derivatives with acrylates—Promising materials for optoelectronics / V.I.Bykov, Makovetskii K.L., Popov M.V. // Doklady Akademii Nauk. – 2011. - Vol. 439, No. 6. - P. 764–766.
6. Sharon Elyashiv-Barad Copolymerization of Methyl Acrylate with Norbornene Derivatives by Atom Transfer Radical Polymerization /E-B. Sharon, N. Greinert, S. Ayusman // Macromolecules. – 2002. - Vol.35, N 19. – P.7521–7526
7. Bondaletov V.G., Troyan, A.A., Kuhlenkova, N.O., Netesova, M.V. Research of the formation of regularities siloxane norbornene derivatives by thermal Diels-Alder reaction // 16-th International Scientific Conference “Chemistry and Chemical Engineering in XXI century” dedicated to Professor L.P. Kulyov, CCE. – 2015. – P. 259-262
8. Patent EP 1126320A2, 2001 Chemically amplified resist composition containing low molecular weight additives // Kim Jae Young, Park Joo Hyeon
9. Sutthasupa S. Recent advances in ring-opening metathesis polymerization, and application to synthesis of functional materials / S.Sutthasupa, M.Shiotsuki, F.Sanda // Polymer Journal. – 2010. - Vol. 42. - P. 905-915
10. Novak B.M. The ring opening metathesis polymerization of 7-oxabicyclo[2.2.1]hept-5-ene derivatives: a new acyclic polymeric ionophore /B.M.Novak, R.H.Grubbs // J. Am. Chem. Soc. -1988. - Vol. 110. - P.960–961
11. Qiliang J. A Review of the Ring-opening Metathesis Polymerization Involving Norbornene or Its Derivatives / J.Qiliang, Q.Chen, Cheng C. // Materials Reports. – 2018. - Vol. 32, Issue 7. - P.1165-1192

12. Kanao M. Stereo-Selective Synthesis of exo-Norbornene Derivatives for Resist Materials /M. Kanao, O. Atsushi, T. Kousuke // Journal of Photopolymer Science and Technology. – 2009. – Vol. 22, N 9. - P. 365-370
13. Patent WO 2003035595, 2003 Novel norbornane and norbornene derivatives, use thereof and perfumed products containing same // Mane J., Chanot J., Leborgne F., Schroeder M.
14. Kun, C. Preparation and Applications of the Chiral Norbornene Derivatives / C. Kun, Y. Bei, L. Xue // Progress in Chemistry. – 2017. - Vol. 29, N 6. - P. 605-616
15. Heinz B. Poly(norbornene carboxylic acid ester)s: Synthesis and properties / B. Heinz, S. Krugel, F. Raubacher // Acta Polymerica. – 1997. - Vol. 48, N 9. - P. 385-391
- 16 Hickey S. Synthesis of norbornane bisether antibiotics via silver-mediated alkylation / S.Hickey, D.Ashton, J.White // RSC Adv. – 2015. - Vol. 5. - P. 28582-28586

ФИНАНСОВЫЕ ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ПЛАТФОРМЫ – БУДУЩЕЕ ЭКОНОМИКИ РОССИИ

Аннотация. В статье показано, что современные финансовые цифровые технологии и новые сети с положительной обратной связью применяются в экономике с целью повышения конкурентоспособности России на международном уровне и обеспечения национальной безопасности. Объяснен механизм получения цифровыми технологиями и продуктами конкурентных преимуществ на рынке.

Ключевые слова: цифровые технологии, инновации, положительная обратная связь, биткоин.

В настоящее время правительством России поставлены задачи о внедрении цифровой экономики для обеспечения национальной безопасности и решения проблем конкурентоспособности России на международном уровне. Для решения этих задач и достижения поставленной цели правительство России разработало программу на 2017-2030 годы, утвержденную нашим президентом Владимиром Владимировичем Путиным. Согласно предложенной концепции субъекты хозяйствования для реализации своих стратегий должны применять современные инновационные цифровые технологии. Это является необходимым и достаточным условием в период глобальной информатизации. В настоящее время в связи с использованием новых подходов, технологий искусственных нейронных сетей с положительными обратными связями практически стерты границы рынков. Борьба субъектов хозяйствований за потребителей товаров и услуг приобретает международный характер. За счет эффективного использования цифрового пространства можно существенно сократить сроки передачи информации, предложений от производителя потребителю. Очень удобно, когда робот, искусственный интеллект или определенная технология заменяет сложную или опасную работу, которую выполнял человек. Для человека – это больше свободного времени. Вопрос о полной замене труда человека киборгом или роботом не стоит, поскольку это нарушит право на труд человека по Трудовому кодексу Российской Федерации, то есть замена труда должна быть этически ценна [1, С. 32-38].

Под влиянием цифровых инноваций в социально-экономической системе происходит трансформация бизнес-процессов и ускорение модернизации различных технологий. Понятие трансформации мы понимаем, как процесс непрерывных изменений в бизнесе за счет изменения методов и моделей работы хозяйствующих субъектов. Это касается не только различных технологий, но и людей, и процессов. Понятие инновация

мы понимаем, как обновления, нововведения, направленные на улучшение и повышение эффективности бизнеса. Самое значимое направление внедрения цифровых технологий – работа с данными. Наряду с этим направлением различные авторы выделяют следующие области информационной сферы: производственные технологии; различные взаимодействия с окружающей средой; обработка и передача данных и другие. Возникла необходимость пересмотра стандартных экономических моделей из-за снижения затрат, которое присходит при цифровизации. Процессы хранения информации, ее передачи и обработки стоят намного дешевле в случае цифровизации. Найти информацию о различных экономических транзакциях в онлайн режиме значительно проще и качественнее. Такая цифровая платформа удобна как производителю, так и потребителю товаров и услуг. Для потребителя это возможность сравнивать цены на похожие товары и, конечно, способствовать их снижению, сужению интервала разброса цен. Однако есть и трудности, возникающие перед потребителем. Например, поисковые сложности возникают при избытке продавцов и огромного количества товаров в интернете. Необходимы определенные фильтры информации или дизайн-платформы, которые помогают успешно реализовывать даже очень редкие товары и продукты, сократив издержки на их поиск. Стоимость тиражирования цифровых товаров стремится к нулю. Они могут потребляться одним индивидом, не уменьшая при этом количество или доступное качество для других. Если товары неконкурентны их можно объединять в пакет и продавать по одной цене. Это показывает экономика продаж неконкурентных товаров с нулевой стоимостью. Деятельность фирмы в сфере цифровых технологий дает возможность ей создавать индивидуальные рынки и персонализировать, что приводит к экономическим моделям с асимметричной информацией и дифференцированными продуктами. К моделям с асимметричной информацией можно отнести модели рекламы, аукционы. Первой цифровой платформой, работающей без привлечения расчетного центра был Биткоин. Биткоин был запущен децентрализованно. Принцип работы биткоина – на основе циклов положительной обратной связи предполагал увеличение количества пользователей. Первые пользователи и инвесторы экспериментировали с криптовалютой. Модели венчурного капитала для вознаграждения первых пользователей аналогичны стимулам цифровой платформы Биткоин. Для увеличения капитала и снижения затрат на взаимодействие разработчиков цифровых платформ и пользователей аналогичная система стимулирования используется в стартапах. Платформа объединяет систему безопасности и общий реестр, регулирует передачу прав собственности цифровой валюты. В данном случае выгода получается от сетевого эффекта без посредника, которого мы наблюдаем при использовании централизованной сетевой платформы. С экономической точки зрения

это можно назвать преимуществом. Ключевые обязательства, зашифрованные в протоколе биткоин, являются фиксированным предложением с определенным графиком выпуска. Правила могут быть изменены только большинством участников сети. Криптовалюта типа биткоин имеет низкие барьеры входа для производителей услуг и разработчиков предложений в сравнении с другими финансовыми сетями. В странах с надежным и независимым центральным банком преимущества биткоина ограничены. К недостаткам использования цифровой платформы типа биткоин можно отнести колебания ценности криптовалюты в связи с изменениями ожиданий. Поскольку отсутствует централизованное управление этой платформой, биткоин может быть использован для нелегальной деятельности [2, С. 137-146].

Большое количество компаний ведут торговлю на онлайн-рынке через глобальные веб-сайты электронной торговли. Например, одним из таких веб-сайтов, является сайт корпорации «Алибаба», объем этого рынка в ближайшее время может превысить трлн. долл. США. Во всех онлайн-платформах применяются системы обратной связи и рейтинга, которые решают вопросы информирования, депонирования и разрешения споров. Компании различных стран получили долю на глобальных рынках услуг – от традиционных операционных услуг до дистанционного онлайн-обучения [3, С. 109-114].

Таким образом, будущее экономики России за современными финансовыми цифровыми технологиями и новыми сетями с положительными обратными связями. Получение более качественной информации помогает компаниям лучше использовать имеющийся потенциал, оптимизировать управление материально-техническими ресурсами и цепочкой поставок, сокращать простои производственного оборудования и снижать риск.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаренко Л.П., Сыбачин Л.А. Цифровизация национальной экономики // Вестник университета. – 2019. – №8. – С. 32-38
2. Магомаева Л.Р. Цифровые инновации в современной экономике: сферы внедрения и эффекты // Вестник Института экономики Российской академии наук. – 2020. – №2. С. 137-146.
3. Манакова И.В., Быковская Е.И. Цифровые технологии как основа инновационного развития экономики // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. – 2019. – №6(40). – С. 109-114.

*Сафарова И.Р., диссертант, ст. науч. сотр.
лаборатория «Функциональные олигомеры»
Института нефтехимических процессов
им. Ю.Г. Мамедалиева
Национальной Академии Наук Азербайджана
(Баку, Азербайджан)*

БИОЛОГИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ ПОЛИМЕРОВ БИЦИКЛО [2.2.1] ГЕПТЕНОВОГО РЯДА

Аннотация. Осуществлен анализ научных результатов в области исследования биологически активных свойств производных полинорборненов. Показаны основные области применения полимеров бицикло(2.2.1)-гептенового ряда, отмечены основные типы полимеризации, характерные для мономеров норборненового типа. Отмечено, что биологическая активность норборненосодержащих полимеров непосредственно связана с особенностью их строения.

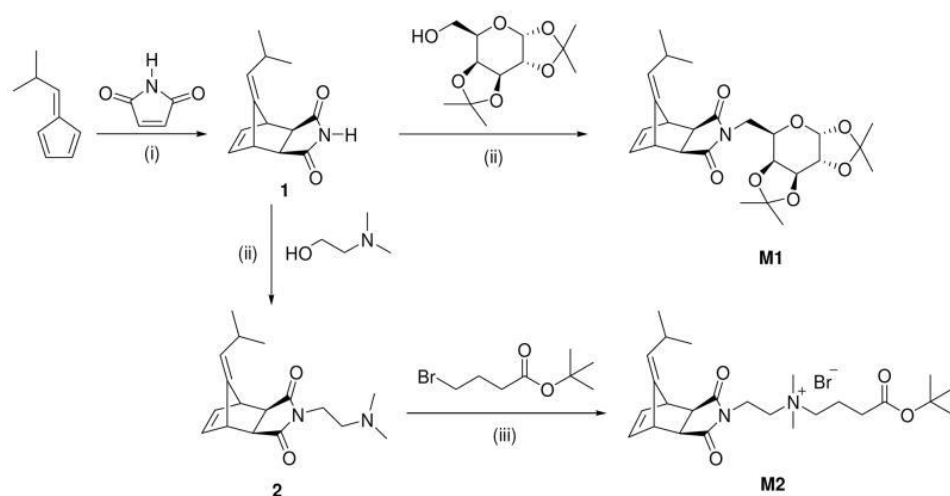
Ключевые слова: полимеры норборненового ряда, биологическая активность, антимикробные препараты, гемолитическая активность, норборненовые сополимеры, амфифильность

Норборнен представляет собой бициклический олефин, обладающий кольцевой деформацией, вследствие чего его молекула содержит чрезвычайно реакционноспособную двойную связь. Норборнен находит применение во многих различных областях из-за наличия ряда ценных свойств, среди которых особо следует отметить его биологическую активность. Биологическая активность производных полинорборненов также представляет как теоретический, так и практический интерес, что в первую очередь связано со взаимосвязью его строения и биологической активностью, что делает полинорборнен и его разнофункциональные производные предметом широких исследований в кругу химиков-органиков и в фармацевтической химии. Полимеры на основе норборнена получили широкое применение в биомедицине, фармакологии и других областях. В представленном обзоре представлен анализ научных исследований, посвященных исследованиям в области изучения биоактивности полинорборненовых макромолекул, осуществленных в последние годы.

Амфифильные катионные производные полинорборнена, растворимые в воде, были получены из модульных мономеров норборнена с широким диапазоном молекулярных масс ($M_n=1600-137500$ г/моль) и узкой полидисперсности ($PDI=1,1-1,3$) [1,2]. Антибактериальная активность, определенная анализами ингибирования роста, и гемолитическая активность против эритроцитов человека измеряли и сравнивали для определения селективности полимеров в отношении бактериальных клеток по сравнению с клетками млекопитающих. Определяли влияние гидрофобности повторяющихся звеньев мономера и молекулярной массы полимера на антибактериальную и гемолитическую

активность. Было обнаружено, что гидрофобность повторяющейся единицы оказывает сильное влияние на антибактериальную и гемолитическую активность. Активность полимеров по разрушению липидной мембраны была подтверждена путем измерения индуцированной полимером утечки красителя из больших однослойных везикул. Регулируя общую гидрофобность полимера посредством статистической сополимеризации модульных производных норборнена, высоко селективно, была получена негемолитическая антибактериальная активность. Для подходящего мономерного состава селективность против бактерий по сравнению с эритроцитами человека составила более 100.

В работе [3] сообщается о модификации амфифильного антибактериального полинорборнена путем включения гидрофильных, биосовместимых групп. Фрагменты на основе сахара, цвиттериона и полиэтиленгликоля вводили в различных соотношениях методами сополимеризации и пост-полимеризации. Были получены четко определенные сополимеры с молекулярной массой 3 кДа и узкими индексами полидисперсности от 1,08 до 1,15. Влияние этих модификаций на биологическую активность этих полимеров анализировали путем определения их минимальных ингибирующих концентраций (МИС) и их гемолитической активности (НС50).



Рост числа инфекций, устойчивых к антибиотикам, в сочетании со снижением количества разрешенных к применению новых антибиотиков, породил тревожный терапевтический разрыв, который серьезно подрывает общественное здоровье. Хост-защитные пептиды (HDP), иногда называемые «природными антибиотиками», представляют собой короткоцепочечные, амфифильные и катионные пептидные последовательности, обнаруживаемые во всех многоклеточных организмах как часть их врожденного иммунитета. Многочисленные исследования в этой области показали, что все они имеют общие физико-химические характеристики, которые могут быть

использованы химиками-синтетиками для дизайна макромолекул. Отмечается, что в последние годы был достигнут замечательный прогресс в разработке и синтезе материалов на основе полимеров, которые эффективно имитируют действие NDP: антибактериальная активность широкого спектра, быстрая бактерицидная кинетика и минимальная токсичность для клеток человека, предлагая при этом дополнительные преимущества низкой стоимости, высокой масштабируемости и меньшей склонности к индукции, устойчивости по сравнению с их аналогами на основе пептидов. Широкий спектр различных макромолекулярных структур были исследованы, включая полинорборнены, поли(мет)акрилаты, поли(мет)акриламиды, полимеры нейлона-2 и поликарбонаты и др. [4].

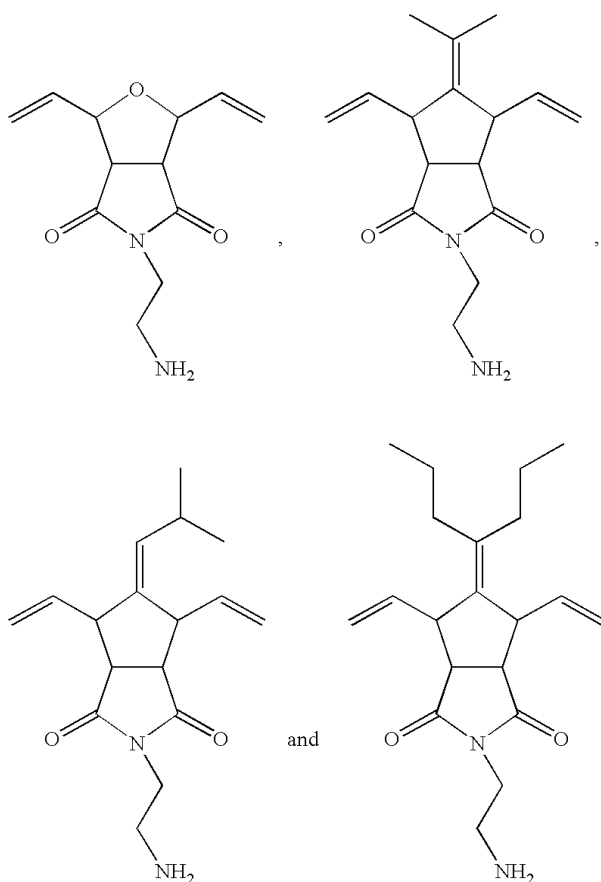
В обзорной работе [5] суммируются разработки в области полимерных носителей на основе метатезисной полимеризации с раскрытием цикла (ROMP), а также терапевтических средств на основе полимеров боковых и основных цепей за последние годы. Описывается многообещающее появление амфифильных блок-сополимеров (в том числе полинорборненов) на основе ROMP, содержащих терапевтические агенты, их сборка в полимерные наночастицы вместе с их модификацией для присоединения целевой группы. Также обсуждаются недавнее применение терапевтических средств на основе полимеров боковых цепей на основе ROMP в качестве поливалентных каркасов. Наконец, дается обзор возможностей и будущих направлений использования ROMP для разработки следующего поколения полимерных терапевтических средств.

Отмечается, что полимеры имеют различное применение в области медицины и в обзоре [6] авторы представили обобщенные результаты исследований в области синтеза антибактериальных полимеров и их биологической активности. Представлены некоторые важные амфифильные полимеры и их синтез, в том числе полинорборнены, а также показана взаимосвязь строения этих полимеров с их биоактивностью.

Новые полимеры, содержащие интактные боковые-фульвеновые фрагменты, были успешно получены из 1,3-фенил-6-норборненилфульвена *посредством* метатезисной полимеризации с раскрытием цикла (ROMP). Показано, что приготовленные полифульвены обладают уникальными электрохимическими и фотофизическими свойствами, что делает их интересными кандидатами в качестве легких собирающих материалов, а также они обладают биологической активностью [7].

В патенте [8, 9] описаны производные полинорборнена, проявляющие антибактериальную активность и низкую гемолитическую активность. Также описаны противомикробные композиции и фармацевтические композиции, содержащие производные полинорборнена, и способы их использования. Такие композиции, которые

проявляют значительную антибактериальную активность и низкую гемолитическую активность, могут подходить для применения в качестве терапевтических средств.



В работе [10] сообщается, что пептиды и белки контролируют и направляют все аспекты клеточной функции и коммуникации. Отточенные природой миллионы лет, они также обычно демонстрируют непревзойденную специфику в качестве биологических мишеней. Это лежит в основе постоянного внимания к пептидам как перспективным кандидатам в лекарства. Однако превращению пептидов в жизнеспособные лекарственные препараты препятствует отсутствие в них химической и фармакокинетической стабильности и стоимость крупносерийного производства. Один из методов преодоления таких препятствий - это развитие полимерных систем, которые способны сохранять важные структурные особенности этих биологически активных пептидов, будучи дешевле и проще в производстве и химической обработке. Этот обзор иллюстрирует подобные принципы на примерах полимеров, имитирующих антимикробную защиту организма. Пептиды для защиты организма были идентифицированы как одни из наиболее важных ведущих антибиотиков следующего поколения, поскольку они обычно проявляют антимикробную способность широкого спектра, низкую токсичность по отношению к клеткам человека и небольшую восприимчивость к известным в настоящее время механизмам устойчивости бактерий. В обзоре приводится ряд примеров, способных имитировать эти пептиды на всех уровнях структуры, начиная с конкретной

аминокислоты, вплоть до более глобальных функций, таких как общий заряд, молекулярная масса и трехмерная структура (например, α -спиральный). Полученные оптимизированные полимеры могут сохранять профиль активности пептидов, но в пределах синтетической макромолекулярной конструкции, которая может лучше подходить для разработки нового поколения противомикробных терапевтических средств.

Такая работа не только дала важные новые данные для борьбы с растущей угрозой устойчивости к антибиотикам, но также может открывать новые возможности для полимеров, имитирующих другие важные классы биологически активных пептидов. Отмечается, что среди описанных полимеров представлены полимеры норборненового ряда.

Авторы работы [11] сообщают, что материалы, которые предназначены для положительного взаимодействия с живой биологической системой в терапевтических или диагностических целях, определяются как биоматериалы. Диапазон их применения варьируется от сосудистых трансплантатов, ортопедических и зубных имплантатов до аналитических устройств. Распространенной проблемой является плохое взаимодействие клеток и неспецифическая адсорбция белков на поверхности. Эти события могут привести к так называемой реакции на инородное тело, которая в конечном итоге может вызвать расшатывание имплантата, воспаление, коагуляцию или, в качестве вторичного события, инфекции. Чтобы обойти эти проблемы, биоматериалы покрывают компонентами внеклеточного матрикса (ЕСМ), такими как белки, специфические пептидные последовательности или гликозаминогликаны. Однако для устранения дополнительных биологических сигналов или для повышения специфичности и активности необходимы многофункциональные покрытия. Путем иммобилизации различных клеточных адгезивных молекул, которые вызывают ценные клеточные эффекты, создается разнообразная биофункциональная поверхность, которая направлена на контролируемое и многостороннее взаимодействие между поверхностью и окружающей биологической средой. Помимо попыток имитировать очень сложный ЕСМ, требуются также биоинертные модификации. Чтобы предотвратить воспаление в месте имплантации или коагуляцию в сосудистых трансплантатах, необходимо свести к минимуму неспецифическую адсорбцию белка. Кроме того, необходимо предотвратить бактериальную адгезию, чтобы гарантировать успешное заживление имплантата. Репеллентные фоны клеток и белков также играют важную роль в анализе нескольких биологических событий и взаимодействия различных биомолекул. Чтобы исследовать эти биологические системы, в покрытие вводят молекулы-метки или репортеры. Результатом также является многофункциональная модификация

поверхности. Важно отметить, что необходимо использовать различные методы иммобилизации, чтобы обеспечить баланс сильной, но обратимой/разлагаемой модификации поверхности. Принимая во внимание все эти требования, преимущества, а также проблемы разработки многофункциональных покрытий становятся очевидными. Здесь обсуждаются важные аспекты, такие как методы иммобилизации и синтетические стратегии, чтобы сделать возможной специфическую и активную сборку многофункциональных модификаций поверхности. Кроме того, дается обзор применяемых покрытий и их влияния на конкретную биологическую систему. Показано, что норборненсодержащие полимеры также могут быть использованы в качестве таких покрытий.

Показано, что антимикробные пептиды (АМП) представляют собой класс многообещающих противомикробных молекул, но их терапевтическое применение затруднено из-за их низкой биодоступности, восприимчивости к деградации протеаз и потенциальной токсичности [12]. Развитие технологий наноформулирования открывает обнадеживающие перспективы для разработки новых терапевтических стратегий на основе АМП для лечения устойчивых к антибиотикам микробных инфекций. Кроме того, использование полимеров обладающих антибактериальными свойствами, выделяется в качестве инновационного подхода к разработке нового поколения систем доставки лекарственных средств, в которых усиление противомикробного действия может быть достигнуто с помощью синергетической комбинации биологически активных полимерных матриц и лекарств. В работе авторы обсуждают последние исследования доставки лекарств АМП, а также возможность применения полинорборненовых макромолекул в качестве полимерных матриц для АМП.

Отмечается, что реакции метатезиса прочно зарекомендовали себя как ценный синтетический инструмент в органической химии, явно сопоставимый с известными реакциями Дильса-Альдера и Виттига, а в последнее время и с реакциями кросс-сочетания, катализируемыми металлами. Реакции метатезиса можно рассматривать как увлекательную синтетическую методологию, допускающую различные варианты в отношении субстрата (алкеновый и алкиновый метатезис) и типа метатезических реакций. С другой стороны, тандемные реакции метатезиса, такие как метатезис перегруппировки кольца (RRM) и сочетание реакции метатезиса с другими реакциями алкенов, такими как реакции Дильса-Альдера или Хека, делают метатезис одной из самых мощных и надежных синтетических процедур. RRM применим к моно- и полициклическим системам с различным размером кольца, таким как циклопропен, циклобутен, циклопентен, циклогексен, пирановые системы, производные бицикло [2.2.1]

гептена, производные бицикло[2.2.2]октена, бицикло[3.2.1]производные октена и др. В обзоре [13] внимание авторов сосредоточено на реакциях RRM для производных 7-оксабицикло[2.2.1]гептена и на их применении в синтезе природных продуктов или значимых их субъединиц, таких как лекарственных препаратов, фармакофорных веществ и т.д.

Разработка синтетических полимеров, имитирующих двухцепочечную спиральную структуру ДНК, является захватывающей темой в науке о полимерах. В исследовании [14] авторы разработали и синтезировали два хиральных мономера норборнена, содержащие аденин и тимин, которые были смешаны с образованием комплементарного комплекса с водородными связями, с помощью которого была проведена метатезисная полимеризация с раскрытием цикла (ROMP). Просвечивающая электронная микроскопия высокого разрешения показала самосборку оптически активных полинорборненов, функционализированных комплементарными нуклеотидными основаниями, в двойную спираль.

В работе [15] синтезирован амфифильный полиоксанорборнен с четвертичной алкильной группой пиридиния. Биологическая эффективность этих полимеров с различными алкильными заместителями определяли с помощью анализов ингибирования роста бактерий и гемолитической активности (HC50) против эритроцитов человека (RBC) для обеспечения селективности этих полимеров в отношении бактериальных клеток по сравнению с клетками млекопитающих. Серия полимеров с разными алкильными заместителями (этил, бутил, гексил, октил, децил и фенилэтил) и двумя разными молекулярными массами (3 и 10 кДа) были подготовлены. Влияние длины алкильной цепи разделило биологическую активность на две части: для полимеров с алкильным заместителем, содержащим четыре или меньше атомов углерода, наблюдалась минимальная ингибирующая концентрация (МИК) 200 мг/мл и HC50 более 1650 мг/мл; а для полимеров, имеющих шесть или более атомов углерода, отмечались более низкие МИК 12,5 мг/мл и HC50 250 мг/мл. Сравнение полученных полимеров с MSI-78, (сильнодействующее производное магайнина, имеющее МИК 12,0 мг / мл и HC50 120 мг /мл) показало, что полимеры с алкильными заместителями C₄ были не очень мощными, но показали значения селективности больше или равно MSI-78. А полимеры с алкильными заместителями C₆ были более активными по сравнению с MSI-78 и в трех конкретных случаях продемонстрировали более высокую избирательность, чем у MSI-78.

Норборненсодержащие сополимеры с олигоэфирными звеньями и люминофорными комплексами иридия (III) в боковых цепях были синтезированы методом метатезис-полимеризации в работе [16]. Сополимеры, содержащие различные

люминофорные комплексы иридия (III), проявляют сильную зеленую, сине-зеленую или красную фотолюминесценцию. Показано, что сополимеры растворимы в воде, образуя мицеллы со средним размером 14–20 нм. Авторы отмечают, что сополимер с красной фотолюминесценцией обладает низкой цитотоксичностью по отношению к эпидермоидным клеткам карциномы человека (линия A431).

Таким образом, представленный обзор научных исследований показывает, что эксперименты в области определения областей применения полинорборненовых производных в различных разделах медицины продолжают оставаться актуальными и количество работ в этой области ежегодно возрастает.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ilker M. Tuning the Hemolytic and Antibacterial Activities of Amphiphilic Polynorbornene Derivatives / M.Ilker, K.Nusslein, G.Tew // *J. Am. Chem. Soc.* – 2004. - Vol. 126, N 48. – P.15870–15875.
2. Smith S. Sugar-Functional Vinyl Addition Poly(norbornene)–Photopatternable Poly(norbornenyl gluconamide) Compositions Developed with Water / S.Smith, L.Paudel, C.Cyrus // *ACS Omega.* – 2018. - Vol. 3, N 3. - P. 2909-2917.
3. Colak S. Hydrophilic Modifications of an Amphiphilic Polynorbornene and the Effects on its Hemolytic and Antibacterial Activity / S.Colak, C.Nelson, G.Tew // *Biomacromolecules.* - 2009. - Vol.10, N 2. – P.:353-359.
4. Ergene C. Antimicrobial Synthetic Polymers: An Update on Structure-Activity Relationships / C.Ergene, E.Palermo // *Current Pharmaceutical Design.* – 2018. - Vol. 24. - P. 1-11.
5. Smith D. Bioactive and Therapeutic ROMP Polymers / D.Smith, E.Pentzer // *Journal of Polymer Reviews.* – 2007. - Vol. 47, N 3. - P. 419-459.
6. Dinesh Sen Antibacterial Activity of Amphiphilic Polymers and Synthesis / S.Dimesh // *Journal of Polymer and Textile Engineering.* – 2015. - Vol. 2, N 2. - P. 12-28
7. Godman N First preparation of low band gap fulvene-modified polynorbornene *via* ring-opening metathesis polymerization / N.Godman, G.Balaich, S.Jacono // *Chem. Commun.* – 2016. - Vol. 52. - P. 5242-5245.
8. Patent US 20060115448A1, 2005 Amphiphilic polynorbornene derivatives and methods of using the same // Tew G., Ilker M., Coughlin E.
9. Patent WO 2006021001A2, 2006.
10. Hartlieb M. Antimicrobial polymers: Mimicking amino acid functionality through to three-dimensional structure of host-defense peptides / M.Hartlieb, E.Williams, A.Kuroki, S.Perrier // *Current Medicinal Chemistry.* – 2014. - Vol. 5, No.20. - P. 43-47.
11. Pagel M. Multifunctional biomaterial coatings: synthetic challenges and biological activity /M.Pagel, A.Beek-Sickinger // *Biological Chemistry.* – 2016. - Vol. 398, N 1. - P. 1515-1536.
12. Sandreschi S. Perspectives on polymeric nanostructures for the therapeutic application of antimicrobial peptide / S.Sandreschi, A-M. Piras, G.Batoni // *Nanomedicine.* – 2016. - Vol. 11, N 13. – P.1729-1744.
13. Roscales S. Ring Rearrangement Metathesis in 7-Oxabicyclo[2.2.1]heptene (7-Oxanorbornene) Derivatives. Some Applications in Natural Product Chemistry /S.Roscales, J.Plumer // *Nat. Prod. Commun.* – 2017. - Vol. 12, N 5. - P. 713-732
14. Wang L. Optically Active Nucleobase-Functionalized Polynorbornenes Mimicking Double-Helix DNA / L.Wang, I. Nan, S.Huang, M.Wang // *CCS Chem.* – 2020. – Vol. 2. – P. 1787–1796.

15. Eren T. Antibacterial and Hemolytic Activities of Quaternary Pyridinium Functionalized Polynorbornenes / T.Eren, s.Abhigyan, J.Rennie, C.Nelson // *Macromol. Chem. Phys.* – 2008. – Vol. 209. – P. 516–524

16. Platonova E.O. Functionalized Polynorbornenes with Oligoether Units and Luminophoric Iridium(III) Complexes in Side Chains. Synthesis, Photophysical, and Biological Properties / E.O.Platonova, A.V.Rozhkov, S.A.Lermontova, L.G.Klapshina // *Russian Journal of General Chemistry.* – 2018. – Vol. 88, N 2. – P. 731-735

*Бочкарева Н.С., д-р филол. наук, профессор
кафедры мировой литературы и культуры,
Миланичев Б.В., магистрант факультета
современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный
исследовательский университет
(Пермь, Россия)*

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В РОМАНЕ ДЭНА БРАУНА «ПРОИСХОЖДЕНИЕ» (ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОДНОЙ ГЛАВЫ)

Аннотация. В статье проанализирована интермедиальная структура и композиция первой главы романа Дэна Брауна «Происхождение» (2017), в которой разными способами выражено восприятие Робертом Лэнгдоном музея Гуггенхайма в Бильбао и обозначен конфликт между современным и классическим искусством. Делается акцент на том, что Дэн Браун не только использует разные варианты интермедиальных отсылок к произведениям визуальных искусств, но и помещает в центр главы интермедиальную комбинацию стихотворения и рисунка. Рисунок интерпретируется в статье как полемика Лэнгдона и Кирша по вопросам религии и искусства, которые символизирует изображенная между ними чаша.

Ключевые слова: интермедиальность, экфрасис, интеллектуальный детектив, современное искусство, Дэн Браун.

Как отмечалось в нашей предыдущей статье [2], основой сюжета романа Дэна Брауна «Происхождение» («Origin», 2017) стала новая версия о происхождении человечества и конечной цели его развития, которая должна опровергнуть догматы всех религий мира, но сама, по сути, становится технократической «религией». Дэн Браун использует экфрасис произведений искусства для более полного раскрытия образов главных героев романа, построения сюжета и хронотопа. «Ekphrasis is the verbal representation of a visual representation – the description of an artwork» [5; 263]. Конфликт в романе раскрывается, в частности, через противопоставление классического и современного искусства, представленного в музее Гуггенхайма в Бильбао, где назначена презентация открытия Эдмонда Кирша.

Цель предлагаемой статьи – интермедиальный анализ первой главы романа, которая, как и пролог, выполняет функцию экспозиции. Опираясь на классификацию Ирины Раевски, мы относим экфрасис к третьей разновидности интермедиальных отношений – интермедиальным референциям («intermedial references»), т.е. отсылкам в литературном тексте к другим видам искусства (техническим особенностям или конкретным произведениям) [6; 52]. Поскольку первая глава в основном посвящена описанию произведений современного искусства перед входом в музей Гуггенхайма в

Бильбао, ее можно интерпретировать как «экфрасическую экспозицию» (см. об этом термине: [1; 174-179]).

В анализируемой главе романа представлено несколько вариантов произведений современного искусства: 1) описание экспонатов музея Гуггенхайма; 2) упоминание других известных художников и их произведений; 3) вербальная и визуальная репрезентация эпистолярного экспромта Кирша; 4) описание здания музея Гуггенхайма; 5) упоминание других современных зданий. Интермедиаальная структура главы соотносится с ее строго продуманной композицией: она открывается экфрасисом двух анималистических экспонатов музея и заканчивается экфрасисом двух других экспонатов, связанных со стихиями воды и огня. Экфрасис огромного и сверкающего здания музея создается на протяжении всей главы, в частности, через метафоры корабля-призрака («fantastic dream ship», «ghost ship»), фантастического чудовища («fish scales», «futuristic leviathan», «an ominous black hole in the reptilian structure», «the mouth of a dragon»).

Экфрасис музея и его экспонатов передается в романе через их восприятие, в первую очередь, профессором Робертом Лэнгдоном, специалистом по религиозной символике и приверженцем классического искусства. Реакция Лэнгдона выражается в несобственно-прямой речи (повествование от третьего лица), внутренней речи (выделено курсивом) и прямой речи (в диалогах). Так, лаконичное описание скульптуры американского художника Джеффа Кунса (Jeff Koons, род. 1955) завершается ироническим обращением героя к гигантскому щенку («Puppy», 1992, 2000): «Professor Robert Langdon gazed up at the forty-foot-tall dog sitting in the plaza. The animal's fur was a living carpet of grass and fragrant flowers. *I'm trying to love you, he thought. I truly am*» [4; 17]. Скульптура огромной паучихи («Maman», 1999) американской художницы французского происхождения Луизы Буржуа (Louise Bourgeois, 1911-2010) не только репрезентируется через описание и внутреннюю реакцию героя, но и упоминается в диалоге, чтобы потом лейтмотивом влиять на восприятие Лэнгдоном всего музея: «At the bottom of the stairs, Langdon jolted to a stop, staring at a massive object that loomed ahead. *Now I've seen it all. A towering black widow spider rose before him, its slender iron legs supporting a bulbous body at least thirty feet in the air. On the spider's underbelly hung a wire-mesh egg sac filled with glass orbs. "Her name is Maman," a voice said*» [Ibid.]. Обе известные скульптуры, открывающие главу, упоминаются без имен их создателей.

Из четырех описанных в первой главе экспонатов музея Гуггенхайма называется имя только японской художницы Фуджико Накая (род. 1933): «*The Fog Sculpture*, Langdon thought. He had read about this work by Japanese artist Fujiko Nakaya [4; 25]. Это акцентирует внимание на ее инсталляции, подчеркивающей призрачный характер музея современного

искусства и, опосредованно, готовящейся презентации открытия Кирша: «and yet as he watched the fog and flame hover above the lagoon, he could think of no place more suitable than this ultramodern museum to host an event thrown by a man who loved art and innovation, and who glimpsed the future so clearly» [Ibid., p. 24]. Описание «Скульптуры из тумана №08025. F.O.G. » (1998) занимает почти страницу текста и завершается «Фонтаном Огня» французского художника Ива Кляйна (1928-1962), хотя он при жизни не реализовал свой замысел и в романе Брауна его имя не упоминается.

Зато в первой части главы с разных точек зрения упоминаются классики современного искусства. Во-первых, у входа в музей Лэнгдона приветствует служитель по имени Фернандо с усами, закрученными почти как у Сальвадора Дали: «He wore a black brocade sherwani and had an almost comical curling Salvador Dali mustache» [4; 17]. Диалог с Фернандо напоминает Лэнгдону какой-то аттракцион, клоунаду, мистификацию, участником которой он сам невольно становится («*I barely recognize myself, Langdon thought, advancing stiffly in his white bow tie, black tails, and waistcoat. I look like a Whiffenpoof. <...> “Tails are classic! You look dashing!”*» [Ibid., p. 18]), поэтому имя известного сюрреалиста и мистификатора упоминается не случайно. Современное и классическое искусство сначала противопоставляется посредством несобственно-прямой речи героя: «Langdon had always enjoyed the challenge of modern art – primarily the exploration of why particular works were hailed as masterpieces: Jackson Pollock’s drip paintings; Andy Warhol’s Campbell’s Soup cans; Mark Rothko’s simple rectangles of color. Even so, Langdon was far more comfortable discussing the religious symbolism of Hieronymus Bosch or the brushwork of Francisco de Goya» [Ibid., p. 18-19]. Лаконичная и точная характеристика современных и классических художников, даже выбор имен, отражают ясность и открытость научного мышления Лэнгдона.

В диалоге с Фернандо противопоставление современного и классического искусства получает более конфликтный и парадоксальный характер: «“I’m more of a classicist,” Langdon replied. “I do better with da Vinci than with de Kooning.” “But da Vinci and de Kooning are so *similar!*” Langdon smiled patiently. “Then I clearly have a bit to learn about de Kooning» [4;19]. Американский художник голландского происхождения Виллем де Куниг, представитель абстрактного экспрессионизма, сопоставляется с итальянским мастером эпохи Возрождения Леонардо да Винчи не только по очевидному контрасту эпох и стилей, но и по созвучию их имен, несомненному новаторству, и по общему стремлению вступить в соревнование с природой.

Во второй половине главы так же противопоставляется современная и классическая архитектура. Сначала здание музея Гуггенхайма в Бильбао (Испания), спроектированное

Фрэнком Оуэном Гери в 1991-1997 гг., вписывается в контекст других деконструктивистских сооружений: «Since the museum's debut, dozens of other "deconstructivist" buildings had been erected – the Disney Concert Hall in Los Angeles, BMW World in Munich and even the new library at Langdon's own alma mater. Each featured radically unconventional design and construction, and yet Langdon doubted any of them could compete with the Bilbao Guggenheim for its sheer shock value» [4; 24]. В финале главы деконструктивистские эксперименты музея современного искусства, близкие футуристическим «прозрениям» Кирша, противопоставляются классическим вкусам Лэнгдона: «Langdon's own architectural taste tended more to the classical stylings of museums like the Louvre or the Prado» [Ibid., p. 26]. Таким образом, на протяжении всей первой главы в разных отношениях сопоставляется классическое и современное искусство.

В середине главы ретроспективно (через воспоминания Лэнгдона) рассказывается история его знакомства с Эдмондом Киршем и репрезентируется вербально-визуальный экспромт футуриста, вложенный в письмо – приглашение на презентацию его открытия. Сначала в романе приводится описание этого произведения: «The FedEx envelope also included a black-and-white image of two people standing face-to-face. Kirsch had written a short poem to Langdon» [4; 22-23]. Описание начинается с экфрасиса рисунка, причем предлагается его определенное видение (двух людей, стоящих лицом к лицу). Затем упоминается стихотворение и приводится полностью, с соблюдением графического расположения:

«Robert

When you see me face-to-face,

I'll reveal the empty space.

– Edmond»

После этого визуально (в виде картинки) репрезентируется черно-белое изображение, на котором читатель в соответствии с предварительной интерпретацией обнаруживает два черных силуэта смотрящих друг на друга людей, а между ними – белое пустое пространство в виде чаши. Читатель, знакомый с романом Дэна Брауна «Код да Винчи» («The Da Vinci Code», 2003), сразу вспомнит чашу Грааля, поиски которой вел в этом романе Лэнгдон. Эта отсылка к предыдущему роману раскрывается и в вербальной интерпретации рисунка после его визуальной репрезентации: «Langdon smiled when he saw the image – a clever allusion to an episode in which Langdon had been involved several years earlier. The silhouette of a chalice, or Grail cup, revealed itself in the empty space between the two faces» [4;23]. Использование комбинации (стихотворения и рисунка) как другого вида интермедиальных отношений [6; 51] в произведении Кирша и в повествовании Брауна

подчеркивает его (опуса Кирша) сильную позицию в середине главы и ее (главы) симметричную структуру.

Переходя к выводам, еще раз подчеркнем четко организованное взаимодействие интермедиальной структуры и композиционного построения анализируемой главы. Продолжая ассоциации с «Кодом да Винчи», можно сравнить структуру главы с пирамидой, на вершине которой – рисунок Кирша. Исходя из основного конфликта романа «Происхождение», рисунок можно интерпретировать как полемику Кирша и Лэнгдона по вопросам религии и искусства, которые символизирует изображенная между ними чаша. В экфрастической экспозиции перед началом детективного действия Дэн Браун не только использует разные варианты интермедиальных отсылок к произведениям современного и классического искусства, акцентируя внимание на основном конфликте, но и помещает в центр главы интермедиальную комбинацию стихотворения и рисунка. Интермедиальные отношения непосредственно связаны и с интертекстом, в частности, с отсылками к известному произведению самого Брауна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева Н.С., Графова О.И. Экфрасис и экспозиция: музей в прологе (на материале романов А.С.Байетт и других произведений) // *Мировая литература в контексте культуры*. 2013. № 2 (8), С. 174-179.
2. Бочкарева Н.С., Миланичев Б.В. Функции музея современного искусства в романе Дэна Брауна «Происхождение» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2020 (2). Вып. 11 (17). С. 90-95.
3. Браун Д. *Происхождение* / пер. с англ. И. Большчева. М.: АСТ, 2019. 575 с.
4. Brown D. *Origin*. N.Y.: Anchor Books, 2017. 695 p.
5. Mullan J. *How Novels Work*. Oxford University Press, 2006. 346 p.
6. Rajewsky I.O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality* // *Intermédialités*. 2005. № 6. P. 43-64.

ТРАНСГРЕССИЯ ГОТИКИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ

Аннотация. Прослеживается трансформация жанровых черт, традиционно определяющих классическую готику, что приводит к трансгрессии готического канона. Процесс его изменения совершается благодаря интертекстуальности и жанровому полиморфизму. Он прослежен на примере произведений П. Акройда и Д. Сеттерфилд. Определяющий готику концепт тайны в современной прозе связан с поисками решения, существенных для современной личности классических онтологических проблем. Их многогранность и сложность потребовала обращения в рамках единого художественного текста к тайне и загадке, стимулируя корреспондированность жанровых черт неоготики и сказки в тексте романа Дианы Сеттерфилд. Готические сюжеты приобретают реалистичность, получают научные детерминанты; в неоготике фантастическое оказывается приближенным к действительности. Атмосфера иррациональности сопровождается поисками рационально детерминированного объяснения, что является приметой неоготики. Спациопэтика, включающая черты неоготики, также создается на основе функциональности сочетания и взаимодействия реального и ирреального, связывающего не только представления о сфере интересов персонажей, но и о самом устройстве мира – внутреннего и внешнего, включающего онтологию наряду с антропокосмологией. Транстекстуальность, сигнализирующая о жанровых схождениях и жанровом полиморфизме порождает художественный синтез, в котором сосуществуют инновации и сложившиеся черты готического жанрового канона. В воспринимающем сознании текст складывается из разнообразия метатекстуальных и дискурсивных включений, замыкающих герменевтический круг в единство художественного целого. В определяющем современный роман генеральном процессе смены художественной парадигмы готика изменяется: обновляясь, она создает неповторимые и неведомые ранее художественные миры.

Ключевые слова: Неоготика, жанровый полиморфизм, трансгрессия, загадка, тайна, спациопэтика.

Классическая готика, сформировавшись ко второй половине 18 столетия, остается востребованным жанром современности, который, сохраняя сложившиеся жанровые стереотипы, изменяется в соответствии с новыми представлениями о мире, человеке, устройстве и работе его сознания. Неоготика продолжает существование как отдельный жанр, и, вместе с тем, вступает в симбиоз с самыми разнообразными жанрами, что отвечает характерному для современной прозы тяготению к полижанровости. Трансформации затрагивают, прежде всего, область сюжетостроения и персонажной системы. Так, в романе П. Акройда «Дом доктора Ди» появление неоготики связано с необычностью сюжета о реально-ирреальном персонаже Мэтью Палмере. Он, как далеко не сразу догадывается читатель, оказывается гомункулусом, которому отпущено тридцать лет жизни. По истечении их, периодически возвращаясь к своему начальному циклу, процесс воспроизведения жизни повторяется. «Станный» наследственный дом становится местом тайны, связанной с необычным происхождением героя, который

постигает личностную историю в процессе самоидентификации. Дом для Мэтью, по Г. Башляру как «тело и душа», «первомир» человека, шире – «мир чертежей нашей жизни» [3: 28;32]. Поэтому он представлен антропоморфно: «...Центральная часть дома выростала из древнего **зародыша** (выделено мной – Н.В.), подобно широкой башне. Нет, она напоминала торс человека, который приподнялся, опираясь на руки. Когда я шагнул на ступеньки, – рассказывает Мэтью Палмер, – у меня возникло ощущение, будто я собираюсь войти в человеческое тело» [Акройд 2000: 3].

Дом, приобретенный 27 сентября 1963года, в день рождения персонажа становится центром сосредоточенности, одиночества и тайны – главных жанровых примет готического романа.¹ Мэтью, встречая своего друга и коллегу Дэниела Мура, восклицает: «Добро пожаловать в Аббатство Кошмаров», на что тот замечает: «Ты и впрямь смахиваешь на героя готического романа» [Акройд 2000: 9]. Вертикальное строение дома – от полуподвального помещения до верхних этажей, напоминает своим устройством греческий лабиринт, о чем сигнализирует мифологическая аллюзия: он содержит такое бесчисленное количество «коридоров, спален, горниц, комнатушек и мелких закутков, что в них не заблудился бы лишь второй **Минос** (выделено мной - Н.В.)» [Акройд 2000: 37]. Мифопоэтика соединяется в тексте со спациопоэтикой готического жанра. Знакомство с домом начинается с нижнего этажа, который Акройд связывает с «возрождением магии земли, которую практиковали кельтские племена, обитавшие в здешних краях, однако тут сказываются и могучие чары самого места» [Акройд 2007: 250]. «... Подвал воплощает *темную сущность* дома; он причастен к тайным подземным силам» [Башляр 2004: 36]. По мысли Г. Башляра, греза о подвале погружает читателя во власть иррациональности глубин. Автор романа использует «пространственный язык для непространственных понятий» [Лотман 1996: 270].

Однако возникающая атмосфера иррациональности сопровождается поисками рационально детерминированного объяснения, что является характерной приметой неоготики. Ирреальное объясняется отсроченно, но вполне реалистически: журчащая или шепчущая вода – это незакрытый кран, но и напоминание об описанной в других фрагментах романа вод Флита, заключенных в трубы; внезапный шум наверху (что-то упало и разбилось, а на кровати появилось нечто белое, как маленький клубок дыма) – как выясняется позднее, – произведен залетевшим в дом голубем; темный силуэт человека в саду – оказывается тенью птицы, расправившей крылья.

Готическая атмосфера поддерживается и работой воображения Мэтью, погруженного в таинственную историю жизни доктора Ди. Пространственный язык романа, включающий черты неоготики, создается также и благодаря функциональности сочетания не только представлений о

¹ Элементы готики наряду с постмодернистскими чертами романа отмечают исследователи С. Онега [Онега 1999] и В. Струков [Струков 2000]. Российский ученый пишет и о признаках исторического романа в жанровой палитре произведения Акройда, в которой, на наш взгляд, не менее важную роль играют необиографизм и «биография места».

сфере интересов его обитателей, но и ноуменальным размышлениям о самом устройстве мира – внутреннего и беспредельного внешнего, включающего онтологию наряду с антропокосмологией. Трансформируется в неоготике и традиционный мотив тайны, лишаясь мистической оболочки, но сохраняя саму атмосферу таинственности благодаря отложенности разгадки в финал. Изменения затрагивают и топонимические характеристики романа. Неоготический сюжет может разворачиваться не только в замках, но и в обычных усадьбах и домах, однако автор, сохраняя связь с характерным для готики топосом, наделяет его присущими замку атрибутами: запутанные коридоры, потайные ходы, заброшенные, подвергшиеся разрушению временем усадьбы, закрытые от глаз непосвященных подвальные помещения монастырей.

Формы современной готики не всегда соотносятся с собственно готическими чертами в их классическом проявлении. Готика в современной прозе психологизируется, будучи направленной на изучение глубинного подсознания и вступая в межжанровое взаимодействие. Яркий пример метатекстуальности – роман Дианы Сеттерфилд «Тринадцатая сказка» (2006), где за основу взят сюжет о тайнах, которые скрываются за оградой старинных английских замков (что уже давно стало готическим «брендом»). Автор включает в роман более сложную завязку, ряд обязательных компонентов поэтики готического романа (разрушившаяся усадьба, деградирующие потомки некогда славных предков, страшные семейные тайны, загадочные исчезновения), соединяя черты готики с жанровыми элементами сказки (особое построение текста, его пространства и времени, сказочные аллюзии, мотивы, персонажи), детектива, семейной саги, романа-воспитания. В «говорящей» двухчастной номинации романа» маркированы определяющие жанровые параметры. Название отсылает к сказочным мотивам в произведении, и одновременно указывает на присутствие черт готики. Символика числа тринадцать, которое, как известно, считается несчастливым, открывает дорогу готическим мотивам, формирующим смысловой вектор романного целого благодаря тайне тринадцатой сказки Виды Винтер, с которой связана и сама тайна жизни этого автора. Тайна в романе не ограничена традиционной властью сверхъестественного. Таинственное чаще всего трактуется как сокрытое и еще непознанное. К.Г. Фрумкин, определяет понятие «тайна», ссылаясь на теорию М. Хайдеггера об истине «как о потаенности, которая с помощью феноменологического исследования выводится в “несокрытость”». [К.Г. Фрумкин, 2009 (http://epistemology_of_science.fcfademic.ru/788/)]. Таинственное, представая в двуединстве еще непознанного и потаенного, создает «горизонт познания», который определяет видимый сознанию предел, но содержит и «указание на дальнейшее направление». [К.Г. Фрумкин, 2009 (http://epistemology_of_science.fcfademic.ru/788/)]. Согласно мнению Д. Фоли, тайны, сохраняя прошлое или настоящее, проецируются и на будущее [Фоли, 1977]. Востребованность неоготики определяется обращенностью к тайне онтологической, что открывает многозначную сферу понимания бытия во всех его проявлениях – от обыденных до ноуменальных. Г. Марсель, как отмечает Л.В. Кривицкий, – настаивает на вовлеченности человека в современный процесс постижения онтологической тайны, требующий состояния сосредоточенности, и призывает не отождествлять ее с непознаваемым [Кривицкий,

http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/New_Dict/453.php]. Таким образом, «способность к бесконечному прогрессивному развитию и к адекватному схватыванию может быть приписана познанию только при условии понимания тайны как подвижной границы, отодвигающейся и преодолеваемой по мере исследования познающим разумом» [К.Г. Фрумкин, 2009 (http://epistemology_of_science.fcfedemic.ru/788/)]. Эти особенности тайны и определяют основу динамического развития сюжета и фабулы произведения Сеттерфилд. Психологическая жизнь таинственного «населения» текста, складывается, как пазл, на глазах читателя. Ее определяют: игра воображения, попытки мифологизации детского прошлого, скрытые за сложностью жизни непростые истории персонажей романа – Аделины и Эммелины, их сводной сестры Виды Винтер, подкинутого младенца Аурелиуса, мучительно пытающегося узнать тайну своего рождения. Тайна – неременная составляющая готики – поддерживается принципом двоичности/троичности персонажной системы, многочисленных зеркальных отражений, параллельно рассказываемых историй, апелляциями к с

Тайна в романе корреспондируется с концептом загадки – жанровой приметы сказочного жанра, открывая путь синкретического взаимодействия неоготики и сказки в пространстве романного текста. Однако «загадка вещи» и «тайна личности», – согласно формулировке известного теоретика В.И. Тюпы, опирающегося на труд Губина В.Б. «Онтология. Проблемы бытия в современной европейской философии», принципиально различны. И эти различия заключаются в следующем: «Загадка подразумевает разгадку, хотя бы и бесконечно удаленную во времени. Тайну же в принципе невозможно постигнуть извне, проникнуть в нее, раскрыть по своей воле. Но при этом ее невозможно игнорировать, как мы игнорируем в повседневной жизни загадочность микромира элементарных частиц. Тайна призвана быть «не знаема, но значима» [Тюпа,2010: с.57]. Загадка существования нематериализовавшейся в сборнике тринадцатой сказки – внешний знак тайны личности ее автора, она стимулирует поиски ключа к раскрытию и постижению секрета внутреннего мира Виды Винтер. Эта Загадочная история проясняется лишь в финале произведения, в главе, название которой «Тринадцатая сказка» – одноименное с названием романа – говорит само за себя. В посмертном письме Виды Винтер, адресованном Маргарет, писательница рассказывает: «Я много раз пыталась ее дописать, но так и не смогла. И я решила: пусть эта сказка, вокруг которой было поднято столько шума, остается в том виде, как она есть. Это зыбкая вещь: кое-что ни о чем. [...] Что касается заглавия, то в качестве такового мне виделось «Дитя Золушки», однако я достаточно хорошо знаю своих читателей и потому не затрудняю себя выбором: как бы я ее ни назвала, всему миру она уже известна под названием, которое принадлежит не мне» (Сеттерфилд,2007: с. 450-451).

