

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ  
КУЛЬТУР И ЦИВИЛИЗАЦИЙ  
WORLD LITERATURE ON THE CROSSROADS OF  
CULTURES AND CIVILIZATIONS**

**НАУЧНЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ**

**SCIENTIFIC PEER-REVIEWED PHILOLOGICAL JOURNAL**

**№ 4 (24), 2018**

**Главный редактор: Editor-in-Chief:**

Курьянов С. О., д. филол. н., доц. Kurianov S. O., D. in Philol., Ass. Prof.

**Заместитель главного редактора: Deputy Editor-in-Chief:**

Скороходько С. А., к. филол. н., доц. Skorokhodko S. A., PhD. in Philol., Ass. Prof.

**Ответственный секретарь: Managing Editor:**

Скороходько Ю. С., к. филол. н., доц. Skorokhodko Yu. S., PhD. in Philol., Ass. Prof.

**Редакционная коллегия: Editorial Board:**

Берестовская Д. С., д. филос. н., проф. Berestovskaya D. S., D. in Philos., Prof.  
Беспалова Е. К., к. филол. н. Беспалова Ye. K., PhD. in Philol., Ass. Prof.  
Богданович Г. Ю., д. филол. н., проф. Bogdanovich G. Yu., D. in Philol., Prof.  
Борисова Л. М., д. филол. н., проф. Borisova L. M., D. in Philol., Prof.  
Гуменюк В. И., д. филол. н., проф. Gumeniuyk V. I., D. in Philol., Prof.  
Иванова Н. П., д. филол. н., проф. Ivanova N. P., D. in Philol., Prof.  
Новикова М. А., д. филол. н., проф. Novikova M. A., D. in Philol., Prof.  
Норец М. В., д. филол. н., доц. Norets M. V., D. in Philol., Ass. Prof.  
Остапенко И. В., д. филол. н., доц. Ostapenko I. V., D. in Philol., Ass. Prof.  
Пасекова Н. В., к. филол. н., доц. Pasekova N. V., PhD. in Philol., Ass. Prof.  
Силин В. В., к. филол. н., доц. Silin V. V., PhD. in Philol., Ass. Prof.  
Хлыбова Н. А., к. филол. н., доц. Khlybova N. A., PhD. in Philol., Ass. Prof.  
Юнусов Ш. Э., к. филол. н., доц. Yunusov Sh. E., PhD. in Philol. Ass. Prof.

**Компьютерная вёрстка** Хорунжего Н. Д.

**Учредитель:** ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского». Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

**Свидетельство:** ПИ № ФС77-61825 от 18 мая 2015 года.

**ISSN 2412-5806**

Издавался с 2008 г. как сборник научных трудов.

С 2015 г. – научный филологический рецензируемый журнал.

**Выходит 4 раза в год.**

**Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)**

Печатается по решению Научно-технического совета КФУ им. В. И. Вернадского, протокол № 7 от 25.12.2018 г.

Подписан к печати 25.12.2018 г.

Отпечатан в издательском отделе ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского».

*Тексты публикаций подаются в авторской редакции.*

**Адрес редколлегии:** научный журнал «Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций», 295007, Российская Федерация, Республика Крым, г. Симферополь, проспект Академика Вернадского, д. 2, к. 210.

**Телефон:** +7 978 273-63-23 (ответственный секретарь)

**E-mail:** mirlit2008@mail.ru

# СОДЕРЖАНИЕ

## МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

<b>Глухенькая Л. Н.</b> За пределами прагматики: игровая поэзия К. Э. Даффи.....	4
<b>Евтушок А. О., Банах Л. С.</b> Евангельские образы в сборнике стихов Костаса Варналиса «Пламенеющий свет».....	15
<b>Маркович Л. Р., Йович Джалович М. В.</b> Рецепция и влияние японской литературы в Сербии.....	24
<b>Мишина Л. А., Семенова Е. Л.</b> Образная география в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны».....	40
<b>Силин В. В.</b> Лексико-стилистическое своеобразие романа Ф. Бегбедера «99 франков».....	49
<b>Тхаплиял К.</b> Лингвистический анализ художественного текста и сравнительное изучение рассказов современных русских женских писателей (на материале произведений Виктории Токаревой, Людмилы Улицкой и Татьяны Толстой).....	60
<b>Фёдорова Ж. В.</b> Информационная революция как событие и со-бытие.....	71
<b>Худолеева Т. Е.</b> Жанровое разнообразие американской постмодернистской прозы малой формы.....	79

## **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ**

- Решетарова И. В., Трищенко Т. А.** Особенности перевода публичной политической речи (на материале выступлений В. В. Путина).....92
- Смирнова А. Ю.** Переводы любовной лирики и. А. Бродского на английский язык Дж. Клайном: сопоставительный анализ стихотворения «Ломтик медового месяца» и его перевода..... 101

### **ПЕРЕВОДЫ**

- Богданова К. В.** О Кэтрин Мэнсфилд..... 110
- Богданова К. В.** Перевод рассказа Кэтрин Мэнсфилд «Miss Brill» на русский язык ..... 112

### **ПЕРЕВОДЫ ПОБЕДИТЕЛЕЙ IV ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ. ПЕРЕВОДЫ РАССКАЗА ХАЙКО ПАБСТА «OH, DU FRÖHLICHE...»**

- Кудряшова М. Н.** Перевод рассказа Хайко Пабста «Oh, du fröhliche...» на русский язык..... 120
- Дорош Е. А.** Перевод рассказа Хайко Пабста «Oh, du fröhliche...» на русский язык..... 125
- Багдасаров С. А.** Перевод рассказа Хайко Пабста «Oh, du fröhliche...» на русский язык..... 130

---

# МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.111

## ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПРАГМАТИКИ: ИГРОВАЯ ПОЭЗИЯ К. Э. ДАФФИ

**Л. Н. ГЛУХЕНЬКАЯ,**

*аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, факультет славянской филологии и журналистики, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, 295000, Симферополь, пр-т Вернадского, 2, тел.: +79787285373, e-mail: lesyagluhenka@mail.ru*

### **Аннотация**

**Глухенькая Л. Н. За пределами прагматики: игровая поэзия К. Э. Даффи.**

*В данной статье приводится пример современной англоязычной поэзии, отличительной чертой которой является языковая игра. Цель исследования состоит в изучении особенностей игрового материала в поэзии К. Э. Даффи. Используемые методы: герменевтический, интертекстуальный и метод символической интерпретации. Основные результаты и выводы: поэзия К. Э. Даффи изобилует игровым материалом на лексическом, фонетическом и графическом уровнях. Реализация данного игрового материала отвечает целям писателя. Автор нацелен на: 1) создание выразительности текста; 2) ведение игры со смыслами, как отражения авторской эпистемологической неуверенности в эпоху постмодерна (двойное кодирование); 3) стремление к развитию у читателей гипотетического мышления и умения предвидеть результаты. Поскольку постмодернисты продолжают разработку новых средств поэтического языка, в перспективе, изучение языковой игры остается приоритетным.*

**Ключевые слова:** К. Э. Даффи, языковая игра, игровой материал, каламбур (игра слов), повтор, макаронизм, ономатопея, аллитерация,

ассонанс, графон.

### **Summary**

**Gluhenka L. N. Beyond Pragmatics: Ludic Poetry by C. A. Duffy.**

*The article presents an example of modern English poetry, the distinctive feature of which is a language game. The research is aimed at reflecting the features of the ludic material in C.A. Duffy's poetry. Methods used are: hermeneutic, intertextual and the method of symbolic interpretation. Main results and conclusions: poetry by C. A. Duffy is filled with the ludic material on lexical, phonetic, and graphic linguistic levels. The implementation of the ludic material meets the certain goals of the writer. Thus the author is intended to: 1) create expressiveness of the text; 2) play the language game with meanings, reflecting his (or her) epistemological uncertainty in the postmodern world (double coding); 3) develop the readers' hypothetical thinking and the ability to foresee the results. As far as postmodernists continue developing new means of the poetic language, in perspective the study of the language game remains a prior one.*

**Keywords:** C. A. Duffy, language game, ludic material, pun (play on words), repetition, macaronism, onomatopoeia, alliteration, assonance, graphon.

Игра загадочней всего  
И бескорыстнее на свете.  
Она всегда – ни для чего,  
Как ни над чем смеются дети.

З. Н. Гиппиус

**Постановка проблемы.** Современные оригинальные художественные тексты изобилуют игровым материалом. Постмодернистский дискурс ищет увеличения многообразия языковых игр. В ключе данного исследования внимание привлекает поэзия, которая, согласно родоначальнику игровой теории культуры Й. Хёйзинге, «в своей первоначальной функции как фактор ранней культуры рождается в игре и как игра» [5, с. 17]. С начала XX века игра со словом породила так называемый игровой язык или язык абсурда. Неудивительно, что, в результате, игра как поэтический прием приобрела приоритетный характер в современных исследованиях литературоведов и лингвистов.

**Цель настоящего исследования** состоит в изучении особенностей игрового материала в поэзии популярного британского автора, поэта-лауреата К. Э. Даффи.

В данной работе используются следующие **методы**: герменевтический, интертекстуальный и метод символической интерпретации.

Понятие языковой игры ввел Л. Витгенштейн. Под языковой игрой понимается основанный на индивидуальном творчестве вид речевой (или языковой) деятельности, создающий экспрессию и выразительность языка и речи [1], а также то главное, что легло в основу постмодернистской философии, – парадокс, вызванный *множественностью интерпретаций*.