Даже под маской известного сюжета сказочное повествование Виды Винтер слишком откровенно и таит в себе избыточно много личного: Сказка о Золушке «совсем не такая, какую я знала с детства», – признается она. «Лаконичная, злая и жесткая. Фразы мисс Винтер напоминали острые осколки стекла, сверкающие и опасные», – добавляет нарратор (Сеттерфилд, 2007:с. 451).

Таким образом, транстекстуальность и жанровый полиморфизм порождают новый синтез, в котором инновации проступают в синтезе с жанровым канонем. Вовлекаемый «в герменевтический процесс восхождения к первоисточнику» [Пьеге-Гро, 2008, 167-8] жанра читатель создает в воспринимающем сознании текст из разнообразия метатекстуальных и дискурсивных включений, замыкающих герменевтический круг в единство художественного целого. Участвуя в генеральном процессе смены художественной парадигмы, неоготика изменяется. Обновляясь, она создает неповторимые и неведомые ранее художественные миры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акройд П. Дом доктора Ди. [Пер. с англ. В.О. Бабкова] – М.: Серия Иллюминатор. Изд-во Б.С.Г. – Пресс, 2000 – 182 с.
2. Акройд П. Лондон. Биография. [Пер. с англ. В. Бабкова, Л.Мотылева] – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2007 – 896 с.
3. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004 – 376 с.
4. Губин В.Б. Онтология: Проблемы бытия в современной европейской философии. М.: Рос.Гос.Гуманит. Ун-т, 1998 – 191 с.
5. Кривицкий Л.В. Марсель Габриель Оноре//Новейший философский словарь. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/New_Dict/453.php
6. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история, М.: Языки русской культуры, 1996 – 464 с.
7. Сеттерфилд Диана. Тринадцатая сказка. [Пер. с англ. В. Дорогокупли] – СПб: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007 – 464 с.
8. Струков В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма), Воронеж: Полиграф, 2000 – 182с.
9. Тюпа В.И. Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010, – 320 с.
10. Фоли, Джон. Энциклопедия знаков и символов [Пер. с англ.] – М.: Вече, 1999. – 509 с.
11. Ackroyd Peter. The House of Doctor Dee, London: Hamish Hamilton Ltd, 1993 – 217 p.
12. Onega S. Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd, Columbia: Camden House, 1999 – 196 p.

«РОМАН О ДРУГОЙ ИСТОРИИ»: К ПОЭТИКЕ КНИГИ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

Аннотация. В статье объектом анализа выступает поэтика романа Евгения Водолазкина «Авиатор», обозначенного самим автором как «роман о другой истории: истории чувств, фраз, запахов, звуков, которые по большому счету не менее важны, чем великие события». Концепция автора уже сама по себе определила его особую внимательность по отношению к «мелочам», из которых и складывается в тексте романа «личная история человека», его «персональное сознание». Многочисленные образы «самой мелкой повседневности» получают в романе максимально емкий заряд лирического смысла, наполняются глубинным духовным содержанием. Предпринимаемое героем романа «жизнеописание» с его фокусировкой на незначительных в прагматическом плане и общеисторических масштабах деталях рассматривается в статье как особого рода язык, заставляющий воспринимать Иннокентия Платонова именно как художника.

Ключевые слова: поэтика повседневности, бытовая деталь, лиризм, современный исторический роман, Евгений Водолазкин, «Авиатор».

Свой роман «Авиатор», увидевший свет в 2016 году, Евгений Водолазкин определяет как «роман о другой истории: истории чувств, фраз, запахов, звуков, которые по большому счету не менее важны, чем великие события» [ГодЛитературы.РФ]. Писатель заявляет о преимуществе *частной* истории над историей *общей*. «С собой человек уносит не масштабы и великие деяния, а шум вскипевшего самовара, Новый год с ёлкой, ожидание подарков на день рождения...» – говорит он в одном из своих интервью [Российская газета]. Такая концепция уже сама по себе определяет особую внимательность автора по отношению к деталям, которые и образуют в тексте «личную историю человека» [Российская газета], воплощают его «персональное сознание» [Российская газета].

В начале романа изобилие в записях Иннокентия Платонова «мелочей каких-то», вроде «снежинок в больничной форточке, прохлады стекла, если к нему прикоснуться лбом» [Водолазкин, 2020, с. 13], объясняется ослабевшим физическим состоянием героя, в памяти которого пока не всплывают никакие *события*, но лишь отдельные разрозненные *образы*. Однако впоследствии мы имеем дело уже с абсолютно осознанным подходом героя к толкованию жизни и истории, который сам он определяет как *жизнеописание*, ассоциируя себя в большей степени с художником, чем с историком.

Философия Платонова, вырастающая из его интереса к «самой мелкой повседневности» [Водолазкин, 2020, с. 196], к «чему-то такому, что не занимает места в истории, но остается в сердце навсегда» [Водолазкин, 2020, с. 336], в романе не только становится отдельной *темой*, но и в значительной мере определяет специфику его *языка*. В конце концов, *жизнеописание* – это как раз особый язык описания жизни, язык «художника, рисующего мир в мельчайших деталях», «стремящегося к полноте выражения» как к «полноте истины» [Водолазкин, 2020, с. 410].

В романе «Авиатор» именно поэтика детали, на наш взгляд, в самой значительной степени определяет общую лирическую тональность языка, справедливо увязываемую специалистами с традициями неосентиментализма [Прохорова, 2019].

Повествование в романе структурируется по известному лирическому принципу, подразумевающему предельно субъективную организацию материала, когда «индивидуальная жизнь становится системой отсчета, началом бытия, шкалой ценностей, точкой опоры, откуда архимедов рычаг сознания начинает направляться на бытие как на предмет воли и познания» [Гачев, 2008, с. 152]. Именно с этим связаны определяющие структуру повествования в «Авиаторе» типичные для лирики фрагментарность, бессвязность, прерывистость изображения: объективная хронология фактов заменяется здесь субъективной логикой их переживания героем. «Мне не важна последовательность событий... Пункты плана записываю без всякой логики, по мере припоминания» – пишет Иннокентий о своей работе над статьей по заказу одного журнала [Водолазкин, 2020, с. 199], и это – базовый принцип его жизнеописательства.

Специфика его манеры письма – и словом, и кистью – определяется тщательной проработкой деталей, которые, следуя друг за другом в импульсивной логике субъективного видения, становятся главными нарушителями логики объективной реальности. «Линии построения – это фундамент работы. Вы не завершили построение формы, рано переходить к светотеневой моделировке!» – звучат в его уме слова преподавателя живописи. «А я, видимо, перешел», – заключает герой [Водолазкин, 2020, с. 249]. Форма как некая объективная данность мало занимает Иннокентия, он видит и стремится изобразить мир, прежде всего, в игре света и тени, полутонов и прочих нюансов, которые, будучи зависимыми от конкретного ракурса, угла зрения, оказываются способны передать субъективность восприятия предмета, производимое им впечатление, даже отношение к нему.

Для Иннокентия это принципиально важно. Именно поэтому герой отказывается от предложения Гейгера снять его венчание на видео и просит того непременно все «описать словами» [Водолазкин, 2020, с. 340]: ему не нужны общие кадры, ему нужен живой взгляд

на происходящее, который только и делает образ этого происходящего искренним, правдивым, настоящим.

По той же причине герою кажется лживой «соловецкая кинохроника под грустную музыку», заменившую «все тогдашние звуки и слова, которые были, конечно же, немзыкальны». Для него без звука «удара головой о нары, когда заходил вертухай и хватал з/к за волосы, и бил, бил его о стойку нар, пока не уставал», без «щелканья гнид, когда их прижимали ногтем», без запаха невымытых тел и раздавленных клопов запечатленный на киноленте образ Соловков – казалось бы, самый что ни на есть аутентичный, подлинный образ – перестал «соотноситься с действительностью», оказался «лишь выцветшим ее знаком» [Водолазкин, 2020, с. 187-188].

Сам герой, вновь и вновь мысленно возвращаясь в страшное время своего заключения на острове, неоднократно замечает, что «тут бессильны и живопись, и словесные описания» [Водолазкин, 2020, с. 201]. Однако он, кажется, все же находит возможность «вернуть силу словам» и стремится «описать неопишуемое» через отдельные детали, порой оставляя контуры целого образа лишь бегло намеченными, но за счет отдельных штрихов заставляя увидеть, прочувствовать его во всей ужасающей точности и полноте. Он действует в той же технике, что и при рисовании Зарецкого: контуры «где-то рвутся, где-то незаметно растворяются в листе», но сквозь отдельные детали – растопыренные пальцы во взъерошенных волосах, стакан с водкой на самом дне, кусок колбасы с отъеденным краем и, конечно, взгляд Зарецкого с фокусом «где-то за пределами этой комнаты, может быть – за пределами видимого мира вообще», – проступает необычайный трагизм изображенной сцены и целой судьбы человека [Водолазкин, 2010, с. 384]. Говоря иначе, герой изображает ситуации не такими, какими предстали бы они перед беспристрастным объективом фото- или видеокамеры, но такими, какими увидели их его глаза, услышали его уши, почувствовало его тело, – такими, какими врезались они в его память. В итоге образы, обозначенные несколькими мазками-детальками, выходят поистине аутентичными. Разумеется, аутентичность их – не в объективном правдоподобии, о котором Иннокентий, кажется, совсем не думает, а в точном выражении его субъективных эмоций и ощущений, его личных воспоминаний, которые, как верно замечает Гейгер, «не отражают жизнь зеркально», но «делают это выборочно» [Водолазкин, 2020, с. 95].

Попросив Настю «помочь ему в его описаниях», герой замечает: «Если бы она научилась находить и описывать вещи, мне соответствующие, моя жизнь могла бы продолжаться и в мое отсутствие». [Водолазкин, 2020, с. 372]. Возможность максимально адекватного и точного выражения своей индивидуальности, своего «персонального

сознания» и потому продолжения своей жизни – «так сказать, в письменном виде» – герой усматривает именно в описании *вещей*, которые в объективном плане, возможно, совершенно незначительны, но чрезвычайно важны тем, что *ему соответствуют*. Именно это *соответствие* превращает их в прекрасный строительный материал для создания образа внутреннего мира героя, определяет несомый ими емкий заряд лирического смысла. И.Б.Роднянская, изучая лирический язык прозы Г.Белля, делает верное замечание о поэтике подобных образов, характерной для данного художественного метода. «Вещи, явления, изречения, – пишет она, – вырываются из своих «бытовых» гнезд и устремляются вслед душевным движениям героев, аккумулируя по пути все новые оттенки подразумеваемого духовного содержания», причем, чем случайнее, незначительнее вещь, тем охотнее используется она в качестве конденсатора внутреннего смысла, тем рельефнее этот смысл выступает [Роднянская, 1966, с. 75].

Образ внутреннего мира Иннокентия Платонова складывается из многочисленных мелочей, получающих на страницах его дневника порой самое подробное описание. Это – «запах рождественской елки», «стеклянный перезвон гирлянд на сквозняке», «треск бумажных полосок на оконной раме, когда ее открывают в апреле и квартира заполняется весенним воздухом... негромкой беседой с улицы... вечерним стуком каблуков по тротуару, гудением ночных насекомых в плафоне лампы» [Водолазкин, 2020, с. 95-96], и т.д. Воскреснув в памяти героя, все они оказываются материальными носителями его чувств и эмоций – нежных привязанностей, тихих радостей, детских восторгов или, напротив, душевной и физической боли, отвращения, ужаса, страха.

Неслучайно именно о проступающих сквозь эти образы чувствах говорит Настя, прочитав, по настоянию Гейгера, записи своего мужа: «...как подробно он описывает всяческие детали, и чем старше они – тем с большей любовью!» [Водолазкин, 2020, с. 277]. Да и сам Гейгер, за месяцы чтения дневника Иннокентия «словно бы проникшийся его взглядом», точь-в-точь в его стилистике вспоминая теперь со светлой грустью о «звяканье бросаемых в поддон инструментов», «треске отрываемого бинта», «запахе хлорки после мытья полов», описывает эти воскресшие в памяти мелочи как «обогретые собой» [Водолазкин, 2020, с. 295-296].

Внимание к внутреннему миру героя, к его личной истории во всех ее частностях не означает, однако, отсутствия в романе перспективы *общеевропейской*. Иннокентий, конечно, прав, когда сравнивает свою разморозку с воскрешением целого поколения: «ведь любая деталь, которую я сейчас припоминаю, автоматически становится деталью эпохи» [Водолазкин, 2020, с. 279]. Верно и то, что те мелочи, на которых он сосредотачивается и к поиску и описанию которых подключает Гейгера и Настю, «всеми

воспринимаются одинаково» [Водолазкин, 2020, с. 347], и потому, не утрачивая своего очень личного характера, они, тем не менее, являются и всеобщими. «Шум дождя, ночной шелест листьев – и миллион других вещей – все это нас объединяет», – заключает герой [Водолазкин, 2020, с. 348] и именно в описании этих мелочей, зачастую «остающихся на обочине жизни», находит возможность «восстановления всеобщей картины прожитого» [Водолазкин, 2020, с. 326].

Однако с точки зрения языка еще важнее то, что через возможность прочтения записей героя как жизнеописания *его*, «ну, и как жизнеописания *вообще*» [Водолазкин, 2020, с. 348] заявляет о себе его творческий подход к делу – подход художника, а не историка. Его жизнеописание – это искусство, которое, по верному замечанию Л.Я.Гинзбург, и есть «опыт одного, в котором многие должны узнать и понять себя» [Гинзбург, 1997, с. 9].

Реконструкция этого опыта – очень личного и в то же время всеобщего – осуществляется художником, прежде всего, через поиск «таких маленьких, но поразительных мелочей», мимо которых все мы, по выражению А.И. Куприна, «проходим равнодушно, как слепые»: «А придет художник, и разглядит, и подберет. И вдруг так умело повернет на солнце крошечный кусочек жизни, что все мы ахнем. “Ах, боже мой! Да ведь это я сам – сам! – лично видел!”» [Куприн, 2019, с. 84].

Такой подход, когда личная жизнь героя обретает эпохальное или даже общечеловеческое измерение, с особой ясностью обнаруживает себя в лирике, которая, будучи «самым субъективным родом литературы», «как никто другой, устремлена к общему изображению душевной жизни как всеобщей» [Гинзбург, 1997, с. 10]. В основе повествовательной структуры романа «Авиатор» лежит тот же принцип, заставляющий воспринимать изображенное в нем «отвлеченно от индивидуальной определенности действующих лиц», превращающий «каждый частный случай индивидуального переживания в парадигму переживания для любого другого человека» [Сильман, 1977, с. 199]. Граница между индивидуальным и общим опытом стирается. «Таким образом, – как пишет исследующий феномен лиризма Н.Т.Рымарь, – в аутентичном творческом акте художника реализуется, актуально присутствует полнота человеческого и истинно творческого отношения-переживания, ценностно ориентированные смыслы, идущие из самой глубины личностного опыта, по определению заключающего в себе и “другого”» [Рымарь, 2016, с. 301].

Большая задача литературы видится Евгению Водолазкину, как он признается, в том, чтобы «называть вещи, которые прежде не имели названия» [Elle], или в «выражении того, что еще не выражено» [Водолазкин, 2020, с. 341], говоря словами его героя

Иннокентия Платонова. В одном из своих интервью писатель признается, что подойти к этому делу «во фронтальной атаке» очень сложно, и вспоминает в этой связи Ю.М.Лотмана с его приемом «вещественного описания невещественных явлений» [Elle]. Описание «всяческих деталей» на страницах «Авиатора», в конечном итоге, служит именно этой цели – адекватному выражению чувств и эмоций героя, которые не схватываются прямым словом, которые для него слишком прозрачны, эфемерны и потому неуловимы. Это, кстати, остро чувствуют Иннокентий и Анастасия, когда, ухаживая друг за другом во время болезни, молчат о своих чувствах: «Мы понимали, что происходящее между нами несколько вышло за рамки ухода за больными, но не говорили об этом и не пытались это назвать. Назовешь – спугнешь. Определишь – разрушишь. А нам хотелось сохранить» [Водолазкин, 2020, с. 86]. Свою любовь к Анастасии, как и все то большое и важное, что запечатлелось в его памяти навсегда, Иннокентий Платонов *сохраняет* в описании «тысячи разных подробностей» и, кажется, вплотную приближается к заветному для художника «выражению невыразимого, того, без чего жизнь неполна» [Водолазкин, 2020, с. 410].

ЛИТЕРАТУРА

1. Водолазкин Е.Г. Авиатор: роман. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. 410 с.
2. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Издательство Московского университета, 2008. 288 с.
3. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 415 с.
4. ГодЛитературы.РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://godliterature.ru/public-post/aviator-vodolazkin-intervyu> (дата обращения: 15.04.2020).
5. Куприн А.И. Яма: повесть. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 384 с.
6. Прохорова Т.Г. «Новая сентиментальность» в романах М. Шишкина «Письмовник» и Е. Водолазкина «Авиатор» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 59. С. 216-232.
7. Роднянская И.Б. Мир Генриха Белля // Вопросы литературы. 1966. № 10. С. 69-104.
8. Российская газета [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2016/09/29/vodolazkin-ia-pytaius-v-aviatore-sdelat-chitatelia-soavtorom.html> (дата обращения: 15.04.2020).
9. Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка: монография. Седльце: Естественно-гуманитарный университет, 2016. 336 с.
10. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. 224 с.
11. Elle [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elle.ru/celebrities/interview/evgenii-vodolazkin-pravilno-postavit-vopros-poroi-vazhnee-chem-na-nego-otvetit-id6804186/> (дата обращения: 15.04.2020).

*Ефимова Н.А., д-р филол. наук, доцент
кафедры иностранных языков и лингвистики
Государственный Университет штата Флориды
(Таллахасси, США)*

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ»

Аннотация. В данной статье исследуется изображение цикличности истории и роль человека в исторических событиях в романе Е.Г. Водолазкина «Похищение Европы», выделяются формы воспроизведения истории и художественные средства, которые раскрывают суть исторических событий и их восприятие и интерпретацию различными культурными слоями европейского общества. Автор статьи приходит к выводу, что в романе история является обрамлением событийного действия и показана как бесконечный цикл событий, различных по форме, но схожих по своей сущности. Личная ответственность каждого человека перед лицом истории представлена через ироническое обыгрывание роли личности в истории и посредством противопоставления гротескных образов исторических лиц образам протагонистов, живущих соответственно христианским духовным ценностям.

Ключевые слова: История, события, ответственность, ценность, художественные средства, противопоставление.

Евгений Водолазкин (1964), доктор филологических наук, сотрудник Отдела древнерусской литературы Пушкинского дома, автор более 150 научных публикаций по древнерусской литературе, опубликовал свой первый роман «Похищение Европы» в 2005 году. Его следующий роман «Соловьев и Ларионов» (2010) вошел в шорт-листы премии «Большая книга» и Премии Андрея Белого, а бестселлер «Лавр» (2012) получил множество престижных российских и иностранных премий и принес автору международную славу. Каждое новое произведение Евгения Водолазкина становится литературным событием и широко обсуждается в профессиональной критике и в соцсетях. Его дебютный роман «Похищение Европы», изданный малым тиражом (2 000), прошел незамеченным и до сих пор мало изучен литературоведами. Однако уже в нем писатель затрагивает волнующие его вечные вопросы добра и зла, смысла жизни, любви, его герои познают мир и себя, проходят через различные испытания и, оставшись наедине с собой, обращаются к Богу. Суть исторических событий, их восприятие и интерпретация в современном обществе, влияние истории на человеческие судьбы становятся центральными темами в «Похищении Европы». В романе история вписывает в себя события повествования и представлена в фрагментарных воспоминаниях, рассуждениях и снах протагонистов, в поступках исторических персонажей. В данной статье исследуется специфика отражения истории и роль человека в исторических событиях в романе Е.Г. Водолазкина «Похищение Европы». Обращение к данной теме

проясняет взгляд писателя на всеобщую историю и ее взаимосвязь с личной историей протагонистов.

«Похищения Европы» представляет собой совмещение жанров приключенческого романа, исповеди, элементов летописи, жития святого, пародии на шпионский роман и политическую сатиру. Сюжетное время истории Кристиана Шмидта, изложенной им самим, как гласит подзаголовок, охватывает период с декабря 1998 года по март 2001, соприкасаясь с несколькими пластами исторического времени -- современной историей на рубеже XXI века, историческими коллизиями середины XX века и историей русского монастыря XV века на севере России. Перипетия двадцатилетнего немца Кристиана Шмидта обрамлена историческим контекстом, который придает ощущение актуальности и достоверности его истории и жизненному опыту. Ключевые моменты сюжета соответствуют историческим и политическим событиям, событийное время точно указано повествователем и соответствует историческим эпизодам. «Новая страница жизни» Кристиана начинается с поступления на работу в дом престарелых в декабре 1998. В это время сексуально-политический скандал Клинтон-Левински набирает обороты, и после статей об импичменте против американского президента в международной прессе появляются заявления, что «сербы уничтожают албанцев». В доме для престарелых Кристиан встречается свою первую и единственную любовь, русскую студентку Настю, с которой после пожара дома в апреле едет в Париж. НАТО начала «гуманитарную интервенцию» против Югославии в марте 1999 года. В Париже Настя и Кристиан знакомятся со специалистом по пиару Анри, который убеждает Кристиана стать лидером антиамериканского антивоенного движения «Молодая Европа». Пробыв в Париже две недели и получив поддержку различных партий, Кристиан и Настя возвращаются в Мюнхен. Кристиан становится знаменитостью и проводит антивоенный митинг 9 июня, 1999 года, за день до окончания войны в Косово. За крахом его политической карьеры следует убийство Анри и покушение на самого Кристиана. Спасаясь от преследований, Кристиан покидает Европу и находит убежище в православном монастыре на севере России, сближается с монахами Ионой и Никодимом, проникается духом русского средневековья и даже хочет принять православие. В декабре 1999 года он получает письмо от Насти, в котором говорится об изменениях в политической атмосфере в Европе. 29 февраля 2001 американский агент ЦРУ Смит пытается ликвидировать Кристиана, но брат Иона спасает его, жертвуя собственной жизнью. Генерал ФСБ предоставляет Кристиану возможность вернуться на родину. Событийное время романа заканчивается. Последняя запись в дневнике Кристиана сделана 3 марта 2001 года. Кристиан отправляет

рукопись в издательство братьев Цвиллингер весной 2002г и 12 апреля 2003 года во время взятия Багдада получает ответ о ее публикации.

В романе Водолазкина историческое прошлое взаимодействует с современным отрезком исторического времени и личной историй протагонистов. Отголоски истории Второй мировой звучат в рассказах двух подопечных дома для престарелых, фрау Вольф, жены полковника СС, бежавшего в Венесуэлу, и еврейки фрау Вагнер, потерявшей родителей во время бомбежки Дрездена. Обе женщины по-своему переживают историческую травму. Фрау Вольф ненавидела послевоенную жизнь в изгнании, хотя любовь к мужу была для нее важнее исторической катастрофы. "Но есть что-то такое, чего не может отнять даже история", -- резюмирует она. Военные преступления против человечества оживают в трагических воспоминаниях фрау Вагнер. Попытки ее отца выбраться из-под обломков горящего здания, взрывающиеся бомбы воссоздают историческую сцену бомбежки Дрездена нагляднее, чем приведенная статистика бессмысленной гибели жителей. "Вой самолетов занимал собой все небо, но даже на фоне этого воя можно было различить те самолеты, которые приближались к нашему кварталу [...]. Мы услышали, как что-то обрушилось за дверью подвала, и через мгновенье сама дверь с жутким треском разломилась на несколько частей. Выход был завален кирпичами и обломками штукатурки" [Водолазкин, 2005, с. 152]. В одном из интервью Водолазкин ссылается на высказывание Д.С. Лихачева об исчезнувших звуках Петербурга, сопровождавших "большую" историю [Визель <https://rg.ru/2016/04/06/evgenij-vodolazkinaviator-roman-o-drugoj-istorii.html>]. Писатель развивает эту мысль в рассуждениях Кристиана о разнице между историческими текстами и литературой, которая посредством деталей, исключаемых историками, создает "камертон истории": "Историк никогда не опишет глухого стука копыт по засыпанной листьями дороге, он ни словом не упомянет о том, что запах сена и рассохшейся древесины составляют суть поездки на телеге летним днем, подобно тому, как звук падающего на мостовую булыжника составляет суть революции. Мы не знаем теперь, как в точности он падал. Мы не знаем и того, как пахло в приемной морского департамента, как кричали петухи в ближних пригородах, — а ведь это и было тем камертоном истории, без которого никогда не понять ее истинной тональности. Здесь вся надежда — на литературу. То, что представляется столь важным для истории, литература видит лишь боковым зрением. Взор ее устремлен на те события или явления, которые история опрометчиво считает незначительными. Литература — это история незначительных событий" [Водолазкин, 2005, с. 166].

В «Похищении Европы» второстепенные на первый взгляд эпизоды личной истории Кристиана пересекаются с историей Косовской войны, «события его частной жизни приобретают исторический характер», когда историческое и частное «следовали одно из другого». Взаимосвязь мировой и личной истории прослеживается в параллельной сюжетной линии эротического романа Клинтона с Моникой Левински, в котором «сигарный скандал» закончился войной в Косово, повлиявшей в свою очередь на жизнь Кристиана. Историческая действительность приобретает окраску художественного вымысла. «Простодушный ковбой и ценитель женщин, игравший в свободное время на саксофоне, взвалил на себя нелегкое бремя творить историю. Цельность его образа была почти литературной. Он мог показаться мистификацией, писательским вымыслом, персонажем эротического романа, всем, чем угодно, кроме одного: того, чем он был. Он был американским президентом» [Водолазкин, 2005, с. 167].

Поэтика Водолазкина включает сновидения, вещие сны, ясновидение, в которых смещаются временные и пространственные пласты, события переносятся в далекое прошлое или будущее, придавая настоящему дополнительный смысл. В «Похищении Европы» раненый Кристиан видит «ничейный сон, нечто блуждающее в атмосфере, сон, так сказать, в себе». Сон состоит из двух частей -- теракта 9 сентября 2001 года и пресс-конференции Клинтона и Олбрайт по итогам войны в Югославии. Кристиан, чудом спасенный Настей от покушения агента ЦРУ Смита, то возвращается к реальности, то опять погружается в бессознательное состояние. Из «своего инобытия» он видит горящие небоскребы Нью-Йорка и гибнущих людей, их попытки спастись, попрощаться с домашними. Больше всего ему хочется проснуться, и в полубреду он задает себе вопрос, можно ли прервать сон или смотреть его фрагментами, выбирать события, игнорируя их значительность и историческую последовательность. Неожиданно к нему приходит прозрение, что выбор уже осуществлен, так как события для одного не обязательно являются событием для другого, и его сон отражает то, что интересует именно его. «Я не представлял, как устроена наблюдаемая мной действительность, но понимал, что в качестве моего сна она рассчитана в первую очередь на меня и не содержит не важных для меня вещей» [Водолазкин, 2005, с. 318]. Последние мгновения задыхающихся в дыму, их мысли, видения, предсмертные ощущения для Кристиана важнее ареста Милошевича, главой цели НАТО.

Во второй половине сна сочетаются элементы фантастики и злободневной политики, политический дискурс превращается в объект сатиры, тема терроризма развивается и распространяется на военные действия НАТО. Кристиану кажется, что он подключил к телевизору установку, присланную умирающим Анри, которая

концентрирует стремление зрителей к правде и передает их энергию выступающим. В эфире шла прямая трансляция пресс-конференции американского президента и госсекретаря. Приставка переключила отрепетированную ложь выступления Клинтона и Олбрайт на их непритворный разговор и спонтанное поведение в студии. Писатель строит гротескные образы Клинтона и Олбрайт по принципу сочетания элементов плакатной поп-культуры, ссылок на русскую классическую литературу и итальянскую музыку эпохи барокко. Портреты Клинтона с подрисованными гитлеровскими усами и Олбрайт со свастикой на лбу вывешены демонстрантами антивоенного движения, в циничных репликах Олбрайт о жертвах американских бомбардировок используется перевертыш мотива детской слезинки: “Не расстраивайтесь, друг мой. Все эти детские трупы не стоят ни единой вашей слезинки. И потом — подумайте, какая чаще всего из детей вырастает мерзость” [Водолазкин, 2005, с. 326]. Подтасовка фактов Клинтон и Олбрайт тонко передана через интертекст реконструкции “Адажио” Томазо Альбинони (1671-1751). Писатель обращается к истории подделки “Адажио”, будто бы найденного в 1945 году в развалинах Дрезденской библиотеки и восстановленного профессором истории музыки Ремо Джадзотто. Фальсификация музыкального текста тематически связана с ложной информацией о войне в Косово. В “ничейном сне” аналогия теракт Бен Ладана -- военными действиями НАТО акцентирует ответственность Клинтона и Олбрайт за военные преступления в Югославии, а прием совмещения времени и места раскрывает авторскую концепцию повторяемости исторических событий. Мир меняется. *“Он бесконечен в своих формах. Но по сути, по самой глубокой своей сути, все уже когда-то было”* [Водолазкин, 2005, с. 375]. В то же время в “ничейном сне” раскрывается идея личной ответственности каждого человека за все, высказанная писателем в одном из интервью. “Нет однозначно хороших или плохих времен, нет коллективных носителей добра и зла. Основная борьба между добром и злом разворачивается не между людьми: она проходит в каждом человеческом сердце. Всякий раз человек внутренне выбирает, какую сторону ему принять” [Славуцкий, http://www.ng.ru/ng_exlibris/2016-11-03/2_persona_863.html].

На “гребень исторической волны” Кристиана увлекает Анри, циничный и беспринципный профессионал по связи с общественностью. Он открывает перед Кристианом и Настей область управления сознанием и уговаривает Кристиана стать лидером движения “Молодая Европа”, которое в шутку называет “Похищение Европы”. Одноименное название романа глубоко иронично. После провала проекта Кристиан убегает из Европы и скрывается в монастыре в глуши русского севера, а нелепый толстяк, похожий на толстуну Фернандо Ботеро на подаренной Кристиану картине с тем же названием убивает Анри. В древнегреческой мифологии Зевс превращается в быка и крадет

красавицу Европу. Заявляя, что пора взять быка за рога, Анри представляет себя победителем Зевса-быка, однако он проигрывает политическую битву, и его смерть далека от героической – на больничной кровати он задушен скакалкой.

Анри исполняет роль демона-искусителя и изображен как пародия на Воюнда. Он завораживает влюбленных, проходит сквозь полицейские преграды, меняет облики, подсовывает банковские купюры, отправляет героев в космический полет на аттракционе в Диснейленде и разоблачает американскую прессу. Однако в отличие от булгаковского всемогущего персонажа он не наказывает лжецов и сам становится жертвой зловещего черного человека в немом сне Кристиана, в действительности смехотворного киллера Смита. Несмотря на беспринципность и эгоцентризм Анри влюбляется в Кристиана и остается с ним даже после фиаско политической кампании. Демонический образ Анри противопоставлен христоподобному образу брата Ионы, ценой собственной жизни спасшего Кристиана от пули Смита, а также образу брата Никодима, таинственного и духовного наставника героя.

После смерти Анри начинается новый этап в жизни Кристиана -- немецкий лидер молодежного движения вынужден скрываться в заброшенном русском монастыре. “Так личная моя история, в высшей степени современная, немецкая и неправославная, пересеклась с историей затерянной на русском севере древней православной обители” [Водолазкин, 2005, с. 354]. Тридцатилетняя погруженность писателя в древнерусскую литературу сказывается в мастерском, доведенном до совершенства изображении атмосферы и уклада жизни монастыря, где происходит постепенный духовный перелом героя. История русского средневековья предстает в описаниях древних стен и башен монастыря, богослужения, в деталях уклада монастырской жизни. В “Похищении Европы” история русского монастыря XVI века показана как “среда обитания” вдали от цивилизации, островом Робинзона Крузо, о котором неоднократно упоминает Кристиан. Развивая метафору монастырь- необитаемый остров, можно сказать, что монастырская обитель становится для Кристиана островом сокровищ. Кристиан улавливает внутренний свет и глубину иконы, учится распознавать тексты древних рукописей, которые “источают свое необычное время”, начинает понимать богослужение -- “то, что делает монастырь монастырем”. Немецкий юноша проникается духом православия и даже хочет принять православие.

Особую роль в духовном развитии Кристиана сыграла дружба с братом Никодимом, “человеком самым, может быть, замечательным из всех”. Концепция Водолазкина цикличности мировой истории выражена в рассуждениях брата Никодима. История “теряет свою линейность, сворачивается в круг и предается общему вращению”.

Он поясняет свою точку зрения, ссылаясь на древней метод толкования Священного Писания, в котором “две части Библии предстают в качестве отражающих друг друга зеркал. Христос рассматривается как новый Адам — Адам, избавленный от греха жертвой, принесенной Богочеловеком” [Водолазкин, 2005, с. 378]. За основу толкования причинно-следственной связи исторических явлений Никодим берет христианскую экзегезу -- “самые глубокие причины от нас скрыты”. В личном плане он дает Кристиану наставление: “Всегда держите в уме, что не вы созданы для истории, а история для вас. У вас есть своя собственная история — история вашей жизни. Если угодно, один год вашего детства для вас важнее всех египетских династий” [Водолазкин, 2005, с. 383].

“Похищение Европы” -- роман о любви, и разлука влюбленных происходит не из-за конфликта в их отношениях, а под давлением обстоятельств, ради спасения главного героя. Не вызывает сомнения, что Настя, “растворенная в Кристиане”, предпочла бы судьбу Сони Мармеладовой или жен декабристов и проявляет самоотверженность, оставаясь в Мюнхене, в то время как ее любимый отправляется в заброшенный монастырь на севере России. В свою очередь, Кристиан болезненно переносит расставание, но постепенно приобщается к духовной жизни обитателей монастыря и теряет ощущение внутренней связи с возлюбленной. Настяно письмо об изменении политического климата пять месяцев спустя с осторожным советом не торопиться возрождает ощущение ее присутствия, полного с ней слияния. Тем не менее выбор дальнейшего жизненного пути протагониста откладывается до конца повествования. Следующие события, изложенные в жанре пародии на голливудский вестерн, принимают неожиданный оборот. После трагической смерти брата Ионы, спасшего Кристиана от пули американского шпиона Смита, генерал российских спецслужб вызывает вертолет и обеспечивает Кристиану перелет на родину. Вертолет готов к взлету, а главный герой колеблется. Кристиан испытывает прилив счастья, думая о скорой встречи с Настей, но одновременно и страх перед возвращением, тоску расставания с монахами и древней обителью, в стенах которой он постиг, что “в самые трудные минуты человек остается наедине с Богом”. Его растерянность может быть интерпретирована как открытый конец с незавершенным сюжетом. [Григорьев, <https://proza.ru/2018/06/05/778>]. *Однако финальная сцена – игровой прием, интригующий читателя, а развязка финала в предисловии. Из переписки Кристиана с немецким издателем (с весна 2002- апрель 2003) очевидно, что Кристиан не скрывается и указывает свой адрес, следовательно, вернулся в Европу. Возвращение Кристиана в Мюнхен подтверждается уверенностью брата Никодима: “А вы непременно вернетесь, я в этом не сомневаюсь. Принимайте православие там”, -- и придает образу главного героя цельность и психологическую достоверность. Одновременно писатель*

проводит аналогию истории жизни Кристиана с библейской притчей о блудном сыне. За несколько часов до смертельного ранения Ионы Кристиан смотрит на себя в зеркало, которое висит рядом с церковным календарем, подаренным ему Ионой. Двадцать девятое февраля, вторник, неделя о блудном сыне. Свое отражение Кристиан воспринимает как иллюстрацию к притче: “Вот он в зеркале: негустая светлая борода, длинные волосы (мне их Иона только спереди подравнивал), какая-то к концу зимы полинялость. Глаза. Я помню свои глаза в Европе — они были другими” [Водолазкин, 2005, с. 395]. Русскому читателю хорошо знакома картина Рембрандта “Возвращение блудного сына”, выставленная в Эрмитаже. Финальный эпизод притчи - возвращение, служит контекстом в финале романа и подтверждает концепцию автора о схожести как жизненных историй отдельных людей, так и исторических явлений, будь то бомбежка Дрездена во Второй мировой, теракт талибов или нападение НАТО Югославию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Визель, Михаил. Из тени в свет перелетая. Вышел новый роман Евгения Водолазкина - "Авиатор", Российская газета - Федеральный выпуск № 73(6941), <https://rg.ru/2016/04/06/evgenij-vodolazkinaviator-roman-o-drugoj-istorii.html>. (дата обращения 8/16/20).
2. Водолазкин, Евгений. Похищение Европы. История Кристиана Шмидта, рассказанная им самим. Санкт—Петербург, Издательство “Logos”, 2005.
3. Водолазкин, Евгений. Я знал, второго «Лавра» писать нельзя. <https://www.culture.ru/materials/158683/evgenii-vodolazkin-ya-znal-vtorogo-lavra-pisat-nelzya> (дата обращения 29/08/20)
4. Воронина, Лидия. История одной мелодии - Адажио Томазо Альбиниони. <https://stihi.ru/2016/03/23/5574> (дата обращения 18/08/ 20)
5. Григорьев, Аполлон. О странных финалах романов Евгения Водолазкина. Проза.ру <https://proza.ru/2018/06/05/778> (дата обращения 25/08/20)
6. Славуцкий, Александр. Метафизика света и тьмы. Евгений Водолазкин о Соловках, академике Лихачеве и вреде путешествий во времени. НГ Ex Libris. 03.11.2016 http://www.ng.ru/ng_exlibris/2016-11-03/2_persona_863.html (дата обращения 19/08/20).

КОКОСОВАЯ УТОПИЯ В РОМАНЕ К. КРАХТА «ИМПЕРИЯ»

Аннотация. Статья посвящена теме кокосовой утопии в романе К. Крахта «Империя». Анализируется соотношение документального материала (истории немецкого нудиста и вегетарианца Августа Энгельхардта, который основал Орден Солнца на острове Кабакон Германской Новой Гвинеи) и художественного вымысла. Исследуется пастишизация содержания и последовательное развенчание героя и его идеи перевоспитания человека при помощи изменения пищевого поведения. Рассматривается образная система романа, в котором главный герой окружен группой героев-двойников, чье назначение дискредитировать его как идеолога. Делается вывод о том, что в повествовании о кокосовой Аркадии Крахт использует разнообразные приемы ее иронического осмысления, проводя магистральную для него мысль об энтропии утопии в XX столетии.

Ключевые слова: Кристиан Крахт, «Империя», Август Энгельхардт, кокос, пастиш, утопия, энтропия.

Для творчества швейцарского немецкоязычного писателя Кристиана Крахта (1966 г.р.) характерен интерес к теме утопии, обращающейся в антиутопию. Об этом свидетельствуют его романы «1979» (2001) [Ишимбаева, 2015, с. 49–57], «Я буду здесь, на солнце и в тени» (2008) [Ишимбаева, 2015, с. 80–93], «Империя» (2012).

Роман «Империя» посвящен утопическому проекту немецкого нудиста и вегетарианца Августа Энгельхардта (1875–1919), провозгласившего культ кокоса и солнца. Родившийся в Нюрнберге, он принадлежал к движению Лебенсреформаторов, которые были недовольны состоянием современной цивилизации и стремились приблизиться к природе, питаясь сырыми овощами и фруктами. Начав как поклонник идей Густава Шликейзена о «фруктах и хлебе: научной диете» (трактат 1877 г.), Энгельхардт выстроил собственную концепцию правильного питания в изданной совместно с другом Августом фон Бетман-Альслебенем книге «Беззаботное будущее: новое Евангелие» (1898). В 1902 году Энгельхардт решил реализовать программу «нового Евангелия» на протекторатных островах Германской Новой Гвинеи. Купив плантацию на острове Кабакон, он основал Орден Солнца и занялся строительством райской идиллии с привлечением немецких коммунаров – колонии кокофагов. По его убеждению, поедание кокосов, созревающих ближе, чем все другие плоды, к солнцу, может привести человека к бессмертию – значит, может сделать его богоподобным. Утопический проект оказался провальным: сподвижники Энгельхардта не вынесли кокосовой диеты, кто-то скончался на острове, кто-то вернулся неизлечимо больным в Германию, сам же вождь кокофагов сошел с ума. Неудивительно, что в 1905 г. в «The New York Times» была опубликована

статья с показательным названием «Несостоявшийся Эдем на острове в Тихом океане. Странная история из южных морей».

Этот эпизод не случившегося тропического рая, заинтересовавший К. Крахта в начале XXI в., когда были опубликованы две монографии об Энгельхардте, лег в основу романа «Империя». Главным концептом его текста является понятие утопия и ее производные, подвергающиеся тотальной иронической перекодировке. Авторская стратегия Крахта обозначена в романе однозначно: один из героев романа садится на итальянский пассажирский пароход «Пастиччо» [Крахт, 2014, с. 47]. Это программное название: Крахт использует прием пастиччо (итал.) / пастиша (фр.), то есть соотносит в своем романе разные жанры и стили немецкой и мировой литературы (робинзонады, авантюрного, воспитательного и колониального романов, утопии, антиутопии), конституирует его содержание в контексте постмодернистской интертекстуальности (очевидны диалоги с Т. Манном, Г. Гессе, А. Деблином, Ф. Кафкой, В. Набоковым, О. Хаксли, Г. Мелвиллом, Д. Дефо и др.). Пастиш, использование различных стилистических масок, ироническое преодоление содержания интертекстуальных отсылок характерны и для магистральной в романе темы энтропии утопии.

С одной стороны, последовательно изложенная история Энгельхардта, основанная на документальных источниках и фиксирующая вырождение его утопического проекта, вписана в исторический контекст рубежа XIX–XX вв. с его многочисленными самопровозглашенными апостолами вегетарианства и мошенниками, зарабатывающими на вегетарианской моде. С другой стороны, синтезируя реальность с художественным вымыслом, Крахт уточняет детали сумасшествия своего героя, который от вегетарианства приходит к каннибализму, и продлевает его жизнь до конца второй мировой войны. Последнее представляется особенно важным в свете авторской концепции утопии и связанной с ней дискредитации вождя кокофагов и его идеи: американские военные моряки находят дряхлого Энгельхардта на Соломоновых островах и угощают его кока-колой и хот-догом, Энгельхардт становится героем голливудского фильма.

Роман завершается эпизодом, воспроизводящим начальные кадры этого кинофильма, которые дублируют экспозицию романа: Энгельхардт на пароходе отплывает в южные моря, чтобы приблизиться к Богу. Закольцованная композиция, таким образом, делает особенно очевидной идеологическую доминанту романа. Планы о сообществе избранных, которые в ближайшей перспективе должны были стать богоподобными, обернулись кошмаром смертей от истощения и болезней, а единственный выживший «кокосовый апостол» [Крахт, 2014, с. 147, 185] Энгельхардт, бежавший в свое

время от цивилизации, «тронулся умом» [Крахт, 2014, с. 185] и вернулся в американский мир фаст-фуда и массовой культуры.

Развенчание Энгельхардта и его утопического плана происходит и за счет «нарративной петли», которая «сшивает» [Баскакова, 2014, с. 300] историю героя с Третьим рейхом и выявляет внутреннее подобие утопизма нюрнбергского вегетарианца с его антисемитизмом и тоталитарного диктатора-вегетарианца Адольфа Гитлера.

Этой же цели служит и особая тактика построения системы образов романа: главный герой окружен группой героев-двойников, чье назначение дискредитировать его как идеолога. Писатель предлагает самые разнообразные варианты двойничества, в каждом отдельном случае пародийно высвечивая программу Энгельхардта с новой стороны. Любопытно, что в качестве двойников выступают люди разных национальностей, среди которых выделим индийца Говиндараджана, немца Миттенцвея и американца Хэлси – благодаря им происходит последовательное сюжетно-композиционное развертывание образа главного героя.

С Говиндараджаном Энгельхардт познакомился по приезду на Цейлон, оказавшись с ним в одном купе поезда. В портрете «тамильского джентльмена», сидящего напротив главного героя, Крахт использует черно-белую палитру: «иссиня-черная кожа причудливо контрастировала с белоснежными пучками волос, торчащими у него из ушей таким образом, что казалось, будто голова справа и слева украшена пышными розетками цветной капусты», он «был в черном костюме с белым воротником-стойкой, придававшим ему достойный вид судьи или государственного адвоката» [Крахт, 2014, с. 35].

Ироничность описания черно-белой внешности тамильского господина очевидна с самого начала и проявляется в детали, касающейся торчащих из ушей волос, похожих на кочанчики капусты. Однако особенность авторского отношения к этому персонажу раскрывается не сразу, а последовательно, в два этапа.

Сначала Энгельхардт совершенно очарован своим попутчиком, в котором, как ему кажется, он нашел своего единомышленника. В случайно начавшемся разговоре они затронули тему священных реликвий Будды и кокосовых орехов, которые особенно интересуют Энгельхардта. Кульминационная точка их беседы – ответ индуиста тамила на вопрос о том, не является ли он вегетарианцем: «*Ну да, конечно*²; и сам тамил, и все члены его семьи уже много лет питаются исключительно фруктами». Энгельхардт расценивает это признание как мистический знак: он обрел «не просто *брата по духу*, настоящего друга», но познакомился с «человеком, чей способ питания ставит его *на одну ступень с Богом*» [Крахт, 2014, с. 37].

² Здесь и далее во всех приведенных цитатах из романа «Империя» курсивы принадлежат К. Крахту (Г. И.).

Юный идеалист из Нюрнберга, склонный к философствованию, тут же начинает выстраивать обобщения общечеловеческого характера. Крахт подробно воспроизводит эти мысли героя: «Разве темнокожие расы не опередили белую расу на много столетий? И разве индуизм, наивысшим проявлением которого стало вегетарианство (а значит, и любовь), не представляет собой <...> ту силу, которая однажды, словно ослепительная комета, зальет своим пьянящим светом даже те страны, которым христианство хотя и подарило идею *любви к ближнему*, однако забыло распространить эту любовь на животных?» и т.д. [Крахт, 2014, с. 37].

Преисполнившись любви к представителю темнокожей расы, Энгельхардт вопреки собственным признаниям о том, что белой расе есть чему поучиться у темной, пытается выступить в роли учителя. Он рассказывает своему попутчику о Свами Вивекананде, показывает ему сочинения Свами Шивананды, а также собственный трактат о целительной силе кокофагии. В ответ на энгельхардтовы идеи о кокосовой утопии Говиндараджан сделал потрясающее филологическое наблюдение, заметив, что «человек, питающийся исключительно *божественными* кокосовыми орехами, – не просто *кокофаг*, но и (по определению) *теофаг*, то есть *пожиратель бога*» [Крахт, 2014, с. 39].

Оттолкнувшись от этого тонкого наблюдения, Энгельхардт пришел к концептуальному выводу: кокосовый орех «есть не что иное как *теософский Грааль!* Вскрытый плод с фруктовой мякотью и сладким молоком внутри – не просто символ плоти и крови Христовой, но сама эта плоть и кровь» [Крахт, 2014, с. 39–40]. Соответственно себя при таком озарении он ощущает рыцарем, приблизившимся к разгадке тайны Священного Грааля и таинства пресуществления. Отныне он знает, что «момент евхаристии <...> нужно понимать как *реальное* соединение с *божественным*. Гости и церковное вино, конечно, не идут ни в какое сравнение с действительным, гениальным плодом – кокосовым орехом» [Крахт, 2014, с. 40].

В таком мистическом состоянии восторга Энгельхардт с радостью принимает предложение тамильского попутчика-единомышленника остановиться в древней столице Цейлона Канди в одном номере отеля и после сытного фруктового ленча отправиться в Храм Зуба Будды.

Крахт вводит в сцену посещения храма говорящую деталь, которая позволяет герою сделать вывод о том, что он заблуждался в отношении тамила. Говиндараджан указывает тростью в сторону храма, и рассказчик в этот момент задается вопросом, была ли у него трость с самого начала, а Энгельхардт минутой позже понимает, что трость с ее заостренным концом была «фактически оружием из прочной прессованной латуни» [Крахт, 2014, с. 42]. Трость, чье назначение убивать, материализовавшаяся словно из

ниоткуда, – атрибут человека, который только прикидывался вегетарианцем и единомышленником Энгельхардта. Именно после того, как было сделано это открытие, Энгельхардт впервые заметил, что «тамил улыбается <...>, *оскаливая зубы*, словно пес. Мимика и жесты этого господина, которые недавно, во время поездки в поезде, казались мягкими и располагающими к доверию, теперь вдруг приобрели налет театральности, раздражающей фальши...» [Крафт, 2014, с. 42].

Так происходит постепенное развенчание образа доброго и искреннего Говиндараджана, созданного воображением Энгельхардта, который, отмечает повествователь, «всеми нервными окончаниями чувял присутствие месмерической опасности» [Крафт, 2014, с. 42]. Так на смену восхищению тамилом приходит его демонизация, что усиливается за счет театральных приемов, используемых Говиндараджаном в храме, где «царила крошечная тьма» [Крафт, 2014, с. 42]. Говиндараджан покинул Энгельхардта, который лишь слышит, как «стук металлического наконечника его трости становился все тише, а потом сделался и вовсе неразличимым» и как раздавался «зловещий удар гонга» [Крафт, 2014, с. 43]. В довершение всего погасла свеча, и в непроглядной темноте огромного храма немец почувствовал себя в «абсурдном заточении» [Крафт, 2014, с. 44].

Эта темнота, однако, поспособствовала внутреннему прозрению Энгельхардта, который, наконец, понял, что «совершенно чужому человеку, случайному попугачику, он выболтал все свои секреты – просто из убеждения, что *фрукторианство*, то есть привычка питаться исключительно фруктами, объединяет людей незримыми братскими узами. Но, может, тамил с самого начала лгал? Скорее всего, он вообще не вегетарианец, а просто говорил то, что *хотелось услышать* его попугачику...» [Крафт, 2014, с. 43–44]. Возвращение в номер отеля подтвердило худшие опасения Энгельхардта: Говиндараджан украл его деньги – так закончился первый акт трагикомедии, в которой двойник Энгельхардта на поверку оказался мошенником, прикинувшимся единомышленником героя и виртуозно сыгравшим роль его второго «я».

С этим колоритным персонажем Энгельхардт встретится еще раз несколько лет спустя и снова в весьма двусмысленных обстоятельствах. Узнав о факире Эрехе Миттенцеве, питавшемся, по слухам, одной лишь световой эссенцией и проповедовавшем свое учение неопитам, Энгельхардт отправляется к нему на безымянный остров и узнает, что Миттенцевей обманывает своих последователей вместе с Говиндараджаном. В эпизоде второй встречи героя с тамилом Крафт отказывается от демонической образности. О хихикающем, «словно злорадствующий козел» [Крафт, 2014, с. 133], Говиндараджане Энгельхардт думает как о «*картонном паяце*» и «убогом плуте» [Крафт, 2014, с. 132].

Энгельхардт не хочет требовать от него возвращения некогда украденных денег, но принимает для себя и своей будущей колонии концептуальное решение: не следует прикасаться к деньгам (и это при том, что деньги были ему жизненно необходимы, чтобы хотя бы частично погасить накопившиеся в протекторате долги).

Таким образом, история отношений Энгельхардта с двойником Говиндараджаном позволила писателю, во-первых, подробно раскрыть кокосовую программу своего героя и ее связь с теософией, во-вторых, обозначить ее внутреннюю притягательность для лжецов, которые легко примеряют личины убежденных вегетарианцев, в-третьих, с самого начала привнести иронический оттенок в звучание темы грядущей утопии на острове Кабакон, наконец, обеспечить логическую связь с линией Миттенцвея, еще одного двойника Энгельхардта.

О берлинце Эрixe Миттенцвее Энгельхардт узнал от своего друга по переписке из Хайдельберга, который сообщил, что неподалеку от кокосового острова Кабакон поселился один молодой немец, пытаясь воплотить в реальности круг идей, родственных Энгельхардту: Миттенцвей, «вдохновляясь примером Святой Колумбы из Риети и других святых праведниц, живет по принципу *anorexi mirabilis*, “чудесного отсутствия аппетита”, то есть не принимает никакой пищи, за исключением золотого солнечного света» [Крахт, 2014, с. 122]. Заинтересовавшись возможностью познакомиться с ним лично, Энгельхардт отправляется в недалекое путешествие на пароходе.