В качестве яркого примера произведений с потенциально высоким уровнем играизации может послужить современная англоязычная поэзия (Т. Хьюз, Ш. Хини, К. Руменс, Ф. Эдкок и К. Э. Даффи) постмодернистского направления. В нашем исследовании интерес представляет творчество популярной современной поэтессы К. Э. Даффи.

Кэрол Энн Даффи (*Carol Ann Duffy*) – шотландская англоязычная поэтесса и драматург, поэт-лауреат монаршего дома Виндзоров. Творчество К. Э. Даффи несет на себе отпечаток времени: в поэзии отсутствует иерархическая структура, большое внимание уделяется графическим средствам выразительности и стилизации, нередко в своей поэзии автор обращается к мифологии, библейским притчам, литературным произведениям других авторов, рассматривая их с позиций постмодернизма и реинтерпретируя через призму новой иерархии ценностей.

В соответствии с целью данного исследования, для дальнейшего рассмотрения игрового материала обратимся к поэтическим произведениям, авторства К. Э. Даффи.

**Полученные результаты.** Языковая игра как лексико-стилистический прием в произведениях К. Э. Даффи возможна в разной степени на трех языковых уровнях.

Языковая игра на лексическом уровне в поэзии К. Э. Даффи:

- каламбур;

- стилистический повтор;
- макароническая речь (иноязычная лексика);
- говорящие имена.

Каламбур. Интерес представляет чёрное стихотворение «Late» («Поздно»). Оно построено на обыгрывании *полисемии (лексической многозначности)* слова *late* (рус. поздний; покойный). Так, речь идет о восьмилетней девочке, которая задержалась допоздна на прогулке, а по дороге домой, проходя через кладбище, упала в могильную яму и умерла. Следует отметить, что кладбище в англиканской традиции находится за церковью, следовательно, его появление в повествовании не представляет собой зловещего предзнаменования.

«She was eight. She was out late.

<...>

And her, she was eight, going on nine.

She was late» [6, p. 4].

Обыгрывание полисемии слова *river-whore* встречается также в стихотворении «Standing Female Nude» («Стоя обнаженной»), где приводится монолог женщины-натурщицы. С одной стороны, выражение характеризует героиню стихотворения – блудницу из Лондона (далее в тексте встречаем аллюзию *the Queen of England* – королева Англии). К этому выводу нас приводит значение слова *whore* (рус. блудница, проститутка). С другой стороны, это выражение относится к сниженной лексике. Это ругательство используют игроки в покер по отношению к человеку, проигравшемуся вначале, но которому, на удивление, повезло в последней раздаче [15].

«I shall be represented analytically and hung

in great museums. The bourgeoisie will coo

at such an image of a river-whore. They call it Art» [10, p. 44].

Грамматическую перестройку можно отметить в строках «I shall be represented analytically and *hung!* in great museums». Причастие прошедшего времени *hung* расположено в самом конце строки так, что заставляет читателя подумать о на-

казании, которому подвергнется героиня за свое распутное поведение. Однако, на самом деле, речь идет не о женщине, а о картине.

Стихотворение «Irish Rats Rhymed to Death» («Ирландские крысы, зарифмованные до смерти») построено на обыгрывании *омонимии* окказионального *de-mouse* (рус. избавлять от мышей) и *demise* (рус. передавать в аренду, передавать по наследству):

«Do you want to get rid of a Scottish mouse?  
I can advise how to de-mouse your house.  
Take a deep breath  
and rhyme it to death:  
See, mouse!  
A louse is itching away in a grouse.  
Go away, mouse!» [6, p. 4].

Стилистический повтор характерен, как правило, для детской поэзии К. Э. Даффи. Его основная функция – сделать стихотворение максимально запоминающимся. Например, повтор можно увидеть в стихотворении «Queen's Bees» («Королевские пчелы»). В нем повествуется о «секретах», которые королева Елизавета I имела привычку рассказывать пчелам:

«The Queen told the bees  
the names of those sent to the tower.  
They prayed at their flowers.  
The Queen told the bees  
of the rack, the thumbscrew, the whip.  
Frenzied, they sipped» [6].

Макароническая речь содержит слова из другого языка. Неожиданный контраст порождает юмористический эффект. Например, макаронизмы можно увидеть в стихотворении «Elvis! Shakespeare! Picasso! Virginia Woolf!» («Элвис! Шекспир! Пикассо! Виржиния Вульф!»), которое иронически описывает учебу в школе.

«No problemo in my youth;



ca va? Merci. Fermez la bouche.

Sic transit gloria; amo, amas,

I barked the answer, best in class, woof-

Elvis! Shakespeare! Picasso! Virginia Woolf!» [6].

В другом «школьном» стихотворении «Your School» («Твоя школа») тоже находим несколько макаронизмов:

«Your school knows the language of the world-

hello, namaskar, sat sri akal, as-salaam-o-aleykum, salut-

it knows the homes of faith,

the certainties of science,

the living art of sport» [6].

Говорящие имена – это вид антономазии, которая построена на переносном (метонимическом) использовании имени нарицательного, переходящего в имя собственное и характеризующего человека или предмет.

В стихотворениях К. Э. Даффи встречаются такие говорящие имена, как *The Je t'adore* (макаронизм), *The Marrying Kind*, *Mr Right*, *The Duke Of Fire*, *The Duchess Of Ice* и др.

Языковая игра на фонетическом уровне в поэзии К. Э. Даффи:

- аллитерация;
- ассонанс;
- оноματοпея.

Аллитерация и ассонанс нередко содержатся уже в названиях стихотворений.

Например,

• «Meeting Midnight» («Пополуночи») – аллитерация: повторение звука [m];

• «Safe Sounds» («Защищенные звуки») – аллитерация: повторение звука [s]; отсылка к устойчивому выражению *safe and sound* – целый и невредимый;

• «F for Fox» («Л – это лиса») – аллитерация: повторение звука [f];

• «Brave Dave» («Бравый Слава» – пер. Новоселовой

Татьяны) – ассонанс: повторение дифтонга [ei].

В стихотворении «Anne Hathaway» («Энн Хэтэуэй») метафорическое изображение возлюбленного Уильяма Шекспира дополнено аллитерацией (повторение звука [l]):

«My living laughing love –  
I hold him in the casket of my widow's head  
as he held me upon that next best bed» [14, p. 30].

В стихотворении «Queen Herod» («Жена царя Ирода») тоже можно найти аллитерацию (повторение звука [h]):

«Who? Him. The Husband. Hero. Hunk» [14].

Примером комбинации аллитерации (повторении звука [s] и [sh]) и ассонанса (повторение дифтонга [ei]) могут послужить строки из стихотворения «Thetis» («Фетида»):

«So I shopped for a suitable shape.  
Size 8. Snake.  
Big Mistake» [14].

Ономатопея (или звукоподражание) часто встречается в поэзии К. Э. Даффи для детей. Например, «Johann Sebastian Baа» («Иоганн Себастьян Бээ») – ономатопея: имя известного немецкого композитора *Bаh* шуточно обыграно как овечье бляение *ba-a-a*.

В стихотворении «The Laugh of Your Class» («Смех в твоём классе») приводится имитация смеха человека:

«Your class laughs like the stars  
in the Milky Way.  
Ha ha ha ha ho ho hee hee» [6];

В стихотворении «Your Grandmother» («Твоя бабушка») имитируется стук каблучков:

«Your grandmother played it neat,  
wore two little blue suede shoes  
on her dancing feet-  
oo, reet-a-teet-teet» [11];

В стихотворении «Wasp» («Оса») имитируется жужжание крыльев осы:

«Help me to love the wasp,  
help me to do that thing-  
to admire the raspy buxx  
of its wings, to grow fond  
of its droning whinge» [11];

Языковая игра на графическом уровне в поэзии К.Э. Даффи:

- искаженное написание слов;
- мультипликация букв;
- нарушение норм написания заглавных и строчных букв

(капитализация).

Графон (или нарушение орфографических норм) довольно часто встречается в творчестве авторов-постмодернистов, к которым можно причислить К. Э. Даффи

Особый интерес представляет детский акростих «The Alphabest» («Лучший алфавит»), по первым буквам каждой строчки которого можно прочесть английский алфавит. Здесь можно найти и ассонанс, и аллитерацию, и искаженное написание слов:

«Wicked! to waffles with chocolate sauce.

Xcellent! to XXX (means I love you, of course.)

Yes! to the yellow of a soft-boiled egg.

Zooper-dooper! to the Zoo with the dinosaur egg» [12, p. 52].

В названии акростиха обыгрывается слог *bet* и превосходная степень сравнения прилагательного *good – best*.

В слове *excellent* отсутствует первая буква.

Следует также обратить внимание на графическое обозначение «XXX», взятое из СМС-переписки (букв. Люблю. Целую). Не случаен здесь перифраз. Обозначение «XXX» может также обозначать материалы, доступ к которым имеет ограничение по возрасту 18+. Это яркий пример двойного кодирования, выражающего эпистемологическую неуверенность автора.

Мультипликация букв и нарушение принципов употребления заглавных и строчных букв несут эмфатическую нагрузку:

В стихотворении «Your Grandmother» мультипликация букв

служит имитации напева выражения *all right*.

«She was Queen of the night.

Remember, remember, your grandmother's

aaaaaaaaaaaaallllllllll rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrright» [11, p. 4].

В стихотворении «Irish Rats Rhymed to Death» заглавными буквами выделено слово WELCOME, чем напоминает написание на ковриках у входной двери.

«Look, rat!

There goes a cat in a new hat!

Get lost, rat!