Обращает на себя внимание, как автор-повествователь характеризует место проживания Миттенцвея: островки Фиджи облюбовали «мошенники, пьяницы, пираты, методисты, пляжные карманники и прочие отбросы общества» [Крахт, 2014, с. 128]. Таким образом, задолго до непосредственной встречи главного героя с очередным двойником возникает картина маргинального мира, в котором расположился Миттенцвей, «солнцеед, или *праноед*, из берлинского пригорода Далем» [Крахт, 2014, с. 129], привлекающий паломников и молодых адептов из Европы. Почитатели солнцееда соорудили на берегу бухты пальмовые хижины и строжайше организовали жизнь в соответствии с немецкими представлениями о порядке. Мотив орднунга до самого описания колонии привносит в рассказ о ней антиутопичность окраски, которая усиливается по мере того, как Энгельхардт постигает личность Миттенцвея.

Первое знакомство произошло в момент явления учителя ученикам. Миттенцвей, «не отличающийся особой худобой, появился около полудня, занял место на тронном возвышении из бамбука, воздвигнутом на берегу, разделся донага, оставив лишь тряпицу на больше носового платка, прикрывающую его срамное место, и, совершая угловатые телодвижения (которые показались Энгельхардту свободной импровизацией на тему

йоговской гимнастики), принялся словно карп, широко разевать рот, будто бы вбирая в свой организм солнечный свет» [Крахт, 2014, с. 129]. Упитанный, в набедренной тряпочке, недоюг, похожий на карпа, – таким впервые увидел его Энгельхардт.

Но карикатурности внешности и поведения Миттенцвея не замечают его последователи: «Немногочисленные паломники, сидевшие у его ног, дивились происходящему, а некоторые сами бросались на землю и, имитируя движения Миттенцвея, пытались тоже пить солнечные лучи» [Крахт, 2014, с. 129]. Единственный, кто не поддался общему порыву, Энгельхардт приходит к мысли, что стал свидетелем недостойного представления, и это вызывает у него безудержный гнев.

Энгельхардт называет невиданным «наглым надувательством» [Крахт, 2014, с. 130] этот спектакль после беседы с молодым индейцем, который посвящает его в суть происходящего: «... уже больше полугода факир Миттенцвей питается одной лишь световой эссенцией, не принимая ни воды, ни пищи... <...> Это, конечно, требует высочайшей сосредоточенности и огромной силы воли, не каждый человек на такое способен: ведь тут нужно с помощью определенных приемов медитации, которым обучаются годами, самостоятельно ввести себя в состояние транса, чтобы скачущий на солнечных лучах *мировой дух* начал постепенно проникать в тело человека» [Крахт, 2014, с. 130].

Энгельхардт убежден, что имеет дело с факиром-аферистом, которого необходимо вывести на чистую воду. Сцена разоблачения решена с использованием сатирических красок: Энгельхардт без стука входит в жилище и видит доказательства грубого обмана. «Миттенцвей и темнокожий пожилой индеец (Говиндараджан – Г.И.), сидевшие за столом, при его появлении в страхе подскочили, словно застигнутые врасплох дети, в ужасе смахнули со стола чаши с рисом, фруктами и куриными окорочками, после чего оба будто оцепенели» [Крахт, 2014, с. 131].

Миттенцвей, стыдливо пряча лицо в ладонях, умоляет Энгельхардта не выдавать его, пытается оправдаться и купить молчание, предлагая две полные горсти украшений и дорогих часов, которые достал из поспешно выдвинутого откуда-то сундука. Все детали этого эпизода таковы, что создают законченный портрет бессовестного обманщика, обогащающегося на вере простаков в его идею.

Но Энгельхардту мало того, что он видит собственными глазами, ему важно услышать признание Миттенцвея. Поэтому он обращается к берлинскому факиру с вопросом, «является ли вдохание *праны* обычным шарлатанством или же действительно можно питаться одним только светом (хотя разбросанные по полу остатки недавнего пиршества скорее опровергали такую возможность)» [Крахт, 2014, с. 131–132]. Ответ был

откровенным: «... да, он пытался поститься, выдержал двадцать четыре часа и понял, что это предел его физических возможностей. Больше всего его мучила жажда, и он тогда окончательно убедился: ни один человек не способен месяцами питаться одними лишь дарами солнца» [Крафт, 2014, с. 132]. Пожалуй, эти слова ранили Энгельхардта больше, чем открытие намеренного обмана, поэтому он обрывает признание Миттенцвея словом «вздор» [Крафт, 2014, с. 132] – ведь сам он именно это и делает, питаясь уже многие годы только солнечными плодами.

Энгельхардт вынес из этого знакомства и разговора главное: он «должен впредь заботиться о чистоте своего учения; он тоже заведет себе учеников, но будет общаться с ними на равных: он ведь страдает оттого, что никто не приезжает к нему на остров, и хотел бы иметь друга, такого же, как он, утописта» [Крафт, 2014, с. 132]. Так была окончательно сформулирована идея коммуны, которая не должна иметь ничего общего с «византийским коварством» и «убогим *домом лжи*, какой возведен на Фиджи» [Крафт, 2014, с. 132].

Таким образом, второй пародирующий двойник Энгельхардта обуславливает карнавализацию его утопической идеи, приобретающей откровенно шутовской характер. Недаром в истории колонии праноедов Энгельхардт видит как «в безумном кривом зеркале отражение собственной будущей колонии *кокофагов*» [Крафт, 2014, с. 129].

Если Говиндараджан и Миттенцвей – вымышленные персонажи, чье назначение сатирически оттенить образ утописта Энгельхардта и его кокосовую программу, то третий его двойник, Эдвард Хэлси, исторически реален и необходим Крафту для характеристики атмосферы вегетарианских исканий эпохи. Поэтому Хэлси, в отличие от первых двух двойников, показан эмоционально нейтрально, хотя финал его встречи с Энгельхардтом приобретает шутовской характер.

В американце Эдварда Хэлси из штата Мичиган с самого начала подчеркнуто его внешнее сходство с главным героем. Как замечает нарратор, он «по облику и манерам не сильно отличается от Энгельхардта», на которого походит «хрупким телосложением» [Крафт, 2014, с. 95]. Неслучайно их разделяет поначалу лишь фанерная стенка пансиона, за которой расположены их кровати. «Практически голова к голове» [Крафт, 2014, с. 95] лежат они, и каждый обкатывает и шлифует свою идею-фикс.

На нескольких страницах Крафт достаточно подробно воссоздает обстоятельства жизни реального Хэлси. Он был адвентистом седьмого дня и пекарем, служил в христианско-торговой фирме Братьев Келлог, которые основали в США «Компанию здоровой пищи», желая приучить людей есть на завтрак кукурузные хлопья. В образе Хэлси Крафт подчеркивает его критический настрой по отношению к основополагающим

принципам и моральным устоям американского общества и наличие у него грандиозного плана – создать «нового человека», «здорового и сильного вегетарианца, которому не придется нести ответственность за вопиющее зло, причиняемое страдающим животным» [Крафт, 2014, с. 99].

Поначалу Энгельхардт воодушевлен идеями случайного знакомого, который замыслил реформировать человека при помощи особой «*полезной пряной пасты для бутербродов*» [Крафт, 2014, с. 99] и предлагает ему за совместным завтраком свою «*целебную грязь*» [Крафт, 2014, с. 98]. Однако беседа двух избранных носителей «*миссионерской вегетарианской идеи*» [Крафт, 2014, с. 100] закончилась взаимными оскорблениями. На предложение Энгельхардта отправиться вместе в Новую Померанию, чтобы там питаться кокосами, обсуждать рецепты создания пасты и ходить обнаженными, американец-пуританин ответил категорическим отказом. Энгельхардт называет Хэлси «*врагом жизни*, как все кальвинисты», «*предателем святой идеи вегетарианства*» [Крафт, 2014, с. 101], «*надутым, старообразным филистером*» [Крафт, 2014, с. 101–102], отзывается о его плане как о фантазмагории и пророчит своему собеседнику бесславную кончину в богадельне. Хэлси же в ответ на все филиппики признается, что исповедует прагматичный реализм, ориентирован на законы капиталистической экономики и видит в Энгельхардте «*эгоиста шопенгауэрского толка*, как все романтики» и «*коммуниста*» [Крафт, 2014, с. 101]. По замечанию автора-повествователя, «*обстоятельнее всего поносят друг друга именно те люди, чьи идеи похожи*» [Крафт, 2014, с. 101].

Сюжетная линия Хэлси – при всей ее эпизодичности, на первый взгляд, – играет роль катализатора, запустившего реакцию в сознании Энгельхардта, решившего отныне питаться только кокосами, и одновременно с тем представляет карикатурного двойника главного героя. Идеологические братья-близнецы Энгельхардт и Хэлси, казалось бы, не нашли общего языка из-за разных стратегических подходов к решению поставленной задачи перевоспитания человека. Один хочет довольствоваться тем, что предлагает природа, другой намерен производить пасту фабричным способом, предполагающим эксплуатацию рабочих. Однако на самом деле конфликт возник из-за появившихся в разговоре гомозротических намеков. Это в очередной раз дискредитирует Энгельхардта и его сомнительную утопию и сообразуется с одним из озарений героя, который внезапно осознает: «... мистерией, к которой он стремился всю жизнь, был отнюдь не Кабакон, а простирающийся в бесконечность, *вращающийся ковер его снов*; единственное, что придает ему уверенность, – ощущение тошноты при мысли о собственном рождении» [Крафт, 2014, с. 202].

Таким образом, в повествовании о кокосовой Аркадии Крахт использует разнообразные приемы ее пародийно-иронического осмысления, проводя магистральную для себя мысль о том, что в XX столетии происходит энтропия утопии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баскакова Т.А. От редактора // Крахт К. Империя. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 299-303.
2. Ишимбаева Г.Г. «1979» как интеллектуальный роман // Проза Кристиана Крахта: коды постмодернизма. Тольятти, изд-во ТГУ, 2015. С. 49-57.
3. Ишимбаева Г.Г. Жанровые модификации романа «Я буду здесь, на солнце и в тени» // Проза Кристиана Крахта: коды постмодернизма. Тольятти, изд-во ТГУ, 2015. С. 80-93.
4. Крахт К. Империя / Пер. с нем. Д. Липатова под ред. Т. Баскаковой. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 304 с.

*Кирюхин Д.В., канд.ист. наук,
Нижегородская государственная сельскохозяйственная академия,
(Нижний Новгород, Россия)*

«ЖЕСТОКОЕ ВРЕМЯ ТЮДОРОВ» НА СТРАНИЦАХ СОВРЕМЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

Аннотация. В настоящее время в научно-популярной и художественной литературе наблюдается возрастающий интерес к периоду правления династии Тюдоров в Англии, начавшейся с завершением гражданской войны Алой и Белой розы победой Генриха Ричмонда на Босвортском поле. В данном материале автор представляет обзор наиболее известных и популярных авторов современности, как англо-, так и русскоязычных, а также их предшественников. Отдельное внимание уделяется образам исторических личностей, в первую очередь, женским персонажам (Анна Болейн, Екатерина Арагонская, Мария Тюдор и др.). Важной особенностью современного зарубежного исторического и любовного романа об эпохе Тюдоров является тесная связь с научно-популярной литературой и кинематографом. К сожалению, далеко не все из упомянутых произведений знакомы отечественному читателю по переводам.

Ключевые слова: исторический роман, экранизация, Англия эпохи Тюдоров, Генрих VII, Генрих VIII, Елизавета I, Ричард III, Перкин Уорбек

Яркая и пышная придворная жизнь, начавшаяся с воцарением новой династии Тюдоров, привлекала авторов еще со времен «Исторических хроник» Уильяма Шекспира (1564–1616), посвятившего войне Алой и Белой розы в Англии драматическую тетралогию: три части «Генриха VI» и «Ричарда III», а также пьесу «Генрих VIII», сюжет которой построен вокруг бракоразводного процесса короля и его первой супруги Екатерины Арагонской. Несмотря на то, что при их создании Шекспир использовал обширный корпус материалов своих не менее талантливых предшественников, среди которых можно назвать множество имен от Рафаэля Холлиншеда (1529–1580) и Эдварда Холла (ок. 1496–1547) до сэра Томаса Мора (1478–1535), Полидора Вергилия (1470–1555) и Бернара Андре (1450–1522), именно его произведениям удалось снискать популярность и всемирную известность, а самому автору стать «символом поэтического гения, драматургии, английского Ренессанса» [2, с. 3], положив начало тому вниманию и интересу к исторической эпохе этой династии, что мы наблюдаем, в том числе, в последние годы. Весьма показательным, что в новых изданиях, посвященных биографии и творчеству этого автора, отдельная глава посвящена интеллектуальной жизни королевского двора Генриха VII и его сына Генриха VIII. Впрочем, несколько досадно, что в книге О.В. Разумовской полностью отсутствует научный аппарат в виде ссылок на источники информации и исследовательскую литературу (что, конечно, характерно для научно-популярной литературы), а автор не просто заимствует информацию у других авторов, не испытывая нужды в цитировании, но и делает это, допуская ряд фактических ошибок.

Писатели, поэты и драматурги обращались в своих произведениях к самым разным историческим персонажам и аспектам истории Англии эпохи династии Тюдоров, многие из которых с течением времени переосмыслились авторами. Пожалуй, наиболее ярко это

продемонстрировано на примере двух таких исторических личностей как самозванец Перкин Уорбек (ок. 1474–1499) и король Ричард III Йорк (1452–1485). Личность первого из них, выдававшего себя за выжившего Ричарда Шрусбери, герцога Йоркского, младшего сына короля Эдуарда IV, до сих пор является предметом дискуссий и в научной среде. Ему посвящают свои произведения Мэри Шелли («Судьба Перкина Уорбека»), Маргарет Кэмпбелл Барнс («Роза Тюдоров»), Филлип Линдсей («У них есть свои мечты»), Эдин Лэйтон («Пурпурная корона»), Энн Истер Смит («Королевская милость»), Джудит Арнопп («Песня шестипенсовика»). Что же касается короля Ричарда III, то его образ в течение последних трех столетий проделал долгий и нелегкий путь от «горбатого тирана с высохшей рукой» до «последнего рыцаря Англии без страха и упрека» [1]. Большой вклад в реабилитацию его образа внесли многие историки и литераторы, среди которых не лишним будет упомянуть исторический детектив Дж. Тэй «Дочь времени». К сожалению, несмотря на известность обозначенных произведений, многие из них, за исключением последнего, едва ли известны отечественному читателю из-за отсутствия перевода на русский язык. Среди изданных на русском языке произведений, связанных с эпохой Тюдоров, нельзя не упомянуть и романы автора термина «Война Алой и Белой Розы» сэра Вальтера Скотта «Аббат», «Монастырь» и «Кенилворт», посвященные развитию и торжеству Реформации в Шотландии, Марии Стюарт и Елизавете I.

Разумеется, в данном небольшом материале, носящем скорее обзорный характер, мы не претендуем на раскрытие всех современных авторов исторического романа, посвящающих свои произведения эпохе Тюдоров, лишь стремимся познакомить с некоторыми из них. Пожалуй, наиболее плодovита в творческом плане британская писательница и сценаристка Филиппа Грегори, которая пишет исторические романы с 1987 г. Ее серия романов «Тюдоры и Плантагенеты» насчитывает пятнадцать книг, несколько из которых посвящены ключевым женским персонажам эпохи (Анна Болейн, Екатерина Арагонская, Маргарита Бофорт, Мария Тюдор, королева Елизавета). Произведения Филиппы Грегори были несколько раз экранизированы: самый популярный роман «Еще одна из рода Болейн» в 2003 г. был выпущен BBC в качестве телефильма, а 19 февраля 2008 г. на большие экраны вышла одноименная экранизация, в которой главные роли исполнили голливудские звезды Скарлетт Йоханссон, Натали Портман и Эрик Бана. С 2013 по 2019 гг. были сняты телесериалы по романам Ф. Грегори о событиях войны Алой и Белой розы и начале царствования династии Тюдоров. («Белая королева», «Белая принцесса», «Испанская принцесса»).

Также стоит упомянуть британскую писательницу и литературного критика Хилари Мантел, чья писательская карьера началась в 1974 г. Номинантом и лауреатом нескольких национальных литературных премий (в том числе дважды лауреатом Букеровской премии за 2009 и 2012 гг.) Х. Мантел стала благодаря своим историческим романам о Томасе Кромвелле «Волчий зал» и «Внесите тела», первый из которых был экранизирован в 2015 г. в виде шестисерийного телесериала с одноименным названием.

Примечательной особенностью современного исторического романа о данной эпохе является особенное внимание многих авторов к женским образам: разумеется, речь идет не о жизни представительниц крестьянского сословия, а о королевах, принцессах и благородных дамах, чьи жизни оказываются вовлеченными в основные события истории Англии. Так, Анне Болейн посвящает свою не менее популярную книгу автор бестселлеров из Америки Карен Харпер. Среди мужских персонажей, тесно связанных со множеством женских судеб, несомненно, ключевое место занимает король Генрих VIII, чья непростая личная жизнь до сих пор является источником вдохновения.

Немаловажно отметить, что многие авторы совершенно свободно чувствуют себя не только в жанре исторического романа, в котором допустимо использование некоторых художественных условностей с целью создания яркого образа, и в целом необязательна идеальная историческая достоверность, но и научных и научно-популярных книг о рассматриваемой эпохе. Так, одним из наиболее плодотворных авторов является Элисон Уэйр, среди ее научных трудов можно назвать «Шесть жен Генриха VIII», тогда как «Трон и плаха», опубликованная в 2014 г. на русском языке, представляет собой исторический любовный роман.

Что касается русскоязычных авторов, хотелось бы отметить вышедшие в последние годы в мультимедийном издательстве Стрельбицкого романы Лилии Подгайской и Брючслава Ивановича Галимова. Роман Л. Подгайской «Злой рок короля Генриха» [Подгайская, 2016(a)] стал едва ли первым подобным произведением, написанным на русском языке и посвященным жизни и личности основателя династии Тюдоров в Англии – короля Генриха VII (1457–1509). Разумеется, Л. Подгайская не ограничилась одной книгой об этой исторической эпохе в Англии, ее авторству также принадлежат «Жестокое время Тюдоров» и «Загадочный огонек под крышей», входящие в один цикл «Тюдоры», «Крест и шпага» (серия «Вокруг Тюдоров. Эпоха перемен и время страстей»), «Седьмая звезда» и «Святость обета» (серия «Время Тюдоров»). Несмотря на свою многочисленность, названные романы отличаются сравнительно небольшим объемом. Яркой жизни короля Генриха VIII и его потомкам посвящает свои книги и Б.И. Галимов: «Измена Анны Болейн королю Генриху VIII», «Заговор Елизаветы против ее сестры Марии Тюдор» и «Мария Стюарт, соперница Елизаветы». Все три книги вышли в 2016 г. и входят в серию «Вокруг Тюдоров. Эпоха перемен и время страстей» вместе с указанными произведениями Л. Подгайской, в отличие от книг последней они заслужили негативные отзывы читателей. Названные произведения не являются дословной калькой известных западных романов и представляют собой некую компиляцию часто необоснованных и устаревших штампов, словно сошедших со страниц популярной энциклопедии, но компиляцию по-своему оригинальную.

Интерес современных английских и американских авторов к персонажам и событиям яркой и противоречивой эпохи династии Тюдоров в Англии с наступлением эры массовой культуры каждый год разгорается с новой силой. Многие авторы, стремясь к известности и популяризации своего труда, работают, одновременно выпуская как монографии, так и исторические любовные романы, действие которых разворачивается непосредственно в сфере

научных интересов автора. Важной особенностью является и возросшее внимание к образам женщин прошлого и их историческим судьбам. В последние десятилетия все более очевидной становится возросшая связь жанра исторического романа с кинематографом, благодаря которому эпоха Тюдоров стала важной частью не только книго-, но и киноиндустрии. Что касается отечественных авторов, то их внимание исключительно к темам и сюжетам, связанным лишь с историей России, вероятно, продиктовано отсутствием спроса. Поэтому данный период истории Соединенного Королевства, отраженный в произведениях исторического романа, знаком отечественному читателю в основном по переводам британских и американских авторов, многие из которых пока не изданы на русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браун Е. Ричард III и его время. Роковой король эпохи Войн Роз. – М.: Вече, 2016. – 432 с.
2. Разумовская О.В. Уильям Шекспир. Человек на фоне культуры и литературы. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 334 с.

О КРЫСАХ И ЛЮДЯХ. ГРАНИЦЫ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ В ЦИКЛЕ С. Л. ВЕРНЕРА «ВОЙНЫ СКАВЕНОВ»

Аннотация. Цикл С.Л. Вернера «Войны скавенов» по игровой вселенной Warhammer Fantasy Battles рисует картину условной «Европы XVI столетия», на которую обрушились завоеватели-скавены (крысолюди) и эпидемия чумы. Подобная ситуация позволяет ярко высветить некоторые фундаментальные категории, в частности, поставить вопрос о границах человеческого. Вернер, пишущий в стилистике темного фэнтези, отчасти следует и старой готической традиции, в которой страшное и враждебное подается как неклассифицируемое. Цикл, в принципе, принадлежащий к коммерческой литературе, богат литературными ассоциациями («Последний человек» Мэри Шелли, «Кармила» Шеридана Ле Фаню, классические тексты о населенной вампирами Трансильвании) и дает интересный материал для изучения как современных идей о границах человеческого, так и развития неоготической традиции в наши дни.

Ключевые слова: новелла, готическая литература, неоготика, фэнтези, Другой, гибридная идентичность.

В настоящее время идет работа над переводом на русский язык оказавшегося неожиданно актуальным цикла С. Л. Вернера «Войны скавенов. Черная чума» (*Skaven Wars. The Black Plague*), написанного в жанре дарк фэнтези, т. е., по сути, на стыке классической фэнтези, ужасов и постапокалиптики. Он входит в обширный межавторский цикл по игровой вселенной Warhammer Fantasy Battles.

Мир «Вархаммера» изначально создавался для настольных игр, но позже стал основой и для многочисленных литературных текстов, очень разного качества, но некоторые из них интересны обилием литературных и историко-культурных аллюзий (часто весьма ироничных) и обращением к весьма серьезным темам, например, к представлению о границах человеческого и человечности. Мир Warhammer 40k, живописующий мрачное будущее, подходит к этому вопросу в свете перспектив трансгуманизма (гибриды человека и машины, протезирование, «апгрейд» человеческого тела и сознания и связанные с этим сложности) [Липинская, 2018], в то время как фэнтезийный подцикл более прямо наследует готической традиции с ее идеей страшного Другого и неклассифицируемости [Hurley, 1996, с. 24], и действие его происходит в некоем подобии Европы XVI столетия.

Скавены, о которых пишет Вернер (и не только он) — это существа, представляющие собой нечто среднее между человеком и крысой, одна из разновидностей зверолодей. У них есть своя подземная империя (явная параллель с империей людей, в свою очередь основанной на Священной Римской Империи из истории реальной Европы). Язык их также напоминает упрощенный и исковерканный человеческий. Скавены стремятся захватить мир, который, как они убеждены, предназначен для них, существ высшего порядка. Достаточно сложная мифология связывает крысолюдей с богами Хаоса (при этом собственно люди, разумеется, на стороне разумного порядка и под покровительством «добрых» божеств — Сигмара, Шаллии и т. д.), но для

нас важна в первую очередь их гибридная сущность и представление о себе как об истинных владыках мира.

«Войны скавенов» - это очень условный русский перевод названия цикла, посвященного конфликту скавенов и людей. Оригинал можно понять и так, и как «Войны со скавенами» - эта двусмысленность напоминает, что статус «главной расы» тоже весьма проблематичен, каждая из сторон считает себя правой и претендует на то, что мир, вообще-то, принадлежит ей. Но есть здесь еще одна сила, на стороне которой выступают скавены — один из богов Хаоса Нургл, владыка болезней и разложения. В реальной истории человечества крысы были разносчиками чумы, и здесь, вероятно, по ассоциации, племя крысолюдей разносит по Империи заразу Нургла.

Цикл был написан 2012-2014 гг., переиздан целиком в одном томе (т. н. omnibus) в 2019-м, а переводить его начали этим летом, то есть как раз в разгар пандемии и, видимо, отчасти в качестве своеобразного отклика на текущие события: одна из книг серии (это большой том почти в тысячу страниц) оказалась неожиданно актуальной и претендует на роль в неофициальном эпидемическом каноне: завсегдатаи соцсетей помнят, как активно, особенно первое время, собирали тексты, ассоциирующиеся с эпидемией и карантинном, начиная с очевиднейшей «Чумы» Камю и писем русских классиков, не могущих куда-либо поехать по причине эпидемии вплоть до весьма неожиданных источников.

Рассмотрим подробнее, как в «Войнах скавенов» воплощается идея проблематичных границ человеческого. Из соображений удобства сосредоточимся на входящих в цикл новеллах. По сути, все они построены на неких предельных ситуациях, в которых герой пытается не просто уцелеть, но и, по возможности, понять суть происходящего, определить, что на самом деле происходит и на чьей он стороне.

События рассказа «Чумной жрец» (*Plague Priest*) [Werner 2019, с. 751-766] показывают, что случается достаточно редко, с точки зрения скавена Скритча (имя Skritch носит звукоподражательный характер и ассоциируется с крысиным писком). Особенно заметен контраст после эпических романских повествований, где речь идет о борьбе Империи с угрозой нашествия и эпидемии. Скритч наблюдает, как в деревню ведут зараженное зерно, и злорадно комментирует происходящее, выражая всю полноту презрения к низшим существам, но во второй половине текста он подвергается преследованиям и гибнет в ходе клановых разборок. Так перспектива меняется еще раз — антагонист оказывается жертвой и объектом читательского сочувствия, причем точка зрения все та же, просто герой оказывается сам в положении преследуемого, низшего, обреченного. Соответственно, и сообщество крысолюдей, до того представлявшееся неделимым, пусть и иерархически организованным (как это показано в большинстве текстов межавторского цикла, где любой скавен противопоставлен людям и определяется своим отличием от них), становится максимально уподоблено сложно устроенному, раздираемому враждой человечеству. Скритч думает и двигается как скавен, у него голый крысиный хвост, но он ровно в том положении, в каком находятся люди — герои других рассказов сборника: одинокий, желающий достучаться до собратьев, непонятый, уничтоженный. То, что эта история поставлена

первой, сразу после романов, помогает автору выстроить определенную перспективу, поставить под сомнение само собой разумеющееся. И действительно, перед нами разворачиваются эпизоды не всеобщей героической борьбы со злом, а выяснения отношений внутри иерархии, поиска внутренних врагов, обмана и самообмана.

Следующая новелла - «Чумной доктор» (*Plague Doktor*) [Werner, 2029, с. 767-784], здесь как раз классический сюжет с переодеванием и мошенничеством перерастает в трагедию. Бывший офицер и бывший полковой врач — старьевщики, они, подобно мамаше Кураж, наживаются на войне и однажды, найдя убитого чумного доктора, присваивают его имущество, костюм и, by проху, статус и профессию — а дело происходит в сельской глуши, где народ запуган, невежествен и готов на что угодно, лишь бы не погибнуть от чумы. Скавены здесь появляются уже в самом конце, основной сюжет — это приезд Эрнста Каленберга и Манфреда Грау в деревню и «лечение» местных жителей. Эрнст, несмотря ни на что, человек добрый и порядочный, ему противно, но напарник пугает его (огромного, мощного бойца) и убеждает, что иначе не выжить и что крестьяне все равно будут счастливы и благодарны. Один явно принимает звериную мораль военного времени, другой изо всех сил пытается остаться человеком, но участь обоих ждет одинаковая — гибель от клинков скавенов. Впрочем, люди настолько самозабвенно грабят, обманывают и уничтожают друг друга, что никаких скавенов не надо для полной катастрофы. Найдя искромсанное тело «чумного доктора», местные решают, что это дело рук жреца бога Сигмара, и тащат беднягу на костер — во вмешательство скавенов они бы, словами автора, просто не поверили. Скавены действуют тайно, люди узнают об их существовании, как правило, далеко не сразу — однако же с легкостью объясняют последствия деяний крысолюдей поступками себе подобных именно потому, что это возможно. Скавены — кривое зеркало человечества.

Третья история, «Вопрос веры» (*A Question of Faith*) [Werner, 2019, с. 785-802] — тоже про срывание масок, а еще — про размывание границ между своими и чужими. Скавенов здесь, в принципе, нет, но намечаются некоторые важные темы, которые получают развитие в последнем тексте цикла. Главной проблемой молодого крестьянина Карла было то, что его родители и родители любимой девушки враждуют, все было более или менее понятно, а сельский священник отец Антон воспринимался как образец самоотверженной доброты, человеколюбия и безусловной поддержки, но когда в деревню пришла чума, оказалось, что знакомые с детства родственники и соседи, отравленные страхом, готовы линчевать зараженных (перед этим отступает даже вражда семейств — отец девушки предлагает молодой паре бежать), отец Антон пытается спасти больных и дать им хотя бы умереть мирно, не на костре, но сам заболевает и, видимо, оказывается во власти Нургла — он начинает проповедовать болезнь как очищение. Карла ждет жестокое разочарование и гибель от рук «своих».

В этой новелле люди снова оказываются в состоянии устроить себе ад на земле без участия скавенов. Жители деревни проявляют в экстремальной ситуации черты, обычно ассоциирующиеся в рамках цикла с крысами — алчность, трусость, агрессивность, нетерпимость к «не таким»:

коллективное начало вырождается в нерасчлененность толпы, отторгающей любого, кто не готов с ней слиться, и уничтожающей слабых и больных в худших традициях стаи.

Последний текст цикла — большой рассказ, или маленькая повесть, «Последний человек» (*The Last Man*) [Werner, 2019, с. 803-827]; необходимо отметить, что в англоязычной традиции существует классический текст с таким же названием, роман Мэри Шелли [Shelley, 1826], который сейчас определили бы как постапокалиптическое видение мира. Есть все основания подозревать отсылку — как и у Шелли, описываемый мир охвачен эпидемией, к тому же, автор явно неплохо знаком со старой готической традицией, например, действие повести явно происходит в некоем литературном подобии Трансильвании (глухие закоулки Европы, нежить, восточноевропейские — преимущественно румынские — имена, а жену протагониста зовут Миркалла, как героиню «Кармиллы» Ле Фаню [Le Fanu, 2013, с. 88] в одной из ее ипостасей). Вообще это наиболее «готический» текст цикла — в самом традиционном смысле: достаточно большое количество *body horror* (впрочем, вообще характерного для вселенной Молота Войны), обилие переходных состояний — например, между жизнью и смертью.

Сюжет таков: лесничий Винцент Рабе остается последним живым обитателем поселения, опустошенного чумой. По непонятной причине тела умерших оживали и нападали на еще живых; ожила и любимая жена Винцента, которую у него не поднялась рука отдать на сожжение, чтобы избежать ее превращения в зомби. Винцент месяцами бродит по селению и наконец, пытается спасти тех, кого принимает за таких же выживших, гибнет от рук зомби и пришедших в городок скавенов.

Очень характерно желание автора показать не героических бойцов, а простых обывателей, к тому же с пятнами в биографии, нелюбимых в городке из-за связей с представителями власти (лесничий, сопровождающий стражников) или криминальных действий (браконьер Шаларди). По ходу действия оказывается, что они способны на привязанность (лесничий любит жену и дружит с браконьером, а тот настолько привязан к матери, что готов на все, лишь бы не отдать ее в лапы смерти) и определенное благородство, но в то же время подвержены слабостям и иллюзиям — не желая расставаться с близкими, Винцент и Шаларди обрекают их на ужасное посмертие, Винцент забывает о данном заболевшему начальнику стражи обещании и т. д. В этом смысле протагонист представляет собой фигуру *everyman*, человека вообще, с которым читатель легко может себя идентифицировать, и его слабости и сильные стороны превращаются в материал для исследования границ человеческого, особенно ярко вырисовывающихся в ситуации предельного напряжения и опасности.

Предельная ситуация пробуждает в жителях Вартенхофа отнюдь не лучшее — они, как и персонажи других новелл цикла, боятся и от страха звереют, начинают травить «не таких». Люди боятся заболеть в том числе и потому, что это автоматически сделает их изгоями, лишит поддержки братьев. Более того, обостряются социальные противоречия: в городок вводят отряд, который должен выявлять и отмечать зараженные дома, и бойцы относятся к местным как к бессловесным животным [Werner, 2019, с. 805], т. е. внутри человеческого сообщества появляются

те, кто «равнее» (по аналогии с известной антиутопией), кто считает себя «настоящими» людьми. Перестать быть человеком оказывается удивительно легко — достаточно родиться в крестьянской семье, достаточно заболеть.

Здесь самое время вспомнить специфические термины, которыми в рамках цикла называют друг друга люди и скавены. Крысолюдей именуют *ratkins*, т. е. просто крысами, символически отказывая им в сходстве с людьми, а людей, соответственно, *man-things*, что можно перевести как «человечишки», но лишь приблизительно — слово дважды обозначает статус людей как «низших других», называя их буквально (а мы помним, что скавены считают высшей расой именно себя) и уподобляя вещи, неодушевленной неразумной материи. Символическое «опредмечивание» человека является сквозным мотивом текста: так происходит не только с людьми в глаза скавенов, но и с больными и умершими в глазах живых и здоровых, причем понятно, что объективация в данном случае подстегивается страхом, истерическим желанием заявить «я не такой» и обезопасить себя от того, что уже является просто вещью, неприятной, но не несущей угрозы.

Впрочем, превращение человека в вещь может стать и источником страха — в традициях классической готики, где страшное — это, по сути, неклассифицируемое (ни зверь, ни человек, ни живое, ни мертвое и т. д.). В повести подробно описан обглоданный людоедами труп, оживающий на глазах у стражников. Сказано, что закаленные бойцы орут от ужаса, но описание достаточно наглядно, чтобы не по себе стало и читателю. Получается довольно многослойная конструкция с неоднократным выходом за границы нормы и сменой статуса: мирные поселяне едят остывший труп, труп (к тому же, полусъеденный) начинает двигаться, и он страшен еще и потому, что свидетели происходящего знали его живым человеком (анонимный мертвец воспринимался бы более отстраненно).

Другой характерный эпизод - «воскресение» жены Винцента Миркаллы. Любящий муж не решается предать тело кремации, хотя совсем недавно видел, как подобный поступок в отношении матери погубил его приятеля Шаларди. Однако он уже научен опытом и связывает Миркаллу. Сцены, где Винцент сидит у постели умирающей, преданно о ней заботясь, и где он изливает душу ожившему трупу, гротескно перекликаются — то и другое является свидетельством и его любви, и его слабости, опять-таки вызванной любовью. Чисто человеческие, естественные мотивы и реакции ведут к противоестественному — вообще говоря, приближают зомби-апокалипсис в рамках отдельно взятого поселения. Логическая связность (как герой умудряется не заразиться за несколько недель рядом с умирающей от чумы женой, а потом с мертвым телом?) отступает — видимо, потому, что автору важнее выстроить описанный выше парадокс.

Та же история приключается и в финале — Винцент, который уже давно был занят исключительно собственным выживанием, решает спасти того, кого считает невинной жертвой, таким же человеком, как и он сам. Человеческое в нем толкает его к гибели. Очень показательна последняя сцена, когда Винцент понимает, от чьего клинка вот-вот погибнет. Его пугает не только смерть (после стольких усилий и надежд!), но и облик убийцы, сочетание в нем крысиных и человеческих черт. Читатель понимает, что это скавен — конечным воплощением ужаса

становится существо гибридной природы, торжествующее на руинах человеческого поселения. Автор использует примечательный неологизм swordrat (по аналогии с swordsman - «мечник») [Werner, 2019, с. 827], тем самым меня перспективу, показывая, как зыбки границы, отделяющие жизнь от смерти, победу от поражения, человека от животного.

Перед нами, несомненно, образчик survival horror, но в нем заметны интересные литературные отсылки и разработана унаследованная от готической традиции проблематика гибридной идентичности, «страшного Другого» и границ человеческого. Вообще говоря, весь цикл Warhammer, создававшийся как коммерческий проект, может, тем не менее, дать интересный материал для изучения как современных идей о границах человеческого, так и развития неоготической традиции в наши дни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Липинская А.А. Будущее человечества и перспективы трансгуманизма в межавторском цикле *Warhammer* // W kregu problemow antropologii literatury. Antropologia Przyszlosci. Bialystok 2018. S. 233 – 242.
2. Hurley K. *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration of the Fin de Siecle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. XII, 202 p.
3. Le Fanu J. Sh.; Costello-Sullivan K. *Carmilla: A Critical Edition*. Syracuse, N. Y: Syracuse University Press, 2013. XXVI, 168 p.
4. Shelley M. *The Last Man*. In *Three Volumes*. London: H. Colburn, 1826.
5. Werner C.L. *Skaven Wars. The Black Plague*. Nottingham: The Black Library, 2019. 827 p.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ «ПОПУЛЯРНОЙ НАУКИ О КОШКАХ, НАПИСАННОЙ СТАРЫМ ОПОССУМОМ» Т.С. ЭЛИОТА В XXI ВЕКЕ

Аннотация. Выход на мировые экраны художественного фильма «Кошки» в 2019 году, снятого по мотивам одноименного всемирно-известного мюзикла Э. Л. Уэббера, послужил поводом для привлечения всеобщего внимания к поэтическому циклу Т.С. Элиота, на основе которого был создан мюзикл. Этот факт, а также отсутствие серьезных академических исследований поэтики цикла знаменитого поэта-модерниста, определяют новизну и актуальность данного исследования. В данной статье рассмотрены музыкальная и кинематографическая версии «Популярной науки о кошках, написанной старым Опоссумом» Т.С. Элиота, а также проведен сравнительный анализ некоторых аспектов русского перевода текста мюзикла, выполненного А. Кортневым с другими переводами сборника (С Дубовицкой, А. Сергеева, В. Бетаки) и материала текстов, представленных в аннотированном, текстуально выверенном издании полного собрания поэзии Элиота «The Poems of T.S. Eliot» (том второй, 2015) Кристофера Рикса (Christopher Ricks).

Ключевые слова: Элиот, кошки в литературе, поэтический цикл, мюзикл, перевод.

Когда Томас Стернз Элиот (1888-1965) опубликовал свой поэтический сборник «Популярная наука о кошках, написанная старым Опоссумом» (“*Old Possum’s Book of Practical Cats*”) в 1939 году, он вряд ли предполагал, что именно это его произведение станет одним из самых популярных и узнаваемых во всем мире. Стихотворения данного цикла, изначально задумывались как письма-подарки крестникам Элиота (детям его партнера-издателя Джеффри Фэйбера и детям семьи Тэнди, его друзей). Вышедшее в свет издание (благодаря издательству «Фэйбер и Фэйбер» (“*Faber and Faber*”), было обделено вниманием зарубежных и российских критиков и элиотоведов, в отличие от многих знаменитых произведений Элиота, таких как «Полые люди», «Бесплодная земля» и другие, но все же снискало любовь не только детской аудитории, но и взрослых.

Новую жизнь в сборник вдохнул композитор Эндрю Ллойд Уэббер (A. *Lloyd Webber*), создавший, на основе стихотворений Элиота, мюзикл «Кошки» (“*Cats*”). Первая постановка прошла на сцене Нового Лондонского театра (*The New London Theatre*) 11 мая 1981 года и сразу же произвела невероятный фурор.

В самое раннее издание сборника «Популярная наука о кошках, написанная старым Опоссумом» (1939) должно было войти 15 стихотворений, но одно из них, «Гризабелла» (“*Grizabella*”), оказалось слишком «душеспипательным» для юных читателей и было принято решение исключить его из цикла. Зато в мюзикле Уэббера, Гризабелле отводится центральная роль. Элиотовское стихотворение «Рапсодия ветреной ночи» (“*Rhapsody on a Windy Night*”) послужило основой для хита «Память» (“*Memory*”), написанного Тревором

Нанном (*Trevor Nunn*). Исполненный главной героиней мюзикла, кошкой Гризабеллой, этот хит привлек всемирное внимание циклу Т.С. Элиота.

Шествуя по миру, мюзикл «Кошки» (был поставлен более, чем в 30 странах) все больше и больше завоевывал сердца зрителей, не смотря на свой незамысловатый сюжет. В отличие от поэтического сборника Элиота, где каждое стихотворение представляет собой отдельный портрет определенной кошки и не имеет явной общей сюжетной линии с другими стихами цикла, мюзикл связывает эти стихотворения между собой. Он повествует о ежегодном кошачьем балу, на который собираются представители различных страт семейства кошачьих, чтобы заявить о себе, как об избранных и получить возможность попасть в кошачий рай.

Российская версия постановки «Кошек» была впервые представлена на суд зрителя 18 марта 2005 года и сразу получила неоднозначные отзывы. По мнению некоторых критиков, сюжет «Кошек» - это не тот фактор, который делает мюзикл привлекательным для зрителя. Майя Медкова в своей статье «Новая жизнь «Кошек» считает, что «...сюжет в этом спектакле – совсем не главное. «Кошки» - это не действие, «Кошки» - это, скорее, атмосфера» [Медкова, 2005, с. 53].

Перевод текстов Элиота на русский язык доверили Алексею Кортневу, лидеру группы «Несчастный случай», поскольку посчитали, что ни один из уже существующих переводов сборника не отвечает всем критериям текста, подходящего для мюзикла. По заданию А. Кортнева, переводом пяти арий для «Кошек» занимался Леонид Каганов, но его переводы, как утверждает сам автор, были либо частично переделаны, либо не приняты для постановки [Каганов, URL].

Передача стилистических особенностей сборника осуществляется в текстах на другом языке через сохранение так называемых кодов, заданных автором. Их функцию в лирическом цикле выполняют различные культурные «вкрапления», которые для англоязычного читателя обладают особой смысловой нагрузкой. В качестве закодированных реалий, зачастую, выступают топонимы. В переводах «Популярной науки о кошках», у большинства авторов (С.Г. Дубовицкой, В. Бетаки, А. Сергеева), наблюдается стремление сохранить значимые географические названия: «Сент-Джеймс-стрит» (*St. Jame's Street*) [Элиот, 2013, с. 381], Скотланд Ярд (*Scotland Yard*), Кэнсингтон Сквэр (*Kensington Square*) [Элиот, 2012, с. 53, с. 31], Виктория- Гроу (*Victoria Grove*) [Элиот, 1999, с. 28].

В переводе А. Кортнева, в некоторых стихотворениях не фигурируют названия определенных районов и улиц Лондона, о которых писал Элиот. Так, например, в переводе стихотворения Мангоджерри и Рамплтизер (*"Mangojerrie and Rumpelteazer"*) нет

топонимов, использованных в оригинале: «They made their home in Victoria Grove...», «They were very well known in Cornwall Gardens, in Launceston Place and in Kensington Square...» [Ricks, 2015, с. 14]. Данные географические реалии свидетельствуют о том, где промышляли коты-воришки, а именно, в центральных благополучных кварталах Лондона. «Само же название улицы – Виктория – воскрешает ассоциации с приличиями и чисто английскими классовыми привилегиями» [Элиот, 2012, с. 85].

Другим примером, является отсутствие упоминания о Пэлл Мэлл (Pall Mall) в стихотворении Хвастофер Джонс – городской кот (“*Bustopher Jones: The Cat About The Town*”), которая олицетворяет собой «символ истеблишмента и империи» и является центральной, парадной улицей, соединяющей Трафальгарскую площадь с королевским дворцом [Элиот, 2012, с. 90].

Все эти детали очень важны, поскольку топонимы не только формируют хронотоп текста, но и наделяют героев, живущих в этих реалиях определенными чертами, а при переводе, «соблюдение тех или иных формальных приемов важно не как самоцель, а как средство, позволяющее достигнуть наибольшей степени эстетической равноценности подлиннику» [Лозинский, 1987, с. 105].

Именно этот факт, не очень качественной передачи атмосферы Англии, был отмечен российскими зрителями мюзикла, которые уже были знакомы с творчеством Элиота. Таким образом, когда фильм «Кошки» появился в российском прокате со 2 января 2020 года, многих порадовало отсутствие озвучки на русском языке.

В англоязычной киноверсии мюзикла, релиз которой состоялся в кинотеатрах США 16 декабря 2019 года, почти все стихотворения Элиота претерпели трансформации. Некоторые – весьма незначительные, как, например, в стихотворении «Гус, театральный кот» (“*Gus: The Theatre Cat*”). Сравним оригинал Элиота и текст в фильме: “Gus is the Cat at the Theatre Door. / His name, as I ought to have told you before, / Is really Asparagus. That’s such a fuss / To pronounce, that we usually call him just Gus” [Ricks, 2015, с. 25]. В фильме местоимение «His» меняется на «Му», а «we» меняется на «they», потому что герой ведет стихотворение от своего лица, а в тексте Элиота повествование ведется от лица автора.

В стихотворении «Шимблшенкс, железнодорожный кот» (“*Skimbleshanks: The Railway Cat*”) тоже можно отметить подобные замены. Например, в строчке “Then Skimble will appear and he’ll saunter to the rear: / He’s been busy in the luggage van!”, имя “Skimble” меняется на местоимение «I», и «He’s» меняется на «I’d» [Ricks, 2015, с. 29].

Некоторые тексты в экранизации «Кошек» абсолютно отличаются от оригинала. Если, к примеру, взять рефрен из песни Джеллейных кошек (“*The Song of Jellicles*”), то в оригинале он звучит следующим образом:

Jellicle Cats are black and white,
Jellicle Cats are rather small;
Jellicle Cats are merry and bright,
And pleasant to hear when they caterwaul [Ricks, 2015, с. 12].

А в киноверсии:

Jellicles do and jellicles can
Jellicles can and jellicles do
Jellicles do and jellicles can
Jellicles can and jellicles do [Кошки, URL].

Все эти изменения вполне оправданы, ведь воплощение литературного произведения в кино невозможно без каких-либо модификаций, поскольку экранизация должна не копировать оригинал, а привносить нечто новое (свежий взгляд на образы героев и проблему произведения).

Стоит отметить, что образы кошек в киноверсии мюзикла, олицетворявшие его главную идею – «антропоморфизм», вызвали довольно противоречивые мнения. Фара Эндрюс (*Farah Andrews*), в своей статье «Even Andrew Lloyd Webber Thought The 'Cats' Movie Was 'Ridiculous'», пишет, что появление киноверсии «Кошек», было встречено критиками и аудиторией очень прохладно. Рейтинг фильма был крайне низким. Даже сам маэстро Эндрю Ллойд, охарактеризовал фильм как «забавный», давая интервью газете «Сандэй Таймс» (“The Sunday Times”). По его мнению, на низкие рейтинги фильма повлияло то, что режиссер фильма Том Хупер (Tom Hooper), не захотел привлекать к работе над фильмом никого, кто принимал участие в создании мюзикла [Andrews, URL].

Об экранизации поэтического произведения Т.С. Элиота, как и об экранизациях любого другого художественного произведения, можно судить с разных позиций. Одна и та же картина может вызвать абсолютно противоположные реакции и мнения в обществе. Даже откровенно неудачная экранизация литературного произведения способна найти отклик у определенной категории зрителей. В любом случае, оптимальное взаимодействие литературного первоисточника и его экранной версии побуждает зрителя обратиться к книге, тем самым продлевая жизнь произведения.

Выход на большие экраны фильма «Кошки», по мотивам одноименного мюзикла Уэббера, повлек за собой изменения и в печатной версии поэтического цикла «Популярная наука о кошках, написанная старым Оппоссумом». По случаю девяностолетней годовщины издательства «Фэйбер и Фэйбер», в 2019 году, было выпущено свежее издание сборника, в которое вошла «Рапсодия ветреной ночи» и на обложке которого красуется главный постер кинофильма [Eliot, 2019].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко А. URL: http://alexandr-babenko.narod.ru/libretto_cat.html (дата обращения: 23.10.2020)
2. Каганов Л. «Внезапно вспыхивает свет, озаряя огромных размеров помойку, и зал заполняет музыка». URL: <http://leo.me/dnevnik/2005/03/19> (дата обращения: 23.10.2020)
3. Кошки (фильм 2019). <https://www.kinopoisk.ru/film/978061/> (дата обращения: 03.10.2020)
4. Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода. // Перевод – средство взаимного сближения народов. М., 1987. С.91-106.
5. Медкова М. Новая жизнь «Кошек»: В Москве поставлен легендарный мюзикл “Cats” // Музыка и время. 2005. - №6. - С. 52-53.
3. Элиот Т.С. Книга о котках. В пер. В. Бетаки и англ. оригинале. М.: Захаров, 1999. – 80 с.
6. Элиот Т.С. Книга о котках. В пер. В. Бетаки и англ. оригинале. М.: Захаров. 1999. 80 с.
7. Элиот Т.С. Практическое котоведение. // Пер. с англ. и коммент. С.Г. Дубовицкой. СПб.; М.: Летний сад, 2012. - 96 с.
8. Элиот Т.С. Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом. // Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. В пер. В. Топорова, А. Сергеева, Ю. Рац. М.: АСТ, 2013. - 605 с.
9. Eliot, T.S. Old Possum’s Book of Practical Cats. London: Faber and Faber, 2019, 118 p.
10. Ricks Ch., McCue, J. The Poems of T.S. Eliot. Volume II. Practical Cats and Further Verses. London: Faber and Faber, 2015. 667 p.
11. Farah Andrews. Even Andrew Lloyd Webber Thought The 'Cats' Movie Was 'Ridiculous'. URL: https://www.thenationalnews.com/arts-culture/film/even-andrew-lloyd-webber-thought-the-cats-movie-was-ridiculous-1.1058154?fbclid=IwAR0A700fLMEGu_V_17ZhrTa3OtRWjVEvHKFH6wP7FpyR6Qf19TOLpxUv43s (дата обращения: 07.10.2020)

*Матвиенко О.В., доцент, канд. филол. наук,
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»
(Донецк, ДНР)*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД НА ПОСТСОВЕТСКОМ ЭТАПЕ: УКРАИНСКИЙ ОПЫТ, ДОНБАССКИЙ ВЗГЛЯД.

Аннотация. В статье охарактеризовано современное состояние украинского художественного перевода. Рассмотрены влияние советской школы и новейшие переводческие тенденции. Анализируются роль государства и грантовой системы в развитии художественного перевода, издание переводной литературы, подготовка переводческих кадров, реализация в переводе общегуманитарной политики. Отмечена специфика переводческого процесса в Донбассе.

Ключевые слова: художественный перевод, интерпретация, современная Украина, советская школа перевода, колониальный дискурс, Донецкая филологическая школа.

После исчезновения СССР с политической карты мира прошло без малого 30 лет – срок вполне достаточный, чтобы дать оценку, хотя бы в первом приближении, культурным последствиям случившегося. Сейчас, с временной дистанции, возможно отметить открытия и достижения постсоветской гуманитаристики, увидеть культурные прорывы – и вместе с тем диагностировать наметившиеся проблемы, чтобы предложить эффективные пути их разрешения.

«С развалом СССР на рубеже 90-х годов XX в. изменился не только политический ландшафт на значительной части Европы и Азии, но и ландшафт этнический, культурный, языковой», – это наблюдение авторов коллективной монографии «Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации» представляется бесспорным [Чайковский Р.Р. и др., 2018; с. 50]. Художественный перевод как особая сфера гуманитаристики в полной мере ощутил эти изменения.

Практически сразу после провозглашения независимости Украины в 1991 г. рухнула советская система **государственной поддержки книжного дела**. Исчезли все переводные серии издательства «Дніпро»: «Вершини світового письменства», «Перлини світової лірики», «Зарубіжна новела», «Майстри перекладу». Правда, к концу 1990-х украинское книгопечатание стало постепенно возрождаться, и сейчас в Украине сформировалась целая **сеть** разнообразных крупных, средних и малых **издательств**: харьковское «Фоліо» (переиздание советских книг, новые переводы классики), киевские «Основи» (западная гуманитаристика и мировая классика), издательский дом «Києво-Могилянська академія», «Дух і літера», «Факт», «Юніверс», «Критика», издательства Олега Жупанского (зарубежная поэзия) и Анетты Антоненко, львовские «Класика», «Астролябія», «Кальварія», «Піраміда», «Літопис», «Урбіно», «Видавництво Старого Лева» (детская литература), черновицкий «Meridian Czernowitz», тернопольский «Богдан» и мн. др. Единичные издательства (как правило, Киева или Львова) специализируются на переводной художественной литературе, остальные издают ее в числе прочих книг. Безусловный плюс сложившейся ситуации – переводимая продукция представлена в широчайшем ассортименте, качество печати отличное, будь то офсет, бумага матовая или мелованная, дизайнерская,

крафтовая, с графическими или полноцветными иллюстрациями, в мягком или твердом переплете. В полиграфическом отношении нынешний украинский читатель явно выиграл.

Современным книгоизданием правит рынок, **экономическая конъюнктура**. За редким исключением, печатать переводную беллетристику – занятие мало- или вовсе неприбыльное. Вследствие высокой себестоимости исчез с книжных прилавков формат «собрание сочинений», удручающе мало академических изданий зарубежных классиков, с преди-/послесловием и обстоятельными комментариями: они требуют слаженной работы крупных научных коллективов.

Переводческие гонорары мизерные. Цитата из статьи «Драгомания» 2010 г.: «В советские времена за один печатный лист (40 тыс. печатных знаков) переводчик получал 150 рублей (месячная зарплата, скажем, слесаря), сейчас – 150-200 грн» [Солодько, 2009]. Как результат, художественным переводом в Украине занимаются либо энтузиасты-одиночки и подвижники-просветители, либо получатели целевых зарубежных грантов. При скромных бюджетах далеко не все украинские издательства решаются печатать за свой счет переводную литературу, предпочитая делать это при спонсорской/грантовой поддержке или на личные средства автора/переводчика. Да и нынешние объемы не идут ни в какое сравнение с советскими: **обычный тираж** переводной украиноязычной книги составлял в среднем от 50 000 до 200 000, а в наши дни книга, выпущенная и распроданная в количестве 5 000 экземпляров, считается бестселлером.