There isn't a WELCOME for you on this mat» [6, p. 4].

В стихотворении «Dimples» («Ямочки на щеках») тоже встречается капитализация, роль которой – акцентировать внимание на финальной строке.

«When I'm ill the doctor is pilling me.

When it's dawn the sparrows are trilling me.

But when I laugh and laugh and laugh and laugh

and laugh MY DIMPLES ARE KILLING ME» [13, p. 8].

Здесь также можно наблюдать неоднократный повтор слова *laugh*.

Особый интерес представляет стихотворение «Havisham» («Хэвишэм»), посвященное героине романа «Большие надежды» Чарльза Диккенса. В стихотворении нарушение орфографических норм (повтор дефиса «b-b-b-breaks» и мультипликация букв «Nooooo») нацелено на создание ощущения мук переживания любовной трагедии:

«Spinster. I stink and remember. Whole days

in bed cawing Nooooo at the wall; the dress

yellowing, trembling if I open the wardrobe;

<...>

Give me a male corpse for a long slow honeymoon.

Don't think it's only the heart that b-b-b-breaks» [7, p. 118].

### **Выводы и обозначение перспектив исследования.**

В заключение можно сделать вывод, что поэзия К.Э. Даф-

фи изобилует игровым материалом на трех языковых уровнях: лексическом (каламбуры, повторы, макаронизмы, говорящие имена); фонетическом (аллитерация, ассонанс, оноματοπεια); графическом (искаженное написание слов, мультипликация букв, нарушение норм написания заглавных и строчных букв).

Реализация данного игрового материала отвечает следующим целям игрока-писателя:

- создание экспрессии и выразительности языка;
- ведение игры со смыслами, как отражения авторской эпистемологической неуверенности в окружающем мире в эпоху постмодерна (двойное кодирование);
- стремление к развитию у читателей гипотетического мышления и умения предвидеть результаты.

Постмодернисты известны, прежде всего, тем, что направляют свои усилия на разработку новых средств и возможностей поэтического языка, а значит, в перспективе изучение языковой игры, через которую реализуется один из основных принципов постмодернистской парадигмы – двойное кодирование [4], остается приоритетным. Более того, языковую игру как поэтическое средство целесообразно изучать с точки зрения юридической теории художественного перевода (И. Леви, М. Кронин, Е. Ю. Куницына), поскольку игровое понимание процесса перевода, в свою очередь, представляет собой новый подход к изучению стратегий перевода языковой игры.

### **Список использованных источников**

1. Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: АСТ: Астрель, 2011. 347 с.

2. Гиппиус З.Н. Стихотворения: вступ. ст., сост., подг. текста, прим. А.В. Лаврова. СПб.: Академический проект, 1999. 592 с.

3. Глухенькая Л.Н. По ту сторону серьезного – языковая игра в детской поэзии Кэрол Энн Даффи // Приоритетные направления развития образования и науки. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции.

В 2-х томах. Редколлегия: О.Н. Широков [и др.]. – Чебоксары: Интерактив плюс, 2017. С. 118-121.

4. Лукинова М.Ю., Глухенькая Л.Н. Двойное кодирование в постмодернистской поэзии британского поэта-лауреата К.Э. Даффи // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – № 1 (9). – С. 37–46.

5. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры; пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. М.: Издательство «Прогресс», 1997. 416 с.

6. Duffy C.A. New and Collected Poems for Children. London: Faber & Faber, 2014. 288 p.

7. Duffy C. A. New Selected Poems: 1984–2004. Picador, 2004. 253 p.

8. Duffy C.A. Mean Time. London: Picador, 2013. 55 p.

9. Duffy C.A. Selling Manhattan. Manchester: Carcanet Press Ltd., 2004. 64 p.

10. Duffy C.A. Standing Female Nude. Manchester: Carcanet Press Ltd., 2004. 64 p.

11. Duffy C.A. The Good Child's Guide to Rock N Roll. London: Faber & Faber, 2003. 80 p.

12. Duffy C.A. The Hat. London: Faber & Faber, 2008. 112 p.

13. Duffy C.A. The Oldest Girl in the World. London: Faber & Faber, 2000. 96 p.

14. Duffy C.A. The World's Wife. London: Picador, 2011. 79 p.

15. Urban Dictionary [Electronic Resource]. – Mode of access: URL: <http://www.urbandictionary.com/>. (дата обращения 1.08.2018).

УДК 821.14'06

## **ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ОБРАЗЫ В СБОРНИКЕ СТИХОВ КОСТАСА ВАРНАЛИСА «ПЛАМЕНЕЮЩИЙ СВЕТ»**

**А. О. ЕВТУШОК,**

*студент 4 курса кафедры теории языка, литературы и социолингвистики Института иностранной филологии, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского, 295007, г. Симферополь, просп. Академика Вернадского, 4, тел. +79781427502, e-mail: alex.evtushok@mail.ru.*

**Л. С. БАНАХ,**

*кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка литературы и социолингвистики, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского, 295007, Симферополь, просп. Академика Вернадского, 4, тел. +7 (3652) 25-30-84, e-mail: lilybanakh@mail.ru.*

### **Аннотация**

**Евтушок А. О., Банах Л. С. Евангельские образы в сборнике стихов Костаса Варналиса «Пламенеющий свет».**

*Целью данного исследования является раскрытие интерпретации евангельских образов Иисуса Христа, Богоматери и Марии Магдалины в сборнике стихов К. Варналиса «Пламенеющий свет».*

*Исследование проводилось при помощи герменевтического и социально-культурного подходов, а также метода символической интерпретации. В результате установлено, что в сборнике стихов «Пламенеющий свет» Костас Варналис изменяет традиционное евангельское представление об Иисусе Христе, Богоматери и Магдалине, следуя марксистско-социалистическим идеям. Иисус Христос обвиняется в неспособности освободить бедных людей от унетения, установить мир справедливости и равноправия. Дева Мария представлена в поэме в двух образах: земной матери, переживающей за своего сына, и матери-защитницы греческого народа, оплакивающей и поддерживающей людей в трудное время. Мария Магдалина показана символом жертвенной женской любви, несовершенным и греховным человеком, душа которого*

нуждается в очищении и спасении.

**Ключевые слова:** евангельские образы, авторская интерпретация, творчество Костаса Варналиса.

### **Summary**

**Yevtushok A. O., Banakh L. S. Evangelical Images in the Collection of Poems «The Burning Light» by Kostas Varnalis.**

*The purpose of this research is to reveal an interpretation of the evangelical images of Jesus Christ, the Mother of God and Mary Magdalene in the collection of poems «The Burning Light» by K. Varnalis.*

*The study was carried out using the hermeneutic and socio-cultural approaches and a method of symbolic interpretation.*

*As a result, it is established that in the poem «The Burning Light» Costas Varnalis changes the traditional evangelical images of Jesus Christ, the Mother of God and Magdalene following the marxist-socialist ideas. Jesus Christ is accused of failing to release the poor people from oppression, to establish a world of justice and equality. The Virgin Mary is represented in the poem in two images: as the earth mother, worried about her son, and the mother-protector of the Greek people, who mourns and supports them in difficult times. Mary Magdalene is shown as a symbol of sacrificial female love, an imperfect and sinful person whose soul needs purification and salvation.*

**Keywords:** evangelical images, author's interpretation, creative works by Kostas Varnalis.

Введение. Тема религии, веры, понимания Бога является универсальной и неисчерпаемой по отношению к любой из литератур мира, поскольку евангельские образы, идеи, сюжеты из Священного Писания обретают каждый раз новое звучание в авторской интерпретации. В новогреческой литературе трансформация евангельского сюжета стала основой романов Н. Казандзакиса «Последнее искушение», «Христа распинают вновь» и его трагедии «Христос», рассказа Лукаса Акритоса «Ноша человека» («Φορτίο του ανθρώπου»), сборника стихов Костаса Варналиса «Пламенеющий свет» («Το φως που καίει»). В поэмах сборника Варналис обращается не столько к сюжету Евангелия, сколько к образам Иисуса Христа, Девы Марии и Марии Магдалины, трансформируя их и придавая им иной, по сравнению с христианской традицией, смысл. В отечественном литературоведении теме трансформации новозаветного канона посвящена диссертация А. В. Татарина



«Художественные тексты о евангельских событиях: жанровая природа, нравственная философия и проблемы рецепции», 2006, где автор исследует евангельские образы и мотивы в мировой литературе, однако из произведений греческих писателей проанализирован лишь роман Никоса Казандзакиса «Последнее искушение». В магистерской диссертации Sun Tao «Συμβολικές μορφές/πρόσωπα στο λογοτεχνικό έργο του Βάρναλη: μια ερμηνευτική και λειτουργική ανάγνωση επιλεγμένων κειμένων», 2013, анализируются мифологические и библейские образы произведений Костаса Варналиса, однако евангельские образы поэмы «Пламенеющий свет» в этой работе проанализированы недостаточно полно.

Целью данного исследования является раскрытие нового значения евангельских образов Иисуса Христа, Богородицы и Марии Магдалины в сборнике стихов К. Варналиса «Пламенеющий свет». Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) определить соотношение традиционного и новаторского в трактовке евангельских образов в сборнике «Пламенеющий свет»;
- 2) раскрыть символизм образов Иисуса Христа, Матери Божьей и Магдалины;
- 3) провести сопоставительный анализ образов Прометея и Иисуса Христа;
- 4) определить причины обращения Варналиса к евангельским образам.

В поэме «Пламенеющий свет», 1922 года издания, Костас Варналис использует две группы образов: языческие из мифологии и христианские из Евангелия.