Этот деструктивный процесс отразился и на известном журнале **«Всесвіт»**, который специализируется на переводах зарубежной беллетристики (украинский аналог «Иностранной литературы»). В позднесоветский период его тираж насчитывал сотни тысяч экземпляров, он публиковал переводы высочайшего уровня и пользовался заслуженной популярностью. Сейчас его тираж упал до нескольких сотен, с 2000 г. журнал-ежемесячник выходит вдвое реже – раз в два месяца. Кризис обусловлен недостаточно профессиональной редакторской политикой: неразборчивостью в выборе переводных текстов для публикаций, фактически номинальной редактурой и корректурой. На должность главного редактора журнала в 2012 г. был избран 25-летний Дмитро Дроздовский, недавно замешанный в скандале с академическим плагиатом.

Безусловно, уменьшение книжных тиражей наблюдается в мировом масштабе и вызвано новой культурной реальностью: интерес к чтению снижается, добротно изданная книга недешева, и у нее появился конкурент – электронная книга, бюджетная по цене, а в случае «пиратства» вообще бесплатная. Но есть и внутренние причины: отсутствие системной политики в сфере книгопечатания, госстандартов, соответствующих налоговых льгот, а также «всеядность» издательств, которая неизбежно ухудшает качество переводов. Неупорядоченность, рассогласованность в функционировании типографий, издательств и сетевых магазинов создает сложности для читателей: в книжном море немудрено потеряться, планы печати подменяются анонсами, отчего трудно, а порой и невозможно отследить все интересующие книжные новинки.

Львиная доля переводной литературы в Украине издается посредством **зарубежных грантов**. Европейские державы поддерживают издание своей национальной классики на украинском. Так, Гете-Институт спонсирует переводы немецких авторов, «Австрийский

Культурный форум» – австрийских, программа «Сковорода» при посольстве Франции продвигает переводы с французского; Международный фонд «Відродження» Дж. Сороса деятельно участвует в издании разнообразной переводной литературы. Не остаются в стороне украинская диаспора и меценаты, в первую очередь из США и Канады. А **государство** фактически **устранилось** из книгоиздательского процесса и утратило контроль над ним.

Книжный репертуар регулируется спонсорами. Взамен пресловутой советской цензуры возникла другая **цензура** – опосредованная и даже более эффективная. Она подкрепляется самоцензурой, при которой переводчики в профессиональной деятельности, в интервью выказывают лояльность **патриотическому** и **либеральному дискурсу** с его стандартной повесткой дня (толерантность, психотравмы, война, мультикультурность, гендер, феминизм, квир), не решаясь выйти за его рамки (см., например, интервью А. Вовченко [Вовченко, 2016]). Факт самоцензуры либо не осознается украинскими переводчиками, либо воспринимается как насущная необходимость. Это негласное добровольное соглашение: нарушивший правила игры с большой вероятностью лишится заказов и грантов, выпадет из профессиональной обоймы. Порой переводческий проект напрямую увязан с продвижением стандартов толерантности: так увидели свет детская книжка Вернера Гольцварта «Про малого крота, який хотів дізнатись, хто наклав йому на голову» сомнительной тематики, скандальные квир-антология «120 сторінок содому. Сучасна світова лесбі/гей/бі література» и «Монологи вагіни» Ив Энслер в переводе Эллы Евтушенко, «Автобіографія Еліс Б. Токлас» в переводе Наталии Семенив – книга, интерес к автору которой Гертруде Стайн подогревается ее нетрадиционной ориентацией и близостью к нацизму.

Художественный перевод в Украине неуклонно **идеологизируется** и **политизируется**, становится **орудием пропаганды**. К примеру, в 2015 г. отмечалось 150-летие со дня рождения Р.Киплинга, в ознаменование юбилея был выпущен сборник стихотворений британского поэта «Сім морів». Из множества украинских переводов программного стихотворения «If» в последнее время чаще остальных цитировался прозаический пересказ идеолога ультраправых, основоположника интегрального национализма Дмитра Донцова, с подзаголовком «маніфест арійської людини» [см. Чернишенко, 2016]. А другое стихотворение, «Хлопчина незухвалий» (англ. “The Absent-Minded Beggar”), было издано отдельной книжечкой, все сборы от которой направлены в помощь солдатам АТО, воюющим в Донбассе, – в подражание английскому оригиналу, выручка от которого предназначалась британским солдатам, сражающимся против буров в Южной Африке [Кіплінг, 2014]. Эта параллель по сути дискредитирует Украину, ведь англо-бурская война для Британской империи была откровенно захватнической. Вдобавок и кипплинговское «бремя белого человека» проецируется на культуртрегерскую миссию Украины в Диком Поле – Донбассе. Вот и получается, что из многообразного и противоречивого кипплинговского наследия сейчас в первую очередь востребованы милитаристский дух, культ войны, идеи цивилизационного и культурного превосходства.

В отношении украинского перевода и всей постсоветской культуры применяется термин «**постколониальный**»; он прижился в российской либеральной критике, а в Украине стал мейнстримом. Между тем термин выработан англо-саксонским политическим дискурсом и гораздо более соответствует реалиям британского Содружества, чем стран, некогда интегрированных в СССР. Сейчас идеологическая зависимость Украины от Европы и США в гуманитарной сфере, пожалуй, заметнее, чем аналогичная зависимость от России в советскую эпоху.

Художественный перевод немыслим без профессионалов, поскольку, как известно, «кадры решают все». В период независимости в Украине произошла **естественная смена поколений**. Практически ушла «старая гвардия», преимущественно советская генерация переводчиков, а с ними и классическая школа перевода. Среди потерь последних лет – мастера перевода Роман Лубкивский, Олекса Логвиненко, Виктор Шовкун, Всеволод Ткаченко, Ольга Сенюк, Моисей Фишбейн, Александр Астафьев, Олег Микитенко, крупнейший переводовед Роксолана Зоривчак. На смену пришло другое поколение, представленное по большей части западноукраинским кругом – франковчанами (Тимофей Гаврылив, Иван Андрусак) и львовянами (Виктор Неборак, Марианна Кияновская, Остап Сливинский), а также киевлянами (Неля Ваховская, Анна Вовченко, Элла Евтушенко, Ярослава Стриха). Большинство этих переводчиков переживают своего рода «роман с Западом»: они погружены в европейскую жизнь, многие обучались или стажировались в зарубежных вузах и вернулись в Украину, или работают за рубежом, или живут на две-три страны. У многих в послужном списке длительное сотрудничество со всевозможными грантовыми организациями.

Это поколение выросло в естественном языковом окружении – как минимум билингвальном, а то и чисто украинском. Для некоторых иностранный язык (английский, немецкий, испанский и пр.) привычнее в общении и работе, чем русский. Украинский для них – привычная среда обитания, а не языковая резервация, как это, к сожалению, было в Советской Украине. Кроме уроженцев Галиции и диаспорян, среди них есть люди, из идейных соображений перешедшие на украинский язык (массовое явление в 2014 г.).

Коллективный портрет этой переводческой генерации таков: пиетета по отношению к советской школе художественного перевода они не испытывают. Даже те, кто принадлежит к переводческим династиям и по определению пользуется советским ресурсом – Максим и Ярослава Стриха, Марк и Евгения Белорусец, Юрий и София Андрухович, Олег и Юрий Микитенко. Стиль молодых переводчиков часто выгодно отличается от стиля их предшественников: он более раскован, естественен, неформален, креативная молодежь берется за практически любые произведения, авторов, тематику, не боится играть и экспериментировать с языком, на который у нее обостренное чутье. В минусах у этого поколения – непривычка к кропотливой системной работе над текстом, нехватка (подчас катастрофическая) фоновых знаний, переводческая дерзость без серьезных ресурсов. По этой причине молодые переводчики отдают предпочтение верлибрам, но хуже справляются с переводом строфической поэзии. Именно поэтому львовянка

М. Кияновская, известная талантливими прочтениями польской лирики, терпит неудачу с прозой: синтаксис ее украинского перевода «Джен Эйр» Ш. Бронте буквально калькирует английские грамматические конструкции.

У «новообращенных» переводчиков внезапно ставший родным украинский язык обнаруживает русизмы – следы языковой интерференции. Нередко дает о себе знать и «болезнь роста» – увлечение броскими флешмобами, резонансными акциями, разовыми мероприятиями.

Как обстоят дела с **подготовкой кадров** в Украине?

По данным историографа украинского перевода М. Стрихи, в Киевском национальном университете им. Т.Г. Шевченко преподают 33 языка, против 145 языков, которым обучают в Санкт-Петербургском университете. Переводчиков же выпускают 80 (!) украинских вузов [Стриха, 2006; с. 309]. О том же с горечью говорит переводчица драматургии Т. Некряч: Украина превосходит все страны мира по числу учебных заведений, где готовят переводчиков, тогда как украинских переводчиков художественной литературы не готовят нигде. [Некряч, 2019].

Спектр изучаемых в Украине языков уже российского. Кроме привычных западноевропейских (английского, немецкого, французского) и восточных языков (арабского, китайского), на которые всегда есть политический и/или экономический спрос, в Украине востребованы языки и культуры географических соседей – Польши, Чехии, Словакии, Хорватии, Италии, Испании, Австрии, Турции. Из постсоветских государств Украина развивает культурные и переводческие контакты со странами Балтии, Грузией, Белоруссией, но на политическом – антироссийском – фундаменте.

Языки народов бывшего СССР в Украине, по сути, попали в разряд экзотических. В РФ переводчиков и специалистов по языкам народов СНГ готовит Московский государственный лингвистический университет. Кроме того, в Москве давно и плодотворно работает Литературный институт им. А.М. Горького, где есть кафедра художественного перевода и выпуск по специальности «переводчик художественной литературы». Украине о подобном пока остается только мечтать.

Действенным средством популяризовать художественный перевод, пропагандировать его достижения являются **творческие конкурсы**. Успешный переводческий онлайн-конкурс, проводимый несколько лет Гоголевской академией (ГАК), остановил свою работу. Задолго до войны 2014 г. объединенными усилиями Донецкого национального университета и Британского Совета был организован всеукраинский конкурс художественного перевода, который проходил в Донецке, однако спустя несколько лет министерским распоряжением был переведен в другой университет и прекратил существование. На данный момент в Украине ежегодный конкурс проводит Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина, аналогичные попытки предпринимаются в других университетах: Киевском национальном лингвистическом, Сумском, Центральноукраинском (Кировоградском, ныне Кропивницком). Но эти конкурсы нерегулярные и предназначены для студентов конкретного вуза, в лучшем случае допускается участие молодых переводчиков до 35 лет. Следовательно, их аудитория ограничена конкретным университетом,

городом, и в отсутствие устойчивой традиции проведения и соответствующей рекламы конкурс остается локальным, «не дорастает» до общенационального масштаба, не говоря уже об «украинском мире». А ведь именно по этому принципу функционируют международные конкурсы в РФ: конкурс начинающих переводчиков им. Э.Л. Линецкой под эгидой Пушкинского Дома в Санкт-Петербурге; конкурс «Читающий Петербург» при городской публичной библиотеке им. В.В. Маяковского; конкурс «Littera Scripta», конкурс поэтического перевода «Наследники Лозинского» на сайте roezia.ru и мн. др. Это в конечном итоге и формирует виртуальное культурное пространство «русского мира», в которое вовлечены все пишущие по-русски в России, ближнем и дальнем зарубежье, без ограничения статуса, возраста и гражданства.

В Украине существует целый ряд **переводческих премий**, которые носят имена корифеев украинского перевода: Максима Рыльского, Василя Мысыка, Миколи Лукаша («Ars Translationis», или «Мистецтво перекладу»). Премией имени Григория Сковороды награждают за наиболее удачные переводы с французского, премией «Metaphora» – за лучшие переводы поэзии и эссеистики. Но эти премии присуждаются «с переборами», хотя анонсированы как ежегодные, процедура выбора лауреата не всегда прозрачна, а победители и их работы зачастую неизвестны широкому читателю; сумма же вознаграждения носит чисто символический характер. К примеру, размер премии им. В. Мысыка составляет 1000 гривен.

Вместе с тем украинскому художественному переводу последних десятилетий **есть чем гордиться**. Зарубежная классика прирастает современными прочтениями: появилась новая полная «Божественна комедія» с комментариями М. Стрихи, вдобавок к классическому переводу Е. Дробязко; благодаря многолетнему труду А. Перепади увидела свет на украинском эпосе «У пошуках втраченого часу» М. Пруста; усилиями переводчика и редактора П. Рыхла издается многотомник поэзии П. Целана. Симптоматично, что эти фундаментальные «долгоиграющие» проекты осуществлялись представителями старшего поколения, прошедшего советскую школу. Далее, в годы независимости читателям стали доступны творчество и переводы «Расстрелянного Возрождения» – репрессированных в 1930-40-х гг. авторов (М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмары, О. Бургардта, М. Иогансена, Д. Загула, А. Крымского и др.), а также украинских диссидентов-шестидесятников, в первую очередь талантливые тексты В. Стуса. Помимо того, за прошедшие годы удалось соединить переводческие традиции Большой Украины с наработками диаспоры. В круг чтения были включены шекспировский «Сонетарий» и лирика Паунда в прочтении И. Костецкого, переводы поэтов разных народов и эпох М. Ореста и его ученика И. Качуровского, зарубежная поэзия в переложениях Яра Славутича, Св. Караванского, О. Тарнавского и мн. др. Их трудами заполняются белые пятна перевода – художественные произведения, попавшие в свое время под цензурные запреты. Увы, есть у этого процесса и обратная сторона: диссиденты и диаспоряне привнесли в украинский перевод агрессивную антикоммунистическую, русофобскую, националистическую идеологию и риторику.

В украинском художественном переводе назрел ряд **проблем, требующих разрешения**. Одна из самых существенных обозначена М. Стрихой как «нехватка цехового общения»

[Солодько, 2009]. Конечно, предпринимаются попытки создать среду профессиональной коммуникации: это инициированный переводчицей М. Габлевич проект для начинающих «Перекладацька майстерня», который желательно было бы сделать на постоянной основе. Это и литературно-переводческий проект Е. Белорусец «POSTORY» (2008 г.) с онлайн-сайтом, журналом и переводческим семинаром. Но этим проектам не хватает кооперации и системной поддержки, какую не в состоянии обеспечить ни гранты, ни усилия энтузиастов-одиночек.

Характерное для данного момента остро-критическое отношение к советскому прошлому приводит к огульному отрицанию достижений и наработок советской школы художественного перевода. Распространилась практика переводить, не заглядывая в уже существующие версии, ради чистоты интерпретационного эксперимента или «из принципа». К каким досадным промахам это приводит, видно из примера: опытейший профессионал, харьковчанка Валерия Богуславская переводит для байроновского сборника стихотворение «Cornelian», ошибочно толкуя его название как производное от имени Корнеля: «Корнелівське» [Байрон, 2004]. При том, что и во всех русских прочтениях, и в украинском переводе Д. Паламарчука оно именуется верно – «Сердолик» («Сердолік»). В этом же достаточно вольном переводе обращение Байрона к другу-дарителю камня заменено любовным обращением к женщине, что в корне меняет его смысл.

Уменьшилась в масштабах, но не искоренена окончательно порочная практика советской эпохи – переводить на украинский не с оригинала, а с русского перевода. Именно так, к примеру, воспринимается украинский текст романа Жорж Санд «Консуэло», чуть ли не скопированный В. Бойко с русского перевода под редакцией Д.Г. Лившиц и Т. Ириновой. Как видно, обе крайности в отношении советского опыта – разрыв преемственности и бездумное подражание – пагубно сказываются на качестве переводов.

И напоследок несколько слов о ситуации с **XII в Донбассе**.

Довоенная культурная жизнь в Донбассе была незримо, но отчетливо разделена на две обособленные ветви, украино- и русскоязычную. В 2014 г. разделение завершилось расколом. Военный конфликт привел к оттоку в Украину значительной части донбасских авторов и переводчиков, многие из которых представляют Донецкую филологическую школу (Элина Свенцицкая, Владимир Рафеенко, Ия Кива, Анна Грувер, Игорь Проценко). Переводы «внутренних эмигрантов», как и оригинальное их творчество, отягощены пропагандистскими интенциями. Например, поэтесса Ия Кива переводит современную военную лирику, нарочито культивируя психотравму «вынужденных переселенцев»; ее новые переводы с белорусского декларативно выполняются в поддержку «змагаров». Последний русскоязычный роман «Долгота дней» дончанина В. Рафеенко, демонстративно отказавшегося от русского языка в творчестве, – фантазмагорическая история о его бегстве из родного города – переведен на украинский, хотя необходимости в этом нет: в Украине читательская аудитория романа двуязычна, а для зарубежной нужна английская версия. Поэтому появление украинского текста «Довгі часи» – шаг скорее пропагандистский.

В этой мысли укрепляет интервью львовянки М. Кияновской, которая и перевела роман на украинский язык. В интервью сознательно постулируется разрушительная, разъединительная роль художественного перевода: *«На самом деле есть немало причин, почему я перевожу русскоязычную и русскую поэзию на украинский язык... В последнее время появилась еще и политическая причина. Я считаю, что перевод является составляющей и одним из регуляторов общественного договора. У нас есть потребность в переводе, потому что мы – другие. Россия – другая страна, чужая страна. Русский язык – другой язык, чужой язык. Этот язык иначе структурирует реальность, выстраивает другие ритмические структуры, другие системы культурных кодов, другие символические поля. Перевод – инструмент, который помогает формировать отношение к российскому («русскому») как к Другому»*... [Кияновська, 2016]. Иными словами, задача М. Кияновской – не сблизить, примирить через перевод народы, оказавшиеся в исторической противофазе, – напротив, она стремится предельно оградить, сделать чужим русский язык, а перевод с русского – вынужденно необходимым для украинцев.

Пусть из политических соображений, но среди «донбасских эмигрантов» украинско-русский и русско-украинский перевод особо востребован. Переводчики стремятся продвигать украинскую поэзию в русскоязычной аудитории (переводы В. Стуса горловчанки А. Кругленко) или познакомить украинского читателя с шедеврами русской лирики (переводы В. Белявского из А. Тарковского). Русский язык, несмотря на «украинский демарш» донбасских переводчиков, продолжает связывать их с русской культурой и малой родиной.

Русскоязычная ветвь Донецкой школы представлена переводами Сергея Шаталова (итальянская лирика), Владислава Русанова (фантастика), Елены Лавровой (английская поэзия) и др. Здесь ощутимее опора на русскую и советскую традицию, на саму школу художественного перевода. К сожалению, творческие контакты с коллегами – русскими переводчиками Украины – из-за войны большей частью утеряны. Зато укрепились и расширились связи с РФ: дончане регулярно публикуются в сборнике «Художественный перевод и сравнительное переводоведение» проф. Д.Н. Жаткина, сотрудничают с Пушкинским Домом г. Санкт-Петербург, издают совместный альманах для начинающих «Отражения. Первые опыты художественного перевода».

Конечно, данная статья не претендует на системный анализ, академическую объективность и всеохватность. Жанр ее точнее всего определяется английским словом «outline» – очерк, краткий обзор положения дел в современном украинском художественном переводе. Остается надеяться, что политический фактор со временем утратит актуальность и остроту, а художественность и профессионализм станут ключевыми критериями в оценке переводных текстов. Сам же художественный перевод сможет вернуться к своей исконной благородной миссии – наводить мосты между народами, языками и культурами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байрон Дж.Г. Корнелівське // Байрон Дж.Г. Твори. Переклад з англійської В. Богуславської. – Київ: Дух і літера, 2004. – С. 46-47.
2. Вовченко А. У текстах Монтгомері багато паралелей із нашою реальністю // Електронний ресурс. Режим доступа: <http://litakcent.com/2016/07/19/anna-vovchenko-u-tekstah-monthomeri-duzhe-bahato-paralelej-iz-nashoju-realnistju/>

3. Кіплінг Ред'ярд. «Хлопчина незухвалий» /Буквоїд. 08.08.2014 // Електронний ресурс. Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/news/poetry/2014/08/08/100838.html>.
4. Кіяновська М. Переклад та неперекладність. Частина I: Думати про «тіло вірша» /Літцентр, 16.05.2016 р. // Електронний ресурс. Режим доступу: <https://litcentr.in.ua/blog/2016-05-12-107>
5. Некряч Т. Перекладач є представником автора у своїй культурі – професорка Тетяна Некряч про художній переклад. Українське радіо. 18.11.2019 р. // Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.nrscu.gov.ua/news.html?newsID=91671>
6. Солодько П. Драгоманія. Сучасний художній переклад – непогані наклади і низькі гонорари.16.01.2009 р. // Електронний ресурс. Режим доступу: <https://tyzhden.ua/publication/3299>
7. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. – Київ: Факт, 2006.
8. Чайковский Р.Р., Вороневская Н.В., Лысенкова Е.Л., Харитоновна Е.В. Художественный перевод в СНГ: проблемы и тенденции // Чайковский Р.Р., Вороневская Н.В., Лысенкова Е.Л., Харитоновна Е.В. Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации (основы теории). – М.: Флинта, 2018. – С. 50-56.
9. Чернишенко В. Ред'ярд Кіплінг, якого ми не читаємо /Літакцент, 14.01.2016 р. // Електронний ресурс. Режим доступу: <http://litakcent.com/2016/01/14/redjard-kipling-jakoho-my-ne-chytajemo/>

**«И МЫ СТАРАЕМСЯ ЖИТЬ, НАСКОЛЬКО ВОЗМОЖНО, РАДИ ДРУГИХ»:
ОТКАЗ ОТ «УТОПИИ ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА» Г. ТОРО В РОМАНЕ
Р. ГОЛДШТЕЙН «36 ДОКАЗАТЕЛЬСТВ СУЩЕСТВОВАНИЯ БОГА»**

Аннотация. В статье раскрывается сущность полемики Р. Голдштейн с позицией Торо, определяющей идейно-художественный замысел романа. Создавая патриархальный, противостоящий современной цивилизации Новый Уолден, населенный евреями-иммигрантами, автор романа преследует схожую с намерением Торо цель показа ценности изоляции для сохранения духовной самоидентичности. Однако Голдштейн не принимает индивидуализма своего философского предшественника, утверждавшего, что величайшее благо для общества заключается в проявлении и развитии каждым своего индивидуального дара, заложенного природой. У Голдштейн читатель находит противоположную мысль: идея спасения ассоциируется, прежде всего, с сохранением общей духовной традиции, не обязательно совпадающей с религиозной, коллективной памяти, продолжением существования народа как целостности. Только через ощущение сопричастности, принадлежности к обществу человек способен обрести смысл жизни.

Ключевые слова: Ребекка Голдштейн, философский роман, утопия, Торо, трансцендентализм.

Ребекка Голдштейн (р. 1950) защитила диссертацию по философии в Принстонском университете, и, несмотря на то, что позже она предпочла литературную карьеру научной, ее интерес к философии не исчез. Не удивительно, что доминирующим в ее художественном творчестве выступает жанр философского романа, содержащий сознательные отсылки к определенным философским концепциям и их своеобразную практическую «проверку» в условиях конкретной жизненной ситуации. Р. Голдштейн полагает, что романский жанр предоставляет автору значительно больше возможностей для донесения идеи до читателя, чем научная статья, поскольку идея постигается лучше, когда воздействует не только на логику, но и на чувства воспринимающего ее. Она уверена, что чтение художественного произведения «приводит к более глубокому проникновению в суть мироздания, чем идеи, порожденные в процессе исключительно логического размышления» [Goldstein, 2006, p. 297].

Однако как истинная американка, не привыкшая безоговорочно доверять авторитетам, она нередко подвергает критическому анализу теории знаменитых предшественников. Особый случай составляет, вероятно, только Спиноза, взгляды которого автор разделяет практически полностью и часто говорит об этом в своих статьях и интервью. Но с большинством мыслителей, соглашаясь в одних аспектах, она нередко вступает в идейный спор в других. Так происходит, например, в случае с Г.Д. Торо.

Философия Торо обращена к большим метафизическим проблемам и поэтому оказывается привлекательна для Голдштейн, которая никогда не разделяла современного стремления методологически уподобить философию точным наукам. Так, например, она резко критически высказывается о доминирующей в англо-американской традиции аналитической философии, называя ее «краткосрочным финансовым вложением» [Goldstein, 2011]. Философия Торо, в этом смысле, оказывается «долгосрочна», поскольку ее интересуют, в первую, очередь, универсальные законы жизни и истина – «единственное, что есть прочного» [Торо, 2013, с. 315].

В романе «36 доказательств существования Бога» (2010) присутствует прямая отсылка к творчеству Г. Торо: значительный эпизод в произведении связан с жизнью американской еврейской общины – Новым Уолденом (New Walden). Группа евреев бежала из Венгрии, оккупированной фашистами во время второй мировой войны, и обосновалась в США. Про Торо и Уолден иммигранты никогда не слышали, а свое новое поселение собирались назвать Новым Валденом (New Valden) в честь родной деревни, которую вынуждены были покинуть. Но американский чиновник записал название по-своему: «Жители Валдена не подозревали, что эта орфографическая ошибка в имени породила их связь с призраком Генри Дэвида Торо и голосом американского трансцендентализма – возвышенным, романтическим, гордо упорствующим в своей “неотмирности”» [Goldstein, 2010, p. 93]. Однако если для иммигрантской общины данная ассоциация оказывается неожиданной и непреднамеренной, то для автора философского романа это совсем не случайное совпадение, а продуманный указатель на культового для Америки мыслителя, с которым Голдштейн выстраивает здесь диалог.

Трансцендентализм находится у истоков оригинальной философской мысли США и отражает многие черты, типичные для американского национального характера и мышления: стремление к свободе, оптимизм, веру в собственные силы, стремление во всем полагаться только на себя [Никулина, 2006, с. 78]. Торо с его нонконформизмом и идеализмом, подтолкнувшими его к известному эксперименту, во время которого он в течение двух лет жил в одиночестве на берегу Уолденского пруда, является ярким носителем данного философского мировидения.

И первое, что читатель видит в романе, – это схожесть целей основания обоих Уолденов – у Торо и Голдштейн. Торо жестко критикует современное общество, где «большинство людей ведет безнадежное существование» [Торо, 2013, с. 10], где «люди больше хлопочут о модном или хотя бы чистом и незаплатанном платье, чем о чистой совести» [Торо, 2013, с. 24]. Еврейская община сходным образом создает Новый Уолден, «чтобы защититься от порчи, разъедающей Америку» [Goldstein, 2010, p. 348]. В обоих

случаях современная цивилизация рассматривается как источник пороков, порожденных жадной властью и наживы, от которой необходимо бежать, чтобы сохранить и защитить свое духовное богатство.

Но при этом сразу становится заметно и главное отличие двух Уолденов. Торо является единственным обитателем своего спасительного «острова» – «утопии одного человека» [Kotin, 2019, p.4]. Как указывает С.М. Уорли, «начинание Торо отличается от проектов других утопистов серьезным образом: это общество, состоящее из одного человека, так что временами кажется, что это модель не столько нового общежития, сколько нового одиночества. Если «Уолден», с одной стороны, напоминает утопию, то с другой – «Робинзона Крузо», а это, по меньшей мере, очень неудачное сочетание» [Worley, 2001, p. 80]. Еврейская же колония, в этом отношении, представляет собой более традиционный вариант утопии как попытки создать идеальное общественное образование. В результате, становится очевидно, что Торо, поселившись на берегу Уолдена, стремится сохранить в чистоте именно свою уникальную душу, в то время как еврейская община – душу своего народа, коллективную память, которая для нее равна собственной национальной и культурной идентичности. Многие исследователи пытались показать, что Торо в своем эксперименте стремился к объединению личных и общественных интересов, «успешно сочетал Одиночество на природе со служением Обществу», по словам Э.Ф. Осиповой [Осипова, 2017, с. 461]. Действительно, Торо в своей книге говорит о том, что его задача – воздействовать на современников, заставить их задуматься над собственной жизнью: «Мне хочется писать не о китайцах или жителях Сандвичевых островов, но о вас, читатели, обитающие в Новой Англии, о вашей жизни, особенно о внешней ее стороне, то есть об условиях, в каких вы живете в нашем городе и на этом свете: каковы они, и непременно ли они должны быть так плохи, и нельзя ли их улучшить» [Торо, 2013, с. 6]. Но, с другой стороны, сознавая, что общество в массе своей еще не готово разделить его идеи, Торо взирает на него свысока, заявляя в конце книги, что «Джон или Джонатан» вряд ли поймут изложенное им [Торо, 2013, с. 321]. Поэтому все-таки скорее прав Дж. Порте, утверждающий, что «идея рая для Торо – это изоляция, в которой он как поэт может пребывать в бездельи и наслаждаться духовным одиночеством вдали от забот и проблем современного мира» [Porte, 2004, p. 148]. Исследователь указывает на обусловленность индивидуалистической идеи свободы историческим складом американского национального характера: «Действительно, оправданием для ухода всегда служит утверждение, что одинокий американский герой, возмущенный несовершенствами окружающего его общества, бежит прочь для того, чтобы заложить основы более совершенного социального устройства; согласно этому утверждению, к

бунту его подталкивает не собственный вздорный характер прирожденного индивидуалиста, а стремление к восстановлению общественного устройства. Однако мы не должны забывать о парадоксе: поскольку ни один из существующих общественных укладов еще ни разу не устроил нашего американского героя, мы склонны подозревать, что он действует под влиянием личных, а не общественных причин» [Porte, 2004, p. 147]. Хотя Торо рассуждает о тяжелой жизни своих соотечественников, спасти, по большому счету, он стремится не столько их, сколько себя.

Для еврейской же общины идея спасения ассоциируется, прежде всего, с сохранением коллективной памяти, продолжением жизни народа как целостности, а не отдельных его представителей. В отличие от Торо, заявлявшего, что он желает иметь дело не с временем, а только с вечностью [Торо, 2013, с. 100], память народа глубоко укоренена именно в историческом времени, из которого она черпает свою национальную и культурную идентичность. В романе это становится понятно из того, как трепетно сохраняет община свою историю и индивидуальные родословные. Если в «Уолдене» Торо представлена картина живописной безмятежной природы, в которой, действительно, словно воплощается вечность («Белый пруд и Уолден – это крупные кристаллы на лице земли, Озера Света» [Торо, 2013, с. 197]), то для жителей Нового Уолдена за названием их места поселения далеко не столь идиллически, но ощутимо более исторически конкретно встает деревня в Венгрии и синагога, в которой захватчиками были сожжены десятки их соотечественников [Goldstein, 2010, p. 348].

Частью исторической памяти и самоидентичности народа выступает его религия. Жизнь Нового Уолдена выстроена на объединяющей силе религиозной традиции. И светская, и духовная власть сосредоточены в лице главного раввина, и эта власть передается по наследству от отца к сыну – анахронизм для демократической Америки XX столетия, но для Нового Уолдена неотъемлемая часть незыблемого уклада, дающая членам общины ощущение принадлежности к многовековой традиции. Все обряды и предписания строго соблюдаются. Торо вряд ли бы принял такое следование догме. Организованная религия вызывала у него отторжение как один из способов проявления тирании власти. Вероятно поэтому в «Уолдене» он демонстративно объявляет себя «язычником» [Торо, 2013, с. 258] и для иллюстрации своих идей гораздо чаще ссылается на священные тексты индуизма, чем христианства. В этом находит выражение его протест против силы традиции и давления общества, что еще раз подчеркивает индивидуализм как базовую ценность философской системы Торо.

Религиозно-философские воззрения Торо часто называют пантеизмом. По мнению философа, божественное разлито в природе, и потому Торо, как многие его современники-

романтики, не перестает восторгаться созданным ею. Созданное человеком такого восторга, как правило, не вызывает. Р. Голдштейн частично принимает, а частично отвергает подобное видение. С одной стороны, ее роман пронизан сходным ощущением внутреннего восторга и изумления перед большим миром, которое сопровождает главного героя Касса Зельцера, «атеиста с душой» [Goldstein, 2010, p. 10], на протяжении большей части повествования. С другой стороны, мир, о котором ведет речь Р. Голдштейн, поклонница Спинозы, оказывается намного больше «природного» мира Торо. Философские воззрения Спинозы также часто характеризуют как пантеистические, но его рационалистическая система видит божественное не только в сугубо «природном», и не только в общепризнанно прекрасном, но в полноте мира как таковой, со всеми ее кажущимися противоречиями и внешними недостатками. Постигший такого Бога через логическое познание понимает и принимает мир во всей полноте и любит его именно таким, не требуя, чтобы Бог любил его в ответ. Индивидуалистическое начало, «я», растворяется в мире, частью которого познающая душа себя осознает.

Своеобразный конфликт двух Уолденов, двух мировоззрений – идеалистического, индивидуалистически ориентированного, и социально-конкретного коллективного – художественно наиболее ярко воплощается в романе в образе Азари, сына раввина Нового Уолдена. Уже первое его появление на страницах романа вызывает узнаваемые ассоциации с возвышенно-романтическими персонажами литературной эпохи Торо. Внешность маленького Азари напоминает ангельскую, он выглядит посланцем из другого, трансцендентного, мира: «Это был необыкновенно красивый ребенок. У него были большие сияющие глаза и что-то неуловимое в облике, из-за чего он казался легко ранимым и мудрым» [Goldstein, 2010, p. 193]. Азария с детства проявляет незаурядные математические способности. Еще до того, как научиться читать и писать, мальчик самостоятельно открывает многие законы математики. «Кто научил его этому?» – удивленно спрашивает Касс его отца, раввина, при первой встрече. «Кто научил его? Ангелы!» – отвечает отец. – «Он любит играть с числами. Для него они – игрушки, и мы позволяем ему играть» [Goldstein, 2010, p. 200]. Математика в произведениях Голдштейн, ее гармония, абстрактная красота и отделенность от мира повседневного эмпирического опыта всегда выступают символами платоновского идеализма. Мальчик, действительно, первоначально кажется существом из иной реальности: более возвышенной и прекрасной. Он глубоко чувствует красоту и совершенство абстрактного мира чистых математических форм и, владея единственным языком для выражения возвышенного – языком иудейской религии – использует его в стремлении озвучить свои удивительные прозрения. Самостоятельно обнаружив и доказав бесконечность ряда простых чисел, которые он

именует «ангелами», Азария пытается поделиться чудесным открытием с членами общины, но те, разумеется, не подозревают об истинном содержании его речи, воспринимая ее в прямом религиозном смысле, и это понимает Касс, наблюдающий за происходящим: «Азария был так счастлив, думая, что демонстрирует всем жителям общины чудесное открытие, которое он совершил, и оно объединяет их, но он был совершенно одинок. За всю свою жизнь я никогда не видел образа более волнующего и одинокого» [Goldstein, 2010, p. 296]. Духовное одиночество выступает здесь значимым символом. Идеальный мир математики в художественном мире романа и есть «утопия одного человека», которая на протяжении многих лет поглощает Азарию и в которой он обретает истинное счастье, уходя из мира людей в лучезарный мир нематериальных идей, где происходит его единение с «божественным», не имеющим ничего общего с узким и догматически окостенелым миром иудаизма, от которого он оказывается, таким образом, все дальше. Люди являются помехой в этом общении с трансцендентно-прекрасным, и потому мальчик чувствует себя лучше всего, когда остается один на один с миром чисел. Кульминацией этого стремления обрести индивидуальное блаженство несмотря на противостоящие обстоятельства в лице семьи и общины, видящих в молодом человеке будущего раввина в соответствии с древней традицией, становится решение Азарии по окончании школы уехать из Нового Уолдена и поступить в Массачусетский технологический институт на математический факультет. «И так мы стараемся жить, насколько возможно, ради себя: иначе, кто же проживет жизнь за нас?» [Goldstein, 2010, p. 427]. Но в тот самый день, когда молодой человек практически получает согласие на зачисление, умирает его отец. И Азария решает вернуться домой и выполнить долг, возлагаемый на него традицией: возглавить общину, которая при иных обстоятельствах, вероятно, сможет продолжить свое существование, но на глубинном духовном уровне потеряет ощущение связи с многовековой традицией, в которой сын раввина всегда становился раввином и тем самым не давал прерваться нити, соединяющей историю поколений. «И мы стараемся жить, насколько возможно, ради других: иначе, что мы есть?» [Goldstein, 2010, p. 427].

Критик Л. Шиллингер характеризует последний сюжетный ход как парадокс: «Удивительно, что в романе, утверждающем несущественность идеи Бога, нитью, связующей все линии в единое целое, пусть и не очень крепко, выступает ортодоксальный иудаизм» [Schillinger, 2010]. На самом деле, на идейном уровне речь в романе идет совсем не об иудаизме. Показательно, что Азария к моменту принятия решения о возвращении домой, уже не верит в Бога и возвращается не из религиозных побуждений, а ради продолжения существования своего народа, сохранения его духовной самоидентичности

как оппозиции прагматизму «большой» Америки. В этом смысле позиция Азарии в романе оказывается отлична от позиции Торо. Торо в финале уходит из Уолдена, чтобы попробовать что-то иное, чтобы «прожить еще несколько жизней» [Торо, 2013, с. 310]; он остается индивидуалистом и жаждет искать «свой *собственный* путь» [Торо, 2013, с. 74]. Азария в свой Уолден, напротив, возвращается, так как для него коллективное оказывается приоритетнее индивидуального. В этом заключается смысл утопии, созданной Голдштейн: она верит, что народ, с его коллективной идентичностью, всегда больше и важнее индивидуума, даже гения; и такой Уолден способен выжить в современном постиндустриальном мире несмотря на противодействие обстоятельств.

Таким образом, роман Р. Голдштейн представляет собой философское размышление о сущности духовности в эпоху, когда традиционные религиозные идеи утрачивают актуальность, попытку решить «проблему примирения научной картины мира и врожденной тяги к трансцендентному», по выражению П. Лопатина [Lopatin, 2010]. Бог, как полагает автор романа, – всего лишь один из способов именованя субъективного ощущения осмысленности мироздания, но существует и много других имен. Действительность способна дать человеку ощущение цельности и смысла совершенно разными путями. Показательны в этом отношении сильные позиции романа: произведение открывается описанием «природного храма» – возвышенной красоты зимнего пейзажа, вызывающего в душе Касса, сознательного атеиста, переживания, не уступающие религиозным по глубине, и завершается утверждением «духовного храма» единения со своим народом – ритуальным танцем Азарии с новорожденным сыном перед членами общины. Изваянный морозом из снега и льда «вздыхающийся в бесконечность собор» [Goldstein, 2010, p. 14], который Касс рассматривает в одиночестве, прекрасен. Но он становится прекрасен вдвойне, поскольку герою есть с кем разделить свой восторг: в этот момент он предвкушает встречу с любимой женщиной. Прекрасны ангелы-числа, населяющие математические небеса Азарии. Но еще более прекрасен свет искренней радости на лицах членов общины, приветствующих появление первенца у молодого реббе как символ продолжения их общего рода. Человек – существо социальное, и его утопия не может быть реализована в полном одиночестве. Только через ощущение сопричастности, принадлежности к обществу человек обретает смысл жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никулина А.К. Т. Уайлдер об американском национальном характере // Теория и практика преподавания английского языка и страноведения США. Международный выпуск. Уфа: РИО РУНМЦ МО РБ, 2006. С. 70–79.
2. Осипова Э.Ф. «Смотритель ливней и снежных бурь...» (к 200-летию Генри Торо) // Литература двух Америк. 2017. №3. С. 459–473.

3. Торо Г.Д. Уолден, или Жизнь в лесу / Пер. с англ. З.Е. Александровой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 352 с.
4. Goldstein R.N. 36 Arguments for the Existence of God. A Work of Fiction. New York: Pantheon Books, 2010. Electronic edition (BookSee.org). 482 p.
5. Goldstein R. Sell Descartes, Buy Spinoza // Prospect. 2011. May 25. URL: <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/sell-descartes-buy-spinoza> (дата обращения: 24.06.2020).
6. Goldstein R. *The Fiction of the Self and the Self of Fiction* // *The Massachusetts Review*. 2006. Vol. 47. No. 2. P. 293–309.
7. Kotin J. Utopias of One. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019. 216 p.
8. Lopatin P. 36 Arguments for the Existence of God, by Rebecca Newberger Goldstein // Commentary. January 2010. URL: <https://www.commentarymagazine.com/articles/peter-lopatin/36-arguments-for-the-existence-of-god-by-rebecca-newberger-goldstein/> (дата обращения: 24.06.2020).
9. Porte J. Consciousness and Culture: Emerson and Thoreau Reviewed. New Haven&London: Yale University Press, 2004. 234 p.
10. Schillinger L. Prove It // New York Times. 2010. January 29. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2010/01/31/books/review/Schillinger-t.html> (дата обращения: 24.06.2020).
11. Worley S.M. Emerson, Thoreau, and the Role of the Cultural Critic. Albany, NY: State University of New York Press, 2001. 193 p.

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО ДРУГОГО В РОМАНЕ С. ФОЛКСА «НЕДЕЛЯ В ДЕКАБРЕ»

Аннотация. В статье рассматривается имагологическая проблематика романа современного английского писателя Себастьяна Фолкса «Неделя в декабре» в широком контексте социокультурных аспектов британской действительности первого десятилетия XX в. Сатирическая направленность романа раскрыта на уровне сюжета, системы образов романа, каждый из которых индивидуализирован и одновременно представляет типические черты своей социальной общности, а также ведущих мотивов (безумия, отчуждения, иллюзорного видения жизни). Некоммуникабельность современного мира особенно драматично подчеркнута Фолксом при изображении конфликта мусульманской и христианской цивилизаций. Писатель использует приём очуждающего видения, представляя британскую действительность сквозь призму иной культуры, глазами «другого». В роли «чужого» выступает Хассан, один из центральных героев романа, чья духовная история представляет собой последовательное, детерминированное социумом описание становления героя, эволюцию его самоидентификации (от поисков компромисса с английской идентичностью до бунта против неё, приобретающего религиозную направленность).

Образ Хассана как другого/чужого, оказавшись в фокусе романного повествования, позволил Фолксу заострить проблемы современного ему английского социума, наглядно представить эксцессы общества потребления, массовой культуры, дефицит духовности и нарастающее экзистенциальное одиночество человека в мире.

Ключевые слова: имагология, идентичность, образ другого, остранение, сатирический роман

Социально-проблемный роман Себастьяна Фолкса «Неделя в декабре» (2009) был единодушно признан английской критикой «романом о состоянии нации», который воссоздаёт с фактологической правдивостью реалии британской жизни 2000-х гг. Рецензенты находили в нём сходство с романами классического реализма, в частности устанавливали связи с творческой манерой Ч. Диккенса (эпическая широта, социальный детерминизм характеров, благополучный финал), а также с сатирическими произведениями Тома Вулфа, изображавшего «социальные патологии». [Потанина, 2018, с. 34-35; Cartwright, 2009; Cowles, 2010]. Сатира Фолкса в этом романе настолько масштабна и остра, что критик Тибор Фишер заявил, будто роман «Неделя в декабре» констатирует «конец Британии» [Fischer, 2009] (как известно, к таким заключениям о судьбе Соединённого Королевства приходили и представители постмодернистского метаисторического романа).

Жанровая форма романа-хроники, ориентированная на документальное отображение действительности, контрастирует в «Неделе в декабре» с пародийно-игровой

направленностью текста, изобилующего гротескными характерами и ситуациями и приобретающего порой характер комической фантазмагии.

Система образов романа представляет срез английского социума: среди персонажей – бизнес-менеджер, литературный критик, юрист, спортсмен, студент, машинист метро, чьи судьбы пересекаются в течение недели перед Рождеством 2007 г. в пространстве Лондона.

Писатель изображает «физиологию» безответственного британского бизнеса, который накануне мирового экономического коллапса пребывает в мире «функционального аутизма» и полного пренебрежения по отношению к рядовым гражданам. Ярким воплощением алчности британских буржуа становится в романе образ Джона Вилза, управляющего крупным лондонским хедж-фондом, искушённого финансиста, поставившего перед собой цель завладеть средствами Объединённого королевского банка, от которого зависит благосостояние большого числа британских пенсионеров, «a toothless army» в уничижительном определении Вилза. Романист превращает его в зловещую фигуру, олицетворение хищничества, чья генеалогия восходит к бальзаковским буржуа. Обогащение становится монострастью Вилза, делающей его человеком-автоматом, для которого чужды «культуры, языки и искусства» и который никогда не испытывает «стыда или сомнения, или потрясения от вновь обретённой связи с миром»; добродетели для него не важны, поскольку он «давно мигрировал туда, где эти качества не имеют значения» [Faulks, 2011, p. 105], в виртуализированный мир бизнеса, отчуждающего себя от гуманитарных проблем социально-духовной сферы. Вилз отчужден также и от своей семьи, не случайно его сын Финн деградирует без отцовского внимания, становится наркоманом и попадает в психиатрическую клинику.

Мотив безумия становится одним из ведущих в романе, акцентируя неблагополучие современной британской цивилизации: Адаму, больному шизофренией брату одного из положительных героев произведения, адвоката Гэбриэла, видятся картины близкого Апокалипсиса, о котором он предупреждает близких; страна поглощена реалити шоу «Это сумасшествие», участники которого, психически больные люди, ведут бессвязные разговоры, демонстрируют свои сексуальные фантазии, «спонтанными жестами, имеющими иконический статус, творя историю телевидения» [Faulks, 2011, p. 274]. Сатира С. Фолкса перерастает в трагический гротеск, когда один из участников шоу под объективами телекамер кончает жизнь самоубийством.

Объектами сатирического изображения Фолкса становятся также система образования, сосредоточенная прежде всего на толерантности и «ненасильственном

менеджменте ученических коллективов» и, как следствие, утратившая способность транслировать знания, и литературно-издательский мир, в котором царят предвзятость, нетерпимость к чужому успеху, снобизм.

Ведущими в романе становятся мотивы отчуждения и иллюзорного видения жизни, которая превращается в поле игры: в виртуальном мире компьютерной игры «Параллакс» играют со своими двойниками, скрашивая серую повседневность, машинист лондонского метро Дженни Форчун и школьный учитель Рэдди Грейвс; дистанцировавшийся от мира сын лондонского финансиста Финн собирает в пространстве онлайн футбольную «команду мечты».

Некоммуникабельность современного мира особенно драматично подчёркнута Фолксом при изображении конфликта мусульманской и христианской цивилизаций, несущего существенную имагологическую нагрузку в романе. Писатель использует давно известный в литературе приём очуждающего видения, представляя британскую действительность сквозь призму иной культуры, глазами «другого». В роли «чужого» выступает Хассан, один из центральных героев романа, сын выходца из Пакистана Фарука аль-Рашида, разбогатевшего на Британских островах, в Шотландии.

Частная история англо-пакистанского семейства представлена в широком мультикультурном контексте романа, включающем многочисленные маркеры инокультуры: многонациональные толпы на улицах мегаполиса, этнически многосоставные школьные классы, интернациональные футбольные команды, экзотические урбанонимы, – всё это важнейшая часть общего фона, на котором разворачивается сюжет произведения.

Духовная история Хассана детально воссоздана в соответствии с канонами классического реализма и представляет собой последовательное, детерминированное социумом описание становления героя.

Осознание своей ориентальной инаковости стало для Хассана серьёзной детской травмой, поскольку оно сопровождалось унижениями со стороны одноклассников, и в результате он начал искать компромиссы между двумя культурами, в каждой из которых не был достаточно укоренён.

В подростковом возрасте в поисках собственной идентичности Хассан «примерял разные личины» (“tried on different disguises”). Поначалу он играл роль «шотландца и атеиста» – «с преувеличенным интересом относился к футболу и девочкам, пил сидр и пиво и презрительно относился к женщинам в хиджабах, выкрикивая оскорбления в их адрес» [Faulks, 2011, p. 107], а затем его самоидентификация сменила свою

направленность, он перестал принимать ценности сверстников, круг их интересов, их «сквернословие, бахвальство и разговоры о сексе» [Faulks, 2011, p. 108].

В школьные годы Хассан потерял интерес к религии, поскольку она «разделяла людей»: «она отдаляла меня от друзей, делала меня чужим» [Faulks, 2011, p. 116]. Позднее, обучаясь в колледже, герой пришёл к убеждению, что религия сродни пережиткам племенных ритуалов, что она тормозит прогресс и не позволяет глубоко осознать законы материального мира, механизмы эксплуатации, функционирования экономических систем. Эти «материалистические» взгляды определяли мировоззрение Хассана в период его членства в «Левой студенческой группе», на заседаниях которой обсуждались империализм, антисемитизм и другие формы ксенофобии, а также гомофобия. Юноше казалось, что он обрёл новый, наиболее приемлемый вариант своего бытия в мире: «Он больше не чувствовал себя темнокожим, чужим, иным, он ощущал себя членом братства мудрых... Он говорил себе, что нашёл свою идентичность – она была интернациональной, и это открытие, безусловно, его окрыляло» [Faulks, 2011, p. 112].

Вскоре Хассан понял, что политическая риторика его не привлекает, и обратился к вере, став приверженцем ислама в его радикальных формах. Духовные искания героя, его рассуждения о Коране и ценностях мусульманской веры совмещаются в повествовании с сатирическими зарисовками юности Хассана, рассказом о его попытках найти целомудренную девушку среди «вечно испытывавших сексуальное желание» молодых жительниц Лондона, дистанцироваться от сексуализированного пространства столичных медиа, в которых на разного рода викторинах, ток-шоу, играх «самые высокооплачиваемые и уважаемые ведущие, получавшие миллионы фунтов налогоплательщиков», говорили о скандальных подробностях интимной жизни, а рекламные ролики были переполнены многочисленными отсылками к проявлениям телесного низа [Faulks, 2011, p. 56].

Воспринятые с позиций культурного дистанцирования, все эти знаки культуры в представлении героя свидетельствуют о духовном кризисе страны, утратившей свою веру. «В наши дни христиане воспринимают храмы как памятники или произведения искусства, любят их архитектурными красотами, росписью, но не думают о том, что там следует поклоняться Богу. В течение последнего десятилетия они окончательно утратили веру, но эта потеря мало обсуждалась в мире кафиrow. Станные люди, они по своей воле отказались от вечной жизни» (“had let eternal life slip through their hands”) [Faulks, 2011, p. 15].

Наблюдения за миром «неверных» усиливают решимость Хассана бороться за создание исламского государства с его высокой моралью, питаемой ценностями Корана. Герой чувствует священное единение с членами экстремистской ячейки, считающими себя спасителями бездуховной британской цивилизации: «Мы здесь, чтобы спасти мир, принести людям прекрасную весть о том, что их жизни обладают смыслом, целью и красотой и что их ждёт бессмертие» [Faulks, 2011, p. 242].

Свою священную войну он начинает с Лондона, участвуя в организации теракта, в то время как его отец готовится получить орден Британской Империи за укрепление экономики страны, которая некогда разделила и обрекла на историческую трагедию его собственную родину. Имагологический конфликт, таким образом, получает парадоксально-ироническое освещение.

Разрешение конфликта Хассана с миром неверных происходит на мосту Ватерлоо, когда он направляется на место, где должен осуществить свой долг шахида. В момент озарения жизнь раскрывается ему как непреложная ценность, а вместе с ней и любовь. В связи с этим нельзя не согласиться с мнением, которое высказывает критик Кристиан Хаус, о том, роман «Неделя в декабре» разрабатывает традиционную нравственную проблематику, призывает «пересмотреть наши жизненные пути и вернуться к более упорядоченному существованию» (“more connected existence”) [House, 2009].

Образ Хассана как другого/чужого, оказавшись в фокусе романного повествования, позволил Фолксу заострить проблемы современного ему английского социума, наглядно представить эксцессы общества потребления, массовой культуры, дефицит духовности и нарастающее экзистенциальное одиночество человека в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Потанина Н.Л. Актуальные способы конструирования текста в современном западноевропейском романе // Неофилология. 2018. Т. 4. № 13. С. 30-38.
2. Cartwright J.A Week in December by Sebastian Faulks. URL: <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/23/week-in-december-faulks> (date of the application 22.11.2020).
3. Cowles G. Sins of the Capitalist. URL: <https://www.nytimes.com/2010/03/21/books/review/Cowles-t.html> (date of the application 22.11.2020).
4. Fischer T.A Week in December, by Sebastian Faulks: a review <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/books-life/6167661/A-Week-in-December-by-Sebastian-Faulks-review.html> (date of the application 22.11.2020).
5. Faulks S. A Week in December. L.: Random House, 2011. 400 p.
6. House C.A Week in December, by Sebastian Faulks // <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/week-december-sebastian-faulks-5499214.html?> (date of the application 22.11.2020).

*Приходько Е.В., канд.филол.наук, доцент
кафедры древних языков
исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова,
(Москва, Россия)*

О ПЕРВОМ РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ ОРАКУЛА ПО ПЯТИ АСТРАГАЛАМ ИЗ ГОРОДА АДАДЫ

Аннотация. Одним из направлений современного литературного процесса является перевод древних памятников. Во II–III вв. н.э. в пограничных областях Малой Азии – Писидии, Памфилии, Фригии, Ликии и Киликии – были созданы большие прямоугольные колонны с вырезанными на них длинными надписями, содержащими оракул по пяти астрагалам. Прорицания этого оракула были написаны гекзаметром. Колонны с надписями стояли в центре городов, и, чтобы попросить совета бога, любой человек мог бросить пять (или семь) астрагалов и, найдя на колонне выпавшую комбинацию, прочесть ответ бога. До сих пор надписи с оракулом обсуждались только в публикациях по эпиграфике и были известны узкому кругу специалистов. Автор представляет первый русский перевод надписи с оракулом по пяти астрагалам, найденной в писидийском городе Ададах, рассматривает сложные задачи, стоявшие перед переводчиком при работе с этим текстом, и показывает, как они были решены.