В первой части поэмы под названием «Монолог Мома» противопоставляются образы Прометея и Иисуса, но судьей над ними ставится древнегреческий бог насмешки – Мом, устами которого говорит сам писатель. Спор идет о том, кто из богов больший благодетель человечества и какой тради-

ции следует отдать предпочтение. Варналис не подвергает сомнению божественность Иисуса Христа в своём произведении, то есть сохраняет традиционный доктринальный образ, взятый из Евангелия, но в то же время придает новый смысл служению Иисуса Христа людям. В духе социалистического реализма писатель заостряет внимание на социальных вопросах религии, называя Иисуса «Богом богатых», так как Он (следуя словам Мома) не стал защитником бедного народа и не пошел против «сильных мира сего». Уходя от сути христианства, Мом обвиняет Христа в том, что Он проповедует Царствие Небесное для бедняков, оставляя царство земное в руках богачей. В своем кажущемся сердечном простодушии Он, по мнению автора, даже хитрее и дипломатичнее Прометея. Если Прометей прямо говорит: «Я – господин и так хочу», то Иисус учит: «Как хочет Бог, так хотим и мы, Его рабы». Иисус, заявляет Мом, спасает только господ: «Если бы Он хотел действительно спасти людей, Он дал бы им не ученье о бессмертии, а оружие против господ» [2, с. 32]. Мом считает, что Бог должен освободить народ от ненавистных господ, богачей и сильных мира сего, поэтому идея Иисуса о любви и послушании им пренебрегается и осмеивается.

Варналис ставит Мессию на один уровень с языческим богом Прометеем. Согласно древнегреческому мифу, Прометей вылепил первых людей из земли и воды и создал их смотрящими в небо, по подобию богов. Увидев, что все животные окружены заботой, а человек «наг и не обут, без ложа и без оружия», Прометей украл «премудрое умение Гефеста и Афины – с помощью огня создавать технику, потому что без огня никто не мог бы им владеть или пользоваться». Эсхил в своем произведении «Прометей прикованный» пишет, что «Искусства у людей – от Прометея!» [4]. Мом обвиняет Прометея в том, что он отдал людям божественный огонь для обретения личной власти. Иисуса Христа Мом обвиняет в нечестности по отношению к простым людям. Ведь еще при

жизни Христа многие ожидали, что Он станет Царем Израиля и поможет всем бедным и обездоленным, но Он отказался от царства земного и приобрел Небесное Царство каждому верующему. Иисус отказался от мира и безопасности, которые бы Он получил, например, ведя домашнее хозяйство и работая в своей мастерской, как это делал его земной отец – Иосиф. Он, напротив, стал бесстрашным в своей борьбе, пока его незаслуженно не отдали на распятие. Поэтому в мировой истории и религии он выступает борцом или даже воином, который представляет новый мир, хотя и не совсем с тем социальным содержанием, которое устроило бы Варналиса. Мом ставит на один уровень языческую и христианскую религию, считая, что они обе никак не помогают простому народу в борьбе с буржуазией, а лишь дают необоснованную надежду. В поэме роль мифологии и религии в формировании общественной мысли сводится лишь к теории подчинения низших социальных классов высшим.

Во второй части сборника, которая проникнута настроением глубокого лиризма и драматизма, автор сосредотачивает внимание на образе Марии. В элегии «Мать Христа» Богородица представлена матерью греческого народа. Как отмечает в своей работе Sun Tao: «поэт отказывается от традиционного образа религиозной святыни и представляет ее простой и обычной матерью, которая, кажется, оплакивает Иисуса не как Сына Бога, а как своего собственного, человеческого сына, как любая мать в подобной ситуации» [5, с. 51]. Ей хотелось бы, чтобы ее сын держался в стороне от «более высоких» желаний, а также от мыслей, что вскоре Он должен будет стать жертвой за весь этот ужасный и испорченный мир. Она мечтала о своем Сыне, как о плотнике, владельце своего дела, отце и хозяине, который доживет до ста лет в окружении детей и внуков. Кажется, она не понимает предназначения и смысла жизни Иисуса (в отличие от образа, представленного в Евангелии). Она даже спрашивает Его, почему Бог допустил,

что Он был зачат, то есть, почему Он не позволил инстинкту самосохранения работать, и не предотвратил ужасную трагедию – Его незаслуженную смерть. Здесь мы ясно видим, что поэт придает социальную сущность евангельскому образу Богородицы, полностью нивелируя её метафизические и сверхъестественные качества (или более поздние чудеса). Дева Мария становится у Варналиса покровительницей борющихся людей, а также вечной матерью всех больных и обездоленных. Мастерски переданные противоречивые чувства матери, где боль соединена с протестом, жалостью и любовью, делают элегию «Мать Христа» одним из шедевров поэзии Варналиса.

Элегия «Магдалина» завершает вторую часть поэмы. В образе Марии Магдалины, которая ассоциируется в поэзии Варналиса (как и во многих оккультных и более поздних текстах) с восхитительной красотой и с сокрушенным духом, представлена вечная женщина-любовница. Благодаря любви и боли разделения она обнаруживает свое истинное «я» и находит смысл и цель в жизни. В элегии «Магдалина» представлена прекрасная и богатая куртизанка («ασημικά, διαμαντικά, μεταξωτά, μπαξέδες και παλάτια» [2, с. 77]), которая занимается торговлей любовных утех римским завоевателям, однако она чувствует, что в душе у нее «темнота» («Σκοτάδια είτανε μέσα μου»), чувствует «страх перед неизвестным» («Και μου τινάζαν άξαφνα τα άγνώστου φόβοι την καρδιά») [2, с. 76]. Её жизнь изменится, когда на неё падёт взгляд Иисуса, и она начнет замечать всеобъемлющее чувство любви в Его глазах. Обновленная первоизданной силой и красотой любви, она искупает свою греховность: в нетронутых до сих пор глубинах её души пробуждается чувство настоящей любви, благодаря которой она будет следовать за Иисусом, таким образом, познавая счастье в жертвовании собой, ничего не ожидая взамен.

Именно Магдалина чувствует, что она «воскресит» Христа:

«... κι αν πρόσμενες το λυτρωμό σου από την άδικη θανά,  
εγώ μονάχα τό νίωσα, που είμουνα λάσπη και κοινή,  
πόσο Χριστέ σουν άνθρωπος! Κι εγώ θα σε αναστήσω!» [2,  
с. 76]

«... и если ты желаешь избавления от несправедливой смерти,

я одна почувствовала, та, которая была втоптана в грязь и доступна всем,

насколько же ты, Христос, был человеком! И я одна тебя воскрешу!»

(перевод наш – Е. А.)

В любви Магдалины автор показывает духовное воскрешение человека, который до встречи с Богом видел только темноту, ненависть и грязь этого мира. В данном образе мы видим, как Варналис трансформирует традиционный или даже канонический образ Марии Магдалины. Он точно указывает на ту распутную жизнь, которая была до встречи с Иисусом Христом, но также показывает то духовное прощение и возрождение, которое может дать только Бог. Последняя реплика Магдалины – «И я одна тебя воскрешу!» – возможно, относится к её любви, которая поможет Христу воскреснуть ради всеобщей любви.

Стоит заметить, что образ Марии Магдалины оказался достаточно привлекательным для мифотворчества литературы XX века. Так, Никос Казандзакис в своём произведении «Последнее искушение» делает Марию Магдалину женой Иисуса, также данный сюжет представлен и в романе Дэна Брауна «Код да Винчи». Так или иначе, Мария Магдалина оказалась довольно поучительным евангелическим персонажем, поскольку ее прежнее распутство, впоследствии прощённое, во многих вселяло надежды на прощение грехов.

Элегии «Мать Христа» и «Магдалина» являются лирическими произведениями, эмоциональными и поэтически совершенными, где представлены самые искренние чувства:

материнская любовь, глубинные переживания о судьбе Сына, смирение перед божественным предопределением, жертвенная любовь, прощение и духовное возрождение.

Выводы. Таким образом, К. Варналис в поэме «Пламенеющий свет» в интерпретации образов Иисуса Христа и Богоматери отказывается от традиционного евангельского представления о них и проявляет новаторство, трансформируя данные образы, наделяя их новым смыслом. Иисус Христос в поэме обвиняется в том, что Он не стал защитником бедного народа, а призывал к смирению и проявлению божественной любви ко всем людям. Однако драма Иисуса для Варналиса заключается не в том, что он был распят за правду, которую люди не могут принять, а в том, что он был распят за правду, столь идеалистическую и несовместимую с реальной сущностью жизни. Поэтому в глазах автора эта правда перестает быть истиной, и он осуждает проповедь любви и справедливости, которая оставляет неизменным царство несправедливости, тирании и лжи реального мира.

Образ Божьей Матери воплощает в себе всю материнскую любовь и заботу, на которую способна женщина. Дева Мария представлена в поэме в двух образах – как земная мать, переживающая за своего сына, и как мать-защитница греческого народа, оплакивающая и поддерживающая его в трудное время.

Мария Магдалина представляется падшей женщиной, которая исцеляется только благодаря настоящей любви. Именно она является тем несовершенным и греховным представителем народа, душа которого нуждается в очищении и спасении. Мария Магдалина у Варналиса выступает символом жертвенной женской любви, той любви, которая способна спасти мужчину.

Писатель обращается к евангельским образам Иисуса Христа, Божьей Матери и Марии Магдалины, желая подвергнуть сомнению суть религии, но показав данные образы

трансформированными, Варналис не смог уйти от их основных составляющих: добра, милосердия, любви, таким образом, подтвердив основные идеи христианства.

Критика метафизического христианского идеализма, начатая в сборнике «Пламенеющий свет», находит продолжение в стихотворении «Суждение Иуды». Изучение переплетения идей этих произведений может стать перспективой данного исследования.

### **Список использованных источников**

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические /В рус. пер. с параллел. мест. и прил. – М.: Русское Библейское Общество, 2014. 1227 с.

2. Варналис К. Пламенеющий свет ; Пер. Вл. Пяст ; Предисл. И.К. Луппол. М.: Гослитиздат, 1938. 107 с.

3. Мочос Я. Костас Варналис и литература греческого сопротивления. Москва: Высш. школа, 1968. 112 с.

4. Эхил. Прометей прикованный (отрывки) // Хрестоматия по античной литературе. Под ред. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеевой. Пер. В. О. Нилендера. В 2-х тт. Т.1. Греческая литература. М. 1965.

5. Βαρναλης Κ. Το φως που καίει. Επιμ. Γ. Δάλλας. Αθήνα: Κέδρος, 2003. 107 σ.

6. Sun Tao. Συμβολικές μορφές/πρόσωπα στο λογοτεχνικό έργο του Βάρναλη: μια ερμηνευτική και λειτουργική ανάγνωση επιλεγμένων κειμένων. Θεσσαλονίκη, 2003. 117 σ.

***Исследование проводилось в рамках программы развития ФГОУ «КФУ им. В.И. Вернадского».***

УУДК 821.521 (479.11)

## РЕЦЕПЦИЯ И ВЛИЯНИЕ ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СЕРБИИ

**Л. Р. МАРКОВИЧ,**

*доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры японского языка, литературы и культуры, декан филологического факультета, Белградский университет, Студентски трг No. 3, 11000, Белград, Сербия, +381-11-263-86-66, e-mail: ljiljana.markovic@fil.bg.ac.rs.*

**М. В. ЙОВИЧ ДЖАЛОВИЧ,**

*доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры японского языка, литературы и культуры, Белградский университет, Студентски трг No. 3, 11000, Белград, Сербия, +381-11-263-86-22, e-mail: marina.jovic@fil.bg.ac.rs.*

### **Аннотация**

**Маркович Л. Р, Йович Джалович М. В. Рецепция и влияние японской литературы в Сербии.**

*Японская литература присутствует в Сербии более одного века и в сербской культуре она оставила неизгладимый след. В данной работе рассматриваются основные условия в которых японская литература переносилась и воспринималась в Сербии. Рассматриваются политические и культурные условия в Сербии XIX века, в которых началась передача японской литературы. Представлено создание отделения японского языка, культуры и литературы на филологическом факультете Университета в Белграде.*

**Ключевые слова:** японская литература, переводы, филологический факультет, Сербия.

### **Summary**

**Markovic L. R, Jovic Djalovic M. V. Reception and Influences of Japanese Literature in Serbia.**

*Japanese literature is present in Serbia for more than a century, and it has left an indelible mark in Serbian culture. The paper provides the basic conditions in which Japanese literature and culture were presented and accepted in Serbia. The political and cultural conditions in Serbia of the 19th century, in which the*

© А. Б. Перзек, 2018



*Japanese literature began to spread are presented. The establishment of the Department of Japanese Language, Culture and Literature at the Faculty of Philology at the University of Belgrade is presented.*

**Keywords:** Japanese literature, translations, Faculty of Philology, Serbia

**Введение.** Когда в результате Первого и Второго Сербского восстания против Турок в 1804 и 1812 гг., турецкий султан Махмуд II своим хатт-и-шерифом (указом), даровал Сербии международно признанную автономию и независимость государственной администрации, был сделан первый шаг к повторному приобретению независимости, потерянной после падения г. Смедерево, в августе 1439 г., когда сербская государственность, созданная в VIII веке, перестала существовать. Хатт-и-шерифами 1830 и 1833 гг. султан Махмуд II. дал Сербии широкую автономию и официально в Сербии отменил феодализм [8, с. 36].

Независимость Княжество Сербия снова получила Сан Стефанским мирным договором, подписанным 3 марта 1878 г., которая была подтверждена на Берлинском конгрессе 13 июля 1878 г. Пятого августа 1878 г. скупщина Сербии ратифицировала решения Берлинского конгресса, а 6 марта 1882 г., при поддержке Австро-Венгерской империи, Скупщина провозгласила Сербию королевством и это признали большие европейские силы.

Уведомляя европейских правителей о своем вступлении на престол, король Милан, по совету российского суверена, направил письмо и в Японию. Он обратился к великому реформатору, японскому императору Мэйдзи, сообщая о своем короновании и международном признании Сербии. В ответ император Мэйдзи подтвердил принятия решения Берлинского конгресса, и от всей души поздравил коронование Милана Обреновича и выразил надежду, что исполняться все желания сербского народа. Таким образом, официально были установлены отношения между монархиями, а год, в котором начата эта переписка – 1882, считается временем взаимного признания и установления межгосударственных отношений.

Дипломатические отношения с другими странами Азии, в частности, дальневосточными, устанавливались после второй мировой войны: с Индией в 1948 году, с Китаем, начиная с 1955 г., с Кореей в конце 1948 г. с Южной Кореей в конце 1989 г. с Индонезией в 1954 г., с Ираном в 1945 г. и т.д.

**Условия передачи и восприятия.** Интерес к Японии, ее государственному устройству, промышленности, культуры и повседневной жизни, проявился в Сербии после установления дипломатических отношений между Сербией и Японией в 1882 г. Сербия, которая только начала выходить из османской отсталости, была заинтересована в опыте всех развитых стран, европейских и внеевропейских, его передачи и восприятия. Япония, в начале периода Мэйдзи (1868–1912), была для Сербии настоящим указателем реформ и развития экономики.

Начался перевод и печать книг о Японии, о государственном и политическом устройстве, повседневной жизни и особенно экономике и культуре, подобно эпохи «цивилизации и просвещения» Мэйдзи периода (1868–1912) в Японии. Тогда вся энергия ведущих общественных работников Японии была сосредоточена на представлении преимуществ западной системы и необходимости модернизации государства, так как независимость страны зависела от скорости и эффективности освоения западной технологии, проведения реформ во всех политических, социальных и культурных сферах, которые Япония выравнет с ведущими западными державами [9, с. 76, 14]. У Сербии не было таких условий, но опыт Японии мог быть драгоценным.

В соответствии с условиями передачи и принятия иностранных ценностей, а, следовательно, и японской культуры и литературы, в данной работе рассматриваются три периода сербской политической и культурной истории. Первый период охватывает время от международного признания Сербии до начала Первой мировой войны (1878–1914), второй, время между двумя мировыми войнами (1918–1941) и третье, после

окончания Второй мировой войны (после 1945). В каждом из указанных периодов в Сербии были различные государственные и политические структуры, стимулирующие определенные иностранные влияния, которые в свою очередь влияли на культуру и литературу.

**Первый период.** В первом периоде (1878–1914) Сербия была княжеством и королевством в границах меньших настоящих, которое увеличилось после Первой и Второй Балканскими войнами (1912–1913). Так как в соответствии с хатт-и-шерифом 1833 г., в Сербии отменен старый феодальный порядок, Сербия начала переход в новое капиталистическое общество и участие в промышленной революции, которая начиналась в Европе.

Культурный уровень в этом периоде был выше, чем перед Первым (1804) и Вторым (1815) Сербским восстанием, потому что хатт-и-шерифом 1830 дал Сербии права, которые у нее ранее не были: *«Сербы смогут организовывать больницы, типографии и школы для обучения молодежи»* [8, с. 37]. Первая типография в Сербию прибыла в 1831 г. из России. Сербия и раньше пытались получить право печатать книги: в ноябре 1816 просили в Стамбуле разрешение типографии для «печати книг», которое не получили и поэтому, первый сербский букварь Вук Караджич отпечатал 1827 г. в Вене.

Школьную систему в заново освобожденной Сербии, начал создавать Кара-Георгий Петрович (руководитель Первого Восстания), продолжал князь Милош Обренович (руководитель Второго Восстания), а улучшила его гражданская партия защитников конституции. В 1882 г. был принят Закон об начальных (основных) школах, которым в Сербии введено обязательное начальное школьное образование для всех детей. Для начального и среднего образования существовали начальные школы, полугимназии, гимназии и профессиональные школы: богословные, военные, торговые и земледельческие школы; женские школы были отделены от мужских. В 1808 г. открыта высшая школа Ивана Юговича, как первый зародыш высокого

образования в Сербии с задачей, что создавать образованные кадры для управления государством. Военным поражением Сербии 1813 г. прекратила работу и Большая школа Юговича. Перерыв ее работы длился четверть века. Высокое преподавание в Сербии продолжилось в 1838 году формированием, сначала Лицея, затем Большой школы в 1863 году. Она состояла из Философского, Технического и Юридического факультетов, и после нескольких реформ и реорганизаций превратилась в 1905 году в Белградский университет.

После окончания Великой школы, небольшое количество самых одаренных студентов отправлялись на дальнейшую учебу за рубеж. Их образование, по государственной стипендии, финансировало государство. Они обучались в лучших университетах Европы: во Франции, Германии, Швейцарии, Англии, России и Австро-Венгрии. В течение второй половины XIX века, соответствующее образование получили таким образом несколько сотен молодых людей, которые будут представлять политическую, научную и культурную элиту сербского общества и занимать высшие позиции в государственной службе [8, с. 80–81].