Ключевые слова: оракул по астрагалам, астрагалы, древнегреческая надпись, Писидия, Адады, перевод произведения античной литературы, гекзаметр, древнегреческая поэзия.

Перевод художественного произведения с языка оригинала на любой другой язык – это всегда задача весьма трудная, требующая от переводчика нередко даже больше усилий, чем создание самого произведения. Поэтому, хотя перевод и не является оригинальным литературным произведением, он все же имеет право претендовать на свое место при рассмотрении современного литературного процесса. В 2016 г. мною был опубликован впервые переведенный на русский язык очень интересный поэтический памятник, написанный на древнегреческом языке во II–III вв. н.э. [Приходько, 2016], и сейчас мне бы хотелось рассказать и о самом памятнике, и о работе над его переводом.

Существует такое ни на чем не основанное мнение, что все дошедшие до наших дней произведения древнегреческой литературы уже переведены на русский язык. На самом же деле оно оказывается ложным, даже если ограничиться рукописными источниками, а если привлечь еще и эпиграфический материал, то мы окажемся лицом к лицу с тем малоутешительным фактом, что основная часть надписей с поэтическими текстами вообще никогда на русский язык не переводилась. Действительно, древние эллины вырезали на отдельных камнях и на скалах не только политические декреты, данные божествам обеты, почетные надписи, прославлявшие достойных жителей города, надгробные надписи, но и написанные по разным поводам стихотворения, некоторые из которых имели достаточно внушительные размеры. Литературное творчество,

запечатленное на камне, до сих пор остается самым малоизученным направлением древнегреческой литературы.

Памятник, о котором пойдет речь, был создан в Писидии в городе Ададах. Писидия – это область Малой Азии. Она граничит с Фригией, Ликией и Памфилией. Когда-то в одном из городов этого региона был составлен текст оракула по пяти астрагалам, который потом был скопирован жителями многих других городов. Астрагалы – это таранные кости из лодыжек животных с раздвоенными копытами (коз, овец и телят). У многих народов астрагалы использовались для различных игр и для гаданий. Если у кубика все стороны равны, и он может упасть вверх любой из шести сторон, то астрагал имеет форму параллелепипеда и при броске может упасть вверх лишь одной из четырех продольных сторон. Поэтому, бросая астрагал, играющий или гадающий получает только четыре цифровых значения: 1, 3, 4 и 6. Поскольку сумма противоположных сторон астрагала должна была, как и у кубика, равняться 7, то астрагал, не имея возможности упасть вверх одной из торцевых сторон, был, тем самым, лишен значений 2 и 5.

При вопрошении бога посредством астрагалов проситель брал в руку одновременно пять костей и совершал бросок. При броске пяти астрагалов, если не учитывать последовательность выпавших чисел, можно получить 56 комбинаций. Для каждой комбинации было написано прорицание, служившее ответом божества на заданный вопрос. Все эти прорицания вырезались на высокой прямоугольной колонне и оформлялись по строго определенному принципу. Каждое прорицание образовывало отдельную строфу. Начиналась строфа с описания результата броска. Первая строка строфы сначала буквами древнегреческого алфавита перечисляла значения брошенных астрагалов: α – 1, γ – 3, δ – 4 и ζ (стигма) – 6. Затем также буквами указывалась сумма броска, и, наконец, завершало строку имя божества, которому был посвящен данный бросок. Вторая строка описывала выпавшие значения астрагалов словами и была написана гекзаметром. Само прорицание, на которое указывал такой бросок, тоже было написано гекзаметром и занимало следующие три строки. Таким образом, каждая строфа состояла из пяти строк, а вся надпись – из 280 строк. При этом у отдельных надписей еще было и вступление–посвящение.

Для эпиграфического памятника 280 строк – это очень большой объем, и текст такой надписи плотно покрывал все четыре стороны почти двухметровой колонны, а также ее верхний и нижний профили. Итак, совершив бросок, проситель находил на колонне выпавшую ему комбинацию астрагалов и читал соответствующее ей изречение. Колонны с текстом оракула ставились, как правило, в центре города – на агоре, в крупном святилище, у театра или на главной улице, чтобы каждый желающий мог обратиться к

богу за советом. Вопросы, которые решали с помощью подобной мантики, касались торговли, разных коммерческих сделок и дальних поездок. Поэтому вырезанные на колонне изречения не были прорицаниями в нашем современном понимании этого слова, а, скорее, указаниями, как правильно поступить в той или иной ситуации: одно изречение одобряло планы просителя и советовало немедленно приниматься за дело, а другое – строго запрещало что-либо предпринимать, требовало остаться дома и ждать более подходящего момента.

Богом-покровителем астрагальной мантики почитался Гермес, ведь все торговые предприятия находились в его ведении. Создатели колонн с оракулом по пяти астрагалам верили, что колонна с надписью, служившая еще нередко пьедесталом для статуи Гермеса, была маленьким святилищем под открытым небом этого бога, что возле нее незримо обитал оракул – вещий дух, служивший прорицающему богу, и что именно благодаря контролю оракула астрагалы выпадали в той комбинации, какую назначал в качестве подходящего ответа вопрошаемый бог. Однако Гермес пророчествовал не сам по себе, а находился под контролем своего брата Аполлона – главного прорицателя античного мира.

Судьба оракульных колонн в разных городах сложилась по-разному. Одни колонны были полностью уничтожены, и мы о них ничего не знаем. Другие были в христианское время распилены для вторичного использования, как, например, колонна из Такин. Третьи пошли на строительство турецких домов, как, например, колонна из Атталии, след которой сейчас утерян. Четвертые пролежали почти два тысячелетия среди руин родного города и либо так и продолжают оставаться там, как колонна в Китанаврах, либо перевезены оттуда в музей, как колонны из Адад и Простанн. В общей сложности нам известно о существовании 17 оракульных колонн [Nollé, 2007, S. 31–211; Приходько, 2014; Приходько, 2016, с. 86–104]. Но некоторые колонны, описанные прежде, повторно обнаружить не удалось, от некоторых колонн остались лишь отдельные фрагменты, некоторые колонны сохранились полностью, но вырезанная на них надпись местами выветрилась до нечитаемого состояния. Поэтому, когда встал вопрос о переводе надписи с оракулом по пяти астрагалам, я выбрала колонну из города Адад, текст надписи которой, хотя и имеет поврежденные места, все же должен быть признан самым полным. Эту колонну нашли в земле при прокладке современной дороги, проведенной прямо через руины античного города. Засыпанная землей надпись смогла сохраниться лучше, чем надписи колонн, лежавших под открытым небом. Строители просто отбросили эту колонну в сторону, но в дальнейшем ее обнаружил Й. Нолле, и где-то десять лет назад ее

перевезли в музей Ыспарты. К сожалению, там ее установили во дворе, и текст надписи продолжает выветриваться и разрушаться.

Работа над переводом оракула по пяти астрагалам требовала очень внимательного отношения к целому ряду сложных моментов, не возникающих при переводе обычного поэтического текста. Сам по себе гекзаметр – весьма удобный для перевода размер, но в отдельных случаях, занимаясь гекзаметрическим текстом, переводчик вполне может позволить себе чуть растянуть мысль одного стиха, перенести ее частично в следующий стих, или, наоборот, выразиться более сжато. Иными словами, при традиционном переводе произведений, написанных гекзаметром, нет строгой необходимости жестко соблюдать соотношение стиха и передаваемой им информации. В нашем памятнике каждое изречение состоит всего из трех стихов, что уже само по себе резко ограничивает какие-либо маневры переводчика. Но к этому добавляется еще и особое содержание этих стихов. Каждое изречение – это прорицание божества, для правильного восприятия этого текста крайне важно сохранить все особенности стиля и все смысловые оттенки, вложенные создателем в эти стихи. Вольное поэтическое воспроизведение общего смысла текста при переводе такого памятника просто недопустимо.

Приведем пример. Прорицание 31-й строфы при буквальном переводе с разбивкой на стихи выглядит следующим образом:

Я не считаю это твое решение надежным, но подожди.

Хорошо совершишь, будет после этого случай. А сейчас

Будь спокойным, повинуйся богам и будь с надеждой.

Первый стих дает оценку намеченному замыслу и сразу велит подождать. Второй стих обещает, что проситель сможет все хорошо совершить, ведь потом ему выпадет удачный случай, и тут же возвращает к действительности – «а сейчас». И третий стих отдает три четких приказа, выполнение которых обеспечит просителю правильное поведение: он должен быть спокойным, должен повиноваться богам и не должен терять надежду. Язык этого изречения весьма лаконичен, и то, что вроде и так понятно, безжалостно опускается. Вместо, казалось бы, ожидаемого «ты хорошо совершишь всё то, что ты задумал» оставлено только «хорошо совершишь» без прямого дополнения. Повеления же последнего стиха важно было передать на русском языке в той же последовательности и в той же равнозначности. В результате получился следующий перевод:

Это решенье твое не считаю я верным. Ты выжди.

Выполнишь всё хорошо, будет случай потом, ну а ныне

Ты успокойся, богам подчинись, пребывая в надежде.

Таким же сплавом лаконичной оценки ситуации и чеканных приказов является, например, прорицание 51-й строфы. Вот его буквальный перевод:

Будь смелым; ты имеешь удачный момент; сделаешь то, что
желаешь; достигнешь.

В путь отправляйся; тяжелый труд имеет некое удачное время;

И дело начать хорошо, и борьбу, и судебное разбирательство.

Литературный вариант вышел вот таким:

Смело! Момент наступил, Что желаешь, исполнишь, достигнешь.

В путь отправляйся! Для трудных свершений удачное время.

Благо – и дело начать, и борьбу, и судебную тяжбу.

Если в этих и похожих на них изречениях автор ограничился только строгой констатацией фактов и советами в форме приказов, то в других изречениях он как бы вдруг вспоминает о традиционных принципах построения речи пророков и мудрецов и вводит в свой текст образные выражения, сравнения и метафоры. Но и в этом случае оракульная направленность текста требует очень точной передачи всех этих художественных приемов. Рассмотрим два примера.

Прорицание 45-й строфы при буквальном переводе выглядит так:

В море бросать семя и писать буквы –

И то, и другое – пустой труд и бесполезное дело.

Не одолевай же, будучи смертным, бога, который еще тебе навредит.

В первом стихе вынесенное вперед «в море» в греческом языке относится к обоим перечисленным дальше действиям – в море можно бросать семена и на воде можно писать состоящие из букв фразы. Но в русском языке управление глаголов «бросать» и «писать» не совпадает, и перевод требует повторения слова «море» в другом падеже. Оба этих совершенно бессмысленных дела – что особо подчеркивается во втором стихе – приводятся автором для сравнения с ними намерения просителя, причем общая строгость стиля опять не позволяет ему развернуть более подробно это сравнение, и проситель сам должен домыслить, что его замысел столь же «продуктивен», как и эти два действия. Последний стих соединяет напоминание о смертной человеческой природе с предостерегающим повелением держать дистанцию и не беспокоить бога вопросами о бесполезных планах – это может разгневать бога и побудить его покарать надоедливого просителя. В литературном варианте это прорицание было переведено так:

Семя в пучину бросать и писать на волнах сочиненья –

То и другое – усилье пустое и тщетное дело.

Не досаждай же ты богу, коль смертен – тебе навредит он.

Изречение 40-й строфы буквально объявляло следующее:

Оставайся в своем доме; в другое же место не отправляйся.

И не сдвигай каждый камень, чтобы не найти скорпиона.

Злополучное это дело, и дурно всё; остерегись!

Начальный стих этого проорицания строится из двух привычных приказов, и, на первый взгляд, второй стих тоже содержит очередной запрет. Однако повеление «не сдвигать каждый камень» обыгрывало хорошо известную в античном мире пословицу, которая, в свою очередь, возникла из изречения Дельфийского оракула. Паремнограф Зенобий сообщает, что, когда Мардоний потерпел поражение в битве при Платеях, он зарыл в своем шатре сокровища, а фиванец Поликрат купил потом это место, долго искал клад Мардония и, ничего не обнаружив, спросил Дельфийский оракул, каким образом он может найти это добро, на что Аполлон ответил ему: «Сдвигай каждый камень!» (V 63). Добавление про скорпиона принадлежит уже автору текста оракула по пяти астрагалам, превратившего достаточно нейтральную по смыслу пословицу в серьезное предостережение, но предостережение пока еще образное, в то время как последний стих, отбросив все поэтические изыски, вновь дает жесткую оценку ситуации и приказывает быть бдительным. Литературный перевод этого изречения получился таким:

В доме останься своим и не ездй в чужие пределы.

Камни один за другим не сдвигай – берегись скорпиона.

Это – злосчастное дело, и пагубно всё. Опасайся!

Создатель текста оракула по пяти астрагалам не просто воспользовался гекзаметром как одним из стихотворных размеров, но вместе с ним привнес в свое произведение и некоторые особенности языка эпоса, которые необходимо было правильно отразить в переводе. Как это было свойственно большим поэмам, в изречениях оракула по пяти астрагалам встречается много формульных выражений, и при переводе необходимо было внимательно сохранить формулы, не дать им раствориться из-за привлечения разных слов при передаче одного и того же выражения в разных строфах. Приведем несколько примеров. Выражение ἄ/ῶσσα μερῶν ἄς – «о котором ты заботишься», «которое ты задумал» присутствует в четырех стихах, и везде оно было переведено одинаково: «Выполнишь то, что желаешь, свершишь, обретя, что задумал» (25, 5), «Сделать по замыслу, что ты задумал, сейчас невозможно» (30, 3), «Сделаешь всё, что желаешь, добьешься всего, что задумал» (42, 3), «Выждав немного, потом ты исполнишь всё то, что задумал» (49, 5).

Формула οὐδὲν/οὐθὲν κακὸν ἔσται — «ничего плохого не будет» с небольшими вариациями использована в пяти стихах, причем она всегда заканчивает собой

прорицание. Передать ее строго одним вариантом не удалось, и прилагательное «плохое» было переведено то как «несчастье», то как «беда», а глагол «быть» в будущем времени – то как «будет», то как «случится»: «Дальние страны ступай посмотреть, и беды не случится» (3, 5), «Боги и боль усмирят, никакого несчастья не будет» (6, 5), «Коль не по замыслу что – отражай, ведь несчастья не будет» (17, 5), «Всё, вопрошаешь о чем, обретешь, и беды не случится» (35, 5), «Страх коль тревожит внутри – так несчастья с тобой не случится» (38, 5).

В семи строфах говорится о божественной помощи человеку либо «находящемуся в болезни» (τὸν τ' ἐν νοῦσφι ἔοντα), либо «изнуренному болезнью» (τὸν κάμνοντ' ἐν νοῦσφι), либо просто «болеющему» (τὸν νοσέοντα), и эта формула всегда стоит в четвертой строке строфы. В переводе эти стихи выглядят так: «Боги, как прежде, хранят и того, кто охвачен болезнью» (6, 4) «Боги и с ложа поднимут того, кто охвачен болезнью» (8, 4), «Бог обещает спасти и того, кто измучен болезнью» (9, 4), «Боги охотно спасут и того, кто охвачен болезнью» (12, 4; 20,4), «И возвещает, о друг, что спасен изнуренный болезнью» (34, 4), «Бог обещает, что снова спасет от недуга больного» (38, 4).

Еще одной непростой задачей стал перевод эпитетов и культовых имен богов. Собственно в самих изречениях оракула по пяти астрагалам имена богов встречаются весьма ограниченно и далеко не всегда с эпитетом: Зевс упоминается в пяти прорицаниях, Афродита – в четырех, Гермес – в двух и Афина тоже – в двух, а Аполлон – в одном и Деметра тоже – в одном. Зато каждый бросок, как уже было сказано, был посвящен какому-то божеству, и имя этого божества нередко стоит с культовым эпитетом. Материал этот оказывается достаточно неоднородным, поскольку наравне с хорошо знакомыми уже с поэм Гомера и, тем самым, имеющими традиционный перевод эпитетами автор использует также и малоизвестные культовые имена, для передачи которых никакой традиции просто не существует. Так, формула θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη – «совоокая дева Афина» встречается 51 раз в поэмах Гомера и 4 раза в трудах Гесиода. Она всегда занимает последние стопы стиха, и создатель текста оракула по пяти астрагалам употребил ее в соответствии с эпической традицией: «Всем, как дойдешь, одарит, совоокая дева Афина» (2, 4). Также и формула φιλομειδῆς Ἀφροδείτη – буквально «улыбколюбивая Афродита» всегда занимала в эпосе исход стиха, что сохранил и наш автор: «К благу направит тебя Афродита с радушной улыбкой» (14, 4). Такими же привычными были эпитеты Зевса ὑψιβρέμετης – «в поднебесье гремющий» (18, 5), Олимпийский (1, 1), Ксений (20, 1), Керавний (30, 1) и Ктесий (34, 1), Гермеса – сын Майады (1, 5; 11, 5) и Тетрагон (56, 1), Аполлона – Феб (49, 3), Пифийский (49, 1) и Дельфийский (24, 1), Афродиты – Урания (54, 1) и т.д.

Однако мало кто знает, например, о Гермесе Κερδέμτορος (в надписи из Адад Κερδέντορος), то есть Подателе прибыли (35, 1). Этот эпитет зафиксирован в античной литературе лишь один раз в орфическом гимне к Гермесу (XXVIII 6). В надписях он тоже почти не встречается – известно только, что на Фасосе был союз судовладельцев и купцов, покровителем которого почитался Гермес Кердемтор [Nollé, 2007, S. 161]. При передаче культовых имен богов всегда возникает проблема, следует ли оставить выраженное по-русски греческое слово, или лучше сделать его калькированный перевод. Постоянно употреблявшиеся культовые имена, такие как Ксений, Феб или Урания, традиционно остаются в греческом варианте. Но в случае с Гермесом Кердемтором греческий вариант был бы понятен только узкому кругу специалистов, и поэтому это культовое имя было дано в переводе – Гермес Податель прибыли.

Эпитет Кроноса Τεκνοφάγος в литературе встречается не более трех раз, и в посвящении 50-го броска он был переведен – «Кроноса Пожирателя детей» (50, 1). Эпитеты менее могущественных или местнопочитаемых богов также, как правило, требовали перевода: Тюхе Кормчая (10, 1), Тюхе Спасительница (19, 1), Гелиос Светоносный (42, 1), Мен Светоносный (51) и т.д. Кроме того, покровительницей 55-го броска почиталась крайне редко упоминаемая в античной литературе богиня Блаба, имя которой тоже было дано в переводе – Пагуба (55, 1).

Однако, помимо самого прорицания, в каждой строфе, как мы уже отмечали, был стих, описывавший выпавшие значения астрагалов. Перевод этих стихов, строго констатирующих полученные при броске цифровые данные, тоже требовал почти буквальной точности при литературном переводе, причем необходимо было еще отразить выбранный автором вариант названия стороны астрагала. Дело в том, что бросок, при котором выпадала сторона со значением «один», чаще всего назывался «хиосским», но мог также быть назван просто «единицей». У других сторон астрагала тоже было по несколько названий. Эта игра терминов при переводе была соблюдена, например: «Вместе явились четыре хиосца, а пятою тройка» (2, 2), «Выпадут если две тройки и три друг за другом хиосца» (4, 2), «Три выпадают хиосца, шестерка и пятой четверка» (11, 2), «Пара шестерок и две единицы, а пятой четверка» (29, 2). Перевод стихов с описанием броска осложнялся еще и тем, что у некоторых строф в этих стихах имеются еще и обобщающие добавления типа: «это значит», «бог возвещает», «внимай и запомни». Такие стихи оказываются перегруженными информацией, и передать всё их содержание в рамках одного стиха было весьма не просто: «Первой четверка, две тройки и дважды по шесть – это значит» (46, 2), «Трижды четверки и дважды по шесть – тебе бог возвещает» (50, 2),

«Три колы шестерки и пара хиосцев – внимай и запомни» (40, 2), «Три колы шестерки, четверок же две – возвещает оракул» (53, 2) и т.д.

Итак, малоазийский оракул по пяти астрагалам, поэтический памятник, о существовании которого до недавнего времени знали лишь отдельные специалисты по древнегреческой эпиграфике, переведен на русский язык, издан и ждет своих заинтересованных читателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Приходько Е.В. 2014: Новый поворот в судьбе оракула по астрагалам из деревни Йарыкёй // Аристей. Вестник классической филологии и античной истории IX. С. 58–95.
2. Приходько Е.В. 2016: Оракул по пяти астрагалам из города Адады в Писидии // Труды кафедры древних языков IV. (Труды исторического факультета МГУ 83. Серия III. Instrumenta studiorum 27). М. С. 72–166.
3. Nollé J. 2007: Kleinasiatische Losorakel. Astragal- und Alphabetchresmologien der hochkaiserzeitlichen Orakelrenaissance. München.

*Проскурнин Б.М., д-р филол.наук, профессор,
Пермский государственный национальный
исследовательский университет
(Пермь, Россия)*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА РОМАНА ХАНИФА КУРЕЙШИ «ЧЕРНЫЙ АЛЬБОМ»

Аннотация. В статье анализируется роман известного английского писателя рубежа XX – XXI вв. Х.Курейши «Черный альбом» в аспекте роли музыки в его художественной системе. Роман рассматривается как вариант романа воспитания, в котором значительное место отводится нравственным и интеллектуальным исканиям молодого героя в контексте социо-политического и культурологического своеобразия английской действительности конца 1980-х гг. Демонстрируется роль рок- и поп-музыки в сюжетном и характерологическом своеобразии произведения.

Ключевые слова: Ханиф Курейши, литература и музыка, музыкальный экфрасис, мультикультурализм, роман воспитания.

All you need is Love

The Beatles

Экфрасис, с легкой руки Лео Шпитцера, давшего второе рождение этому древнему, со времен Аристотеля и Платона известному, искусствоведческому понятию в статье 1955 г. «Ода греческой вазе, или Содержание versus грамматика» [Spitzer 1955], в последние годы стал одним из популярнейших аспектов исследования литературных произведений. Ростовский литературовед О.А.Джумайло справедливо пишет о том, что поколение современных литературоведов, «буквально пропитанное культурой интермедиальности, не только сделало экфрасис эффективным инструментом анализа, но и привлекло внимание к подвижности дисциплинарных границ гуманитарного знания и художественных практик» [Джумайло 2016: 226]. В условиях того, что я назвал бы «интермедиальным штормом» как в самой литературе, все более и более «вторгающейся» в другие искусства и позволяющей другим искусствам смело «вторгаться» в нее, так и в литературоведении, которое явно чувствует влияние утвердившейся в общественном сознании после постмодернизма эпистемологической неуверенности, трудно не согласиться с той же О.А.Джумайло, полагающей, что «терминологическая и классификационная строгость определения термина [экфрасис. – Б.П.] оказывается все менее достижимой» [Джумайло 2016: 227]. И если вначале своей долгой истории, берущей отсчет с III в. н.э., экфрасис воспринимался только в прямом соответствии с этимологией термина: словесное описание произведения изобразительного искусства, то после перемешавшей все и вся эпохи постмодерна уже не кажутся исключительно

метафорическими такие понятия, как театральный экфрасис, киноэкфрасис, архитектурный экфрасис, скульптурный экфрасис и т.д. Экфрасис в литературе все чаще трактуется как «перевод» с языка одной семиотической системы на язык другой, словесно-образной, системы (см. об этом: [Экфрастические жанры 2014]).

В последние время и проблема соотношения литературы и музыки стала трактоваться в контексте понятия «музыкальный экфрасис» (см. об этом подробнее: [Connolly 2018]). Хотя и до этого новомодного термина присутствие музыки в литературном произведении основательно анализировалось и по предложению классика осмысления взаимодействия этих видов искусства Стивена Шера называлось просто – «verbal music» и/или «word music» [Sher 1968]. (Отметим, что проблема сосуществования музыки и литературы имеет давнюю историю своего осмысления (см. об этом подробнее: [Брузгене 2009]).

Читая роман «Черный альбом» (*The Black Album*; 1995) известного в конце XX в. английского писателя, драматурга киносценариста, знатока рок-музыки Ханифа Курейши (*Hanif Kureishi*; 1954), не можешь не обратить внимание на обилие самых разнообразных «отсылок» читателя к тем или иным музыкальным явлениям времени, о котором повествует писатель – конца 1980-х, эпохе окончания «холодной войны», падения Берлинской стены, начала, по Курейши, сложностей в функционировании мультикультурализма в Англии. Известно, что одним из главных посылов мультикультурализма была внешне благородная идея сохранения иммигрантами собственных культурных обычаев и традиций, а потому приветствовалось создание различных и многочисленных национальных диаспор. Однако очень скоро они стали превращаться в своеобразные анклавов со своими, а не страны-резидента, законами и правилами общежития. Британские исследователи утверждают: «Мультикультурализм, позволив иностранцам не менять свой образ жизни, притупил их мотивацию включиться в британское общество» (см. об этом [Хахалкина 2017: 164]), привел «к социальной дезинтеграции и геттоизации групп меньшинств» [цит. по: Караваева 2017: 99]. Курейши – сам полуангличанин и полупакистанец – одним из первых в британской литературе заговорил о подобных сложностях межнациональных взаимоотношений, причем не столько в отношении иммигрантов, сколько людей, не являющихся англосаксами, но родившихся, воспитанных и образованных в Соединенном Королевстве: роман «Будда из пригорода» (*The Buddha from Suburbia*; 1990, киносценарий, номинированный в свое время на премию Оскара, «Моя прекрасная прачечная» (*My Beautiful Laundrette*; 1985), рассказ «Мой сын фанатик» (*My Son the Fanatic*; 1997) и др.

Персонажи этого романа воспитания – жаждущие познания истины молодые люди, ищущие себя, порой ошибающиеся и заблуждающиеся, но искренние во всем. Таков центральный герой романа Шахид Хасан, студент-гуманитарий, чей недавно скончавшийся отец – выходец из Пакистана. Как всякий «становящийся герой» *Bildungsroman*, Шахид испытывается жизнью социально-политически (его пытаются вовлечь в радикальную исламистскую группу, весьма напоминающую братьев-мусульман), нравственно (ему приходится вступить в конфликт со все более морально деградирующим и потерявшим себя старшим братом, что по меркам мусульманских семейных отношений нечто, из ряда вон выходящее, а также помогать решать жизненные проблемы другу), психологически и сексуально (он влюбляется в свою преподавательницу, и она отвечает ему взаимностью), он пробует наркотики и другие стимулирующие вещества, проходит через расистские (на бытовом уровне) испытания, разные литературные увлечения, что немаловажно для гуманитарной стороны характера героя, насмешки над его любовью к литературе и искусству и т.д. и т.п. В конце романа, как и свойственно этому жанру, герой, пройдя через период психологических и нравственных «странствий» в поисках внутренней стабильности, обретает ее в любви.

Наши ожидания музыкальных экскурсов начинаются уже с названия романа. «The Black Album» – это альбом популярного в 1980-х – 1990-х гг. американского поп- и рок-исполнителя Принса (*Roger Nelson Prince*; 1958 – 2016). Он был записан певцом как реакция на критику излишней гламурности его музыки, заигрывания с самой невзыскательной аудиторией и его отрыва от негритянских музыкальных корней. Музыка и само имя Принса из этого альбома (выпущенного в 1988 г. полулегально, вопреки воле певца, а потому желанного раритета у любителей, в том числе и у героев романа) проходят лейтмотивом через весь роман, в конце которого протагонист и его возлюбленная намереваются побывать на концерте певца. Отметим, что откровенная эротичность не только музыки, но и самого исполнителя «поддерживается» в романе Курейши очень сильной эротической сюжетной линией и образом возлюбленной Шахида, которая берет на себя роль инициатора их сексуальных отношений; и это намек на вызывающе декларируемую Принцем свою андрогинность. Музыкальная эстетика в романе в значительной степени базируется на поп- и рок музыке США 1960-х – 1980-х гг., подаваемой Курейши как неотъемлемая часть американизированной молодежной культуры периода, о котором он пишет. Противовесом американизации и гламурной поп-музыке – эксплицированной в романе через музыкальный фон сюжета – выступает неэксплицированная, но ностальгичеки торжествующая в конце произведения музыка (а с нею и культура) «Битлз». Знатокам рок-музыки известно, что Принц назвал свой

шестнадцатый студийный альбом в пику знаменитому двухдисковому альбому «Битлз» «Белый альбом» (*White Album*: 1968), отличавшемся тем, что каждая его песня была исполнена в ином музыкальном стиле, и в нем торжествовала, по словам Джона Леннона, «простая музыка», практически не было студийных эффектов и новаций, а самая известная композиция альбома «Революция-1» призывала людей изменить мышление, чтобы изменить мир к лучшему.

С первых страниц романа мы погружаемся в эстетику поп-музыки и поп-культуры, когда в студенческом общежитии звучат композиции американской исполнительницы ритм-энд-блюза и диско Донны Саммер и два ее самых известных хита – *Love to love you, baby* и *I feel love*. Эти музыкальные пристрастия Шахида изначально демонстрируют, что в нем нет склонности к насилию, радикализму и религиозному фанатизму и т.п., а только стремление к любви [Kureishi 1995: 22 – 23]. Эта музыкальная линия продолжается и в связи с образом возлюбленной Шахида Диди Осгуд, на занятиях по культурологии которой звучат две знаменательные композиции – *Star-Spangled Banner* в исполнении Джимми Хендрикса и *What's Going on* Марвина Гейя; обе прозвучали в свое время на поворотном для мировой рок-культуры фестивале 1969 г. в Вудстоке.

Достаточно символическим является и романтический «саундтрек» любовных сцен в романе. Так, когда Шахид остается на ночь у Диди, звучит композиция ирландской рок-группы группы «U-2» *Desire*, в которой есть такая, характеризующая состояние Шахида, фраза: «Она, как свеча, горящая в моей комнате...», а состояние лирического героя сравнивается с лихорадкой [Kureishi 1995: 114]. Нередко герои романа ведут мысленный диалог с певцом или певицей: показателен в этом отношении эпизод с композицией воспринимаемой в те времена иконой раскрепощенной сексуальности Мадонны *Vogue*, где лирическая героиня как бы подбадривает робеющего перед Диди Шахида, «обращаясь» к нему: «Чего ты смотришь? Действуй» [Kureishi 1995: 127]

В романе немало музыкальных отсылок к группе «Kiss», джазовому музыканту Майлзу Дэвису, знаменитому оркестру Глена Миллера. Однако в конце романа начинает отчетливо «звучать» музыка «Битлз». Так, бывший муж Диди Эндрю, ностальгирующий по своей юности, запутавшись в сложной социополитической ситуации и попавший было под влияние мусульманского экстремизма, начинает себя «восстанавливать» как личность, обратившись к музыке своей юности, где протест носили совсем другой характер, как он полагает, а войнам и убийствам противопоставлялась любовь – и это музыка «Битлз», в частности знаменитая композиция «Hey, Jude!» [Kureishi 1995: 256].

Является ли все то, о чем я говорил, музыкальным экфрасисом, то есть переводом языка музыки на язык литературы – *verbal music*, по Шеру? Скорее всего перед нами то,

что можно было бы назвать «нулевым экфрасисом», но это, на мой взгляд, тот случай, когда музыка, в данном случае большей частью рок-музыка, будучи даже и «не переведенной» на язык литературы, звучит мощно и объемно не напрямую, а через характеры и обстоятельства, создаваемые писателем, в своем единстве формируя для читателя целостный образ культуры воспроизводимого отрезка жизни британского общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. 2009. № 6. С. 93 – 99.
2. Джумайло О.А. Новые книги об экфрасисе // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Т.1. С. 225 – 234.
3. Караваева Д.Н. Britishness vs мультикультурализм в современной Великобритании // Вопросы всеобщей истории. 2017. № 19. С. 97 – 109.
4. Хахалкина Е.В. Иммиграционная проблема в Великобритании после референдума о брекзите – что изменилось? // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 421. С. 163 – 170.
5. Экфрастические жанры в классической и современной литературе: Монография / Под общей редакцией Н.С.Бочкарёвой. Пермь: Пермский университет, 2014. 123 с.
6. Connolly Th.C. Walking in Colour. Another Look at Musical Ekphrasis through Marc Chagal's *Jerusalem Windows* // Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal. 2018. March. Vol.51. № 1. № 161 – 178.
7. Kureishi H. *The Black Album*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1996. 287 p.
8. Sher S.P. *Verbal Music in German Literature*. Yale Germanic Studies. New Haven and London: Yale University Press, 1968. Vol. 2. 181 p.
9. Spitzer L. *The Ode on A Grecian Urn*, or Contet vs Metagrammar // Comparative Literature. Vol. 7. № 3. 1955. Summer. P.203 – 225.

МЕНТАЛЬНОСТЬ КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЫ В СБОРНИКЕ «ТЕТРАДЬ СЛОВ» СВЕТЛАНЫ СУРГАНОВОЙ

Аннотация. Феномен коммунальной квартиры составляет важную часть отечественной литературы; это особое пространство со своими законами, порождающее в причастных к нему особый менталитет. В данной статье черты ментальности коммунальной квартиры рассматриваются на примере сборника «Тетрадь слов» Светланы Сургановой, автора песенных текстов и музыки, лидера рок-группы «Сурганова и Оркестр», одной из ярких представительниц современной российской рок-поэзии: коммунальный менталитет является фокусом образа лирической героини и мостиком, связывающим этот образ с эмпирическим автором. Черты коммунального менталитета, в частности, статусность пространства и отчетливое членение на «свое» и «чужое», отражаются и в композиции книги: введение в книгу (предисловия автора и ее друзей), трехчастное членение текстов, система автокомментариев, а также видеоряд книги (авторские рисунки и фотографии) отражают пространство коммунальной квартиры и позволяют читателю двигаться от пространства общего пользования (общий коридор и кухня) в приватное пространство лирической героини (личные фотографии, раздел «Любимые цитаты»).

Ключевые слова: рок-поэзия, С. Сурганова, поэтическая книга, лирический герой, коммунальная квартира

«Тетрадь слов» Светланы Сургановой (анализу ее творчества посвящена одна из глав нашего диссертационного исследования [Разумовская, 2015]), лидера группы «Сурганова и Оркестр» и одной из ярких представительниц современной российской рок-поэзии, — книга весьма цельная. Вектор восприятия внутри книги в целом и в отдельных ее частях задается системой авторских комментариев, которые устанавливают связь обозначенного в конкретном тексте момента с настоящим, передают изменение в авторских установках или сохранение прежних установок или рисуют для читателя конкретную ситуацию, ставшую источником образа. По сути дела, песенные и «стихийные» тексты книги составляют вместе с автокомментарием единый текст, раскрывающий целостную авторскую личность не как точку в пространстве, но как плоскость, которая расширяется за счет разных точек зрения и пространственно-временных координат. Координаты во времени заданы авторской датировкой текстов, что не только позволяет вписать тексты «Тетради слов» в единое историческое время, но и является маркером персонального времени автора.

Важно и другое: «Тетрадь слов» полна авторских рисунков, привязанных к словесному тексту, а также публичных и сугубо личных фотографий, задающих параметры для трактовки авторской личности. Рисунки и фотографии открывают для

читателя видеогрань личности С. Сургановой, без которой современное восприятие текста представляется весьма затрудненным. Это своеобразные «окна» и «замочные скважины», позволяющие ищущему информации не только увидеть, но даже немного подглядеть Сурганову в мире и дома. Хотя «вряд ли в замочную скважину / увидишь весь мир, как он есть» [Сурганова, 2012, с. 97], без этого взгляда в приватное пространство, защищенное обычно от чужих глаз, невозможно составить полную картину. Однако норма информации, выдаваемой читателю книги, строго дозируется автором.

Введение в книгу, состоящее из группы предисловий, двух авторских («С благодарностью» и «Как, зачем и для кого») и дружеских, является в «Тетради слов» необходимым фокусом книги, позволяющим собрать информацию из «вторых рук», «актуальные сплетни» и точки зрения, увидеть магистральные линии в авторском тексте. Во всех без исключения авторских комментариях сквозит важная мысль, сформированная отчетливым представлением о «своем» и «чужом», о «можно» и «нельзя». Эти статусы выделяются внутри более общего членения всего пространства коммунальной квартиры на пространство «приватное» и «общего пользования»: на приватную территорию пускаются только «свои», т.е. те, кто осведомлен об обстоятельствах важнейших жизненных перипетий автора; духовно связанные с автором «родственные души» или те, для кого «личные, внутренние «бриллианты»» Сургановой не потеряют своей ценности.

Итак, центральной осью творчества С. Сургановой, скрепляющей и ее тексты, и музыку, и публичное поведение, является она сама, выросшая в ленинградской коммунальной квартире 1970-80-х гг., а потому единство «Тетради слов» образовано не только авторской волей, но и образом лирической героини, в котором видны черты особой коммунальной ментальности, или коммунального менталитета [Утехин, 2004]. Феномен коммунальной квартиры в отечественной художественной литературе сегодня является популярным направлением исследований [Беззубцев-Кондаков, 2005; Пителина, 2008; Якушева, 2007; Якушева, 2017]. Главными причинами ментальности коммунальной квартиры являются «прозрачность» (термин И. Утехина), — «визуальная и акустическая проницаемость», а также «актуальная и потенциальная осведомленность живущих вместе людей о жизни друг друга» [Утехин, 2004, с. 30], — и ситуативность человеческого поведения и использования ресурсов (пространство и время также рассматриваются как конечные ресурсы). Отсюда в «Тетради слов» также и специфические темы и мотивы, порожденные особым мировоззрением коммунальной квартиры, четким членением пространства, времени, имущества на «свое» и «чужое». Среди таких тем и мотивов, в частности, — стремление расширить приватное домашнее пространство; мотив

одинокости и перманентное желание его достижения; наконец, мотив чистоты как части приватного пространства.

Хотя специфическое отношение к себе, к окружающему миру и людям проявляется практически во всех текстах книги, лишь некоторые из них используют коммунальную квартиру в качестве актуального фона и места действия. Например, «Коммунальный рок-н-ролл» (ноябрь 1993), где коммунальная квартира вынесена в заглавие, а коммунальный быт явно присутствует и в тексте, и в послетекстовом авторском комментарии; или же в песенном тексте, написанном немного ранее, в марте 1993 года («Весна»). В иных текстах, например, в «Ломтике луны», коммуналка входит в пространство стихотворения исключительно через авторский комментарий, дополняя для читателя переживания текста: «Моя любимая коммуналка, маленькая комнатка, вид из окна — глубокая ночь. И желание — через скрежет зубов. Ты должен держать себя в руках, просто потому что — должен...» [Сурганова, 2012, с. 173].

Но в большей части текстов коммунальная квартира, хотя и не упоминается, незримо присутствует — в деталях, в возвращающихся из текста в текст мотивах, в особом отношении к окружающему миру и людям: «...проживание в коммунальном сообществе приводит к формированию специфической конфигурации личности. Особенно это касается людей, родившихся и выросших в [коммунальной квартире] ...» [Утехин, 2004, с. 106].

Одной из составляющих подобного отношения к миру является не только трепетное отношение к собственному пространству, но и характерное стремление расширить приватное пространство за счет включения в понятие «дом» окрестностей: «Представление о доме как о чем-то большем, чем более или менее временное место сна и отдыха где хранятся твои вещи, включает, как правило, элемент привязанности к данному району, кварталу и дому, особенно если человек вырос здесь и его собственная история вплетена в контекст его представлений об истории квартиры, дома и квартала» [Утехин, 2004, с. 198].

Среди сургановских текстов есть несколько чрезвычайно с этой точки зрения характерных: «Смольный собор» (1990), «Вы помните...» (22.06.1996), «Тополя» (29.04.2003). Все три сопровождаются подробным авторским комментарием, два последних привязаны к определенной дате, т.е. связаны с личным временем автора. Характерно, что и Смольный собор, который находится неподалеку от дома, где жила С. Сурганова, и королевская бегония на Кавалергардской, и старые тополя во дворе дома принадлежат к единому пространству «дома», воспринимаются как «свои». Принадлежность этого места к пространству «дома», тесная авторская связь с ним подчеркивается в стихотворении

«Смольный собор» различными способами выражения притяжательности (личное местоимение «я» в косвенных падежах, притяжательное местоимение «мой» - все формы стоят в акцентуированных позициях, в конце строки или (один раз) в начале). Кроме того, весь текст выстроен от заглавия к последней строке как дорога, соединяющая автора строк и собор:

Смольный собор

В разоренном гнезде кричит воронье.

На крышу *мою*

Спустилась ночь.

Дождь смыл слезы *мои*,

Ласкал ветер *меня*.

К решетчатым окнам

лазури стен божества,

к золоту крестов,

к стону ветра на колокольнях

я иду... [Сурганова, 2012, с. 167]

Весьма личными воспоминаниями связан с автором отрезок улицы «Кавалергардской, мимо Центрального научно-исследовательского института морского флота»:

Вы помните заросли королевской бегонии,

как долго смеялись и,

не меняя шаг, поспешали вперед?

Лучиною теплится бесконечно долгое Вас ожидание.

Мне всегда приятно множить

Многоточия в наших воспоминаниях,

смущаться ими... [Сурганова, 2012, с. 199]

Здесь также важна неразрывная связь места и времени: «Как-то летом...», – читаем мы в комментарии автора к тексту; об этой связи говорит и точная дата написания текста – 22.06.1996; и, что интересно, отчетливая связь с авторским настоящим, ведь комментарии написаны много позднее, в процессе подготовки книги к выходу в свет: «Теперь каждый раз, когда на глаза попадают бегонии, я улыбаюсь» [Сурганова, 2012, с. 199]. Это одно из стихотворений в книге, в котором внешняя вещь, предмет окружающей реальности – ярко-красные цветы королевской бегонии – является своеобразным пусковым механизмом, запускающим воспоминания и вызывающим в

авторе сходную с прежней эмоциональную реакцию. Стихотворение, таким образом, – это сгусток прошлого момента, в котором воедино слиты место, время, внешний раздражитель и эмоция, своего рода, «законсервированный» в художественном образе хронотоп мгновения, позволяющий сохранить его, практически остановить и восстановить при чтении: «Вещи у Сургановой выполняют функцию пускового механизма воспоминания: они помогают возвратиться ощущениями в другое, уже прошедшее мгновение, словно перенестись туда, не покидая настоящего. Они же являются мостом, связующим между собой прошлое с настоящим» [Разумовская, 2013, с. 77].

Наконец, стихотворение «Тополя», в котором старые деревья, росшие «всю жизнь» во дворе дома, отчетливо связаны в сознании автора с закончившимся детством, с оборванными связями юности, оставшимися позади: «В моем дворе стояли многолетние тополя. Я росла вместе с ними. Летом они расцветали и укутывали все вокруг толстым слоем пуха, в их кронах щебетали птицы, а зимой ветки покрывались инеем — как в сказке. В какой-то момент я вернулась с гастролей — а их больше нет. Только обрубки, брусочки, распиленные, поруганные «тела». Меня перевернуло...» [Сурганова, 2012, с. 229]:

В морщинах коры
блуждает ветер.
Пилят стволы,
обнажают кольца —
Губят деревья
с детства любимые...

Момент этот в сургановском мире трагический, ведь спиленные деревья воспринимаются как окончательная потеря прошедших лет.

Особо оберегается приватное пространство внутри квартиры: несмотря на коммунальную привычку к абсолютной прозрачности коммунального быта в любом человеке существует потребность в одиночестве, которое становится в коммунальной квартире весьма ограниченным и конечным ресурсом, как электричество, газ, горячая вода, пространство и даже время. Норма одиночества у всех разная; думается, она меняется в течение всей жизни, и на юность-молодость приходится самый ее пик. Это обусловлено, в том числе, и чисто физиологическими потребностями; в таком случае речь идет не о желании остаться одному, а о желании остаться наедине с кем-то. Тоска по одиночеству/одиночеству вдвоем красной нитью проходит через песенные и «стихийные» тексты Сургановой, а также через комментарии:

Февральский ветер стучится в твой дом,

В доме, где мы остались вдвоем... — анафорический рефрен в тексте песни «Февральский вечер» [Сурганова, 2012, с. 113-114];

... Все, что могу пожелать, — нам остаться одним.

И тогда, зачеркнув все лишние звуки,

ты сможешь коснуться моей тишины... [Сурганова, 2012, с. 120].

Желание одиночества, возможности побыть наедине только с собой, с собственными мыслями явственно прочитывается в ряде текстов, например, в том же «Смольном соборе», процитированном выше полностью. Или в стихотворении «О себе»:

Осенью люблю ходить пешком...

На голове надежный капюшон,

в ушах — наушники...

Под ногами, сверху,

С боков и сзади — любимого города

окраины... [Сурганова, 2012, с. 223]

Стремление «побыть рядом» с домом близкого человека, не нарушая при этом чужого права на одиночество (еще одна черта, сформированная, возможно, в рамках коммунальной картины мира), представлено в песенном тексте «Среди огней»:

В твоём окне — недельная усталость.

Твой дом и все вокруг желает тишины.

Ее я не нарушу, только малость

побуду около, уйду от суеты... [Сурганова, 2012, с. 66]

Коммунальное мировосприятие, отражаясь в текстах невозможностью остаться наедине с собой или с близким человеком в пространстве, всегда полном людей, четко делит тексты по месту действия — в квартире и вне квартиры, причем тексты второй группы, немалочисленные, кстати, описывают единственно возможный для выросшего в коммуналке человека путь это осуществить — бегство. Поэтому читаем, например, приглашение на прогулку, к «одиночеству вдвоем» в тексте «Где-то там»:

... погуляйте со мной

по озябшей листве

под ноябрьским мокрым убранством...

... Так давайте теперь

погуляем одни

по аллеям чуть грустного парка. [Сурганова, 2012, с. 86, 87].

В тексте «Вот так нескладно» (15.05.1992) — просьба побыть вдвоем:

Вот так нескладно, вполголоса
ни о чем не прошу тебя.

Только, если возможно, немножечко
посиди тихо возле меня... [Сурганова, 2012, с. 97]

Это текст представляется нам весьма характерным для ментальности, сформированной коммунальной квартирой; в нем четко разграничивается «свое» и «чужое» пространство и сознание, — в случае невзаимности испытываемых чувств. В нем четко и емко рисуется одиночество и невозможность добиться взаимности:

... я скитаюсь озябшим волчонком <...>

Как жаль, что в жизни нет спроса
с тех, кто может летать.

Как жаль, что нет запроса
на тех, кто умеет ждать...

Наконец, в этом тексте делается весьма категоричный, подчеркнутый переносом, вывод о негативных последствиях несанкционированного вторжения в «чужое» пространство:

Вот так нескладно, вполголоса
себе иногда говорю:

«Не стоит так часто вторгаться в чужое
сознание со словом «люблю!»». [Сурганова, 2012, с. 98].

За строками другого текста, «Весна», стоит практическая невозможность остаться наедине с любимым человеком в коммунальной квартире, что служит порой причиной ссор и, возможно, расставаний:

Процент сумасшедших в нашей квартире
увеличится, если ты не придешь.

И весна — не весна, если ты позабыла
свой город дождей, этот садик и дом.

В коммунальной квартире — Содом и Гоморра:

кошки рожают, дети орут,
и посудой гремят соседские монстры —
курят, курят и счастье куют <...>

Но я понимаю, что все тебе это
давно надоело... [Сурганова, 2012, с. 105]

Ощущение невозможности остаться наедине сохраняется даже в текстах, где речь идет о счастье вдвоем, и оно тем парадоксальней, что «наедине» здесь подразумевается абсолютное — «на острове»:

Мы будем жить с тобой как два великана на острове.

Мы будем видеть все, и все будут видеть нас... [Сурганова, 2012, с. 218]

Здесь, как и в других текстах книги («Мой взгляд», «Почему мне иногда так одиноко» и др.), дается иная трактовка одиночества: одиночество — это отсутствие рядом любимого человека:

В моей Преисподней как будто бы людно...

... я разделяю все случаи жизни

на что было до и после тебя! [Сурганова, 2012, с. 106]

Вообще одиночество, благодаря тому, что в коммунальной квартире это гость редкий, дробится, виды его множатся — одиночество без людей, наедине с собой; одиночество вдвоем; (бес)конечное одиночество ожидания или, наконец, пугающее и необратимое одиночество без друзей, без людей, близких по духу:

Когда-нибудь и меня заберет смерть.

Но сначала не моя,

а смерть мох друзей,

по которым истоскуется мое сердце <...>

... Раздвигаю горизонты воспоминаний,

А те норовят меня заточить

В узкий коридор одиночества.

Я ведь так хотела его!!

Дождалась!

Пугает... [Сурганова, 2012, с. 247]

Особой формой оградить приватное пространство от вторжений становится специфическое отношение к чистоте и к курению. В местах общего пользования поддерживается минимальный уровень чистоты, который, кстати, различается в разных квартирах и, разумеется, отличается на частных территориях: «Приватное пространство и его состояние остаются на усмотрение владельца, который может попытаться воплотить в одном отдельно взятом месте даже самые максималистские идеи о чистоте <...> Чистота есть, таким образом, часть приватности...» [Утехин, 2004, с. 104, 105]. Таким образом, в отношении к чистоте, к порядку проявляется стремление выросшего в коммунальном пространстве человека сохранить свою индивидуальность, сохранить нерушимыми

призрачные и проницаемые для всех вокруг границы частного пространства, материального и символического.

В сургановской «Тетради слов» в ряде текстов внимание заостряется на курении, на соблюдении чистоты в общественном пространстве, а нарушение элементарных норм поведения в общественных местах воспринимается как намеренное вторжение на частную территорию, как, например, в двустишии «По поводу человеческого свинячества в лесах» (04.08.2005):

Смотришь на обочину леса и думаешь:

сколько отключившегося самосознания побывало здесь! [Сурганова, 2012, с. 242].

В комментарии читаем: «Я не боюсь показаться занудой — меня реально бесит отношение наших соотечественников к природе, к тем местам, где они отдыхают, жарят шашлыки и пьют водку. То, что они оставляют после себя, нельзя объяснить ничем иным, кроме как отключившимся самосознанием...» [Сурганова, 2012, с. 242].

Авторское отношение к курению, высказанное в комментарии: «Я не курю... Я не понимаю и отчасти жалею людей, которые не могут избавиться от привычки курить, потому что это есть проявление несвободы. Курильщики! Если вам нет дела до своего здоровья, до своего сердца и легких, подумайте о небе — не убивайте его своими никотиновыми выхлопами!» [Сурганова, 2012, с. 255], отчетливо видно в следующих текстах:

В легких — дым от сигарет,
не мною выкуренных,
едкий —
лучше б от костра.

Да. [Сурганова, 2012, с. 223]

Этот автопортрет, описывающий одну из важных черт — стремление остаться наедине с собой, с любимым городом, рисует «едкий дым от сигарет в легких» именно как нарушение одиночества, покушение на частную жизнь. Или:

... Накурено в тамбуре,
черно у меня
в легких и в голове.

Нечем дышать, не по себе. [Сурганова, 2012, с. 252]

В «Стенаниях пассивного курильщика» (2006) раннее курение представляется едва ли не первопричиной социальных болезней современности (наркомании и разврата) [Сурганова, 2012, с. 254].

Анализ книги «Тетрадь слов» Светланы Сургановой позволил нам прийти к следующим выводам. Одной из центральных смысловых осей, формирующих единство восприятия книги, становится здесь образ лирической героини, бытовой и житейский опыт которой связан с коммунальной квартирой. Коммунальная квартира в произведении проявляется на разных уровнях текста: в виде специфического пространства-времени она является актуальным местом действия в отдельных текстах «Тетради слов», но чаще представлена деталями в темах и мотивах сборника, связанных с особенностями мировосприятия лирической героини, имеющими автобиографический подтекст. Поскольку специфическими чертами коммунального менталитета является, в частности, ограниченность жизненных ресурсов, в том числе приватного пространства и времени, то в книге коммунальный менталитет проявляется в следующих вещах: в четком делении всего и вся на «свое» и «чужое»; в стремлении расширить приватное пространство за счет прилегающих к дому территорий; в желании одиночества, виды которого в «Тетради слов» многообразны; наконец, в особом отношении к чистоте, которая становится способом оградить приватное пространство от вторжения «чужих» и способом сохранить собственную индивидуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беззубцев-Кондаков А. Наш человек в коммуналке // Урал. 2005. № 10. URL: (дата обращения: 16.08.2020).
2. Пителина Н.А. Феномен коммунальной квартиры в повести И. Грековой «Вдовый пароход» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2008. №3. С. 86-91
3. Разумовская Е.А. Время и вещь (на материале поэзии С. Сургановой) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. № 1. С. 72-77.
4. Разумовская Е.А. Лирический герой и поэтическая традиция в новейшей отечественной поэзии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратовский гос. ун-т. Саратов, 2015. 201 с.
5. Сурганова С. Тетрадь слов. М.: Астрель; СПб.: Астрель-СПб, 2012.
6. Утехин И. Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2004.
7. Якушева Л.А. От реальности к знаку: коммуналка как художественный образ // Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия / Гл. ред. Г. В. Судаков. Сост. С. А. Тихомиров. Вологда: Книжное наследие, 2007. — С. 676-682.
8. Якушева Л.А. Философия коммунальной жизни: Н. Коляда, В. Дурненков // Вестник ЮУрГГПУ. 2017. №1. С. 179-184.

*Селитрина Т.Л.,
профессор кафедры романо-германского языкознания
и зарубежной литературы
ФГБОУ ВО БГПУ им. М. Акмуллы
(Уфа, Россия)*

СОВРЕМЕННЫЙ АНГЛИЙСКИЙ ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН. ТВОРЧЕСТВО С.ХИЛЛ

Аннотация. На примере анализа одного из романов современной английской писательницы Сьюзен Хилл показано, что ее готические произведения являются, скорее всего, психологическими этюдами. Ее готическая проза представляет собой обобщенную аллегорию, напоминающую о том, что борьба со злом неизменно сопутствует судьбе человека.

Ключевые слова: Сьюзен Хилл, готический роман, «Туман в зеркале», современная английская проза, сверхъестественное.

Известно, что готическая проза отличается некоей формульностью: мрачный трагический колорит, зловещая колдовская атмосфера, вмешательство в судьбу персонажей сверхъестественных сил. Английский готический роман Горация Уолпола, Анны Рэдклифф, Клары Рив оказал влияние почти на всех представителей романтического поколения. Считается, что готический роман, родившийся в Англии на позднем этапе Просвещения, лежит у истоков всей современной «индустрии ужаса», свидетельствующей о необычайной жизнестойкости и популярности разнообразных жанровых разновидностей готики.

В своей статье «Формульная природа готики и возникновение массовой литературы в Британии» А.А. Чамеев заметил: «в английской литературе наступает золотой век эстетики страха, начинается настоящая вакханалия привидений, демонов, и прочих порождений потустороннего мира, триумфально шествующих по страницам художественных произведений» [3; 226].

Ориентированной на реальность картине бытия противостоят истории «тайн и ужасов». Литературный критик и эссеист Натан Дрейк, живший в эту пору в Англии, писал «никто не мог противостоят мрачной и зловещей притягательности страшного призрака... Из возможных видов суеверий, влияние которых в любой век испытывает на себе человеческий ум, ни один, кажется, не воздействует на человеческую психику, как готика. Даже самый просвещенный ум, свободный от малейшего налета суеверия, невольно признает над собой ее власть» [6; 50].

В середине XIX века в готическом ключе пишет свои романы Эдвард Бульвер-Литтон, создает свою прозу Джозеф Шеридан ле Фаню. Готическая тематика присуща также Чарльзу Диккенсу, Элизабет Гаскелл, Шарлотте и Эмили Бронте. Особый интерес

к готике питают авторы рубежа XIX-XX веков. Английские критики даже назвали этот период «Золотым веком» литературы ужасов. Готической традиции отдали дань Роберт Льюис Стивенсон, Генри Джеймс, Оскар Уайльд, Редьярд Киплинг, Джозеф Конрад и др.

Как справедливо считает А. Чамеев, жанровые формы, которые разрабатывали названные авторы, уже не принадлежали готической литературе в строгом смысле слова: «это были новые формы психологической, антикварной, визионерской “макабрической” прозы, лишь отдаленно напоминавшие свой готический источник» [4; 8].

С особой силой готические мотивы начинают звучать в современной английской прозе. Здесь стоит обратить внимание на творчество современной английской писательницы Сьюзен Хилл. В своих готических романах она сделала сверхъестественное полноправной сюжетобразующей единицей, а фабульной основой ее готических романов стало драматичное противостояние реального и ирреального. Сьюзен Хилл обладает высоким стилистическим мастерством, умением выбрать нужную интонацию, выразительным лаконизмом. Готическая проза Хилл представляет собой обобщенную аллегорию, напоминающую о том, что борьба со злом неизменно сопутствует судьбе человека. Появление в ее творчестве романов с готической тематикой объяснялось писательницей стремлением «...бросить вызов самой себе. Это было так не похоже на все то, что я писала ранее...Я намеревалась написать историю о призраках в классических традициях XIX века» [5].

В ее романах «Женщина в черном», «Маленькая рука», «Туман в зеркале» и «Смерть под маской» призраки никогда не выступают в качестве главных героев, но они определяют основную интригу. Появление призраков связано у писательницы не с трагической виной главного героя, а, как правило, с его вторжением в запретное пространство, в сферу действия потусторонних сил. Рассказы о привидениях у Сьюзен Хилл обретают новые грани и оттенки в сравнении с ее предшественниками. Они обогащены неожиданными темами и мотивами. Это, скорее всего, психологические этюды с участием привидений.

Фабульным основанием истории о призраках, созданной Сьюзен Хилл является драматическое противостояние реального и ирреального. Роман «Туман в зеркале» (1992) представляет комбинацию многих характерных для готических произведений особенностей. «Готика разработала эстетически продуктивные сюжетные, персонажные пространственно-временные модели», - заметил С. Антонов [1; 164].

Безымянный повествователь – молодой мужчина, завсегда́тай одного из лондонских клубов знакомится с одним из членов этого клуба по имени Джеймс Монмут и получает от него три блокнота исписанных мелким аккуратным разборчивым почерком. В рукописи

представлена захватывающая история жизни Монмута, оставшегося в пятилетнем возрасте сиротой и увезенного своим опекуном в экзотические страны Африки, Индии, Дальнего Востока, где он провел тридцать пять лет. У Монмута не осталось ни малейших воспоминаний о своих детских годах. Иногда в его сознании возникали «тусклые воспоминания о прошлом, подобно сновидениям», но они мгновенно исчезали прочь [2; 18]. Он помнил лишь годы, проведенные в северной Кении, на Цейлоне, в Индии. Опекун предложил ему заняться чаеоторговлей, но Монмута вели путешествия и жажда приключений. После внезапной смерти опекуна юноша в течение двадцати лет путешествовал по Индии, Африке, побывал в Бирме, Сингапуре, Малайе и Китае.

Больше всего его привлекли труды некоего Конрада Вейна, путешественника, первооткрывателя. «Поначалу странствия мои были более или менее бесцельны, но вскоре я приступил к осуществлению своей мечты пройти по стопам Конрада Вейна. Путешествуя, я обучался, общаясь со всеми, с кем сталкивала меня судьба, живя местными обычаями, все слушая и все вбирая глазами. Кроме того, я прочитал все, что мог, по истории и литературе, о преданиях и легендах этих стран, и усвоил достаточное количество слов из нескольких языков, чтобы иметь возможность объясниться на них. Я был своим везде – и нигде, я был кочевником, и я всегда – в самом истинном смысле слова – оставался одинок. Это была жизнь странная и захватывающая, и она мне нравилась» [2; 22].

В конце концов Монмут прибывает в Англию в надежде почерпнуть в местных библиотеках материалы о юности своего кумира. Около гостиницы он внезапно встречается с ребёнком: «Это был мальчик лет двенадцати-тринадцати, худенький, бледный, в грязной рубашке без воротничка. Секунду, не больше, он смотрел прямо на меня, а затем быстро отвёл глаза <...> Когда я оглянулся назад, мальчика уже не было» [2; 26].

Обращено внимание на мимолетность момента. Вполне возможно, образ подростка возник в его воображении. Монмут вселяется в гостиницу и слышит «внезапный жуткий вопль – визг или стон, подобный хохоту старухи или крикам некоего существа, испытывающего смертную муку. Он раздался раз, разрывая тишину дому, а затем еще раз, – леденящий душу звук, который заставил меня броситься вперед, и сердце мое пустилось в галоп, пока я дико озирался по сторонам. Глубоко внутри меня нарастал великий страх. Этот звук пробудил во мне кошмары и неясные смутные образы, хотя я не мог ни распознать его, ни припомнить ничего подобного» [2; 27]. Вскоре обнаруживается, что это был всего лишь попугай, который, тем не менее, вселяет в героя ужас. Хилл как бы возвращается к наследию Анны Радклифф, которая была убеждена, что во всех

повседневных вещах можно обнаружить что-то жуткое, нечеловеческое [2; 80]. Обращает на себя внимание готический интерьер гостиницы с длинными темными коридорами и лабиринтом узких и коротких проходов. Пытаясь в темноте найти свою комнату Монмут обнаруживает полутемное помещение, в котором сидела очень старая женщина. «На голове у старухи был платок, повязанный на лбу на цыганский манер, она была закутана в нечто вроде шалей из какой-то темной струящейся материи. Все это я лишь мельком успел отметить, прежде чем она подняла глаза и устремила взгляд прямо на меня, хотя не знаю, могла ли она разглядеть меня в полумраке. Но я ее видел. Я видел черные провалы глаз, в центре которых мерцали зрачки, ее смуглую, маслянистую кожу; видел ее руки, сложенные одна на другой, старые, худые – мне показалось, они похожи на когти; видел ослепительный блик от перстня, украшенного драгоценными камнями или эмалями» [2; 42].

Персонаж чувствует себя дезориентированным и охваченным собственным страхом. Монмут пытается себя успокоить: «не мог представить ничего реально существующего, что могло бы испугать взрослого мужчину, который странствовал в одиночку по самым дальним уголкам света, и чуть ли не каждый день видел вещи в тысячу раз более ужасающие и удивительные... Однако, всякий раз как перед моим мысленным взором представала старуха, я отшатывался прочь чтобы не видеть ее лица и фигуры» [2; 43].

Можно предположить, что благодаря своему одеянию, цвету кожи и украшениям она выступает как элемент восточной экзотики, прошлое перекликается с настоящим благодаря ассоциативному ряду.

Монмут вновь видит мальчика из витрины магазина старых книг. На лице мальчика было «выражение страха и страдания, отчаяния и мольбы – и взгляд ... исполненный муки» [2; 49].

В поисках материалов о Конраде Вейне Монмут приходит к букинисту Бимишу и обнаруживает у него книги о путешествиях Конрада Вейна. Но как только он открыл одну из них его охватило странное тревожное чувство, ему казалось, что за ним наблюдают.

Монмут ощущает, что Конрад Вейн каким-то неясным образом мучительно притягивает его к себе, но он и не понимает, почему это происходит. Бимиш на это отвечает: «Неприятности. Вот что терзает память» [2; 58]. Эта фраза означает, что призраки прошлого могут принести с собой лишь боль и разочарование. При этом Бимиш добавляет, что «леопард не меняет пятен» [2; 58], имея в виду злодеяния, совершенные Вейном, о которых Монмут не подозревал. Бимиш пытается объяснить, что Конрад Вейн, зловещая фигура из прошлого, олицетворение зла и порока. После этих слов

Монмута охватил «пугающий леденящий ужас» [2; 59]. Лишь впоследствии Монмуту станет ясно, что скрывали таинственные и неясные слова Бимиша, и просьбу оставить идею об исследовании жизненного пути Конрада Вейна, поскольку в словах Бимиша заключалась «некая темная история, некая история человеческих пороков» [2; 59].

Солидарен с мистером Бимишем и преподобный Арчибальд Вотейбл, с которым Монмут встречается спустя несколько недель, находясь в школе, где учился Конрад Вейн. Арчибальд Вотейбл избегает произносить само имя Конрада Вейна, называя его «этим человеком» и просит остерегаться, но и ничего конкретного не говорит, добавляя: «Я не стану пугать вас рассказами умерших людей» [2; 67], пытаясь отговорить Монмута от дальнейших поисков.

Монмут вновь видит на улице мальчика: «Взгляд, который он направил мне, был настолько исполнен муки и страдания, отчаяния и мольбы, и еще – какого-то непонятного укора, что я не испытывал ни злости, ни раздражения, как прежде, но лишь ощущение глубокой вины, как если бы он был мне знаком, и я предал его. <...> Я ничего не мог сказать, ничего спросить. И все же было что-то, что я непременно должен для него сделать, именно это – я был уверен – и означали его появления» [2; 76].

Сьюзен Хилл владеет умением создавать интригующую таинственную атмосферу с умолчанием, паузой, обманными ходами, - «тем, что в современном литературоведении называется саспенсом» [2; 187]. Монмут в поезде знакомится с великосветской дамой Виолой Куинсбридж, которая просит его оставить затею создания книги о Конраде Вейне. Она показалась ему оригинальной личностью: «Глаза у неё были совершенно синие, зрачки расширенные и смотрели не столько на меня, сколько в глубь меня – с каким-то странным отстранённым выражением, как будто она видела не меня, а нечто потустороннее» [2; 83]. Виола приглашает Монмута на Рождество в свое поместье.

Приехав в школу, где учился Конрад Вейн, Монмут ощущает чувство одиночества и тревоги. Коридоры кажутся ему слишком тёмными и бесконечными, чудятся странные и страшные звуки. Так, Монмут слышит плач маленького мальчика, хотя на самом деле никакого ребёнка рядом нет.

Директор школы доктор Дансер и Монмут беседуют о призраках, и Дансер с усмешкой рассказывает, что в Элтоне на самом деле есть два призрака – но они совершенно безобидны.

Дансер – единственный, кто затрагивает сущность Конрада Вейна, считая, что в нём будто жили две личности: «Джекилл и Хайд, не иначе» [2; 122]. Он добавляет, что Вейн был «злым человеком, злым и порочным» [2; 122]. В рассказе Дансера Конрад Вейн предстал ни много ни мало демоном-искусителем, который легко использовал других

людей себе во благо, обманывал их буквально на каждом шагу и оказывается настоящим, истинным злом.

Сьюзен Хилл остаётся верна классической схеме построения готического романа: в появлении призраков виновен именно Конрад Вейн, который является антигероем и воплощением грехов. Зловещая фигура из прошлого, тесно связанная со сверхъестественным, Вейн скончался, но последствия его деятельности оказывают на людей негативное трагическое влияние.

Разбирая бумаги в старой библиотеке, Монмут обнаруживает то, о чём и так догадывался после рассказа Дансера: «Вейн баловался оккультизмом» [2; 136]. В глаза ему бросается заметка о смерти мальчика, которого звали Джордж Монмут: «он был избит и повешен на балке в запертой комнате. Было установлено, что когда его видели в последний раз, он был сильно чем-то встревожен» [2; 137]. Монмут предполагает, что одинаковая фамилия неким образом связывает его с событиями, произошедшими много лет назад. Правда, Монмут считает, что одинаковые фамилии могут быть всего лишь совпадением.

Монмут приезжает на Рождество к Виоле и ее супругу Лайонелу Куинсбриджам, и престарелый отец Лайонела сообщает, что в свое время был знаком с неким Монмутом.

В вещах покойного опекуна Монмут обнаруживает молитвенник с запиской: «Джеймсу Монмуту на память от Старой Нэн, Киттискар» [2; 146]. Джеймс Монмут догадывается, что каким-то таинственным образом связан с Монмутами из Киттискара.

Монмут близок к раскрытию истории своих предков. Однажды на обеде у Куинсбриджей к ним присоединяется коллега сэра Лайонела, который случайно упоминает, что побывал в Киттискаре, и Монмут внезапно испытывает небывалый прилив энтузиазма. Позднее ему сообщают, что сохранилась старая усадьба Киттискар-Холл, в которой живёт одинокая пожилая женщина – её зовут мисс Монмут. Джеймс отправляет ей письмо, в котором сообщает, что планирует посетить Киттискар.

Будущее, как ему кажется, не предвещает ничего печального. Работая до поздней ночи в библиотеке Куинсбриджей, Монмут вдруг безмерно пугается портрета на стене: он чувствует, как за ним наблюдают «с ненавистью, глазами врага» [2; 194]. Той же ночью он снова слышит плач ребёнка. Затем Монмут отправляется в Киттискар.

Однако усадьба Киттискар-Холл, судя по всему, обладает такой же дурной репутацией, как и поместье Ил-Марш в «Женщине в чёрном». Остановившаяся в деревне неподалёку, Монмут слышит, как об усадьбе говорят со страхом и подозрением: «Держались подальше – никогда не ходили» [2; 209].

Наконец Монмут добирается до Киттискар-Холла в надежде на то, что старая мисс

Монмут еще жива. «Передо мной был дом – невзрачное старое загородное поместье. Большой и темный, он выглядел заброшенным, краска на оконных рамах облупилась, плиты растрескались и осели. Дом казался пустым, ставни в нескольких окнах на верхних этажах были закрыты, всюду царила тишина. Я ожидал, что он будет мне знаком, что отзовется во мне узнаванием. Но ничего этого не произошло, и, вполне вероятно, я никогда его прежде не видел» [2; 209].

Оказавшись внутри, Монмут чувствует, как некие воспоминания поднимаются в его душе. Он оказывается в мрачной комнате и испытывает те же ощущения, что и в раннем детстве: желание «отступить к двери, к этому яркому и безопасному внешнему миру» [2; 209]. Это не просто противопоставление светлой атмосферы вне дома и тёмной усадьбы с её узкими длинными коридорами: это противопоставление настоящего и прошлого, в которое Монмут возвращается по собственному желанию. Здесь пересекаются и пространство, и время с их запутанностью и неоднозначностью, столь характерными для готических романов.

К моменту его прибытия в поместье, его престарелая родственница скончалась. Он видит её остывшее тело и читает письмо, в котором говорится, что Киттискар теперь принадлежит ему. «Очевидно, это было всё», - к такому лаконичному выводу приходит персонаж [2; 228].

В письме мисс Монмут сказано: «Будучи женщиной, я не имела здесь никаких неприятностей» [2; 228]. Значит ли это, что мужчинам в Киттискар-Холл путь закрыт? От переезда в Киттискар отговаривает Монмута священник, с которым он встречается на похоронах. Чуть позже над могилой мисс Монмут он видит всё того же мальчика – но отворачивается прежде, чем тот успеваает на него взглянуть. Это желание отстраниться от сверхъестественного – не попытка усомниться в его существовании, а новый этап эволюции героя. Монмут смиряется с происходящим, и призрак больше не вызывает у него ужас. Казалось бы, все страхи позади и Монмут собирается поселиться в поместье.

Неподалёку от Киттискара Монмут «увидел перед собой часовню – тёмную, застывшую и тихую, казавшуюся зловещей в последнем свете дня». На первый взгляд вход в часовню выглядит неприступным, но решётка буквально рассыпается под пальцами Монмута.

Этот образ металла, рассыпавшегося в пыль – яркая метафора, которая, без сомнения, связана с последней преградой, рухнувшей на пути Монмута к правде о его происхождении и судьбе.

Внутри он видит склеп, где похоронены все мужчины - Монмуты из Киттискара, а также памятную доску, посвящённую Конраду Вейну, жившему в тысяча восемьсот

...(последние цифры были стерты).

Дверь часовни медленно захлопнулась, и навстречу Монмуту вышел призрак умершего Вейна: «Он стоял в открытом входе в склеп, я видел его, мрачного, сгорбленного, у самой каменной стены. Его тело было полускрыто темными, тяжелыми одеждами, которые он носил, лицо чуть повернуто в сторону. Но я узнал его, узнал по исходящей от него обольстительной порочности и нежному коварству, узнал его – моего мучителя и предателя, убийцу моего юного невинного родственника и совратителя множества иных, узнал способ, каким он соблазнил и завлек меня, еще давно, сначала пылкого, готового следовать и невинного, позже – околдованного и упорствующего, полусопротивляющегося, полуиспуганного, но тем не менее плененного» [2; 243]. Все звуки, все наваждения, всё, что чудилось Монмуту на протяжении его путешествия представляли дьявольский план Вейна, разработанный с целью заманить его в Киттискар и избавиться от последнего мужчины в роду Монмутов. Если бы не каноник, обеспокоенный отсутствием Монмута, он бы погиб от холода, отчаяния, страха и скорби.

В свое время доктор Дансер объяснил Монмуту, что Конрад Вейн был «злым человеком, злым и порочным. Он обращал силу зла, ужасную силу против других невинных, наивных, незрелых безрассудных. Он был воплощенной жестокостью, ему были присущи злобность, лживость, грубость, распутство и коварство. У него и впрямь были словно бы две совершенно противоположные натуры, - Джекилл и Хайд, не иначе» [2; 121].

Тема раздвоения личности, совмещения в одном человека поражающих воображение крайностей продолжает волновать нашу современницу, романистку Сьюзен Хилл, как и ее предшественников Стивенсона и Оскара Уайльда. Построение романа определяется мотивами поисков и разгадки тайн. Стремление Конрада Вейна – чисто сатанинское, негативное и разрушительное. Из-за проклятия Вейны избавлялись от каждого мужчины, носившего фамилию Монмут, однако Джеймсу чудом удаётся выжить. Он не обзаводится семьёй, твёрдо решив прервать череду смертей.

Прочитав рукопись повествователь собирается посетить Пайр, где жили Куинсбриджи и долго гостил Монмут. Осматривая Пайр, рассказчик замечает старинное зеркало и подходит к нему, чтобы заглянуть. «И пока я вглядывался в чуть потускневшее, покрытое мелкими рябинками стекло, поверхность словно бы стала размываться и расплываться, как если бы она запотела и покрылась тонким слоем белого пара. Я смотрел, и во мне пробуждались воспоминания и ужас, ибо лицо, которое я видел, отразившееся сквозь туман, было не мое, но чужое» [2; 253].

«Туман в зеркале» – роман с открытым финалом, не самым характерным для

английской готики – и именно этим он, безусловно, крайне оригинален.

Готический фантастический рассказ написан Сьюзен Хилл столь выразительно и правдоподобно, что внушает читателю веру в события, увиденные глазами главного героя. Реалистически точно и убедительно показан городской пейзаж Лондона, подернутого туманом, многообразие колебания света и тьмы, смутно прорисовывавшиеся контуры высоких домов со слепыми окнами по ночам. Впечатляет описание старинного парка и пышного сада в поместье Куинсбриджей. Как видим, готический роман не исчезает с культурного горизонта, а прирастает крупными авторскими именами, текстами и смыслом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов С.А. У истоков готической прозы. Клара Рив и ее роман «Старый английский барон» https://www.litmir.me/br/?b=176371&p=41#section_13
2. Туман в зеркале: роман / Сьюзен Хилл. – Москва, АСТ, 2014. – 253с.
3. Чамеев А.А. В традициях «старого доброго страха», или об одном несерьезном жанре британской литературы / Дом с призраками: Английские готические рассказы / Пер. с англ. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 576 с.
4. Литературные модели в историко-теоретической перспективе. / Отв. ред. А.А. Чамеев. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2015. – 239 с.
5. “Cotswold chameleon” <https://www.theguardian.com/books/2003/oct/18/featuresreviews.guardianreview13> (Дата обращения: 21.11.2020).
6. Summers M. The Gothic Quest. A history of the Gothic Novel. London, 1938 – 433 p.

*Сидорова О.Г., д-р филол. наук, профессор,
Дерябина Н.А., канд. пед. наук, доцент
кафедры германской филологии,
Уральский Федеральный университет,
(Екатеринбург, Россия)*

О ЖАНРОВОЙ МОДИФИКАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО РОМАНА

Аннотация. В статье рассматривается современный англоязычный исторический роман, который в XXI все чаще обращается к реальной истории Британской империи и эксплицирует темы, героев, мотивы, которые не рассматривались в классической литературе, с точки зрения постколониального подхода. В качестве примеров анализируются романы британского писателя Д. Митчелла и австралийской писательницы К. Гренвилл. Авторы проблематизируют роль участников колониального процесса, которые не по своей воле были в него вовлечены, и «дают» голос угнетенным. Исторический постколониальный роман становится еще одним современным вариантом классического исторического романа, то есть его жанровой модификацией, обладающей рядом типологических характеристик.

Ключевые слова: современный исторический роман; постколониальный роман; англофонная литература; герои-рядовые участники колонизации; амбивалентная роль; голос угнетенных; жанровая модификация.

Исторический роман в XXI веке представлен разнообразными жанровыми модификациями, в которых осуществляется симбиоз, казалось бы, разнородных элементов [De Groot, 2010]. К этому ряду относится, в частности, исторический постколониальный роман. Рассуждая о связи исторического и постколониального романа, Дж. Де Гроот анализирует произведения, в которых писатели из бывших колоний осмыслиют историю своих народов с точки зрения постколониального сознания, например, трилогию нигерийца Ч. Ачебе [De Groot, 2010, p. 162-164]. Полагаем, однако, что постепенно термин «постколониальная литература» приобрел второе, уточненное значение – это направление литературы бывших колонизаторов, которое активно взаимодействует с другими направлениями данной национальной литературы. Мы считаем корректным и обоснованным говорить о постколониальном направлении в рамках литературы Великобритании конца XX – первых десятилетий XXI в. Британская постколониальная литература создается, прежде всего, мультикультурными авторами (в британском литературоведении, начиная с 1980-х гг., используется устойчивый термин *Black British writing / writer* – см., напр., [Innes, 2007; Innes 2008]), творчество которых неплохо изучено в современном отечественном литературоведении (см. [Толкачев 2018; Толкачев 2019]). С другой стороны, в ряде случаев романы писателей-коренных британцев также могут быть рассмотрены как постколониальные произведения, что неудивительно:

литература бывшей метрополии осмысляет культурно-исторический опыт существования Британской империи с постколониальной точки зрения.

Авторы-британцы обращаются к реальной колониальной истории Британской империи, эксплицируя темы, мотивы, проблемы, героев, которые отсутствовали в классической литературе Великобритании. Тема колониального прошлого Британской империи и его критика с позиций постколониального сознания звучит в произведениях писателей, казалось бы, далеких от рассматриваемой проблематики. Приведем в качестве примера творчество Д. Митчелла, который завоевал мировое признание, прежде всего, романами-антиутопиями, в которых он экспериментирует с художественной формой, пространством и временем. В самом знаменитом произведении Митчелла «Облачный атлас» (*Cloud Atlas*, 2004) одна из шести историй, которые составляют ткань романа, называется «Тихоокеанский дневник Адама Юинга». Стилизуя повествование под «морской роман» XIX в. [см.: Хайдаршина 2017], автор одновременно вводит в рассказ фигуру «благородного дикаря» - туземца-мориори Атуа, который сбежал из рабства и тайком пробрался на корабль. В результате драматических перипетий, повествователь – юрист из Сан-Франциско Адам Юинг – становится поборником отмены рабства и собирается посвятить свою жизнь борьбе с этим явлением. Тема колониальной европейской истории звучит и в романе Д. Митчелла «Тысяча осеней Якобы де Зута» (*The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, 2010). Молодой клерк голландской торговой компании Якоб де Зут отправляется на Дэдзиму – форпост компании у берегов Японии, через который Голландия осуществляет торговлю с этой страной. Описывая два мира – закрытый, сосредоточенный на себе мир Японии конца XVIII в. и агрессивный, стремящийся к колониальной экспансии мир Европы – автор создает роман о трудностях контактов цивилизаций на определенном историческом этапе. Роман имеет прочную историческую основу: автор несколько лет работал в архивах и в музее Дэдзимы [Winslow, 2010]. Группа европейских персонажей романа многочисленна и неоднородна. Она представлена не только представителями европейских народов – голландцев, англичан, ирландцев, немцев, но и их азиатских слуг и рабов, поскольку они совокупно представляют европейский колониальный миропорядок. Внутри этой группы разворачивается целый ряд автономных сюжетных историй, таких, например, как история английского капитана Пенхалигона, явно восходящая к классическим английским «морским» романам. Автор описывает истории – предыстории по отношению к романному времени – почти всех европейцев-служащих компании, истории, полные приключений, войн, страданий, крови, жестокости, мужества, алчности и упорства. Истории, характерные для эпохи колониальных захватов, многомесячных морских

походов на парусных судах, но, одновременно, эпохи значительных научных открытий, социальных сдвигов, эпохи Просвещения на ее излете. Тема рабства звучит в романе пронзительной нотой. Один из рабов размышляет: «Рабу не позволено даже сказать: «Это мои пальцы»... Однажды я подумал такой вопрос: «А мое имя мне принадлежит?» [Митчелл, 2017, с. 414]. Далее следуют вопросы о воспоминаниях и мыслях. Очевидно, что автор рассматривает рабство с точки зрения постколониального сознания, пытаясь воссоздать идентичность угнетенных и задавая вопросы о том, что и как они могут предъявить миру, в строгом соответствии с одним из постулатов постколониальной «субалтерн-теории» – «может ли угнетенный говорить?» [Spivak, 1983, p. 265].

Автором исторических постколониальных романов является также Кейт Гренвилл, известная писательница из Австралии, в 2005 г. получившая премию Букера за роман «Тайная река» (*The Secret River*). Этот роман и последовавшие за ним «Лейтенант» (*The Lieutenant*, 2008 г.) и «Сара Торнхилл» (*Sarah Thornhill*, 2011 г.) составили так называемую «Колониальную трилогию» автора. Романы, написанные как самостоятельные произведения, были объединены критиками в трилогию на основании ряда признаков: все произведения имеют солидное историческое документальное основание; хронологически они описывают три первых поколения британской колонизации Австралии; в каждом романе поднимается вопрос о том, как общая история колонизаторов и местного населения формирует современную идентичность страны. Отметим также, что проблематика трилогии актуальна не только для Австралии, но для любого постколониального общества, которое неизбежно сталкивается со схожими вызовами.

Роман «Тайная река» посвящен истории заселения Австралии британцами, он основан на реальной истории предка писательницы, который попал в Австралию как каторжник. За ним последовала книга «В поисках Тайной реки» (*Searching for The Secret River*, 2006) – нон-фикшн, воспоминания автора о том, как она писала роман, изучала и переосмысливала колониальное прошлое страны. Само название романа – аллюзия на труды известного австралийского антрополога и этнографа У. Станнера (W. H. E. Stanner, 1905 – 1981), который писал о «тайных реках крови, которые текли в истории Австралии» [Stanner, 1968, p.12], имея в виду, прежде всего, отношение белых переселенцев к коренному населению континента и о его трагической судьбе.

Принципиально важной особенностью романа Гренвилл является тот факт, что автор опирается на традицию английского романа XIX века. Первая часть произведения, описывающая жизнь героя в Лондоне, – невикторианское повествование, в котором автор явно ориентируется на лондонский текст викторианской прозы, создавая образ города

контрастов. Топография Лондона в романе К. Гренвилл плотная и конкретная: названия улиц, площадей, церквей, пристаней на Темзе, театров на южном берегу реки способствуют созданию эффекта узнавания даже у тех читателей, кто не бывал в реальном городе, но знаком с английской литературой XIX века, прежде всего, с прозой Ч. Диккенса. Герой романа также описан как типичный житель города: “Your name is common as dirt, William Thornhill” [Grenville, 2011, p. 11]. Жизнь героя и его семьи, а также модус повествования кардинально меняется, когда в качестве ссыльных они попадают в Австралию, где им приходится выстраивать сложную систему горизонтальных и вертикальных связей (с колониальной администрацией, с другими ссыльными, с местным населением – аборигенами), лавировать и искать в ней свое место. В романах Гренвилл аборигены предстают не абстрактной массой, но живыми людьми, возможно, впервые в англофонной литературе.

Отношения туземного населения и первых британцев в Австралии стали темой романа К. Гренвилл «Лейтенант». В качестве исторического источника автор использовал дневники лейтенанта первой английской эскадры, прибывшей на континент в 1788 г. У. Доуса (W. Dawes) написанные им на языке туземцев. Герой романа Дэниэль Рук, эрудит, астроном, лингвист, как и его реальный прототип, попытался наладить контакты с местными жителями, но его знания и добрая воля оказались невостребованными колониальной администрацией, и он был отправлен обратно в Британию. К сожалению, описания языка местного населения, сделанные Доусом в конце XVIII в., долгое время были невостребованными – лишь в начале XXI в. к ним начали обращаться этнографы, лингвисты, писатели – факт, симптоматичный сам по себе.

Аборигены – персонажи романа – вновь представлены автором как коллективный образ, на фоне которого, однако, выделяются отдельные герои (или антигерои), как общество, имеющее свои устои, правила, язык (активно вводимый в текст романа), то есть *культуру*, чего не может принять колониальная администрация и что, напротив, осознает Рук. Язык аборигенов появляется в тексте произведения в сценах общения лейтенанта с туземцами, а особенно – в сценах, где Рук учит английскому местную девочку Табаган и, одновременно, изучает ее язык. Именно со сценами контактов культур связаны самые светлые моменты жизни героя романа, который готов остаться в Австралии до конца своих дней, – и именно поэтому его высылают в метрополию. Сюжет, таким образом, можно рассматривать как параболу нереализованных исторических возможностей контактов культур и более мирного сосуществования, чем то, которое сложилось в реальной истории Британской империи.

Подчеркнем: в прозе К. Гренвилл впервые ставится вопрос об исторической роли британцев, которые не по своей воле попадали в Австралию в период ее колонизации – каторжников, вынужденных переселенцев, военных. Были ли они жертвами безжалостной системы, проводниками идеологии империализма, жестокими угнетателями местного населения или, как долго утверждала официальная мифология, бесстрашными покорителями австралийского буша? Проблематизируя их роль, писательница одновременно вводит в тексты своих произведений образы австралийских аборигенов как народов, имеющих свою культуру.

Таким образом, можно с полным основанием говорить о том, что постколониальные темы, мотивы, точки зрения, герои активно появляются в современном англоязычном историческом романе, имеющем прочную документальную основу и опирающемся на традицию классической английской литературы, то есть о жанровой модификации исторического постколониального романа, создаваемого авторами – представителями культуры бывших колонизаторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Митчелл Д. Тысяча осеней Якоба де Зуа. Пер. с англ. М. Лахути. М.: Иностранка, 2017.
2. Толкачев С. П. Английская литература «пограничья» и постколониальный роман // Вестник МГЛУ. Серия Гуманитарные науки. 2018. № 17 (815). С. 241 – 257.
3. Толкачев С. П. «Пойманные между мирами»: проблемы английской постколониальной литературы // Диалог культур и цивилизаций. Материалы международной научно-пректической конференции. Под ред. Ч. Б. Далецкого, А. Ю. Платко. М.: МГЛУ, 2019. С. 196 – 209.
4. Хайдаршина Ю.Р. «Эволюция языка»: конструирование языков разных эпох в романе Дэвида Митчелла «Облачный атлас»: магистерская диссертация. Екатеринбург, 2017. 122 с.
5. De Groot J. The Historical Novel. – London and New York, Routledge, 2010. 200 p.
6. Grenville K. The Secret River. - Edinburg-London: Canongate, 2011. 368 p.
7. Innes C. I. A History of Black and Asian Writing in Britain. Second edition. London - Cambridge: CUP. 2008. 316 p.
8. Innes C. L. Transnational and Black British Writing: Colonizing in Reverse // Innes C. L. The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English. Cambridge: CUP, 2007. Pp. 177 – 196.
9. Spivak G. Three women's texts and a critique of imperialism // Canons: critical inquiry. 1983. Vol. 10 Sept. P. 262–280.
10. Stanner W. E. H. After the Dreaming: the Boyer Lectures. Sydney: Australian Broadcasting Commission, 1968. 63 p.
11. Winslow A. "The Thousand Autumns of Jacob de Zoet" by David Mitchell // Chicago Tribune. October, 5, 2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chicagotribune.com/lifestyles/books/chi-boooks-review-thousand-autumn> (дата обращения 04.10.2020)

*Стулов Ю.В., канд. филол. наук, доцент,
Минский государственный
лингвистический университет,
(Минск, Беларусь)*

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, НОВЫЕ ИМЕНА

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые явления в новейшей американской литературе, связанные с появлением целой группы писателей-выходцев из англоязычных стран, которые привнесли с собой как новые темы, так и своеобразные подходы, демонстрирующие явления транскультурности и транснациональности в противовес доминировавшему в конце XX века процессу мультикультурности. Обращается внимание на особенности гибридизации, которые затрагивают как культуру в целом, так и форму литературных произведений, выходящих из-под пера транскультурных авторов. Особо выделяется роман молодой нигерийско-американской писательницы Яаа Гьяси «Возвращение домой», сделавший писательницу одним из самых многообещающих авторов своего поколения.

Ключевые слова: американский роман, транскультура, транснациональный, мультикультурализм, семейная сага.

На протяжении последних десятилетий литературоведы во многих странах с огромным интересом исследовали явление мультикультурализма в литературе США, который, по мнению М. В. Тлостановой, известного российского специалиста в этой области, «уникален по ряду причин, в частности, из-за особого отношения американской культуры к проблеме региональной, этнической, расовой идентификации, из-за более острого, чем в других культурах противоречия между мощной прагматической, рациональной в основе национальной идеологией и социо-культурной реальностью страны-эксперимента» [Тлостанова, 2000, с. 10]. Немаловажно, что мультикультурализм характеризуется равноправием множественных культурных традиций и основан на сосуществовании этносов и различных социальных групп и в принципе противоположен традиционной практике центральной позиции доминирующей культуры и периферийной роли культуры «Другого».

XXI век с его тенденцией к глобализации и открытости к любым влияниям внес значительные изменения в сложившуюся культурную парадигму. Литературный процесс в поликультурных странах типа Великобритании, США, России, Франции, Германии начали определять писатели разного этнического происхождения, для которых, однако, национальный язык этих стран является родным. Это и уроженец Гонконга Тимоти Мо, и писатели нидийско-пакистанского происхождения Ханиф Курейши, и Видиадхар Найпол из Тринидада и его брат Шива Найпол, и японец Кадзуо Исигуро, блестяще представляющие современную литературу Великобритании, и нигериец Теджу Коул, и

американки китайского происхождения Максин Хонг Кингстон, Эми Тан, драматург Дэвид Генри Хван, билингв Карлос Мортон, составляющие сегодняшний день литературы США. Этих и многих других авторов со схожей историей можно назвать носителями транскультурности – явления, которое показательно для современного этапа мирового развития, направленного на открытость общества и взаимодействие на основе признания прав личности, человеческих сообществ независимо от расовой, гендерной, классовой или иной принадлежности. Соответственно, как никогда ранее, на передний план выдвигается проблема идентичности и самоидентификации. Для людей, которые одновременно принадлежат двум и более культурам, как, например, избранная вице-президент США Камала Харрис, первая женщина, первый темнокожий политик индийско-афроамериканского происхождения на этом посту, вопрос самоидентификации оказывается еще более сложным.

Вопрос транскультуры и транснационального серьезно рассматривается в работах многих современных философов, литературоведов и культурологов. Особо значимыми представляются взгляды известного российско-американского филолога Михаила Эпштейна, выдающегося американского литературоведа, редактора фундаментальной «Колумбийской литературной истории Соединенных Штатов» Эмори Эллиотта и профессора университета Квебека Афеф Пенессайэ. М. Эпштейн убедительно доказывает, что «В своей высшей точке транскультура интегрирует многие культурные традиции и знаковые системы и объемлет собой универсальную символическую палитру, из которой человек может свободно выбирать и смешивать краски для создания собственного портрета»³ [Epstein, 2009, p. 343]. Канадская исследовательница Афеф Пенессайэ обращает внимание на то, что в этом случае происходит с культурами «в тесном взаимодействии друг с другом, где одновременно с противостоянием действуют процессы его преодоления и изменений» [Benaessaieh, 2010, p. 19]. А Э. Эллиотт рассматривает явление транснациональности в культуре авторов, несущих как наследие своих предков, так и стремящихся впитать иные культурные практики. Появляется гибридная идентичность, где речь идет не о доминантной или периферийной составляющей личности, а именно об их взаимодействии в процессе формирования человека, когда одни элементы усваиваются, а другие отбрасываются, заменяясь другими.

В целом гибридизация стала общим местом в современных культурных процессах. Литература не стала исключением, причем здесь это касается и содержания, и формы произведения. Интересно, как гибридность в разных формах проявляется в романе Яаа Гьяси «Возращение домой» (Yaа Gyasi: Homegoing, 2016). Молодая писательница (род.

³ Здесь и далее перевод наш. – Ю.С.

1989) продолжает начавшуюся складываться традицию писателей из бывших британских колоний влиться в современную британскую или американскую литературу. Явлением стал роман «Американха» Чимааманды Нгози Адичи (*Americanah*, 2013), родившейся в Нигерии, но получившей образование и живущей в США. Еще один выходец из Нигерии Теджу Коул прославился романом «Открытый город» (*Open City*, 2011). А до этого внимание читателей во всем мире привлекли романы «Типичный американец» (*Typical American*, 1991) и «Мона в Земле Обетованной» (*Mona in the Promised Land*, 1997) американки китайского происхождения Гиш Джен, где, как и в творчестве Адичи, Коула и Гьяси мы видим Америку глазами человека, прибывшего в США в надежде достичь «американской мечты», которая оказывается неосуществимой. Во всех этих произведениях авторы сумели, отталкиваясь от своих древних корней, поведать о судьбах людей, попадающих в Америку и пытающихся найти в ней свое место, обретая новую, многоуровневую идентичность, которая не остается неизменной на протяжении человеческой жизни. Она включает в себя как ассоциацию с этнокультурной составляющей старой родины, так и стремлением влиться в новую нацию. Соответственно возникает вопрос о конгруэнтности этих компонентов в психологии такой личности. В этом плане актуальным представляется замечание проф. Гортензии Спиллерс о том, что «аутентичность означает не внешние объекты или визуальное действо, а является результатом проникновения внутрь себя и значит процесс самосозидания и понимания себя» [Spillers, 2003, p. 250].

«Возвращение домой» стало первым романом Яаа Гьяси, которая вместе с родителями переехала в Америку, когда ей было всего два года. Хотя ее отец работал профессором университета в Алабаме, девочка не могла не видеть специфики расовых взаимоотношений в этом штате, пропитанном духом расизма. При этом она не отождествляла себя с чернокожими американцами. С детства она пристрастилась к чтению, а, прочитав «Песнь Соломона» нобелевской лауреатки Тони Моррисон, поняла, что ее призвание – литература. Она успешно закончила Стэнфордский университет, а степень магистра изящных искусств получила, закончив Писательскую мастерскую в Айове. Писать небольшие рассказы она начала еще в школе, но только в университете она поняла, что выбор сделан в пользу писательской карьеры. К работе над романом она приступила в возрасте девятнадцати лет после поездки в Гану, где она своими глазами увидела печально известную крепость на берегу океана, откуда за океан отправлялись рабовладельческие корабли с живым товаром. Там же она услышала историю об африканках, которые становились женами британских офицеров. Это стало толчком к ее первому произведению. Гьяси задумала грандиозный роман, которому она посвятила

семь лет жизни, вновь и вновь переписывая уже сделанное. Она решила показать историю семи поколений двух ветвей одной семьи, избрав для этого форму «семейной хроники», но серьезно модифицировав ее за счет использования элементов нео-невольничьего повествования, где каждый из основных персонажей переживает травматический опыт, который определяет жизнь каждого последующего поколения. Требовалась работа в архивах; организация всего повествования, задуманного столь амбициозно, представлялась делом весьма сложным даже для опытного автора.

Основными темами произведения стали рабство и его последствия для Африки и США, колонизация африканских территорий европейцами, влияние прошлого на настоящее, его уроки, самоидентификация героев, проблема детей со смешанной кровью, которые везде чувствуют себя иными. Традиционная семейная хроника повествует о линейной истории рода на протяжении нескольких поколений, взяв за основу морально-этические ценности основателя рода, как это характерно для нашумевшего романа Алекса Хейли «Корни. История американской семьи». Роман Гъязи иной по своей структуре. Он состоит из двух частей, которые можно разделить на события до и после Гражданской войны в США, в виде отдельных глав, где меняется главный герой, представляющий следующее поколение. Нечетные и четные главы соотносятся с одной из ветвей, ведущих отсчет от двух сводных сестер, не знающих о существовании друг друга. Одна ветвь остается в Золотом Береге, переживая вместе со страной борьбу племен, колонизацию, разлагающее влияние политики европейских стран, нацеленных на богатства страны; другая ведет свое начало от африканской рабыни, проданной в США, но их потомки – юноша Маркус и девушка Марджори – соединяются на земле предков, у выхода из печально знаменитой крепости, где на верхних этажах жила африканка, выданная замуж за английского губернатора, который обеспечивал поглощение страны англичанами и процветание работорговли, а в подземелье находилось страшное подземелье, где содержались плененные или проданные африканцы, которым предстояло ужасное путешествие через Атлантику на рабовладельческом судне. Это впоследствии выразилось в т.н. посттравматическом синдроме раба. Как пишет крупнейший исследователь афроамериканской литературы Хьюстон А. Бейкер, этот синдром передается через поколения, «переходя от великих предков к потомкам в девятом или даже десятом поколении» [Baker, 2013, p. 22].

Писательница намеренно не подводит одну главу к другой, а начинает с новым героем в новых обстоятельствах. В этом и нет необходимости, так как события в очередной главе непременно будут содержать необходимую связующую информацию, а понять, кто есть кто, достаточно просто, так как повествование предваряется

генеалогическим древом, дающим четкое представление о человеческих связях в этом протяженном во времени произведении. Кстати, сама писательница объясняет, что именно это древо помогало ей не упускать из поля зрения всех персонажей (а главных там – 14: по количеству поколений). Как она сама признается, «Я чувствовала, что каждая новая глава, каждый новый персонаж были своего рода распутием, дорогой, которая была в некоторой степени предначертана выбором в предыдущей главе, предками» [Hericson, 2020]. Родоначальницы рода живут на земле ашанти, и африканские потомки на своей судьбе испытывают все те проблемы, через которые прошли жители черного континента, познав междоусобные войны, предательство, национальное унижение, борьбу за независимость Золотого Берега, ставшего в результате Ганой. Их настоящее в большой степени определяется прошлым, которое проявляется в верованиях, мифологии, образе жизни, повседневном быте. Американские же потомки узнали и ужас рабовладельческих плантаций, и неустроенность после Гражданской войны, и расовую дискриминацию едва ли не на всем протяжении XX века, и боль Гарлема, и надежду, которая, как в блюзе, где радость идет через преодоление печали, окрашивает жизнь чернокожих американцев. Нельзя позволить злу торжествовать. Как говорит Аука, которую прозвали Сумасшедшей из Эдвезо, «Зло порождает зло. ...Никто не может забыть, что когда-то он был невольником, даже если сейчас он свободен» [Gyasi, 2016, p. 242]. Историческая травма рабства не исчезнет бесследно, и потому каждое новое поколение должно учиться делать следующий шаг к действительному избавлению от его наследия, как бы трудно это ни было. Свобода приходит с освобождением разума от страха, навязываемого чувства неполноценности, униженности, второсортности. Только начиная дышать полной грудью, человек обретает себя. Маркус и Марджори, оказавшись на том месте на океанском побережье, где начиналась история их семьи, принимают прошлое со всем его трагизмом и обретают новую идентичность, в которой африканские корни естественным образом переплетаются с американскими. Торжествует жизнь.

Роман принес Гьяси заслуженный успех, получив Национальную премию критиков, Американскую книжную премию, премию им. Хемингуэя и войдя в число 100 самых значительных книг 2016 года. Сама она была названа в 2020 году одним из авторов в номинации «Великие иммигранты. Великие американцы». Ее путь в литературе еще только начался.

Очевидно, что новое столетие принесло с собой новые качественные изменения в литературном процессе, что связано с расширением круга американских писателей за счет новых иммигрантов из англоязычных стран, принесших новое видение и новый язык, но сумевших естественно влиться в постоянно меняющийся поток авторов, концепций,

подходов и экспериментов. Усваивая уроки прошлого, погружаясь в реалии новейшего времени, обращаясь к прежде не затрагиваемым проблемам, американская литература демонстрирует способность чутко слышать время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тлостанова М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века / М.В. Тлостанова. М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. 400 с.
2. Baker Houston A. The Point of Entanglement: Modernism, Diaspora, and Toni Morrison's *Love* // Contemporary African American Literature : the living canon / ed. by Lovalerie King and Shirley Moody-Turner. Bloomington, IN : Indiana Univ. Press, 2013. P. 17–40.
3. Benaessaieh Afef. Multiculturalism, Interculturality, Transculturality // Ameriques transculturelles – Transcultural Americas / ed. by Afef Benaessaieh. Ottawa : Univ. of Ottawa Press, 2010. P. 11 – 28.
4. Epstein Mikhail. Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism // The American Journal of Economics and Sociology. Vol. 68. No. 1. P. 327–352.
5. Gyasi. Yaa. Homegoing. – Viking, 2016. – 305 p.
6. Hericson Sofia. Author Yaa Gyasi. [электронный ресурс]: <https://www.foyles.co.uk/Author-Yaa-Gyasi>. Дата доступа: 12.11.2020.
7. Spillers Hortense. Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture. Chicago : Univ. of Chicago Press, 2003. – 552 p.

РОМАН Д.М. ТОМАСА «АРАРАТ» КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ИГРА В ИМПРОВИЗАЦИЮ

Аннотация. В статье предлагается анализ романа Д.М. Томаса «Арарат», первого в серии романов писателя, посвященных А.С. Пушкину и составивших «Квintет русских ночей». Смысловым центром, вокруг которого выстраивается интертекстуальное поле «Арарата», оказывается неоконченная повесть Пушкина «Египетские ночи», актуализирующая импровизацию как основную идею романа и служащая ключом к авторской концепции импровизации. Представленный в статье анализ учитывает как романтическую, так и постмодернистскую интерпретации импровизации. Особое внимание уделено постмодернистской теории трансгрессии, обусловившей поэтологические особенности романа как игры в импровизацию.

Ключевые слова: Д.М. Томас, импровизация, трансгрессия, постмодернизм, игра.

Дональд Майкл Томас – современный британский писатель, переводчик русской поэзии, увлеченность которой приводит его к созданию «Квintета русских ночей» (романы «Арарат» (1983), «Ласточка» (1984), «Сфинкс» (1985), «Встреча в верхах» (1987), «Ложе лжи» (1990)). Знакомство русскоязычной читательской аудитории с этим циклом романов (хотя и далеко не в полном объеме) произошло в 2003 году, когда вышел перевод первого романа «Квintета» – «Арарат», выполненный Г. Яропольским. По замечанию переводчика, Д.М. Томас определяет романы, вошедшие в цикл, как «импровизационные», и, тем самым, наделяет идею импровизаторства полномочиями основной, центральной идеи «Квintета». В «Арарате» смысловым центром, вокруг которого выстраивается интертекстуальное поле романа и реализуется авторская игра в импровизацию, оказывается неоконченная повесть А.С. Пушкина «Египетские ночи». Г. Яропольский в предисловии к роману выдвигает версию, что Томас, «очарованный» Пушкиным, «не смог остановиться просто на создании <...> англоязычной версии. Его томила загадка: а что же дальше?» [Яропольский, 2003]. В текст своего романа Томас включает пушкинскую повесть целиком, практически без изменения и дописывает финал собственно поэтической импровизации (линия Клеопатры), а также предлагает два варианта окончания прозаической части повести Пушкина (линия Чарского и импровизатора).

Учитывая то, какой интерес вызывала и продолжает вызывать эта повесть у русских поэтов и филологов-пушкинистов, дописывание «Египетских ночей» сразу включает роман английского писателя не только в русский художественно-литературный, но и литературоведческий контекст. Томас, по-видимому, был знаком с комментариями и вариантами финала «Египетских ночей», принадлежащими В. Брюсову, М. Гофману, С. Кржижановскому, равно как и с черновыми набросками самого Пушкина. Эти знания он явно использовал в романе, последовательно описывая три ночи Клеопатры со стойком и воином Флавием, «питомцем муз и неги» Критоном и безымянным юношей. Предложенные Томасом варианты окончания прозаической части

«Египетских ночей», представляющие собой интертекстуальную мозаику из мотивов и аллюзий, отсылающих к произведениям русской литературы, также демонстрируют знание автором русского литературного и культурного контекста. В целом, дописывание английским писателем пушкинской повести представляется темой, заслуживающей отдельного внимания. В рамках данной статьи остановимся только на игровом аспекте поэтики романа, связанном с постмодернистской интерпретацией возможностей импровизации. При том, что ключом к пониманию авторской концепции импровизации нам послужит пушкинская повесть.

Импровизация (от лат. *improviso* – «без подготовки», *improvises* – «неожиданный, внезапный») как вид творчества восходит к фольклору и в процессе долгой истории культуры реализует себя практически в каждой сфере искусства (театр, музыка, танец, поэзия, живопись). Отправным моментом для импровизации, как известно, становится импульс извне, который вызывает мгновенный, непосредственный поэтический отклик. Таким образом, существенной чертой импровизированного творчества считается отсутствие дистанции между идеей и её художественным осуществлением, или, по словам Пушкина, «выражением мгновенного чувства» [Пушкин, 1998, с. 398]. Одновременность процессов – зарождение идеи, её воплощение в художественной форме и её представление – практически нивелирует рациональный компонент в импровизации и позволяет рассматривать этот вид творчества как явление экстатическое. Пушкин в «Египетских ночах» подчеркивает божественность творческого акта импровизации: «<...> импровизатор чувствовал приближение бога...<...> Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота...и вдруг шагнул вперед, сложив крестом руки на грудь...музыка умолкла...Импровизация началась» [Пушкин, 1998, с. 403]. Чарский у Пушкина потрясен тем, что чужая мысль чуть коснулась слуха импровизатора и уже становится его собственностью, как будто он с нею «носился, лелеял, развивал ее беспрестанно» [Пушкин, 1998, с. 399]. Импровизация в данном случае становится проявлением подлинности, чистоты искусства, способом преодоления чужой воли посредством овладения этой чужой волей: «никто, кроме самого импровизатора не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею» [Пушкин, 1998, с. 399].

Этот «универсальный» потенциал импровизации, искусства, творимого здесь и сейчас, возможности, связанные с преодолением границ, были чрезвычайно важны для романтической эстетики. Не случайно в литературе романтизма так часто обращаются к теме импровизации. Кроме повести Пушкина можно вспомнить романы Ж. де Сталь «Коринна или Италия» (1807), Г.Х. Андерсена «Импровизатор» (1835), В. Одоевского «Русские ночи» (1841), одна из новелл которого называется «Импровизатор» (в названии последнего романа – явная переключка с общим названием цикла Томаса). Многие романтические поэты владели искусством импровизации (мадам де Сталь, Виньи, Гюго, Лермонтов, Пушкин). Самым ярким даром импровизатора обладал А. Мицкевич, о чем неоднократно упоминается в романе Томаса.

Автор «Арарата» также активно использует возможности импровизации, но в постмодернистском преломлении.