Отправка молодых людей на учебу за границу, и применение их знаний по возвращении в страну требовала знания иностранных языков. Вук Стефанович Караджич (1787–1864), великий сербский просветитель, засвидетельствовал что в Большой школе, основанной в 1808. кроме общей истории, географии, основ права, физики, «вычисления», преподавали и немецкий язык. По предложению школьных властей от 1839 года, было решено, что «кроме немецкого языка, который учат во всех классах Лицеума и Гимназии, и французский язык начать в Лицеуму преподавать». Этим, юридические основы преподавания иностранных языков были введены [10].

Изменения культурных и образовательных условий в Сербии в конце XIX века, обеспечило рост интереса к Японии, а это привело к началу переводов, с европейских языков, книг

о Японии и их печати в стране, а также и публикации произведений отечественных авторов, которые стали появляться.

Так, например, в 1894 г. году вышел перевод с немецкого книги о жизни женщин в Японии (Тамура Наоми – «Невесты и женщины в Японии»); 1905 г. путевые заметки, военно-исторический обзоры (Руднев, Я. И. «Япония и Корея (Очерки стран и народов)», перевод издания 1904 года. Санкт-Петербург); 1906 г. Записки Александра Митровича «О разводе браков у Японцев»; в 1907 г. перевод японской Конституции с русского языка. Неустойчивая политическая ситуация в Сербии и Балканские войны не обеспечивали в этом периоде условия для непрерывности публикации, особенно переводов иностранной литературы.

**Второй период.** Второй период начинается после окончания Первой мировой войны и создания нового государства – Королевства Сербов, Хорватов и Словенцев, (1918–1929), позднее Королевства Югославия (1929–1941). На основании Корфской декларации от 20 июля 1917 г. новая страна, была создана «как конституционная, демократическая и парламентская монархия во главе с династией Карагеоргиевичей». В новом государстве предполагалось обеспечить равноправие языков, письменности, вероисповеданий и календарей (Чиркович 2009, 378).

Культурный расцвет из Европы распространился и на Сербию, и на Японию. В Японию очень быстро передавались все новые тенденции из Европы, такие как авангардные направления, появившиеся перед и после Первой мировой войны – футуризм, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм, экспрессионизм, кубизм и др, а также и философские идеи Ф. Ницше, А. Бергсона, С. Фрейда и др. а позже концепции экзистенциализма и литературные стили М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вулф и др. так что принимая новые идеи сформировалось направление модернизма, сначала в литературе и в прикладном искусстве, а после распространились и на другие области

культуры и жизни [9, с. 15–16].

Новосозданное сербское государство, между двумя войнами заплеснули влияния крупных мировых событий в области технологии и культуры, в частности, модернизм и авангардизм, которые лучше всех переносили студенты, которые были на обучении в западной Европе. Поэтому французский сюрреализм Бретона и Арагона, больше сторонников имел в Белграде, в то время как влияние экспрессионизма из Германии более чувствовался в Хорватии и Словении.

В Сербии авангардизм представляли литературные движения, группы, журналы и резкие диспуты. Из Европы переносится экспрессионизм, футуризм, дадаизм, а в стране создается зенитизм, суматраизм, хипнотизм. Появляется целый ряд новых журналов («Зенит» (1921–1926), «Дороги» (1922–1924), «Хипнос» (1922–1923), «Дада танк» (1922), и др. так что Сербия и не была больше на периферии культуры, как в османские времена.

Кроме того, заинтересованность к великой русской литературе и ее классикам Толстому, Достоевскому, Гоголю и другим, не уменьшается, а в то же время, приветствующие идеи октябрьской революции, вдохновлялись русским поэтическим авангардом: Есениным, Блоком, Маяковским, литературой Максима Горького и др.

Общий культурный подъем после Первой мировой войны поднял интерес к Японии и этим обеспечил условия для перевода и печати литературы о Японии. Наиболее значительными работами этого периода, значительно повлиявшие на распространение определенных поэтических стилей, были антологии китайской и японской лирики, которые перевел и отредактировал известный сербский поэт Милош Црњанский. «Антология китайской лирики» вышла в 1923 г., а «Песни древней Японии» в 1928 г. Обе книги в совместном издании переизданные в 1990 году. Значительной является и работа М. Маринковича из 1935. (переиздана 2011 г.) «Япония и

Японцы», как первый оригинальный обзор Японии. В шести главах книги рассматривается: положение и размер Японии, исторический обзор, государственное устройство, экономическое устройство, искусство, общество и религия и дается военно-политический обзор. В предисловии книги, которая произошла из одномесячного пребывания автора в Японии (февраль-март 1919 г.), автор отмечает, что при выборе материалов руководствовался тем, «что о Японии вообще, у нас было совсем немного написано, и мы считали, что наша работа будет иметь чисто информационный характер» [11].

Переведенная литература в большей части представляет статьи из журналов, и в отличие от предыдущего периода больше уделяет внимание политической и особенно военной ситуации в регионе. В качестве иллюстрации можно привести работы Михайла Радовановича «Историческо-географические и экономические основы японского империализма» из 1932 г. и Йована Дрецуна «Взгляд на авиационную политику Японии» из 1937 г.

На основании анализа периодических изданий этого периода, следует указать на «Русский архив», журнал русской эмиграции в междувоенной Югославии, который опубликовал ряд статей о Японии. «Русский архив», как журнал о политической, культурной и промышленной жизни России, печатался в Белграде в 1929–1937 гг. (Этот журнал не надо путать с одноименным журналом, выходившим в Москве в 1863–1917 гг.).

В отличие от большинства журналов русских эмигрантов в мире и в Королевстве Югославии, которые печатались на русском языке, а обращались в основном диаспоре, белградский журнал выходил на сербском языке и был предназначен югославскому обществу, потому что «после 1919 года Белград стал эмигрантским центром Европы. Королевство СХС было единственная европейская страна, которая широко открыла двери для всех русских беженцев. В период с 1919 года. до 1921 года. в Королевство СХС эмигрировало около сорока

пяти тысяч российских беженцев, из которых 75% было с высшим или средним образованием» [12, с. 7]. Такой уровень образования и большой недостаток профессиональных кадров в Королевстве СХС, особенно в Сербии, которая перенесла большие потери в двух Балканских войнах и в Первой мировой войне, обеспечили работу многих Россиян. Нельзя обойти тот факт, что русские эмигранты значительным образом влияли на развитие образования, высшего и среднего, в новой родине, что строили дома и мосты, что переносили знание молодежи на факультетах университета в Белграде и Новом Саде. В развитие науки и преподавания в Белграде и в других университетах и факультетах в Югославии, внесли свой вклад около семидесяти российских ученых. Девять выдающихся российских профессоров выбрали в члены Сербской королевской академии наук: А. Д. Билимович, В. Д. Ласкарев, Н. Н. Салтиков, Е. В. Спекторский, Ф. В. Тарановский, J. М. Хлитчиев, С. Х. Кульбакин, В. В. Фармаковский и Н. А. Пушкин, а после Второй мировой войны К. П. Вороньец и Г. А. Острогорский также стали сербскими академиками [14, с. 501].

Журнал «Русский архив» печатал статьи по различным темам, касающимся России, среди которых и о отношениях с Японией. За десять лет существования в журнале было опубликовано восемь таких статей за подписью сотрудников других эмигрантских журналов, переведенных с русского языка. Четыре с подписью М. Кроль, а с одной работой были другие сотрудники (в 1929 г. – М. Кроль: «Япония, Китай, Россия (Проблемы дальнего востока)»; в 1932 г. – М. Кроль: «Русско японский конфликт и СССР»; в 1933 г. – М. Кроль: «Что происходит в Маньчжурии» и Е. Извольская: «Настроения и течения в современном японском обществе»; в 1934 г. – М. Кроль: «Советская Россия, Япония и Соединенные Штаты Америки» и Ф. Махин: «Стратегическое положение на дальнем востоке» ; 1936 – В. Лебедев: «Рядом с колыбелью» и В. Михорян: «Паназийская политика Японии». Другие доступ-



ные периодические издания того периода, не рассматривают дальневосточные вопросы связанные с Японией.

Из переведенных книг, во-первых, следует указать на книгу Н. Терентьева: «Проблемы дальнего востока», 1935, перевод с немецкого, российского издания (Терентьев Н. Очаг войны на Дальнем Востоке. М, 1934.), в которой автор в девять частей дает историю военных конфликтов на территории Маньчжурии, как борьбу капиталистической и коммунистической системы за мировое влияние и анализирует позицию США в этой борьбе в Лиге наций [15, с. 10].

**Третий период.** Третий период начинается окончанием Второй мировой войны и формированием государства, в границах немного большим, чем у предыдущей страны, но и с другими государственными устройством. В начале этого периода переводится широкий диапазон книг по литературе, и из других областей, гуманитарных и естественных наук, японских боевых искусств, философии, религии, при чем наибольший интерес проявляется к экономическому развитию Японии, что и понятно, так как это было связано с послевоенным развитием Югославии.

Книги японских авторов, сначала, переводились в основном с европейских языков. Позднее и эта ситуация изменилась и в основном произведения стали переводятся с японского языка. Этому способствовало и расширение Отделения японского языка на Филологическом факультете в Белграде.