В основе композиции романа лежит принцип мизанабим (*mise en abyme*), или принцип «матрешки»: импровизации внутри импровизации. Зачином для романа «Арарат» служит встреча в отеле города Горький поэта Сергея Розанова с Ольгой, исследовательницей его поэзии. На встречу Розанов приезжает из любопытства, его интригует перспектива провести ночь со слепой незнакомкой, поклонницей его таланта. Ночь приносит разочарование и чтобы сгладить ситуацию, поэт соглашается на просьбу Ольги: исполнить импровизацию, тема которой – «импровизации». Пролог завершается началом розановской импровизации: «Три писателя [американка, армянин и русский], волею судьбы сведенные в одном месте» [Томас, 2003] приняли решение симпровизировать на одну и ту же тему и потом сравнить. Ни место, ни тема импровизации не названы. А начало звучит как зачин классической серии анекдотов, что, впрочем, можно прочесть как намек на известный факт, что Пушкин, создавая поэму о Клеопатре, прибегает к «египетскому анекдоту». Импровизация Розанова составляет все содержание романа, композиция которого представляет собой коллаж из фрагментов, нарушающих линейность повествования и складывающихся в нужной последовательности только по прочтении произведения. Первая часть романа повествует о путешествии на лайнере из России в Америку поэта Виктора Суркова. Именно Сурков во время путешествия и дописывает «Египетские ночи». Название этого «фрагмента» – «Ночь» – с одной стороны, аллюзивно связано с повестью Пушкина, с другой стороны, обусловлено тем, что все события, происходящие на лайнере, включая дописывание повести Пушкина, являются сном Суркова, что выясняется только во второй части. Вторая часть романа повествует о полете Суркова из Москвы в Нью-Йорк, его встрече со скульптором (американкой армянского происхождения) и ее армянским другом. Ночью в доме у Донны Зарифьян ему снится сон о путешествии на лайнере. И только в третьей части, «Рассвет», появляется заявленная в конце пролога тройка писателей, решившая устроить поединок импровизаций. Проясняется и место действия (Армения), и тема импровизации (Арарат). «Рассвет», в данном случае, может означать как возможность увидеть священный Арарат, «прежде чем поднимется ереванский смог и скроет его» [Томас, 2003], так и прояснение сложной системы отражений в романе: поэт Виктор Сурков – персонаж импровизации безымянного русского поэта, который вместе с американкой и армянином становится результатом «игры ума» Сергея Розанова. Розанов вновь появляется в эпилоге, который, наряду с прологом, служит рамкой романа. «Арарат» заканчивается ожиданием Розановым момента, когда он продолжит работу над своей тайной поэмой о Мейерхольде и Зинаиде (Мейерхольд, как известно, очень высоко ценил театральную импровизацию). Если учесть весь «Квнтет», то в романе «Ласточка», по свидетельству переводчика, все персонажи «Арарата», включая Розанова, окажутся героями импровизации Коринны Ризнич, финалистки Олимпиады импровизаторов. В имени героини Томаса закодирована отсылка как к исторической личности (Амалия Ризнич, предмет

увлеченности Пушкина), так и к литературному персонажу (Коринна, блистательная поэтесса и импровизатор, героиня романа Ж. де Сталь «Коринна, или Италия»).

Значительную часть романа составляет «фрагмент» «Ночь». Действие происходит на лайнере по пути в Америку. Лайнер становится в романе неким «интегральным» пространством, открывающим Суркову – герою импровизации и одновременно импровизатору – возможности для преодоления им «границ повседневного опыта» [О'Лири, 2011, с. 74]. При этом субъект повествования – Виктор Сурков – трудноуловим и определим: его «Я» то ли расщепляется в процессе отождествления себя с Пушкиным, Пастернаком, Блоком, Мандельштамом, то ли «собирается» в новое «Я» в результате «трансформирующего» воздействия на него «множества опытов» [О'Лири, 2011, с. 75]. Повествование в этой части превращается в почти непрерывающийся процесс импровизации Суркова, размывающий границы между своим и чужим опытом, который он «присваивает» – как творческий, так и сексуальный. В этом, безусловно, отголоски одной из важнейшей для постмодернизма концепции трансгрессии.

Понятие «трансгрессия», введенное и разработанное в теории постмодернизма Батаем, Бланшо, Фуко, «фиксирует феномен перехода непроходимой границы, и прежде всего – границы между возможным и невозможным» [Можейко, 2001, с. 842-843]. При этом Томас активно задействует потенциал повести Пушкина «Египетские ночи», осевые линии которой – чувственное наслаждение (линия Клеопатры) и импровизация как высшее проявление творчества (линия неаполитанца) – в романе предстают слитыми на основе трансгрессивного характера того и другого. Романтическая одержимость любовной страстью и творчеством под пером Томаса трансформируется в трансгрессивное стремление Суркова выйти за «свои пределы»: «Я до ужаса замкнут в самом себе <...> А то вдруг становлюсь сразу всеми – и ничего не могу с этим поделать. Каждым живым существом сразу» [Томас, 2003]. Способом выхода за пределы своего «я» для Суркова становится чувственное/сексуальное переживание. Ж. Батай в работе «Литература и зло» пишет: «<...> в основе сексуального порыва лежит отрицание обособленности «я», способного познать наслаждение, лишь доведя себя до исступления, переступив через себя, познав объятья, в которых растворяется одиночество отдельного существа» [Батай, 1994, с. 18]. Кроме того, Батай отмечает, что «эротизм есть утверждение жизни даже в смерти» [Батай, 1994, с. 18]. Возможно этим можно объяснить настойчивое обращение к теме секса в современной литературе, для которой характерен определенный сдвиг повествовательного вектора от темы молодости к теме старости и болезни (произведения Дж. М. Кутзее, Ф. Рота, Дж. Барнса). Мотив старости и болезни рефреном проходит и через весь роман Томаса. В контексте же постмодернистской концепции трансгрессии, «сексуальность в любых формах – последний из существующих запретов, оберегающий идентичность субъекта и образующий предел сознания» [Зенкин, 2019, с.54]. Фуко возникновение сексуальности в культуре связывает со «смертью Бога и с этой онтологической пустотой, которую та оставила на рубежах нашей мысли» [Фуко, 1994, с.129].

В романе трансгрессивные переходы Суркова осуществляются в состоянии пограничном – болезненного бреда. Онейрическое пространство, в котором происходит действие в этой части

романа, открывает дополнительные возможности для преодоления запретов и табуированности. «Чужое» слово не просто осваивается героем, оно переводится в сферу интимного, становится источником эротического переживания. Сурков пишет продолжение «Египетских ночей» после «овладения» Натальей Николаевной в момент отождествления себя с Пушкиным.

«Причудливое скрещение» [Фуко, 1994, с. 117] в себе Пастернака, Блока, Мандельштама и Пушкина, собиравшее героя романа в себе самом различных вариантов творческого служения Искусству открывает перспективы для формирования универсального Поэта, который «ввергает себя Абсолюту» [Бланшо, 1994, с.64]. В романе идея Абсолюта связана с образом Арарата. Движение к Арарату представлено в параметрах поиска гармонии, стремления к обретению полноты, в котором все предстает в неразделимом единстве. В таком случае, можно допустить, что лайнер в романе выполняет функцию Ноева ковчега. В результате «трансгрессивного порыва» на «Ноевом ковчеге» Томаса «исчезает предустановленная бинарность между нормальным и ненормальным, между посюсторонним и потусторонним, между трансцендентным и имманентным» [Ткаченко, 2015, с. 12]. Всё многообразие и разнообразие человеческого опыта как бы сводится в единую точку. Рядом с «трансгрессивным жестом» [Фуко, 1994, с.117], обращенным к созиданию, творчеству, Томас фиксирует проявление «предельного зла», воплощенного в образе старика Финна. Словно кольриджевский Старый Мореход Финн испытывает потребность постоянно рассказывать о себе. Нарушая пространственные и временные пределы, Финн (который, к слову, направляется в Нью-Йорк, чтобы произнести речь в ООН) оказывается сопричастным ко всем мировым преступлениям XX века: геноцид армян, цыган, евреев, преступления нацизма в годы Второй мировой войны, и, по сути, предстает в романе квинтэссенцией мирового Зла. Кольриджевская аллюзия вскрывает иррациональную природу зла в человеке, а отсылка к Джойсу (в имени героя романа «Поминки по Финнегану» закодирована идея вечного возвращения) акцентирует ее вечный характер. Инфернальное начало в образе Финна фиксируется его хромотой, желтоватым оттенком глаз. С ужасающими подробностями он рассказывает Суркову о своей причастности к чудовищным преступлениям в Армении, Бабьем Яру, Югославии, Индии, Африке, Индокитае, методично перечисляет все концентрационные лагеря (Дахау, Бельзен, Аушвиц, Собибор, Майданек, Трешлинка), в которых ему «приходилось импровизировать, решая те или иные вопросы» [Томас, 2003]. С одной стороны, в этом можно увидеть переключку с идеями Фуко о «противоположности трансгрессии диалектике»: «Трансгрессия ничего ничему не противопоставляет. <...> В трансгрессии нет ничего негативного» [Фуко, 1994, с. 118]. С другой стороны, возможность существования наряду с «универсальным/вечным» Поэтом, Финна – явления «универсального/вечного» Зла, формирует у читателя чувство тревоги. Хотя автор (в духе постмодернистской децентрации) избегает прямой оценки персонажа, он, тем не менее, добивается у читателя этого чувства, во-первых, за счет детализации в описании преступлений, во-вторых, за счет физиологической маркировки состояния героя после каждого общения со стариком: это дурнота, лихорадка, бред. О. Джумайло в своем исследовании справедливо отмечает, что в «„децентрированном” центре» английского

постмодернистского романа по-прежнему остается «невыразимое бытие страдающего человека» [Джумайло, 2007].

Повествование в этом «эпизоде» на лайнере ведется от первого лица – от лица поэта Виктора Суркова (остальное содержание романа представляет собой повествование от третьего лица). Перемежающиеся состояния героя – болезнь, бред, сон – не позволяют наделить его полномочиями «надежного рассказчика». «Ненадежность» его подкрепляется тем, что в рекурсивном ряду он максимально отдалён от читателя: сон Суркова вложен в импровизацию безымянного русского поэта, который, в свою очередь, оказывается персонажем импровизации Розанова. Художественные «реальности» множатся, как отражения в отражении, у читателя в процессе его «передвижения» по томасовскому лабиринту из рук постоянно выскальзывает «путеводная нить». Повторяющийся мотив слепоты, или снижения/нарушения зрительного восприятия (слепая поклонница Розанова в гостинице; слепая женщина в аэропорту, за которой наблюдает Сурков; дальтоник неаполитанец в дописанной повести Пушкина) только усиливает ощущение постоянно ускользающего смысла. С одной стороны, в этом мотиве можно заметить отголоски идеи, связанной с трансгрессией: чтобы не перестать видеть то, «на что стоит смотреть», следует «иногда суверенно закрывать глаза» (цит. по: [Зенкин, 2019, с.61]). С другой стороны, мотив слепоты включает роман Томаса в контекст рубежных / пограничных явлений в истории литературы, когда наблюдается отчетливое снижение роли оптики в постижении тайн бытия (к примеру, «Слепые» Метерлинка).

Сомнение в возможности и достоверности знания, в целом характерное для постмодернизма, усиливается также повторяющимся трижды мотивом исчезновения. В дописанной поэме о Клеопатре (собственно импровизация неаполитанского поэта) исчезает третий любовник Клеопатры – безымянный юноша, тем самым он избегает смертельной расплаты за купленную ночь с царицей. В первом из двух вариантов окончания прозаической части «Египетских ночей» исчезает неаполитанский импровизатор накануне дуэли с неким графом О*, оскорбившим чистоту и подлинность его Искусства. А в конце романа «Арагат» исчезает русский – безымянный – поэт, один из трех участников творческой «дуэли» в центральной импровизации Розанова. Все исчезновения происходят на рассвете, что только усиливает ощущение зыбкости происходящего, неуверенности в факте их существования: персонажи словно пропадают в рекурсивной «бездне». При этом каждый из них исчезает на пути к какой-то абсолютной идее, тем самым, никто из них не достигает своей полноты и цельности. Безымянный юноша разрушает целостность Эроса и Танатоса, которую воплощает Клеопатра и отказывается принести жертву на алтарь любви-страсти, возведенной Клеопатрой до уровня Искусства. Импровизатор также отказывается приносить жертву на алтарь Искусства, подлинность и высота которого выражена в его даре импровизатора. Безымянный русский поэт исчезает накануне запланированной «встречи» со священной горой Арагат – только видимой в Армении, но недостижимой. «Шестое» арагатское чувство: чувство притяжения горой» (Мандельштам) остается для героев романа нереализованным. Это состояние Бланшо определяет как «безнадежное <...> вождение того, что

невозможно достигнуть» [Бланшо, 1994, с. 76]. Что, впрочем, можно считать трансформацией романтического беспокойства по идеалу, тоски по Абсолюту, «чувства бесконечного». Ощущению «недостижимости недостижимого» способствует и лейтмотивный образ единорога, который, как повторяет Сурков, отказался взойти на Ноев ковчег. Поскольку символика единорога связана с идеями целомудрия, чистоты, а в более поздней христианской традиции, с девой Марией и Иисусом Христом [Мифы народов мира, 1991, с.429-430], отсутствие его на «Ноевом ковчеге» в романе ставит под сомнение идею спасения в мире, по-прежнему раздираемом противоречиями и конфликтами.

Безуспешные попытки восстановления гармонии зафиксированы и двух вариантах окончания прозаической линии «Египетских ночей» Пушкина, представленных в романе в параметрах импровизации Суркова. В первом варианте после исчезновения неаполитанца накануне дуэли, Чарский принимает решение драться вместо импровизатора, но по пути к месту дуэли – Черной речке – узнает о трагическом исходе дуэли Пушкина и Дантеса. «Нет! Не может этого быть! Это совсем не то, чего я хотел!» – восклицает Сурков. «Начну сначала, перемещу действие на дюжину лет назад, и все пойдет по-другому» [Томас, 2003]. Нарушая линейность событий, отвергая причинно-следственную связь, автор вполне в духе постмодернистской игры, переносит действие из 1837 года в 1825. Импровизатор попадает на Сенатскую площадь, где по трагической случайности ему отсекают голову. Жертва принесена. Пушкин жив. Но наступит январь 1837 года и неизбежно состоится роковая дуэль. Два варианта окончания «Египетских ночей», как двойной «бросок кости», что, с одной стороны, подтверждает игровой механизм трансгрессии [Можейко, 2001, с.842-843], а с другой стороны, выявляет бесперспективность попыток восстановления гармонии. По мысли Фуко, «не существует предела, через который абсолютно невозможно переступить; с другой стороны, тщетной будет всякая трансгрессия иллюзорного или призрачного предела» [Фуко, 1994, с. 117].

Таким образом, Д.М.Томас в романе «Арабат» активно использует столь ценный романтиками «универсальный» потенциал импровизации, при этом им утверждаются возможности обогащения импровизации с учетом постмодернистской «игры пределов и трансгрессии» [Фуко, 1994, с. 117]. В то же время, предложенная читателю игра в импровизацию не снимает потребности автора в раздумьях о мире и человеке и тревожной интонации этих раздумий, которые он облакает в форму импровизации. По словам переводчика Томаса Георгия Яропольского, «импровизация – способ познания мира, и цель её – собрать воедино его разрозненные части» [Яропольский, 2003].

ЛИТЕРАТУРА

1. Батай Ж. Литература и зло. – М.: МГУ, 1994. – 166 с.
2. Бланшо М. Опыт-предел // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб: Мифрил, 1994. С.63-77.
3. Джумайло О.А. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980-2000 // Вопросы литературы. – №5, 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://voplit.ru/article/za-granitsami-igry-anglijskij-postmodernistskij-roman-1980-2000/> (дата обращения: 15.11.2020).

4. Зенкин С. Послесловие к трансгрессии // Логос. – Том 29 (2). 2019. С.51-63. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.logosjournal.ru/cgi-bin/arch.pl?action=show&id=106&lang=ru> (дата обращения: 15.11.2020).
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – Т.1. А-К. – 671 с.
6. Можейко М.А. Трансгрессия // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. – С.842-843
7. О'Лири Т. Фуко, опыт, литература // Мишель Фуко и литература: Научный сборник. – М.: Экон-информ, 2011. С.59-81.
8. Пушкин А.С. Египетские ночи / Романы и повести: Т.2: М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – С.393-404.
9. Ткаченко Р.В. Проблема трансгрессии в философии постмодернизма // Общество: философия, история, культура. – 2015 (№4). С.12-14.
10. Томас Д.М. Арарат. – М.: ЭКСМО, 2003. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.libfox.ru/220643-2-d-tomas-ararat.html#book> (дата обращения: 15.11.2020).
11. Фуко М. О трансгрессии / Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб: Мифрил, 1994. С.111-131.
12. Яропольский Г. Посвящается Пушкину // Томас Д.М. Арарат. – М.: ЭКСМО, 2003. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.libfox.ru/220643-2-d-tomas-ararat.html#book> (дата обращения: 15.11.2020).

ПРОБЛЕМА КРАСОТЫ В РОМАНЕ З. СМИТ «О КРАСОТЕ»

Аннотация. В статье рассматривается проблема красоты в романе З. Смит «О красоте» в контексте гендерной и постколониальной проблематики романа. Рассматривая физическую красоту и красоту в искусстве, Зэди Смит безусловно отдает должное традиционным аспектам проблемы красоты: временному и вечному в красоте, быстротечности и хрупкости красоты и пр. Различные формы красоты продемонстрированы в романе на примере множества персонажей (Клер Малькольм, Виктории Кипс, Леви Белси, Карла), а также образов искусства (картины Рембрандта, музыка Моцарта). В то же время, красота, сочетающее внешнее и внутреннее совершенство, неподвластное времени, ею демонстрируется все же на примерах «черных» образов красоты «африканской королевы» Кики Белси и образа Эрзули, идеальной женщины.

Ключевые слова: З.Смит, о красоте, английская литература, мультикультурный роман, гендерная проблематика.

Творчество Зэди Смит является уже мейнстримом английской литературы о чем свидетельствует большой интерес к нему как в общих работах (например [Bentley, 2008, 245р.][Проскурнин, 2010, с. 209-214]), так и большое количество специальных статей, в том числе и по одному из недавних романов «О красоте» (*On Beauty*, 2005) ([Tolan, 2006, с. 128-138][Тулан, 2008б р.73-89]). Интересующая нас проблема отчасти затрагивается и в русскоязычном литературоведении [Несмелова, Шевченко, 2020, с. 511-519].

Роман Зэди Смит можно отнести к тем произведениям, в которых образ мультикультурного мира выглядит полным противоречий и сложностей. Писательница проблематизирует расово-этнические отношения, рассматривая их на примере расово неоднородной семьи, и дополняя, соответственно, гендерной тематикой, что делает ее роман одним из самых актуальных для своей эпохи, о чем свидетельствует множество литературных премий⁴.

Проблема красоты задана еще в тексте-предшественнике, на который сама З. Смит указывает как на источник сюжета, романе Э. Форстера «Говардз Энд» (*Howards End*, 1910) (подробно этот аспект рассматривается в статьях [Adams, 2011, р.377-399],[Carbajal, 2013, р. 35–57]).

Главная героиня, обозначая разницу национальных характеров, говорит: «Немец вечно ищет красоту. Он может из-за своей глупости ее прозевать, может неправильно истолковать. Но он всегда ждет, чтобы красота вошла в его жизнь и, думаю, в конце концов так и случится» [Форстер, 2014, с. 104]. Она считает главной чертой, которой

⁴ Премия Сомерсета Моэма и премия Оранж за 2006 год, номинация на Букеровскую премию.

лишены англичане «желание красоты и других неуловимых даров, существующих в мире» [Форстер, 2014, с. 103]. Собственно рассуждений о красоте в этом произведении больше не встречается, однако важным представляется упоминание ряда музыкальных и художественных произведений, развивающих тему стремления к «неуловимым дарам», создающих атмосферу эстетической насыщенности жизни немецкой семьи Шлегелей, представители которой, пусть и совершая ошибки, все же выходят за рамки английской практичности и приземленности.

Выводя вопрос о красоте в заглавие романа, писательница создает собственную интригу, которой нет в тексте-предшественнике, построенную на вполне банальной ситуации супружеской измены в зрелой англо-американской семье: муж, англичанин Говард Белси дает своей жене Кики, темнокожей, такое же банальное объяснение своего поступка: «Правда в том, что мужчины... откликаются на красоту. И это пожизненное свойство. Конечно, пристрастие к красоте в ее физическом аспекте закабальет и делает из нас мальчишек, но... оно истинно» [Смит, 2010, с. 25]⁵. Второй аспект сюжета романа, который прямо вытекает из текста-предшественника – это ситуация с наследством. В романе «Говардс Энд», миссис Уилкоккс, повинуясь порыву, завещает свой дом малоизвестной молодой женщине, потому что та понимает значение этого дома для хозяйки, в отличие от ее семьи. Семья игнорирует волю жены и матери, но дом, в конце концов, отходит мисс Шлегель, ставшей следующей миссис Уилкоккс. При том, что Говардс Энд вызывает определенные чувства у обеих хозяек, он все же, о чем неоднократно говорится в романе, не является эстетическим объектом. В романе З. Смит похожая ситуация складывается с картиной, тем самым автор усиливает важную для нее тему красоты. В обоих романах значима национальная проблематика, в произведении Форстера проблема красоты становится одним из способов обозначения разницы между немцами и англичанами, в романах З. Смит понимание красоты становится важным аспектом гендерной и расовой самоидентификации героинь. Таким образом, проблема красоты в романе Смит задается в двух планах: первый, это физическая красота, которая «закабальет» и второй, следующий из текста-предшественника, это красота, относящаяся к разряду «неуловимых даров».

Проблема физической красоты задана противопоставлением рассуждений о красоте и состоянием переживания красоты, они представлены в стихотворении одной из героинь, Клэр Малькольм, в котором доминирует тема хрупкости и уязвимости красоты и людей,

⁵ It's true that men – they respond to beauty...it doesn't end for them, this...this *concern* with beauty as a physical actually in the world – and that's clearly imprisoning and infantilizes...but it's true ...[Smith Z., 2006. P.207].

наделенных красотой: «Потому-то их печаль и прекрасна. У всех красивых есть какая-то рана. Жестокая, она облагорожена их лицами» [Смит, 2010, с. 233].

Эту идею преходящести и уязвимости физической красоты иллюстрируют прежде всего образы представительниц старшего поколения: Клэр Малькольм, чья юношеская красота описывается как *awfully pretty* [Smith Z., 2006. p.152] и Кики Белси, внешность которой воспринималась как эталон красоты и женственности: «Она была фантастически, неопишимо красива, но еще сильнее, чем красоту, излучала первозданную женственность, которую Клер воспевала в своих стихах: естественная, прямодушная, могучая, непосредственная, полная настоящих желаний. Богиня современности. Она не принадлежала к ученому кругу Говарда, но была политически активна и отличалась четкостью, искренностью взглядов. Тогда это называли не феминизмом, а вуманизмом [Смит, 2010, с. 56]⁶. Обе женщины по-прежнему привлекательны, но не воспринимаются уже как красавицы, хотя Клер становится причиной разлада в семье Белси, а внешность Кики во многом чрезмерна (в том числе, из-за ее полноты), но все же привлекает внимание (Виктория Кипс называет Кики «африканская королева»).

Представители молодого поколения, которые представляют собой совершенные образцы красоты и соблазна, оба темнокожие, Виктория Кипс и Карл Томас. Они презентуются через эстетические ассоциации белых образованных американцев: Виктория Кипс определяется Клер Малкольм: «прекрасна, как Нефертити», «как одна из тех статуй в музее Фицуильяма в Кембридже» [Смит, 2010, с. 238]; Карл ассоциируется Говардом с рубенсовским «Эскизом головы негра в четырех проекциях». Оба персонажа характеризуются яркой внешней красотой и отсутствием внутренней защищенности, что особенно проявляется в финале романа.

«Вечный» аспект красоты в романе связан с моментами эстетического переживания, как например, сцена, когда семья Белси слушает «Реквием» Моцарта, но лишь старший сын Джером плачет под воздействием музыки. Два наиболее важных эпизода такого рода – это сцена в классе Белси по творчеству Рембрандта и эпизод с главным эстетическим объектом в романе, организующим «криминальную» интригу – картиной. В обоих случаях образы искусства даны через эстетическое переживание, через женское эмоциональное восприятие, при этом, отметим, обращает на себя внимание то, что образец европейского искусства дается в восприятии белой девушки, а таитянского – двух черных женщин.

Первый экфрастический эпизод включает обсуждение картин Рембрандта «Иаков, борющийся с ангелом» (*Jakob Wrestling with the Angel*, 1658) и «Сидящая обнаженная

⁶ Womanish, as they said back then, not feminine [Smith Z., 2006. P.228].

натурщица» (*Seated Nude*, 1631) на семинаре Говарда Белси. Картина на библейский сюжет должна говорить о высоком, но не трогает шестнадцатилетнюю Кэти Армстронг, от лица которой ведется повествование в этой части романа, вторая же, при всем внешнем безобразии натурщицы, вызывает слезы: «Вот она, женщина, без прикрас, после родов, трудов, череды лет и событий, с отметинами бытия» [Смит, 2010, с. 326]⁷. Здесь продолжается тема уязвимости красоты, в данном случае, это уязвимость физическая, которая, будучи запечатлена художником, вызывает и эмоциональное чувство переживания этой уязвимости. С этой сценой перекликается сцена финальной презентации Говарда Белси, выбравшего для важной лекции не картины, изображающие мужчин, а картину Рембрандта «Хендрикье на купании» (1654), где вновь повторяется образ полной женщины, фраза «пространство заполнила женская плоть» символизирует торжество женского над мужским, жизни над каноном, что перекликается с фразой Карлин Кипс: «дорогой, жизнь должна быть превыше Библии. Разве не ради жизни она написана?»⁸ [Смит, 2010, с. 246].

Картина, которая задала «криминальный» аспект сюжета находится в дома Карлин Кипс, это образец гаитянского искусства⁹, приобретенный Кипсами. Образ Эрзули, Черной Девы¹⁰, определяется в романе как «символ идеальной женщины, чистоты, Луны... Эрзули - источник ревности, мести и раздора с одной стороны и любви, доброжелательности, готовности помочь, здоровья, красоты и удачи с другой» [Смит, 2010, с. 245]¹¹. Образ Эрзули говорит о неуязвимости и силе красоты, о вечных ценностях, воплощенных образами двух черных женщин. Перемещая после смерти эту картину в кабинет африканистики, пространство по сути мертвое, музейное, Монти Кипс метафорически реализует патриархатную и одновременно колониальную власть (в романе парадоксально реализуется актуальная для США ситуация, когда представитель черной расы воплощает идеологию консервативного истеблишмента). Леви, сын Кики, укравший картину ради «гаитянских братьев», невольно восстанавливает справедливость, возвращая ее Кики и возрождая единение двух темнокожих женщин Карлин и Кики, выражаемое фразой «надежный наш приют - друг в друге».

⁷ This is what a woman is unadorned, after children and work and age, and experience-these are marks of living [Smith Z., 2006. P.251-252].

⁸ My dear, life must come first over the Book. Otherwise, what is the Book for? [Smith Z., 2006. P.178].

⁹ По сюжету, это картина кисти гаитянского художника Гектора Ипполита (1894-1948), здесь еще поднимается тема скупки богатыми (хотя и черными) американцами предметов искусства по дешевой цене.

¹⁰ Maitress Erzulie, Voodoo Goddess, Black Virgin [Smith Z., 2006. P.175].

¹¹ She represents love, beauty, purity, the ideal female and the moon...and she's the *mystere* of jealousy, vengeance and discord, and, on the other hand, of love, perpetual help, goodwill, health, beauty and fortune [Smith Z., 2006. P.175].

Таким образом, проблема красоты в романе разворачивается в двух планах: физической красоты и эстетической сферы. И в том, и в другом случае значима семантика уязвимости, хрупкости красоты, преодолеваемая через единство женщин, выражаемое образом темнокожей гаитянской богини Эрзули, главным экфрастическим образом романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Несмелова О., Шевченко А. „Happy Multicultural Land“ как поле для дискуссий в романе Зэди Смит «О красоте» //Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности. Коллективная монография. – Нижний Новгород, 2020 - С. 511-519.
2. Проскурнин Б.М. Реализм? Модернизм? Постмодернизм? Постпостмодернизм? Размышления о современной британской прозе// Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. - Вып. 6(12). – 2010. – С. 209-214.
3. Смит З. О красоте/ пер. с англ. О.Качановой, А.Власовой. – М: издательство Ольги Морозовой, 2010. – 560 с.
4. Форстер Э.М. Говардс-Энд/ пер. с англ. Н.М. Жутовской — Москва: АСТ, 2014. — 415с.
5. Adams A. M. A Passage to Forster: Zadie Smith's Attempt to “Only Connect” to Howards End// Critique: Studies in Contemporary Fiction : – 2011. -Volume 52, Issue 4. – P. 377-399.
6. Bentley N. Contemporary British Fiction: Edinburgh Critical Guides. -Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. – 245 p.
7. Carbajal A.F. “A Liberal Susceptibility to the Pains of Others”: Zadie Smith’s On Beauty, Haiti and the Limits of a Forsterian Intervention//Ariel: A review of international English literature. – 2013. - Vol. 43, No. 3. - P. 35–57.
8. Smith Z. On Beauty. - Lnd.: Penguin books. 2006. – 464 p.
9. Tolan F. Identifying the Precious in Zadie Smith’s On Beauty //British Fiction Today/ Ed. P. Tew and R. Mengham. - London: Continuum, 2006. - P. 128–138.
10. Tynan M. ‘Only Connect’: Intertextuality and Identity in Zadie Smith’s On Beauty. //Zadie Smith: Critical Essays/ Ed. Tracey L. Walters. - New York: Peter Lang, 2008. - P.73–89.

КОНЦЕПЦИЯ ШИЗОАНАЛИЗА В НОВЕЛЛАХ Х.Х.МИЛЬЯСА

Аннотация. Автор статьи рассматривает творчество испанского писателя Х.Х. Мильяса в свете концепции шизоанализа Ж. Лакана, основные пункты которой были переосмыслены и развиты в трудах М. Фуко, Ж. Бодрийяра. Общим итогом теоретических исследований становится вывод о кризисе эпохи, ценности гуманитарного прогресса, о существенных сдвигах в картине мира, свидетельством чему являются кризис метанаррации, умножение/ расщепление смыслов, приоритетности механизма смыслопорождения над смыслом, симулятивность реальности и создание симулякров. Литературная практика в лице Мильяса подтверждает эти выводы теоретиков. Испанский писатель создает многоуровневые тексты, потенциально многозначные и подразумевающие множественность интерпретации со стороны читателей. Используя постмодернистские установки и открытия о мнимости реальности, он постулирует стирание границ между миром реальным и миром иллюзорным, демонстрируя подлинный срез реальности, ее пустоту и мнимость существующих ценностей.

Ключевые слова: Мильяс, шизоанализ, симулякр, Ж. Лакан, постмодернизм.

В современной Испании Хуан Хосе Мильяс является один из самых читаемых кастильских писателей. Его имя становится популярным в так называемые годы «перехода» Испании от тоталитаризма к демократии. Его произведения отличаются использованием приемов, где за абсурдной игрой слов и на первый взгляд лишними деталями прячется попытка разобраться, что на самом деле из себя представляет мир, в котором он сегодня живет.

В первое десятилетие нового столетия и тысячелетия Мильяс выпускает новые сборники, одним из которых становится «Los objetos nos llaman» (2008) [Millas, 2008].

Воплотив в себе все те установки, которые только были пунктирно намечены в предыдущих произведениях, а именно: девальвация общественных норм и ценностей, стирание границ между реальным и иллюзорным миром, концепт деструкции, этот сборник становится, фактически, иллюстрацией идей шизоанализа, получивших распространение в XX веке в трудах Бодрийяра, Делеза, Фуко.

Тезис Бодрийяра [Бодрийяр, 1999] о том, что вещи окончательно и бесповоротно получили власть над человеком и окончательно лишили его индивидуальности, ярко проявляет себя в вышеназванном сборнике. Так, первый рассказ из этого сборника «Я все еще холостой» повествует о странном приключении главного героя. Когда-то, будучи школьником, он вместе со своим другом увидел, что женский манекен на витрине соседнего магазина оставляет на одежде пятна пота. Не поверив своим глазам, юноши

долгое время наблюдают за манекеном, все снова и снова видят характерные пятна. Мучимый любопытством, главный герой устраивается в этот магазин на стажировку. Когда хозяин магазина поручает ему переодеть манекен, этот процесс становится для молодого человека необычайно волнующим мероприятием, сравнимым по ощущениям с первой брачной ночью. Он увольняется из магазина, оканчивает школу, потом университет, но впечатления от того вечера навсегда остаются с ним, со временем не теряют своей остроты, так что он не хочет предавать воспоминания о женщине-манекене, сознательно отказываясь от любой возможности устроить свою личную жизнь. Этот текст может яркой иллюстрацией тезиса теоретика постмодернизма Делеза о «машинах, производящих желания» [Делез, 2007]. Хотя Делез использовал этот концепт для того, чтобы показать тесную связь между производством и желанием, общественным производством желаний и механизацией как производства желаний, так и их самих. Мильяс, по сути, буквально рисует шизоидное поведение человека, оказавшегося под властью того, что Делез назвал «машинным бессознательным». Мильяс по-своему воспринимает этот тезис, буквально интерпретируя «машинное бессознательное» как безумие человека, попавшего под обаяние вещи.

Еще более показательным выглядит рассказ «Две пары носков». Главный герой, Хуан, с детства слышит наставления матери о необходимости как можно чаще менять нижнее белье. Мать мотивирует этот приказ тем, что когда Хуана собьет машина (а этот факт, по ее мнению, будет иметь место, судя по рассеянности ее сына), ей будет очень стыдно, когда в приемном покое больницы обнаружится, что на ее сыне белье не первой свежести. Проходят годы, и когда главному герою уже далеко за сорок лет, его действительно сбивает автомобиль. Первое, что он вспоминает, оказавшись в больнице, был наказ матери о нижнем белье. К счастью с бельем все в порядке, но на беду он надел две пары носков, когда выходил из дома. Его так мучает это обстоятельство, что он не слышит толком вопросов врачей и медсестер, а когда приходит мать, то он тут же сообщает ей об этом обстоятельстве. Мать возмущена, как он мог. И первое, что она говорит медсестре, когда та входит в палату, что этот Хуан ей приходится не родным сыном, а усыновленным когда-то ребенком.

Как мы видим, в обоих случаях, предметы становятся средоточием субъективности, только поводом вскрыть давние травмы и трагедии, тлеющие в душе индивида.

Такого рода «вещевые джунгли» (термин Бодрийера) призваны подчеркнуть пустоту, которая заменила человеческие отношения. Мать готова отказаться от сына из-за ничтожного повода – двух пар носков, которые кажутся ей абсурдом. Здесь Мильяс замахивается на самое святое для испанцев – культ семьи. Косвенно это подтверждает и

первая новелла: вещь (манекен) полностью заменяет и замещает живого человека, иными словами, вслед за теоретиками постмодернизма мы констатируем эффект экзистенциальной пустоты в современном мире; повсеместное существование симулякров, заменяющих реальную жизнь вымышленными событиями.

Новелла «Невидимая ампутация» пространно сообщает о впечатлениях героя, внезапно осознавшего, что он потерял свой мобильный телефон. В этот раз Хуан чувствует себя так, как будто у него ампутировали обе руки, обе ноги и половину органов. Он внезапно для самого себя понимает, что без телефона он не сможет выжить в этом мире. В телефоне записаны все контакты. Телефон – это интернет, будильник, записная книжка, возможность связаться с другом или коллегой в любую минуту.

Судорожные попытки героя понять, как ему теперь жить заставляют снова вспомнить о симулякрах и теории шизоанализа, получившей научное обоснование в трудах Ж. Делеза. Последний, анализируя постмодернистскую концепцию, исходит из лакановской теории психоанализа [Лакан, 1995], но значительно развивает ее и идет дальше, предлагая рассматривать бессознательное как саму реальность, как автоматическую реализацию желаний, которые становятся квинтэссенцией жизни индивида.

Лакановский принцип метафоры и метонимии получил развитие в следующем виде: отныне метафора рассматривается через маниакально-депрессивные ассоциации, в то время как метонимия – через шизоидные. Развитая им теория шизоанализа представляет собой структуру, на одном конце которой работают машины-органы, ответственные за зарождение и реализацию желаний. Основным мотиватором действия здесь выступает животный инстинкт жизни, названный Делезом шизофреническим. На другом конце доминирует инстинкт смерти, который приводит к остановке машинного бесперебойного движения и порождает тело без органов, то есть без желаний. Здесь возникает еще одна реперная точка доктрины Делеза – теория симулякров. Французский исследователь пересматривает классический взгляд на симулякр, считая данное образование уже не копией чего бы то ни было, а новым образованием, которое ценно само по себе без дополнительных обоснований. В отличие от копий, симулякры не опосредованы исходной моделью, потому каждый раз они утверждаются заново, в новой ипостаси. Противопоставляя симулякр истине, Делез предлагает рассматривать симулякр как искаженную копию со множеством дефектов, либо как полное несовпадение вещи и представлений о ней. Симулякр пропитан зонами – рядами событий, которые основаны на отношениях, возникающими между сингулярностями. Делез уделяет много времени рассмотрению и анализу функционирования событий в зоне и приходит к выводу, что

реальный мир будет представлять как хаос, поскольку все в этом мире различно, здесь нет места повторению (что упорядочивает хаос) и нет общих точек соприкосновения. Тем не менее, (и здесь Делез опирается на концепцию Ницше о вечном возвращении), французский исследователь заявляет о неизбежности эффекта повторения в сознании каждого живого существа. Только через эффект повторений создаются модели привычек, формируется память и т.д. Согласно Делезу, сегодня можно наблюдать несколько видов привычек: физические привычки как унылый ежедневный ритуал, психические привычки, коренящиеся в глубинах памяти; метафизические повторения на глобальном уровне мироздания.

Делез предлагает увидеть в повторении ритуал, который ложится в основу симулякра. Повторение никогда не бывает одинаковым, закат солнца в один вечер не похож на закат солнца в другой; океанский прилив каждый раз по-новому затапливает берега и т.д. Именно синхронная игра всех повторений создает хаос и космос одновременно и становится высшим объектом искусства.

Тексты Мильяса становятся блестящей иллюстрацией рассмотренных выше тезисов. Темы, которые подбирает Мильяс, можно охарактеризовать как ориентированные на прошлое, но проходящие саморефлексию, новое переживание. Не случайно, что большая часть из них увязана прямо или опосредовано с темой дома и семьи, «священными коровами» для большинства испанцев. Именно в семье, в стенах родного дома люди обычно снимают маски, домой люди возвращаются из путешествий, здесь в кругу родных переживают самые приятные и самые неприятные моменты своей жизни. Но сейчас ситуация, по Мильясу, меняется. Дом и семья становятся таким же призрачным началом, как и все остальное, они утрачивают роль и статус надежного убежища, становятся таким же симулякром, как и другие пространства.

По Мильясу, с принятием и осознанием хрупкости сознания открывается путь в воображение. Только, осознав границу между реальным и иллюзорным и тем самым уже перейдя ее, человек способен отыскать ключи к миру реальному, разобраться в тревожащих его вопросах. Детские фантазии – один из путей покинуть гнетущую реальность. Ребенок не в состоянии физически покинуть беспокойный мир, но вполне способен сделать это, используя воображение, фантазию. Помимо постоянных вопросов, о том, что есть реальность и извечной темы деления единого мира на два (а иногда и больше) миров сосуществующих, героям Мильяса так же свойственно делить на части свое сознание. По этой причине герои Мильяса часто страдают шизофренией и биполярным расстройством, нарушением психики. Здесь Мильяс творчески переосмысливает наследие Ж. Делеза и его учение о шизоанализе, утверждая, что

удовлетворение скрытых желаний человека может обеспечить иной, фантазийный мир, куда бессознательно устремляется каждый индивид в своих бесконечных поисках.

Несмотря на принятый в обществе отрицательный характер этих расстройств, Мильяс использует нарушения в человеческом сознании как единственно возможную отправную точку движения сюжета, тем самым расширяя границы своего повествования. Мильяс создает симулякры, констатируя факт умножения сознания, своего рода клонирования человеческой индивидуальности и рассматривает реальность каждый раз с позиции ракурса каждого нового проявившегося сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. и вступ. статья Зенкина С.Н. – М. : Рудомино, 1999. – 224 с.
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с.
3. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М. : Гнозис, 1995. – 192 с.
4. Millás J.J. Los objetos nos llaman / Juan José Millás. – Barcelona : Seix Barral, 2008. – 244 p.

*Цветков Ю.Л., д-р филол. наук, профессор,
Колосов Д.Д., магистр
Ивановский государственный университет,
(Иваново, Россия)*

ОТ ТЕКСТА РОМАНА К КИНОТЕКСТУ: «КРАБАТ» О. ПРОЙСЛЕРА И М. КРОЙЦПАЙНТНЕРА

Аннотация. Прототекст романа «Крабат, или Легенды старой мельницы» (1971) известного немецкого писателя Отфрида Пройслера (1923-2013), являясь монокодовым, значительно трансформируется в его экранной версии (метатексте) «Крабат. Ученик колдуна» (2008) немецкого режиссёра Марко Кройцпайнтнера. Фильм как интермедиальное явление использует семиотические знаки иной природы — видеовербальной и музыкальной. При создании кинотекста — вторичного поликодового текста — выявлены основные приёмы трансформации: элиминирование, расширение и рекомбинация. В фильме количество действующих лиц сокращено, поэтому *элиминированию* подвергается и их диалогическая речь. Заметно и сокращение поведенческого многообразия персонажей, поскольку время фильма ограничено. *Расширение* добавляет ключевые фразы в диалогах с целью передачи собеседнику важной информации без повторов и вариаций. Режиссер использует прием *рекомбинации* (монтажа), переставляя составные части текста романа в фильме, руководствуясь собственными представлениями о выразительности и краткости. Спецификой поликодового текста объясняется причина смещения образов персонажей в иную стилистическую плоскость, чаще всего более эмоционально и экспрессивно окрашенную, что обусловлено также индивидуальным восприятием создателей экранизации (режиссера, сценариста, оператора, композитора и самих актёров).

Ключевые слова: интермедиальность, кинотекст, элиминирование, расширение, рекомбинация, «Крабат», О. Пройслер, М. Кройцпайнтнер.

У немецкого писателя Отфрида Пройслера — непростая писательская судьба. Он родился в Северной Богемии, после окончания школы был отправлен воевать на Восточный фронт, попал в советский плен, а затем более двадцати лет работал учителем и директором школы в Баварии. Первыми его известными произведениями стали сказки для детей: «Маленький Водяной» (1956), «Маленькая Баба-Яга» (1957) и «Маленькое Привидение» (1966). Однако вершиной писательского мастерства стал роман «Крабат, или Легенды старой мельницы», написанный по мотивам легенд лужицких сорбов — западнославянской народности, проживающей на востоке Германии по берегам реки Шпрее. Автор написал 32 книги, которые переведены около 275 раз на многие языки мира [9].

После выхода фильма "Крабат" — экранизации романа Пройслера — многие критики называли фильм немецким фэнтези и сравнивали с прототекстом. Например, Е. Ардатова считает, что история жизни подростка по имени Крабат отражала вневременное противостояние добра и зла, противостояние соблазна и способности отказаться от него

на фоне разорительных последствий Тридцатилетней войны в Германии. Режиссер Кройцпайнтнер считал, что фильм стал его сбывшейся мечтой. Зная роман с отроческих лет, он не смог расстаться с ним в зрелом возрасте: «В то время я целиком и полностью идентифицировал себя с Крабатом. Мир, в котором жил Крабат, завораживал меня. Это особенный персонаж. У него много силы, смелости, он способен на глубокие чувства и отстаивает важные ценности. Нужно просто полюбить и подпустить его к себе. В конце концов, «Крабат» книга не только о взрослении, но и о самоопределении, дружбе, любви и, наконец, о смерти» [Цит. по: 1].

Фильм наполнен магией и волшебством и мог бы превратиться в нагромождение спецэффектов, что часто случается в жанре фэнтези. Но этого не произошло, поскольку режиссёр консультировался с Пройслером по поводу всех необходимых изменений, вносимых в сценарий, и автор романа остался доволен результатом [1].

История о Крабате основана на лужицком народном сказании 17 века, действие которого происходит недалеко от местечка под названием Хойерсведа. Художнику-постановщику фильма К.М. Гольдбеку удалось найти живописные пейзажи для съемок в Румынии и Карпатах. Важнейшей визуальной составляющей фильма стал дизайн костюмов, воссозданный по иллюстрированным книгам и гравюрам 17 века. В одном из интервью Кройцпайнтнер говорил о фильме: «Вообще это история о сироте, который живет в семнадцатом веке во время Тридцатилетней войны в Европе, когда кругом голод и смерть, и у него нет дома, и вряд ли ему удастся пережить наступающую зиму. И спасается он благодаря своим мечтам, которые приводят его на мельницу, где он находит новый дом, новых друзей, работу. Но он видит, что происходят странные вещи, и оказывается, что его обучают черной магии. Он узнает, какова плата за все это – в конце каждого года один из двенадцати мальчиков-подмастерьев должен умереть» [Цит. по: 1].

Говоря о фильме, необходимо осознавать, что он так же, как и любой другой текст, представляет собой связанное семиотическое пространство со своими собственными особенностями, наряду с универсальными текстовыми категориями. Кинофильм является особой знаковой разновидностью текста. Е.Б. Иванова определяет кинотекст как вид интертекста: это целое завершенное сообщение при помощи вербальных и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом автора. Получается, что уже в самой дефиниции кинотекста заложена идея интертекстуальности как неотъемлимая характеристика данного семиотического пространства [Иванова, 2001].

В 80-х годах прошлого столетия немецкий профессор А. Ханзен-Лёве отделил понятие интермедиа от интертекстуальности, закрепив за термином следующее значение: интермедиальность — это перевод с одного языка искусства на другой, либо объединение

между различными элементами искусства в мономедийном (живопись, литература и т.д.) или мультимедийном (кино, театр и т.д.) тексте [Цит. по: 4]. На сегодняшний день интермедиальность является популярным направлением в исследованиях медиа, поскольку она отвечает ключевым тенденциям в развитии современной гуманитарной науки: междисциплинарность, интерес к проблемам медиа в условиях стремительно развивающихся цифровых технологий, а также поиск новых методологических конструкций, соответствующих новым культурным реалиям [7].

В 1965 году Дик Хиггинс, композитор и поэт, участник арт-движения «Флюксус», объединил комплекс способов художественного выражения и средств коммуникации понятием «intermedia» [2]. В литературе понятие "интермедиальность" использовалось синонимично интертекстуальности, вдохновляясь исследованиями М.М. Бахтина по диалогичности текста, работами Ю. Кристевой и Ж. Дерриды по интертекстуальности и метатексту. Литература по данной проблематике обширна и постоянно пополняется исследованиями в области новых областей знания. В XXI веке наблюдается всплеск интереса к знаковой реальности, к возможностям для конструирования виртуальных миров. В пространстве постмодернизма существуют разные типы интермедиальности: конвенциональная («медиальная гетероморфность»), нормативная (один и тот же сюжет разрабатывается разными медиа) и референциальная (экфрасис). Общее в них – коммуникация между языками разных видов искусств, синтез искусств [2]. Экранизация романа относится к нормативной интермедиальности.

Основными приемами трансформации монологической и диалогической речи в фильме, которые мы рассмотрим, являются *элиминирование, расширение и рекомбинация*. Элиминирование часто встречается в фильме "Крабат". В начале фильма, когда только начинается развитие сюжета, режиссер показывает зрителю сон Крабата. В романе этот эпизод представлен подробно: "Elf Raben saßen auf einer Stange und blickten ihn an. Er sah, daß ein Platz auf der Stange frei war, am linken Ende. Dann hörte er eine Stimme. Die Stimme klang heiser, sie schien aus den Lüften zu kommen, von fernher, und rief ihn bei seinem Namen. Er traute sich nicht zu antworten. "Krabat!" erscholl es zum zweitenmal - und ein drittesmal: "Krabat!" Dann sagte die Stimme: "Komm nach Schwarzkollm in die Mühle, es wird nicht zu deinem Schaden sein!" Hierauf erhoben die Raben sich von der Stange und krächzten: "Gehorche der Stimme des Meisters, gehorche ihr!" [10].¹²

¹² "Длинная жердь – вроде насеста. На ней одиннадцать воронов. Пристально смотрят они на Крабата. А на самом конце жерди – свободное место. И вдруг голос. Он долетает издалека, будто гонимый ветром: «Крабат!.. Крабат!.. Крабат!..» У Крабата нет сил отозваться. Голос приказывает: «Иди в Шварцколм на мельницу! Не пожалей!» Вороны взмывают ввысь. Каркают: «Повинуйся Мастеру... Повинуйся!..» [6].

В отличие от романа, где автор подробно акцентирует внимание на том, что видит герой, в фильме режиссер представляет монолог в другом виде и сокращает описание сна: “Elf Raben saßen auf Strangen und blickten ihn an. Ein Platz war frei. Krabat, komm nach Schwarzkolm in die Mühle. Es wird nicht zu deinem Schaden sein. Du bist zu Hoheren berufen und sollst keinen Hunger leiden müssen. Komm und gehorche der Stimme des Meisters” [8].¹³

Властный голос Мастера в фильме заставляет героя покинуть своих друзей и отправиться на мельницу в Шварцкольм, поэтому вместо подробного описания, режиссер основное внимание уделяет образу Мастера, так как он мотивирует Крабата идти на мельницу, чтобы не умереть от голода.

Элиминирование касается и начального эпизода: Крабат знакомится с подмастерьями после прибытия на мельницу: “Hab keine Angst. Ich bin der Altgeselle. Tonda. Das ist Merten, Michal, Hanzo. Das ist Andrusch, Staschko, Juro. Und ich bin der Kito. Der da ist Petar. Und hier oben Kubo. Das ist Lyschko.”¹⁴ Этот эпизод является ключевым, так как режиссер знакомит зрителя с действующими лицами в фильме. В романе до появления имен, подмастерья говорят, что их двенадцать и скоро герой станет одним из них. Каждый из учеников представляет себя: “Wer seid ihr?” fragte der Junge ängstlich. “Das, was auch du bald sein wirst”, gab eins der Gespenster zur Antwort. “Aber wir tun dir nichts”, fügte ein zweites hinzu. “Wir sind hier die Mühlknappen.“ “Elf seid ihr?” “Du bist der zwölfte. Wie heißt du denn?” “Krabat. - Und du?” “Ich bin Tonda, der Altgesell. Dies ist Michal, dies Merten, dies Juro ... “Tonda nannte der Reihe nach ihre Namen; dann meinte er, daß es genug sei für heute. “Schlaf weiter, Krabat, du wirst deine Kräfte noch brauchen können auf dieser Mühle. “Die Müllerburschen krochen auf ihre Pritschen, der letzte pustete die Laterne aus - gute Nacht, und schon schnarchten sie.”¹⁵

Режиссер использует элиминирование в эпизоде после смерти ученика Тонды, когда другой подмастерье Мертен объясняет Крабату, что на мельнице ежегодно приносится в жертву один из подмастерьев: “Ich kann auch nicht schlafen. Woher kennt ihr euch? Wir sind zusammen betteln gegangen. Er war wie mein Bruder. Bis ich zu euch gestossen bin. Er trägt Tondas Kleider. Ich weiss. Auf den Tod eines Burschen folgt stets ein Neuer. Der

¹³ «Одиннадцать воронов сидели на жердочках и смотрели на него. Одно место было свободным. Крабат, иди в Шварцкольм на мельницу, ты никогда не пожалеешь об этом. Ты рожден для большего. Ты не должен страдать от голода. Иди и голосу хозяина повинуйся»[5].

¹⁴ «Не бойся! Я старший подмастерья, Тонда. Это Мертен, Михал, Ханзо, Андруш, Сташко, Юро. А меня зовут Кито, там Петар, а наверху Кубо. А это Лышко».

¹⁵ «Кто вы?» – в испуге прошептал Крабат. – Скоро и ты станешь таким же, – ответил один. Мы тебя не тронем, – успокоил другой, – мы – подмастерья. Вас одиннадцать? – Ты – двенадцатый. Как тебя звать? – Крабат. А тебя? – Я – Тонда, старший подмастерье. Вот Михал, а это Мертен, Юро... – Тонда назвал всех по имени. – Ну, на сегодня хватит. Спи, Крабат, тебе надо набраться сил. Тут ведь знаешь как... у нас на мельнице... Подмастерья разбрелись по постелям. Кто-то задул фонарь. «Спокойной ночи!».

ewige Kreislauf der Mühle. Einer von uns wird dem Gevatter geopfert. Der Meister kehrt verjungt zurück und der neue Bursche ersetzt den alten. Mir wird es genauso gehen. Früher oder später auch dir. Es gibt keinen Ausweg. Wir sind alle todgeweiht. Wir kommen hier nicht raus."¹⁶ Вышеприведённый эпизод является кульминацией фильма. Благодаря Мертену режиссер доводит до зрителя мысль, что герои находятся в смертельной опасности и выхода из нее, казалось, попросту нет. В романе же герой подробно рассказывает Крабату, как Мастер выбирает жертву и почему он должен приносить подмастерьев в жертву Жнецу смерти по законам чёрной магии.

Другим важным приёмом создания кинотекста является *расширение*. В финальном эпизоде Певунья приходит на мельницу, чтобы спасти Крабата от смерти, угадав в воронах своего возлюбленного. Режиссер добавляет фразы в речи главного героя, тем самым объясняя зрителю, что колдовство может быть бессильным, если любовь искренняя. "Was gibt das? Geht in die Schwarze Kammer und wartet dort auf mich. Ein Mädchen. Was? Du hast es mir versprochen. Was willst du hier? Ich bitte dich um einen Burschen. So, so, deinen Burschen. Und wer soll das sein? Es ist Krabat, den ich liebe. Wie heisst du? Du kannst ihn unter ihnen erkennen, Mädchen ohne Namen? Sicher. Diese Probe wird Krabat freisprechen oder ihn und sein Mädchen töten. Wenn du mir deinen Burschen zeigen kannst darfst du ihn mitnehmen. Das ist er. Bist du dir ganz sicher? Ja. Das ist Krabat! Was soll das? Hört auf! Was soll das? Deine Zeit ist abgelaufen. Gegen Liebe hast du keinen Zauber. Lasst uns gehen. Raus!"¹⁷

Реплики в фильме добавляются для того, чтобы показать зрителю, что любовь сильнее любого колдовства. Поэтому режиссер акцентирует внимание на фразе Крабата, когда его спасает Певунья. Герой уверен, что он спасется вместе с Певуньей и остальными подмастерьями мельницы.

В финале фильма герои, действительно, спасли свои жизни, и режиссер вводит диалог между персонажами и заканчивает повествование, подводя итог и формируя послыл для зрителя, используя прием расширения: "Die Burschen verliessen die Mühle müde, aber voller Hoffnung auf eine eigene, selbst bestimmte Zukunft. Der Krieg in den deutschen Landen endete und wenn ich, Krabat, heute die Geschichte erzählte, dann klingen Tondas Worte für

¹⁶ «Я тоже не могу заснуть. Откуда вы знаете друг друга? Мы вместе бродяжничали. Он мне был как младший брат. Пока я не ушел к вам. У него одежда Тонды. Да, верно! После смерти кого-нибудь из парней всегда приходит новичок. Одного из нас приносят жнецу смерти. Хозяин возвращается помолодевшим и новый заменяет ушедшего. Меня ждет тоже самое. Да и тебя тоже. Выхода нет! Мы все обречены! Нам не спастись!»

¹⁷ «Чего шепчитесь? Идите в черную комнату и ждите меня там! Девушка! Что? Ты же мне обещал! Что тебе надо? Отпусти моего парня! Твоего парня? И кто же это? Мой любимый Крабат! Как тебя зовут? Ты узнаешь его из 12 парней, девушка без имени? Конечно! Это испытание освободит или убьет Крабата и его девушку! Если ты найдешь своего парня, он уйдет с тобой! Вот он! Ты в этом уверена? Да! Это Крабат! Что это? Прекратите! Что это! Твое время вышло! Колдовство бессильно против любви. Идем! Бежим!».

mich noch immer wie eine bittere Wahrheit: “Alles auf dieser Welt hat seinen Preis.” Und wenn wir auch die Zauberei aufgeben mussten und wieder gewöhnliche Burschen waren, so gewannen wir dafür doch etwas zurück, das gegen nichts auf der Welt einzutauschen ist: Unsere Freiheit!”¹⁸

Прием *рекомбинации* является одним из ключевых приемов в фильме. Его режиссер использует во время знакомства Крабата с Мастером, когда герой приходит на мельницу. Единственная разница диалогов в том, что режиссер изменяет место обращения к главному герою, что влияет на смысловую структуру диалога. В финале романа Крабат отказывается от предложения Мастера, и тот решает принести героя в жертву. В романе данное высказывание звучит следующим образом: «Geh in den Holzschuppen und versieh dich mit Hacke und Spaten. Im Koselbruch gibt es ein Grab zu schaufeln - das soll deine letzte Arbeit sein.»¹⁹ Режиссер акцентирует внимание на предпоследней фразе антагониста, чтобы передать зрителю чувство тревоги и страха: "Geh in die Scheune und nimm den Spaten. In Koselbruch gibt es dein Grab zu schaufeln. Das soll deine letzte Arbeit sein."²⁰ Фразы начинаются и заканчиваются одинаково, но в фильме становится ясным, что Певунья единственный человек, кто может спасти Крабата от смерти.

Таким образом, режиссер активно использует приемы трансформации монологической и диалогической речи романа в кинотекст. Рассмотренные приемы являются экономным средством знакомства зрителя с персонажами, они погружают его в атмосферу магических ритуалов, конкретно характеризуют героев и более эмоционально передают зрителю чувства страха, близости смерти и радости спасения героев фильма. Эти же приемы концентрируют внимание зрителя на ключевых моментах в фильме, чтобы убедительно следовать основному посланию фильма — любви не страшны ни колдовство, ни чёрная магия. Режиссёр акцентирует внимание на отдельных фразах, так как они, по мнению режиссера, несут важную психологическую нагрузку, заставляя зрителя сопереживать юным героям фильма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ардатова Е. Детально о кинофильме «Крабат. Ученик колдуна» // <https://ovideo.ru/detail/19581> (дата обращения 14.09. 2019).

2. Гетман Л.И. Интертекстуальность как явление культуры // <https://yandex.ru/search/?text=%2048-49&lr=5&clid=2233626> (дата обращения 04.10. 2019).

¹⁸ «Парни покинули мельницу усталыми, но полными надежды самим строить свое будущее. Война в германских землях заканчивалась. И теперь, когда я Крабат, рассказываю вам эту историю, у меня в ушах звучат слова Тонды: «За все в этом мире надо платить». Да, нам пришлось отказаться от магии и колдовства и снова стать обычными людьми. Но за это мы вернули себе то, что не возможно променять ни на какие сокровища в мире: «Свободу и Любовь!».

¹⁹ «Иди в сарай за киркой и лопатой. Вырой себе могилу на Пустоши. Это твоя последняя работа!».

²⁰ «Иди в сарай, возьми лопату. Ты должен вырыть могилу в Козельбрухе. Это будет твоя последняя работа!».

3. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Волгоград, 2001. –16 с. // <https://www.dissercat.com/content/intertekstualnye-svyazi-v-khudozhestvennykh-filmakh> (дата обращения 15.10.18).
4. Интермедиальность в литературе: к определению понятия // http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_7.html (дата обращения 20.01.2020).
5. Крабат. Ученик колдуна. Фильм / пер. с нем. // <https://www.tvigle.ru/video/krabat-uchenik-kolduna-movie/> (дата обращения 05.04.2019). (Далее цитаты из этого источника).
6. Пройслер О. Крабат, или Легенды старой мельницы / пер. с нем. Э. Ивановой, А. Исаевой // <https://www.litmir.me/br/?b=22501&p=1> (дата обращения 10.01.2018). (Далее цитаты из этого источника).
7. Хамина А.А. Зильберман Н.Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intermedialnosti-v-kontekste-sovremennoy-gumanitarnoy-nauki-1> (дата обращения 26.04.2019).
8. Krabat (2008). Spielfilm von Marco Kreuzpaintner. Deutschland. Laufzeit 115 Minuten. Farbe. (Далее цитаты из этого источника).
9. Otfried Preußler // <https://www.inhaltsangabe.de/autoren/preussler/> (дата обращения 08.12.2019).
10. Preußler О. Krabat // <https://yandex.ru/search/?text=Preu%C3%9Fler%20%D0%9E.%20Krabat&lr=5&clid=2233626> (дата обращения: 29.05.2018). (Далее цитаты из этого источника).

*Шаронова Е.А., д-р филол. наук, доцент,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы,
Шаронов А.В., студент 1 курса,
специальность «Право и организация социального обеспечения»
ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарева»
(Саранск, Россия)*

**ОБРАЗ ПУГАЧЕВСКОГО БУНТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XXI ВЕКА (НА
МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ЗОЛОТО БУНТА, ИЛИ ВНИЗ ПО РЕКЕ ТЕМНИН»
А.В. ИВАНОВА)**

Аннотация. Статья посвящена историческому прошлому России. В 2005 году писатель из Екатеринбурга А. В. Иванов опубликовал роман «Золото бунта, или Вниз по реке теснин», посвященный Крестьянской войне под предводительством Емельяна Пугачева и переживаниям народа после ее окончания. Писатель помимо жанровых примет исторического романа использует элементы детективного и приключенческого романов, включает массивы фольклорного материала, тем самым обогащая структуру и сюжет «Золота бунта».

Ключевые слова: А.В. Иванов, пугачевский бунт, исторический роман, русская литература, XXI век.

Историческое прошлое России настолько ярко, настолько исполнено творческой энергии превращения, что даже в XXI столетии продолжает волновать и задавать вопросы, на которые никогда не бывает однозначных ответов. События XVII, XVIII, XIX, XX веков, сохранившись в народной памяти, требуют быть осмысленными и авторской литературой.

XVIII столетие – время активных изменений в жизни России. Русское национальное сознание, заряженное Петром I на поиски собственной уникальности, предлагало самые разные формы ее выражения: от реформ первой четверти века до радикальных изменений в политической, социальной, культурной жизни страны в эпоху Екатерины II; от войн, которые страна вела за пределами своих границ, до Пугачевского бунта, охватившего огромную часть России.

Первым заинтересовался непростым характером русского XVIII века А.С. Пушкин. XX век, исполненный идеи революционных преобразований и поиска образа вождя, тоже начался переосмыслением фигуры Пугачева в творчестве Н. Н. Асеева, В. Хлебникова, С.А. Есенина, В.В. Каменского, М. И. Цветаевой, К. Тренева. Русская поэзия первой трети XX века наделяет «мужицкого царя» чертами Иисуса Христа, вставшего на путь свой, чтобы вести за собой народ и вывести его из тьмы к свету, жертвуя собой для него, безмерно любя его, принимая и оправдывая его предательство.

Во второй трети XX века романтическое представление о Пугачеве, принятое русской поэзией, сменяется подробнейшим исследованием явления крестьянской войны, ее истоков, причин и последствий, предпринятым русской прозой. В свет выходят романы

О.Д. Форш «Радищев», В.Я. Шишкова «Емельян Пугачев», С.П. Злобина «Салават Юлаев». После этого пугачевская тема теряет свою актуальность. Русская действительность второй половины XX столетия перестает нуждаться в актуализации тем революции, народных бунтов и восстаний, ибо установившаяся советская власть нацелена на сохранение себя. Интерес к этим темам вновь обозначается только на рубеже XX-XXI веков – в пору «перестройки».

В 2005 году писатель из Екатеринбурга А.В. Иванов опубликовал роман «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» [1], посвященный Крестьянской войне под предводительством Емельяна Пугачева и переживаниям народа после ее окончания. Действие романа начинается в 1778 году. В 2012 году А.В. Иванов выпустил документальное исследование событий 1773–1775 годов «Увидеть русский бунт» [2].

А.В. Иванов, выступая в ипостасях писателя и исследователя, представляет два разных образа Пугачевского бунта. В первом случае война видится глазами частного человека Осташи Перехода, и этот взгляд – бытовой, данный с позиции понимания своей судьбы в контексте масштабного события. Во втором случае складывается объективный образ события, вырванный из контекста частной жизни и включенный в контекст большой истории. Таким образом, в романе все воспринимается изнутри происходящего, а в документальном исследовании – извне. И то, и другое – прав да, и имеет право на существование.

Роман А.В. Иванова «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» претендует на место в одном ряду с историческими произведениями, ставшими классическими. Но, взяв за основу историю Пугачевского бунта, писатель переосмысливает её, вплетая в неё иные значения. Поначалу кажется, что в «Золоте бунта, или Вниз по реке теснин» не ставится задача воссоздать историческую сущность эпохи Пугачевского бунта, что она используется лишь как фон, на котором разворачивается жизненная история молодого сплащика Осташи Перехода.

Писатель помимо жанровых примет исторического романа использует элементы детективного и приключенческого романов, включает массивы фольклорного материала, тем самым обогащая структуру и сюжет «Золота бунта», делая их более сложными и динамичными и позволяя признать свой роман новой модификацией исторического жанра.

Автор ярко и колоритно рисует мир, понесший серьезный ущерб после бунта. Осташа Переход, центральный герой романа, остро и быстро реагирует на события, входящие в контекст его жизни. Главное для него – добиться справедливости и вернуть доброе имя отцу и, следовательно, самому себе. Мотив поиска себя звучит не только в

отношении образа Осташи, он окрашивает весь сюжет романа. Можно сказать, что мир постпугачевского времени – это мир потерянных людей, блуждающих в поисках самих себя. Кроме мотива поиска, роман вбирает в себя мотивы долга и чести, жизненного пути и веры.

Создав роман и определив его как «псевдоисторический» (несмотря на то, что он явился результатом огромной исследовательской работы), А.В. Иванов заставляет задуматься не только над воплощенной в истории национальной судьбой, но и над ее несостоявшимися альтернативами. Исчезнувший во времени горнозаводский мир показан через четыре года после пугачевского бунта, оставившего по себе кровавую память. Наряду с этой историей, так или иначе отраженной в исторических исследованиях, рисуются картины истории альтернативной, несостоявшейся, но возможной – уральской речной и горнозаводской истории. Образ жизни, характер труда, религиозные искания, психология живущих на реке Чусовой поражают яркостью и исключительностью. По А. В. Иванову, в этих местах сама природа формирует нравы и характеры, жизнь и историческое бытие людей.

А.В. Иванов – писатель, имеющий чувство истории, мыслящий системно и освещающий событие в периметре его значения. Он в каждом своем романе ищет новые формы для изображения исторического прошлого и героев, способных выразить его концепцию события.

Жанровый характер «Золота бунта, или Вниз по реке теснин» позволяет обозначить существо постпугачевского времени во всей его полноте. Герой романа, следуя указаниям исторического, детективного, приключенческого, географического, психологического, социального, философского, мистического, любовного жанров оказывается способным объять явление абсолютно. Пугачевщину необходимо рассматривать и по горизонтали, и по вертикали, что удается А.В. Иванову художественно полноценно. Следует помнить, что действие романа происходит, когда свой пик событие уже пережило, когда нет Пугачева, нет его верных соратников и единомышленников, которые либо погибли во время боевых действий, либо казнены, либо томятся в заключении. И первое место идейных вдохновителей бунта заняли те, кто пристал к нему, чтобы воровать и разбойничать. Именно с ними и вынужден сталкиваться Осташа Переход в поисках истины. Как следствие – путь его запутанный и долгий, исполненный ошибок и сомнений. Но Осташа «сделан» как романический герой, поэтому, двигаясь во времени и пространстве с огромной скоростью, активно изменяется, исполнен творительной энергии и никогда не равен себе.

Представление о крестьянской войне и о Пугачеве в романе складывается благодаря эмоциональным усилиям Осташи Перехода. В «Золоте бунта, или Вниз по реке теснин» история – и главный герой, и фон, на котором действует Осташа. История очень активна в романе. Время и пространство «пугачевщины», сойдясь во времени и пространстве романа, позволили рассмотреть важные детали события, усвоить его исторический характер, услышать, как пульсирует его сердце, и увидеть, как формируется его идея. А. В. Иванов создает амбивалентный образ «пугачевщины», и такое понимание ее выражается через ключевой персонаж романа – Осташу Перехода.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Иванов А.В. Золото бунта / Алексей Иванов. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. – 701 с.
- 2 Иванов А.В. Увидеть русский бунт / А. В. Иванов. – М.:Олма Медиа Групп, 2012. – 320 с.

*Тагирова С.А., канд.пед.наук, доцент,
Иргалина З.Г., студентка
ФГБОУ ВО «БГПУ им. М. Акмуллы»
(Уфа, Россия)*

ПОДГОТОВКА МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО УЧИТЕЛЯ ДЛЯ РАБОТЫ С ПОЛИЭТНИЧНЫМИ ДЕТЬМИ

Аннотация. В данной статье, мы рассмотрим актуальную проблему в современном образовательном процессе, подготовка мультикультурного учителя для работы с полиэтническими детьми. Это очень важный момент, на который нельзя не обратить внимание, при подготовке молодых специалистов в педагогических вузах. Современное российское общество нуждается в специалистах нового типа, владеющих культурой межнационального и межэтнического общения, обладающих способностью работать в меняющихся условиях. Для достижения этих целей мультикультурное образование требует наличия школьного персонала, который компетентен в культурном плане и, в максимально возможной степени, на расовой, культурной и языковой основе. Мы обратим ваше внимание, на мультикультурные компоненты, которые нужно ввести в содержание учебных дисциплин, как с помощью акцентуации на идеях мультикультурализма в учебно-воспитательном процессе сформировать мультикультурные компоненты у молодого педагога, а также создания атмосферы толерантности, сохранения идентификации субъектов образовательного процесса.

Ключевые слова: мультикультурный учитель, этноконфессии, учащиеся, межкультурные компетенции, полиэтничность, межкультурные коммуникации

Современное общество состоит из множества мозаик сплоченных вместе, где мозаики – это различные народы с их культурой, традициями, обычаями, религиозными верованиями. Люди научились в этом огромном мультикультурном мире взаимообогащать, дополнять и брать для себя то, чего нет в культуре того или иного народа. Стало модным и популярным изучать культуру, языки, обычаи, традиции, музыкальные жанры других народов. За круглым столом могут спокойно собраться представители разных конфессий и построить свой мультикультурный диалог. Все больше мероприятий проводятся для ознакомления с многообразием разных наций и этносов. Создаются различные фестивали, этноплощадки, где представители разных народов обмениваются культурными особенностями, традициями, устным фольклором. Знакомство с новым языком, обмен информации о культурной жизни народа его национальной одежде неизбежно ведет к мультикультурному диалогу, который укрепляет дружбу народов. Благодаря этому, возрос уровень толерантности, межконфессионального диалога, значительно вырос уровень культуры за последнее десятилетие, все это благоприятно сказывается на образовательном процессе.

Осталось в прошлом, где люди высмеивали чужую культуру и религиозные верования, современное общество все больше нуждается в таких специалистах, с

формированными навыками межкультурной компетенции, которые необходимы для профессионального развития в любой сфере деятельности.

В профессиональной деятельности учителям, навыки межкультурной компетенции, особенно необходимы. Современное российское общество нуждается в специалистах нового типа, владеющих культурой межнационального и межэтнического общения, обладающих способностью работать в меняющихся условиях. Для достижения этих целей мультикультурное образование требует наличия школьного персонала, который компетентен в культурном плане и, в максимально возможной степени, на расовой, культурной и языковой основе. Персонал должен быть грамотным с точки зрения культуры и способным включать всех учеников без исключения в учебный процесс, путем создания среды, которая поддерживает различные взгляды.

Действительно, эта проблема, молодой специалист только окончивший вуз и будучи принятым на работу учителем, конечно, сможет организовать образовательный процесс с полиэтничными детьми, но не на должном уровне, как хотелось бы это видеть и ожидать. Ведь, специалист не получил все необходимые навыки мультикультурного учителя в вузе.

В процессе обучения в вузе, нужно обратить внимание на формирование мультикультурного компонента педагога с помощью акцентуации на идеях мультикультурализма в учебно-воспитательном процессе, введения мультикультурных компонентов в содержание изучаемых дисциплин, создания атмосферы толерантности, сохранение идентификации субъектов образовательного процесса.

Каким будет преподаватель, какие цели и задачи мультикультурного образования он активно будет реализовывать, от принятия и признания разнообразия культур и содействие им, напрямую зависит общее настроение класса, поведение, отношение и взаимопонимание между собой и полиэтничными учащимися. Молодой специалист, который прошел подготовку и освоил навыки компетенции мультикультурного учителя будет способствовать правильному формированию мультикультурной личности учащихся. Он должен создать современную мультикультурную образовательную среду, в которой всем учащимся включая полиэтничных учеников, будет комфортно, отпадут все дискомфорта, психологические барьеры связанные с незнанием того или иного государственного языка, который препятствует свободному мультикультурному общению с другими учащимися. Поможет исправить социальную неустроенность учащихся. Для этого нужно создать благоприятную среду, в которой будет присутствовать позитивное отношение ко всем культурам; толерантность; открытость для взаимопроникновения других культур; готовность субъектов образовательного процесса

к мультикультурному взаимодействию; направленность на формирование знаний о многообразии культур, навыков взаимодействия с представителями другого этноса; равные условия существования и развития культур;

Важно создать условия формирования в учебно-воспитательном процессе мультикультуральности педагога как компонента процесса социализации личности студента – будущего учителя, при котором осуществляется его саморазвитие, самовоспитание.

Рассмотрим с вами три группы условий, которые влияют на эффективность освоения, подготовки учителя к мультикультурному образованию[1, с. 16-20]:

Во-первых, это социокультурные условия. Это условия в области экономики, состояния религиозных, национальных и межнациональных отношений; развития культуры на уровне страны, региона, республики, вуза, студенческого коллектива; материальное и духовное развитие общества; потребность общества в формировании и развитии мультикультуральной личности.

Во-вторых, это педагогические условия. Ее основой выступает содержание и технологии образования в вузе. Следовательно, основополагающим фактором мультикультуральной подготовки будущего учителя является учебно-воспитательный процесс, так как именно управляемый процесс создает условия для качественной подготовки учителя, обеспечивает регуляцию поведения человека, его отношений с другими людьми, в том числе и иной этнической культуры.

В третьих, это психологические условия, то есть это внутреннее состояние студентов, их установки, потребности, интересы, мотивы. Интерес к предмету, явлению, потребность в деятельности возникают благодаря появлению эмоционального переживания, а тот или иной объект в соответствующий момент становится мотивом. На основе чувственных переживаний формируются ценности-отношения (к миру, стране, людям различных национальностей и культур, к себе самому).

Чтобы овладеть профессиональной культурой преподавателя, усвоить все необходимые компоненты межкультурной компетентности, вам нужны будут такие личностные качества, без которых невозможно представить полноценный образовательный процесс в поликультурном образовательном пространстве. Во-первых, ни для кого не секрет, что молодой учитель должен владеть толерантностью, быть коммуникабельным, обладать умением сводить на нет отрицательные эмоции, агрессию, раздражение. Умение выстраивать конструктивный диалог с учащимися для решения личных и общественных споров.

Мы с вами определили, какие навыки и компетенции должен сформировать будущий учитель в учебном процессе, какие задачи и приоритетные направления должен ставить перед собой, рассмотрели основные компоненты и условия, сейчас, мы обозначим по каким основным направлениям должна реализовываться профессиональная подготовка будущего мультикультурного учителя в вузе, для работы с полиэтничными детьми:

1. Психолого-педагогическая подготовка.
2. Специальная языковая подготовка.
3. Культурологическая подготовка.
4. Методическая подготовка.

Психолого-педагогическая подготовка мультикультурного учителя, направлена на формирование знаний по психологической, социокультурной адаптации детей мигрантов, что бы в дальнейшем использовать это умение для снятия различных психологических барьеров у учащихся. Так же обучение навыкам проведения диагностических исследований поведения, внутреннего состояния иноязычных детей, умению проводить различные тесты, которые помогут определить уровень психологической и социальной адаптации, социализации ребенка к иной, совершенно незнакомой среде.

Изучая любой иностранный язык, человек помимо теории, знакомится с культурой и традициями народов мира. Это способствует формированию межкультурных компетенций, взаимообогащению, воспитанию в себе чувства уважения, толерантности по отношению к другим нациям и этносам. Для учителя, как мультикультурного специалиста, особо важно овладеть помимо иностранных языков, еще и межкультурными компетенциями, которые в дальнейшем помогут в профессиональной деятельности с полиэтничными детьми. Понять их культуру, язык, тонкости поведения его психологии.

Одним из важных аспектов в подготовке мультикультурного учителя является культурологическая подготовка. Она подразумевает под собой изучение истории, культуры, литературы, традиций, религий других народов, этносов, в том числе – русской истории и культуры.

Для будущих специалистов-учителей самой главной подготовкой, фундаментом для последующих учений является методическая подготовка. Она подразумевает овладение методикой преподавания русского языка как иностранного, методикой преподавания русской и родной литературы в сравнительном и сопоставительном изучении. Так же молодой специалист должен освоить методики преподавания истории мировых религий и цивилизаций, диагностирования и психологического состояния детей, лингвострановедения[2, ч. 1, с. 132].

Предлагаю ввести в учебно-воспитательный процесс современного вуза такие учебные дисциплины для подготовки учителей, как «Этнос и религия», который направлен на формирование понимания взаимосвязи религии и этноса в истории и в современном мире. Для ознакомления и изучения многообразия культур и религий в современном мире предлагаю ввести курс «Диалог культур в мультикультурном мире. Ознакомление будущих специалистов с потенциальными угрозами развития этнокультурного многообразия, оценка социально-культурной ситуации в классах предлагаю ввести предмет «Этноконфессиональный мониторинг».

Введение новых предметов и курсов направленных на формирование и подготовку межкультурных компетенций, овладение методиками, правильной постановки задач и целей способствуют созданию мультикультурного учителя, который востребован в современном обществе. Еще одним немаловажным пунктом, условием реализации этноконфессионального образования в вузе является развитие системы подготовки, повышения квалификации и переподготовки педагогических и управленческих работников системы образования.

Таким образом, мы пришли к такому умозаключению, что действительно в современных российских вузах необходимо введение мультикультурных компонентов в содержание изучаемых дисциплин, создание атмосферы толерантности, сохранение идентификации субъектов образовательного процесса, ввести программы, курсы, новые учебные дисциплины связанные с формированием у будущих специалистов межкультурных компетенций, умений и навыков, знаний и ценностей, а также немаловажного компонента как личностные качества, благодаря которым формировать универсальную структурную модель подготовки (переподготовки) педагога.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коченкова Л. Мультикультурная модель современного образования. – Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2014. – № 11. – С. 16-20.
2. Закирова В.Г., Камалова Л.А. Теории и технологии мультикультурного образования: монография. – В 2 ч. Часть 1 - Казань: Отечество, 2016. – 132 с.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

Аннотация. В статье представлены основные аспекты и критерии методологической подготовки и методологической культуры преподавателя высшей школы как важнейших инструментов оптимизации образования. Определена суть компетентностного подхода современных образовательных программ обучения, предполагающих формирование у студентов готовности и способности к профессиональной реализации. Обоснована сущность методологической компетентности преподавателя, его собственного стиля преподавания и учения как доминанты сущности профессии педагога.

Ключевые слова: методологическая подготовка, методологическая культура, компетентностный подход, методическая система, преподавание, учение.

Взаимосвязь и результативность развития педагогической науки и педагогической деятельности очевидны и не вызывают сомнений. Наука исследует феномен образования, его характеристики, закономерности развития и оптимизации, технологии обучения и способы их совершенствования. Образование, как объект исследования, подтверждает или отрицает научные выводы и одновременно ставит новые цели и задачи перед наукой. При этом педагогическая наука, вне всякого сомнения, выполняет приоритетную роль в совершенствовании преподавания и обучения.

Образование как социальное явление ориентировано на овладение знаниями, умениями, навыками, компетенциями, идейно-нравственными общечеловеческими ценностями, нормами и правилами поведения и общения [3; 60]. Реализация всего этого осуществляется в организованной педагогической деятельности, целью которой является выстраивание процесса формирования гармоничной, компетентной и востребованной личности. Становление личности, способной делать выбор в изменяющихся условиях, принимать решения, брать ответственность за убеждения, поведение, результат труда, квалифицируется как главная цель образовательной деятельности. Выполнение этой важнейшей миссии базируется на динамично развивающейся педагогической теории и практике, связанной с постоянными изменениями и запросами современного общества и образования.

Процесс обучения характеризуется как объективными, так и субъективными закономерностями. Объективные закономерности обусловлены социально-экономическими процессами и потребностями; целями и функциями целостного педагогического процесса; а также внутренними и внешними факторами обучения. К

внутренним относятся интеллектуальные, волевые, психо-эмоциональные, физические возможности и потребности обучаемых студентов; к внешним – учебно-материальные, санитарно-гигиенические, эстетические, моральные условия обучения.

Субъективные закономерности связаны с непосредственной реализацией преподавания и учения, как двух сторон процесса обучения. Они обусловлены логичными взаимосвязями всех компонентов обучения: целей, содержания образования, форм организации, методов и средств, которые обеспечивают результат образования [4; 103].

В образовательной деятельности принимаются и решаются многообразные цели и задачи на основе различных методик. Обучение как процесс имеет заданную структуру, которая постоянно совершенствуется и модернизируется.

Преподаватель высшей школы обязан иметь методическую и методологическую подготовку, адекватную Федеральным Госстандартам нового поколения и вызовам модернизации образования, а также возникающим обстоятельствам, как, например, в 2020 году в связи с эпидемиологической ситуацией и введением дистанционного обучения. Преподаватель должен уметь организовать на высоком уровне содержательно и технологически свою деятельность, учитывая особенность и возможности обучения студентов. Иными словами, он должен четко знать и понимать: кому, что и как преподавать.

К сожалению, в настоящее время приходится признавать существование проблемы недостаточной методической и методологической подготовки преподавателей и методической организации преподавания и учения в вузах. Несмотря на достаточно высокий уровень квалификации профессорско-преподавательского состава, немалое число преподавателей пренебрегает современными педагогическими научными достижениями и использует устаревшие формы и методы обучения и контроля знаний студентов. В то время как каждый преподаватель должен создавать индивидуальную методическую систему и собственный стиль преподавания, основанный на профессиональных знаниях, умениях, навыках и связанный с поиском, исследованием и проектированием. «Методика выступает организационным началом в построение профессионально-педагогической деятельности педагога [2; 13]. Источником создания новой методики становится обобщенный положительный инновационный опыт.

Применительно к педагогической практике новая методика и методическая система подразумевают создание и овладение преподавателями технологиями реализации программ, формирующих у студентов компетенции как способности человека решать определенные задачи в профессиональной деятельности, а также в других сферах жизни общества. Современные образовательные стандарты, являясь по своей сути,

компетентностно-ориентированными, предполагают другую логику и вектор программ обучения, обратные традиционным, а именно от результатов к содержанию образования.

При этом делается акцент на повышение значимости универсальных и профессиональных умений и навыков и, соответственно, на развитие способности и готовности применять научные знания и умения на практике в различных условиях и ситуациях [2; 9].

Схема традиционного обучения заключалась в движении от научного содержания образования к его результатам (знаниям, умениям, навыкам). Кардинальное изменение логики образовательных программ, обязывает преподавателя вуза преобразовывать процесс трансформации знаний и умений в педагогической деятельности и квалифицированно и результативно совершенствовать методическую компетентность.

Современное преподавание сводится к оказанию организационно-методической помощи студенту в его учебной деятельности, состоящей из конкретных действий, связанных с мотивированием, целеполаганием, планированием и контролем результатов. Выполнение этой важнейшей миссии связано с овладением преподавателем следующими элементами преподавательской деятельности:

- научение студентов самостоятельному поиску и анализу постоянно изменяющейся информации и формирование умений результативного ее использования в учебной и профессиональной деятельности;

- нахождение способов изучения и освоения новых образовательных стандартов, формирование содержания образования, подбор педагогических технологий, обучающих методов, оценочных средств;

- формирование умений и навыков проектирования и реализации образовательных программ, развитие вариативного мышления, поиск вариативных действий и путей оптимизации образования.

Вышесказанное квалифицируется одновременно и как элементы методологической культуры преподавателя. Методологическая культура определяется ценностными ориентациями в исследовательской деятельности, уровнем психолого-педагогической компетентности, постоянным поиском нового знания, качественной оценкой научных педагогических исследований [1: 93]. Она также предполагает квалифицированное сочетание и результативное использование на практике разных теорий и концепций.

Важнейшими характеристиками этой культуры являются равным образом следующие универсалии: знание закономерностей, принципов, форм и способов познавательной деятельности, высокий уровень методической компетентности, постоянное самосовершенствование, способность к разработке оригинальных

педагогических технологий оптимизации учебного процесса, формирующих компетентностную модель выпускника вуза. Особым критерием методологической культуры является соотношение проектируемого и получаемого результата, образно выражаясь, соотношение теоретической и практической значимости, измеряемое качественным улучшением преподавания и учения студентов.

К критериям методологической культуры можно также отнести прогностичность, аналитичность, гибкость и критичность мышления, способность предвидеть будущий результат, выраженный, в том числе, в виде компетенций, умение планировать, корректировать и осуществлять проверку гипотез, находить оптимальные подходы и варианты решения педагогических задач.

Таким образом, методологическая культура и методологическая подготовка рассматриваются как особая познавательная деятельность преподавателя по овладению научными знаниями и компетенциями, являющаяся необходимой доминантой самой сущности и смысла профессии педагога, его функционирования и самореализации. Методологическая компетентность преподавателя вуза является важнейшим показателем его квалификации и определяющим условием эффективности его деятельности и, соответственно, качества образования.

Поэтому важнейшей задачей преподавателя, реализующего новые образовательные стандарты, является системное освоение методологии преподавания, овладение и создание методик и новых технологий организации учебного процесса. Вышесказанное означает постоянное совершенствование методологической компетентности и методологической подготовки преподавателя, которые являются главным инструментом эффективности преподавания и учения в высшей школе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспитательная деятельность педагога [Текст] / И.А. Колесникова, Н.М. Борытко, С.Д. Поляков, Н.Л. Селиванова; под ред. В.А. Сластенина, И.А. Колесниковой. 4-е изд. — М.: Академия, 2008. — 336 с.
2. Методика преподавания в высшей школе [Текст]: учебно-практическое пособие / В.И. Блинов, В.Г. Виненко, И.С. Сергеев. — Москва: Издательство Юрайт, 2018. — 315 с.
3. Педагогика [Текст] / Л.С. Подымова, Е.А. Дубицкая, Н.Ю. Борисова и др.; Под общ. ред. Л.С. Подымовой, В.А. Сластенина; Моск. пед. гос. ун-т. — Москва: Юрайт, 2014. — 332 с.
4. Педагогика [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н.М.Борытко, И.А.Соловцова, А.М.Байбаков; под ред. Н.М.Борытко. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. — 496 с.
5. Смирнов С.Д. Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности [Текст]: учебное пособие для студентов вузов / С.Д. Смирнов; — М.: Издательство «Academia», 2014 — 400 с.

6. Смирнов С.Д. Психология и педагогика для преподавателей высшей школы [Текст]: учебное пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Издательство МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2014. — 422 с.

7. Современные образовательные технологии [Текст]: учебное пособие / Под ред. Н.В. Бордовской. — 3-е изд., стер. — Москва : КНОРУС, 2018. — 432 с.

СЛОВО – МОЛОДЫМ ИССЛЕДОВАТЕЛЯМ

*Бадертдинова Д.Ф., студент
ФГБОУ ВО «БГПУ им.М. Акмуллы»
(Уфа, Россия)*

ФРАНЦУЗСКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ С НУМЕРОЛОГИЧЕСКИМ КОМПОНЕНТОМ «ТРИ»

Аннотация. Фразеологизмы – важнейшая составляющая любого языка. Они передают особенности национального характера, его мировоззрение, культуру, понимание мира. Наша цель – изучить французские фразеологические обороты с числительным «три», рассмотреть их семантические значения.

Ключевые слова: фразеологический оборот, фразеологическая единица, числительные, семантическое значение, десемантизация.

Фразеологические единицы делают речь яркой, богатой, красочной. Их использование помогает выразить свою мысль, донести суть до собеседника. Можно сказать, что фразеологизмы – это «строительный материал» языка.

Изучение фразеологизмов, их анализ способствуют познанию культур различных стран, взаимопониманию между участниками коммуникации.

Невозможно представить язык без фразеологических единиц. Интересен тот факт, что в языках многих народов во фразеологических оборотах присутствуют числительные. Числительные отражают развитие народа, значительные исторические события и мироощущение, миропонимание людей.

Пифагор считал, что «мир построен на силе чисел», и это действительно так. Люди придают числам большое значение. Некоторые считают, что каждая цифра обладает определенной магической силой.

Так, например, в русской культуре магическими являются цифры 3, 7, 9, 12. Об этом свидетельствуют сказки, легенды, фразеологизмы, связанные с этими цифрами.

Большой интерес представляет изучение французских фразеологических единиц с компонентом «три»: какую роль играет числительное «3» во французских фразеологизмах? Что означают такие фразеологические единицы?

Рассмотрим следующие французские фразеологические обороты и проанализируем их.

В составе фразеологических оборотов числительные реализуют первичную знаковую функцию (сохраняют свои словесные качества и обозначают количество), а также интерпретируются как символ, реализуя вторичную знаковую функцию [1, 57]. Для фразеологических единиц с нумерологическим компонентом характерны семантизация, частичная десемантизация и полная десемантизация составных компонентов [2].

Цифра «три» часто выражает совершенство и превосходство, нечто божественное, воплощение духовного начала. Это можно увидеть и во французских фразеологизмах:

- la divinité est triple – Божественная Троица;
- jamais deux sans trois – Бог любит троицу;
- la sainte Trinité – Святая Троица [5];

Мы видим, что значимость тройки проявляется в религиозной мысли.

Есть во французском языке такие фразеологизмы с цифрой «три», при переводе которых этот компонент не употребляется или же заменяется на цифру «два» либо на другое числительное. Например:

- Arriver en trois bateaux – явиться с большой помпой при полном параде [4];
- Être haut comme 3 pommes – от горшка два вершка [3];
- Faire trois plats – поднять шум;
- En trois mots – в двух словах;
- Il y a de trois enjambées d'ici – в двух шагах;
- les trois huit – восьмичасовой рабочий день.

Часто во французском языке фразеологические обороты с цифрой «три» имеют значение быстроты, интенсивности действия:

- être en trois saut de (à)... – быстро, одним махом;
- en deux temps et trois mouvements – быстро и просто; легко и просто;
- couper à trois traits de scie – сделать все разом.

Французские фразеологические обороты с данным нумерологическим компонентом могут иметь и негативное значение:

- un trois fois riens – ничтожество; полный ноль;
- je jouerai cela à trois dés – безвыходная ситуация;
- un sot en trois lettres – набитый дурак;
- tomber dans le troisième dessous – сталкиваться с неприятностями;
- tomber dans trente-sixième dessous – в три шеи (гнать); с три короба (наврать, наговорить).

В данных фразеологических единицах мы можем наблюдать полную десемантизацию нумерологического компонента «три».

Таким образом, мы делаем вывод, что французские фразеологизмы с числительным «три» имеют следующие значения: религиозное, значение интенсивности, негативное значение. Некоторые фразеологические единицы с данным компонентом на русский язык переводятся без употребления этой цифры. Заметим, что французы придают большое

значение фразеологизмам с компонентом-числительным. Многие фразеологические единицы потеряли свое прямое значение и выражают нечто абстрактное, имеют переносные значения, а некоторые отражают культуру и реалии французской жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жуков В.П. Семантика фразеологических оборотов [Текст]: учеб. пособие для пед. ин-тов / В.П. Жуков. – М.: Просвещение, 1978. – 160 с.
2. Осипова А.А. Семантика и символика лексем со значением числа в русской, английской и французской языковых картинах мира: опыт сопоставительного исследования [Текст]: автореф. дис. канд. филол. наук: 20.06.2008 / Осипова, Анна Александровна. – Москва, 2008. – 23 с.
3. Фразеологизмы, устойчивые выражения. Les locutions phraséologiques ou figées [Электронный ресурс] / Французский язык онлайн. – Режим доступа: <https://french-online.ru/фразеологизмы-во-французском-языке/>
4. Шепелева М.В. Французские выражения с числительными [Электронный ресурс] / М.В. Шепелева // статья на образовательной площадке «Мультиурок». – Режим доступа: <https://multiurok.ru/index.php/blog/frantsuzskie-vyrazheniia-s-chislitelnyimi.html>
5. Le sens sémiotique de certains chiffres [Электронный ресурс] / Курсы иностранных языков AKYLA ТЕС. – Режим доступа: <https://akyla.net/skorohovorky-y-poslovitsy/item/177-poslovitsy-s-tsiframi>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бадертдинова Дина Фанитовна – студент ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы», г. Уфа.
E-mail: di.badertdinova2010@yandex.ru

Бочкарева Нина Станиславна – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет», г. Пермь.
E-mail: nsbochk@mail.ru

Владимирова Наталия Георгиевна – доктор филологических наук, профессор БФУ им. И. Канта, г. Калининград.
E-mail: natvl_942@mail.ru

Гасанова Гюльшан Джаббар кызы – старший научный сотрудник Института нефтехимических процессов НАН Азербайджана, г. Баку.
E-mail: gulwen.hesenova@inbox.ru

Гасанова Камиля Фирудин кызы – научный сотрудник Института нефтехимических процессов НАН Азербайджана, г. Баку.
E-mail: kama.babayeva83@mail.ru

Гафиатуллина Ольга Айратовна – кандидат философских наук, доцент кафедры права и обществознания ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы», г. Уфа.
E-mail: gafiatulolga@mail.ru

Гриднева Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», г. Самара.
E-mail: n.gavrilina83@mail.ru

Дерябина Наталия Алексеевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры германской филологии Уральского Федерального университета, г. Екатеринбург.
E-mail: ogs531@mail.ru

Ефимова Нина А. – доктор филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и лингвистики Государственного Университета штата Флорида, Таллахасси, США.
E-mail: nefimov@fsu.edu

Иргалина Земфира Гамировна – студент ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы», г. Уфа.
E-mail: sunny.irgalina@mail.ru

Исхакова Рита Фанисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка в сфере наук о Земле ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», г. Санкт-Петербург.
E-mail: ritaiskhakova@gmail.com

Ишимбаева Галина Григорьевна – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской, зарубежной литературы и издательского дела ФГБОУ ВО «Башкирский государственный университет», г. Уфа.
E-mail: galgrig7@list.ru

Кирюхин Дмитрий Вячеславович – кандидат исторических наук доцент кафедры «История иностранные языки» ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная сельскохозяйственная академия (Нижегородская ГСХА)», г. Нижний Новгород.

E-mail: bagerlock@gmail.com

Липинская Анастасия Андреевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков СПбГЛТУ им. С.М. Кирова, г. Санкт-Петербург.

E-mail: nastya.lipinska@gmail.com

Маршания Кристина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет», г. Тюмень.

E-mail: christy-m@mail.ru

Матвиенко Ольга Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк, ДНР.

E-mail: matvizar@gmail.com

Миланичев Борис Викторович – магистрант факультета современных иностранных языков и литератур ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет», г. Пермь.

E-mail: bm49@yandex.ru

Никулина Алла Константиновна – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы», г. Уфа.

E-mail: stsneg@yandex.ru

Поляков Олег Юрьевич – доктор филологических наук, профессор ФГБОУ ВО «Вятский государственный университет», г. Киров.

E-mail: polyakoov@yandex.ru

Приходько Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры древних языков исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, г. Москва.

E-mail: aristonica @ list.ru

Проскурнин Борис Михайлович – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой мировой литературы и культуры ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет», г. Пермь.

E-mail: bproskurnin@yandex.ru

Разумовская Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского», г. Саратов.

E-mail: razumovskaja@mail.ru

Сафарова Ирада Расул гызы – старший научный сотрудник Института нефтехимических процессов НАН Азербайджана, г. Баку.

E-mail: iradasafarova@gmail.com

Селитрина Тамара Львовна – доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы», г. Уфа.

E-mail: selitrina@yandex.ru

Сидорова Ольга Григорьевна – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой германской филологии Уральского Федерального университета, г. Екатеринбург.
E-mail: ogs531@mail.ru

Стулов Юрий Викторович – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой зарубежной литературы Минский государственный лингвистический университет, г. Минск, Беларусь.
E-mail: yustulov@mail.ru

Тагирова Салима Айбулатовна – кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой башкирского языка и методики его преподавания ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы», г. Уфа.
E-mail: sali-t@mail.ru

Теличко Татьяна Георгиевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета, г. Донецк, ДНР.
E-mail: telitan903@gmail.com

Хабибуллина Лилия Фуатовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО «Казанский федеральный университет», г. Казань
E-mail: fuatovna@list.ru

Хорева Лариса Георгиевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, г. Москва.
E-mail: Novella2000@mail.ru

Цветков Юрий Леонидович – доктор филологических наук, профессор ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», г. Иваново.
E-mail: jzvetkow@mail.ru

Шаронова Елена Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, доцент филологического факультета ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарева», г. Саранск.
E-mail: Sharon.ov@mail.ru

Шаронов Александр Владиславович – студент 1 курса факультета довузовской подготовки и среднего профессионального образования ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарева», г. Саранск.
E-mail: Sharon.ov@mail.ru

ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

Уважаемые коллеги!

При подготовке статей в журнал
просим руководствоваться следующими правилами

Общие положения

Научный журнал «Вестник БГПУ им. М. Акмуллы» публикует статьи по следующим разделам:

- Достижения науки. Известные учёные. Хроника.
- Фундаментальные и прикладные исследования:
 - гуманитарные науки;
 - естественно-математические;
 - психолого-педагогические.
- Искусство и культура.
- Дискуссии и обсуждения.
- Книговедение.
- Из опыта работы экспериментальных площадок и лабораторий.
- Слово – молодым исследователям.

Основным требованием к публикуемому материалу является соответствие его высоким научным критериям (актуальность, научная новизна и другое).

Авторский материал может быть представлен как:

- обзор (до 16 стр.);
- оригинальная статья (до 8 стр.);
- краткое сообщение (до 2 стр.).

Работы сопровождаются *аннотацией и ключевыми словами*. К статье молодых исследователей (студентов, магистрантов, аспирантов) следует приложить заключение научного руководителя о возможности опубликования её в открытой печати.

Всем авторам необходимо предоставить персональные данные по предложенной форме:

Фамилия Имя Отчество	
Место учебы / работы	
Должность	
Учёная степень	
Почтовый адрес (домашний)	
Факультет, курс, специальность	
Тел.: рабочий / мобил., дом.	
E-mail	
Тема работы	
Рубрика для публикации	

Текст статьи с аннотацией и ключевыми словами, сведения об авторе должны быть представлены в редакцию отдельными файлами. Материалы отправляются по электронному адресу: vestnik.bspu@yandex.ru.

Рекомендуемая структура публикаций

В начале статьи в левом верхнем углу ставится индекс УДК. Далее на первой странице данные идут в следующей последовательности:

- Фамилия и инициалы, звание, должность, наименование организации, где выполнена работа (через запятую курсивом в правом верхнем углу)
- Полное название статьи (прописными буквами по центру)
- Аннотация на русском языке (содержит основные цели предмета исследования, главные результаты и выводы объемом не более 8 строк)
- Ключевые слова на русском языке (не более 10)
- Текст публикации
- Литература (прописными буквами по центру), оформленная в соответствии с требованиями (даны в конце Правил).

Требования к текстовой части статьи

Текст статьи предоставляется в редакцию в виде файла с названием, соответствующим фамилии первого автора статьи в формате .doc (текстовый редактор Microsoft Word 6.0 и выше), и должен отвечать нижеприведенным требованиям.

Компьютерную подготовку статей следует проводить посредством текстовых редакторов, использующих стандартный код ASCII (Multi-Edit, Norton-Edit, Lexicon), MS Word for Windows или (предпочтительно) любой из версий пакета TeX.

- Параметры страницы: формат – А4; ориентация – книжная; поля: верхнее – 2 см, нижнее – 2 см, левое – 3 см, правое – 1,5 см.
- Шрифт Times New Roman; размер шрифта – 12 pt; межстрочный интервал – 1; отступ (абзац) – 1,25.

Следует различать дефис (-) и тире (–). Дефис не отделяется пробелами, а перед тире и после ставится пробел.

Перед знаком пунктуации пробел не ставится.

Кавычки типа « » используются в русском тексте, в иностранном – “ ”.

Кавычки и скобки не отделяются пробелами от заключенных в них слов, например: (при 300 К).

Все сокращения должны быть расшифрованы.

Подписи к таблицам и схемам должны предшествовать последним. Подписи к рисункам располагаются под ними и должны содержать четкие пояснения, обозначения, номера кривых и диаграмм. На таблицы и рисунки должны быть ссылки в тексте, при этом не допускается дублирование информации таблиц, рисунков и схем в тексте. Рисунки и фотографии должны быть предельно четкими (по возможности цветными, но без потери смыслового наполнения при переводе их в черно-белый режим) и представлены в формате *.jpg, *.eps, *.tif, *.psd, *.psx. Желательно, чтобы рисунки и таблицы были как можно компактнее, но без потери качества. В таблице границы ячеек обозначаются только в «шапке». Каждому столбцу присваивается номер, который используется при переносе таблицы на следующую страницу. Перед началом следующей части в правом верхнем углу курсивом следует написать «Продолжение табл. ...» с указанием ее номера. Сложные схемы, рисунки, таблицы формулы желательно привести на отдельном листе. Не допускается создание макросов Microsoft Word для создания графиков и диаграмм.

Расстояние между строками формул должно быть не менее 1 см. Следует четко различать написание букв n , h и u ; g и q ; a и d ; U и V ; ξ и ζ ; v , θ и ν и т.д. Прописные и строчные буквы, различающиеся только своими размерами (C и c , K и k , S и s , O и o , Z и z

и др.), подчеркиваются карандашом двумя чертами: прописные –снизу, строчные –сверху ($\underline{P}, \overline{p}; \underline{S}, \overline{s}$). Латинские буквы подчеркиваются волнистой чертой снизу, греческие – красным цветом, полужирные символы –синим.

Индексы и показатели степени следует писать четко, ниже или выше строки, и отчеркивать дужкой (\frown – для нижних индексов и \smile – для верхних) карандашом. Цифра 0 (ноль), а также сокращения слов в индексах подчеркиваются прямой скобкой – $_$.

Употребление в формулах специальных, в частности, готических и русских букв, а также символов (например, $\mathcal{L}, \mathcal{P}, \mathcal{A}, \mathcal{D}, \mathcal{M}, \mathcal{G}, \mathcal{F}, \mathcal{Z}, \mathcal{P}, \mathcal{R}, \nabla, \oplus, \exists$ и др.) следует особо отмечать на полях рукописи.

Нумерация математических формул приводится справа от формулы курсивом в круглых скобках. Для удобства форматирования следует использовать таблицы из двух столбцов, но без границ. В левом столбце приводится формула, в правом – номер формулы.

Ссылки на математические формулы приводятся в круглых скобках курсивом и сопровождаются определяющим словом. Например: ... согласно уравнению (2) ...

Ссылки на цитируемую литературу даются цифрами, заключенными в квадратные скобки, например [1]. В случае необходимости указания страницы ее номер приводится после номера ссылки через точку с запятой: [1; 171]. Транскрипцию фамилий и имен, встречающихся в ссылке, необходимо по возможности представлять на оригинальном языке (преднамеренно не русифицируя), либо приводить в скобках иноязычный вариант транскрипции фамилии.

Список литературы оформляется в соответствии с ГОСТ 7.1–2003 в алфавитном порядке. Литературный источник в списке литературы указывается один раз (ему присваивается уникальный номер, который используется по всему тексту публикации).

Образцы оформления ссылок на литературу

1. **Монография одного автора:** Шакиров, А.В. Физико-географическое районирование Урала [Текст]: монография / А.В. Шакиров; УрО РАН, Институт степи. – Екатеринбург: УрО РАН, 2011. – 617 с.: ил. + Библиогр.: с. 591-605.

2. **Книга трёх авторов:** Педагогическая профориентация [Текст]: монография / Р.М. Асадуллин, Э.Ш. Хамитов, В.С. Хазиев. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2012. – 187 с.

3. **Книга, имеющая более трёх авторов:** Экспериментальная площадка в школе: организация, деятельность, перспективы [Текст]: монография / Р.Х. Калимуллин, Л.М. Кашапова, Н.В. Миняева, Р.Р. Рамазанова. – Уфа: РИО РУНМЦ МО РБ, 2011. – 347с.

4. **Статья из сборника научных статей:** Михайличенко, Д.Г. Этнос философствования в трансформирующемся обществе / Д.Г. Михайличенко // Мозаика человеческого бытия [Текст]: сб. статей / отв. ред. В.С. Хазиев. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2011. – С. 113-120.

5. **Статья в журнале:** Губанов, Н.И. Менталитет: сущность и функционирование в обществе / Н.И. Губанов, Н.Н. Губанов // Вопросы философии: научно-теоретический журнал. – 2013. – № 2. – С.22-32.

6. **Ссылка на автореферат диссертации:** Баринаева, Н.А. Формирование мониторинговых умений преподавателей учреждений начального профессионального образования [Текст]: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Баринаева, Наталья Александровна. – Уфа, 2010. – 22 с.

7. **Ссылка на диссертацию:** Амирова, Л.А. Развитие профессиональной мобильности педагога в системе дополнительного образования [Текст]: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08 / Амирова, Людмила Александровна. – Уфа, 2009. – 409 с.

8. **Ссылка на электронный ресурс (статья в Интернете):** Хуторской, А.В. Ключевые компетенции и образовательные стандарты [Электронный ресурс] /

А.В. Хуторской // Доклад на отделении философии образования и теории педагогики РАО 23 апреля 2002. Центр «Эйдос». – Режим доступа: www.eidos.ru/news/compet.html

9. **Статья на английском языке:** Zapesotski, A.S. Children of the Era of Changes – Their Values and Choice / A.S. Zapesotski // Russian Education and Society. – 2007. – Vol. 49, N. 9. – P. 5-17.

10. **Книга (монография) на иностранном языке:** Wiederer, R. Die virtuelle Vernetzung des internationalen Rechtsextremismus / R. Wiederer. – Herbolzheim: Centaurus-Verl., 2007. – 460 p.

Статьи, оформленные с нарушением перечисленных выше правил, редакцией не рассматриваются.

**ВЕСТНИК
БАШКИРСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА
им. М. АКМУЛЛЫ**

№ 4 (57) 2020

**Редакция не всегда разделяет мнение авторов.
Статьи публикуются в авторской редакции.**

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г.
Формат 60X84/16. Компьютерный набор.
Гарнитура Times.