Первое опубликованное художественное произведение после Второй мировой войны был роман Юкио Мисимы «Исповедь маски», изданный в 1949 г., четыре года по окончании войны, переизданный в 2011 г. В дальнейшем переводятся как произведения классической японской литературы, так и современные писатели. Из классических произведений следует упомянуть: «Гэндзи» (1955), первый японский роман, автором которого является придворная дама Мурасаки Сикибу; «Луна в тумане» (1966, 2006); «Записки у изголовья» (1987, 2005)

Сей Сенагон.

Значительное влияние оказали фильм «Расёмон» Акира Куросава из 50-х, и перевод книги рассказов Рюносукэ Акутагавы (с рассказами «Ворота Расёмон» и «В чаще»), опубликованный в 1958 г. Для молодых интеллектуалов в Белграде фильм и книга были как откровение интерпретации правды и привели к большим диспутам о философско-культурных возможностях правды.

Перевод современных японских писателей, позже растет, так что, например, в течение 2010–2011 отпечатано 24 названия. Больше всего печатались произведения Юкио Мисимы (19) названий и Харуки Мураками (14 названий), в то время как другие авторы печатались с менее чем десяти произведений: Кавабара Ясунари (9 названий), Акутагава Рюносукэ (7 названий), Танидзаки Дзюнъитиро, Нацуме Сосеки и Кэндзабуро Оэ с 6 названий, и др. [10].

В частности, следует указать на переводы проф. Лиляны Маркович – переводы произведений Кавабара Ясунари: «Танцовщица из Изуа», «Красота и грусть», «Снежная страна», «Гроссмейстер», «Отраженная луна». За особый вклад в развитие японологии как научной дисциплины и улучшение культурных связей между Японией и Сербии, правительство Японии присудило премию 2010 г. Министерства иностранных дел Японии (Gaimu daijiiin sho), доаэну японологии в Сербии проф. д-р Лиляне Маркович, сейчас декану Филологического факультета в Белграде.

Антологии поэзии печатались как в период после первой, так и после второй мировой войны. О междувоенных изданий уже говорили. Их выбрал и перевел с европейских языков великий сербский писатель Милош Црњански.

Первая антология после Второй мировой войны напечатана в 1957 г. «Японская поэзия – антология», которую подобрал Божо Куколя; в 1961 г. «Антология современной японской лирики», составил и с английского перевел Златко Горян; в

1981 «Не зажигай еще светильник – Антология классической японской поэзии» выбор стихов Драгослав Андрич; 1987 «Из страны цветов черешни – тология китайской лирики и песни старой Японии», подготовил Александр Петров, выбрал Милош Црнянски; 1990 «Хайку – Антология японской поэзии XIV–XIX века», подготовил Петр Вуйчич; 2002 «Цветок черешни», 2011 «Воробейная история – Выбор японских хайку стихов эпохи Эдо».

Кроме переводов японской поэзии значение имеют и оригинальные произведения югославских и сербских поэтов, которые писали в духе японской поэзии, в частности, хайку. Большая часть их творчества, собраны в большой антологии «Цветок черешни», которую в 2002. году опубликовал Центр для Восточной Азии при Филологическом факультете в Белграде, а которую подготовили Лиляна Маркович, Милиян Деспотович и Александра Вранеш. Это издание в шести томах наилучшим образом представляет югославскую хайку поэзии (эссе о хайку поэзии, библиографические данные о японским и югославским авторам, классические японские хайку стихи в переводе на сербский язык). В частности, около 700 хайку стихов сербских авторов, собранных в томе «Листья одуванчика», переведены на русский язык. Перевод Александра Шево представляет самый большой поэтический перевод таких стихов до сих пор.

Кроме антологии поэзии собирались, переводились и публиковались сборники рассказов, из которых только наметим: 1983 «Мастерство затенения - Антология современного японского рассказа»; выбор, Деян Разич; В 1991 – «Антология коротких рассказов Японии»; 2010 «Мастерство затенения 1 – Лучшие японские рассказы XX века»; 2011 «Мастерство затенения 2 – Лучшие японские рассказы XX века».

Важны также и японские сказки и легенды, которые были напечатаны в этом периоде, из которых мы перечислим: 1964 «Японские сказки»; 1979 «Японские народные сказки»;

2010 «Японские сказки»; 2011 «Сказки старой Японии»; 2015 «Японские легенды».

Группа японского языка, литературы и культуры [10]. В ноябре 2016 г. исполнилось 40 лет с начала преподавания японского языка культуры и литературы в Белградском Университете в ноябре 1976 г., после длительной подготовки Лиляна Джурович (теперь Маркович) начала читать лекции по японскому языку на кафедре ориенталистики Филологического факультета в Белграде. С 1976 по 1985 год японский язык преподавали в качестве вспомогательного предмета, а с учебного 1985/86 года, когда была основана группа по японскому языку и литературе, японский язык начали изучать и в качестве основного языка.

Группа по японскому языку в 1986 году начала работу по учебной программе «Японский язык и литература». По этой учебной программе, в общей сложности было 20, два семестральных предметов, из которых 9 предметов общеобразовательные, 4 предмета занимаются изучением японского языка, 2 предмета по японской литературе, 4 предмета из области японской культуры и цивилизации.

После последней аккредитации от 2014 года, в группе по японскому языку, литературе и культуре, основное обучение продолжается 8 семестров.

По этой программе, в течение четырех лет изучаются 64 предмета, из которых: 24 предмета, занимаются японским языком, как основным, 8 предметов из литературы, 34 предмета из области японской культуры, цивилизации и искусства, 4 предмета, связанные с вторым иностранным языком. Кроме того, японский изучается и как дополнительный (второй иностранный язык) в течение четырех семестров.

Особый акцент был сделан на широкий диапазон предметов из области культуры, цивилизации и искусства, которые дают возможность студентам приобретать специфические и специализированные знания в связи с японологией. Эти

предметы не являются только тесно связанными с изучением Японии, но и стран Азиатско-тихоокеанского региона. Таким образом, студенты японологии получают широкие знания, которые могут использовать в дальнейшей работе.

Филологический факультет, кроме основных курсов японологии имеет и магистарские и докторские занятия, в которых студенты выбирают предметы из широкого спектра тем, которые включают в себя японскую цивилизацию, традиционную и современную культуру, религию, литературу.

От создания, в Группу по японскому языку и литературе, поступало по 15 студентов в год. На основании последней аккредитации от 2014 года на основные академические курсы японского языка, литературы и культуры поступает по 65 студентов в год.

С момента основания, в группе защитило диплом почти 700 студентов, из которых 543 поступило до введения болонской системы обучения, и 138 студентов поступило после введения болонской системы обучения 2006 года.

Кандидатскую диссертацию защитили 9 кандидатов, поступившие до введения болонской системы обучения, магистарскую («мастер») занятия до сих пор закончили 80 кандидатов по-новой, болонской системе обучения.

Докторскую диссертацию защитило 12 кандидатов, из которых 10 поступили до введения болонской системы обучения и двое, после введения болонской системы обучения.

По Восточно-азиатской программе магистерскую диссертацию защитило 13 кандидатов, а докторскую 22 кандидата.

Выводы. Переводы японской литературы обеспечили распространение японской культуры в Сербии. В начальный период это был единственный источник для ознакомления с культурой и обычаями Японии. Позже, более широкими контактами с Японией, число источников информации увеличилось от других культурных объектов, в частности, фильмов и музыки и т. д. Развитие группы по японскому языку и лите-

ратуры Университете в Белграде способствовали не только формированию квалифицированного персонала для государственных учреждений, но и дало много качественных переводчиков, которые приобрели широкое образование во время основного обучения, кандидатских, магистерских и докторских подготовлений. Следовательно, расширяется круг читателей японской литературы, что приводит не только к росту интереса к японской культуре и переводам японской литературы, но и к появлению специализированных издательских компаний и особенно, оригинальных литературных произведений.

### **Список использованных источников**

1. Knjige o Japanu na srpskohrvatskom jeziku, Sakura broj 1, str. 92–98. 1991.
2. Informativni materijali izdavačke kuće Kokoro <http://liberkokoro.wixsite.com/kokoro> (дата обращения 22.07.2017).
3. Informativni materijali izdavačke kuće Tanesi. – Режим доступа: <http://tanesi.co.rs/catalog.html> (дата обращения 22.07.2017).
4. Informativni materijali izdavačke kuće Geopolitika. – Режим доступа: <http://www.geopoetika.com/books.php> (дата обращения 22.07.2017).
5. Informativna dokumentacija Univerzitetske biblioteke, Beograd. – Режим доступа: <http://www.vbs.rs/cobiss/> (дата обращения 2.07.2017).
6. Informativna dokumentacija Biblioteke za japanski i kineski, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.
7. Informator o radu Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, 2015. 2012.
9. Jović Djalović M. Književnost i osećaj - Moderne tendencije u japanskoj proznoj književnosti Beograd, Filološki fakultet, Kokoro. 2015.
10. Marković Lj, Jović Djalović M. Serbian studies and

translations of Japanese literature // International Conference on Oriental Literatures and Orient in Literary Texts 23–24 March. 2017. Torun. Poland. 2017.

11. Marinković M.J. Japan i Japanci, Beograd. 1935.
12. Grujić D. Djoković G. Ruski arhiv – Bibliografija. Institut za književnost i umetnost, Beograd. 2012.
13. Pozdravna poruka ambasadora u Tokiju. 2012. – Режим доступа: <http://www.tokyo.mfa.gov.rs/lat/ambassadortext.php?subaction=showfull&id=1364521570&ucat=116&template=DefaultLat&> (дата обращения 22.08.2017).
14. Crnojević M. Vraćanje duga // Glasnik NBS, 1/ 2005. Narodna biblioteka Srbije, Beograd. 2005.
15. Terentjev N. Problemi dalekog istoka. Naučna biblioteka, Zagreb, 1935. С. 109–125.
12. Пименова Р. А. Географические образы в музыкальном искусстве. М., 2005. 63 с.
13. Примечания // Э. Т. А. Гофман. Эликсиры сатаны. Цит. изд. С. 509–516.
14. Сафрански Р. Гофман. М., 2005. 383 с.
15. Wele J. Vergangenheit als innere Welt: historische Erzählen bei E. T. A. Hoffmann. Fr-a.-Mein, 1996. 328 s.

УДК 94 (100=87) (075.8)

## ОБРАЗНАЯ ГЕОГРАФИЯ В РОМАНЕ Э. Т. А. ГОФМАНА «ЭЛИКСИРЫ САТАНЫ»

**Л. А. МИШИНА,**

*доктор филологических наук, профессор кафедры «Романо-германские языки», Московский государственный технический университет им. Н.Э. Баумана, 105005, Москва, 2-я Бауманская улица, д. 5, стр. 1, тел.: 8(499)145-52-52, email: fraumischina@yandex.ru*

**Е. Л. СЕМЕНОВА,**

*доцент, зав. кафедрой «Романо-германские языки», Московский государственный технический университет им. Н.Э. Баумана, 105005, Москва, 2-я Бауманская улица, д. 5, стр. 1, тел.: 89037831227, e-mail: semenova@bmtu.ru*

### **Аннотация**

**Мишина Л. А., Семенова Е. Л. Образная география в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны».**

*Целью данного исследования является выявление географических реалий и определение их роли в романе немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны» (1815–1816). Прослежено воплощение в произведении таких понятий гуманитарной географии, как география пространства, география пути, феномен путешественника, географические образы Германии и Италии. В процессе анализа использовались структурно-описательный, комплексный, компаративистский, биографический методы исследования. Сочетание художественного и научного подходов в романе усиливает глубину проработки характеров, познавательное значение произведения, его роль в культурном сознании Европы.*

**Ключевые слова:** Э. Т. А. Гофман, роман «Эликсир сатаны», образная география, географический образ Германии, географический образ Италии.

### **Summary**

**Mishina L. A., Semenova E. L. The Image Geography in the E. T. A. Hoffmann's Novel «The Devil's Elixirs».**

*The goal of this investigation is the seeking of geographical facts and the definition of its role in the novel «The Devil's Elixirs» (1815-1816) after German romanticist E. T. A. Hoffmann. It's traced the realization in this novel such hu-*

© Л. А. Мишина, Е. Л. Семенова, 2018



*manitarian geography as geography of space, geography of way, phenomena of traveler, geographical images of Germany and Italy. In the research the next methods are used: structural-descriptive, complex, comparative, biographical. Co-existence of artistic and scientific deepens the characters, strengthens knowing essence of the novel, its role in the European cultural consciousness.*

**Keywords:** E. T. A. Hoffmann, novel «The Devil's Elixirs», image geography, geographical image of Germany, geographical image of Italy.

Произведение художественной литературы является уникальным источником информации об определенном времени, даже если автор не задается целью воссоздать в деталях эпоху. Немецкий романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822), в соответствии с эстетикой художественного направления, стремился показать не обычное, а исключительное; не бытовое, а возвышенное. «Романтики, может быть совершенно неосознанно, воспроизводили в своих произведениях космический диалог между духом и бытием» [2, с. 35]. Теоретически бытие мыслилось как общечеловеческая категория, но в художественных произведениях это понятие приобретало национальную форму. Тексты Гофмана могут быть прочтены как своеобразные путеводители по Германии и близкой его сердцу Италии. Выявление в произведениях Гофмана географических образов и является целью данного исследования, в процессе которого использованы структурно-описательный, комплексный, компаративистский, биографический методы анализа.

Нельзя не согласиться с мнением немецкого исследователя Й. Вэле о том, что история (шире – реальность) является для Гофмана только декором [15, с. 13]. Однако «декор» в произведениях писателя отличается точностью воспроизведения деталей. Роман «Эликсиры сатаны» (*Die Elixiere des Teufels*, 1815–1816), одно из самых загадочных сочинений Гофмана, посвящен духовным и психологическим исканиям монаха Медарда. Автора прежде всего интересует «путешествие» героя в глубины крайне запутанной истории его рода. Роман может быть сведен к притче о поисках истины и самого себя.

В соответствии с притчевым началом персонажи возникают «ниоткуда», однако уже в конце первого абзаца происходит конкретизация – родители рассказчика совершают паломничество «в монастырь Святой Липы, что в далекой студеной Пруссии» [1, с. 7]. Топографическая и хронологическая точность, географическая логика более не покидают страниц романа. Любой момент повествования имеет свой хронотоп.

Определениями «далекая» и «студеная» рассказчик дистанцируется от указанного места действия, и впоследствии действительно становится ясно, что бóльшая часть его жизни прошла в теплых, удаленных от Пруссии краях. Монастырь Святой Липы существовал в реальности и находился в Восточной Пруссии недалеко от Кенигсберга, «оставаясь еще во времена Гофмана местом паломничества» [13, с. 510]. Как известно, Гофман родился и прожил первые двадцать лет жизни в Кенигсберге. И хотя будущий писатель был недоволен скованностью духовной жизни в городе и семье, именно в Кенигсберге сформировались основы его урбанистического мировоззрения. Кенигсберг, по свидетельству К. Гюнцеля, «был центром географического пространства, где бок о бок жили народы Восточной Европы» [3, с. 31].

В свое время герой романа вместе с матерью возвращается из «далекой студеной Пруссии» на родину, в Южную Германию. Временная остановка в предместьях Бамберга оказывается для Медарда судьбоносной: он знакомится с монастырем бернардинок, обучается в духовной семинарии Бамберга и навсегда остается в монастыре капуцинов, приняв постриг. В содержании романа отражены многие жизненные впечатления, которые писатель получил в бамбергский период (1808–1813). «Здесь он познакомился с духом и атмосферой монастырской жизни, а также с широко представленным в Бамберге после секуляризации типом бывшего монаха, что помогло ему создать эмоциональный фон «Эликсиров сатаны» [14, с. 178].

Южная Германия воспринимается Гофманом в отсвете Италии, находящейся сравнительно недалеко. По ряду причин Медард отправляется в Рим. Маршрут его путешествия намечает и обосновывает приор капуцианского монастыря Леонард. Герою кажется, что он идет по прямой, в направлении от монастыря, из ограниченного существования в большой мир, но, по замыслу писателя, это дорога, замкнутая кругом – подобно блудному сыну, приняв множество страданий, Медард по прошествии времени возвращается в родной монастырь.

В географии пространства Гофмана прежде всего интересует география пути. В движении, в определенный период своей жизни, пребывает не только Медард, но большинство героев романа. Формы движения различны: это паломничество, бегство, странствия, путешествия, деловой вояж, скитания, бытовая поездка, возвращение домой. Географически роман представляет собой густую сеть маршрутов, которые в назначенных автором точках пересекаются.

Путешествие Медарда из Бамберга в Рим представлено в таких географических и бытовых подробностях, что его не трудно воспроизвести графически; подробно описан и рельеф местности. Писатели и поэты преуспели в воссоздании ландшафтов. Особое значение пейзаж приобрел в произведениях романтиков, которые ввели в литературу фольклорный прием «параллелизм состояния человека и природы». Этот прием позволял не только глубже проанализировать психологическое состояние героев, но и создать выразительные пейзажные зарисовки. Покинувший монастырь Медард созерцает живописную местность: «Глубоко в долине сквозь голубую дымку виднелся монастырь... Уже несколько дней скитался я среди чудовищных нагромождений скал, между которыми вилась узкая тропа, а глубоко внизу бушевали окаймленные лесом потоки... Я свернул на узенькую тропинку, извиющуюся по крутому склону, и, выйдя из кустов, увидел в глубине долины прекрасный величественный замок...» [1, с. 36, 37, 39]. Сло-

весные пейзажи созданы Гофманом с натуры – для Южной Германии действительно характерен подобный рельеф.

Медард не раз замечает, что он пробивается сквозь чащу леса [1, с. 66] или «продирается сквозь пихтовый, стеною стоящий лес» [1, с. 65]. Покрытые лесами горы географы считают особенностью этого региона Германии. Гофман точен даже в обозначении породы деревьев – пихты, наряду с елями и буками, составляют основу лесного массива Баварских Альп.

Гофман, в большинстве своих произведений выступающий как урбанист, в романе «Эликсиры сатаны» открывает лес и обнаруживает в нем не меньшую многоликость и духовность, чем в городской жизни. «...А когда вокруг шелест и шепот, – рассказывает Медарду встреченный им на пути лесничий, – то иной раз приходит на ум, будто деревья хотят что-то сказать мне на своем особенном языке...» [1, с. 89]. Лес самодостаточен и автономен, он живет по своим собственным законам. Лес является одним из основных понятий немецкого образа мира. Сюжет многих немецких народных сказок и литературных произведений разворачивается в лесу. В 1813 г. в Касселе братья Гримм издали двухтомник «Старонемецкие леса», в котором собраны произведения немецкого фольклора и немецкой поэзии на тему леса.

Осознавая, что созерцает «живописные, романтические места» [1, с. 139], Медард не имеет возможности на этом сосредоточиться, так как авторский замысел уготовил ему иное. Однако, несмотря на сложнейшие жизненные перипетии, с дистанции он не сходит. Обозначение маршрута – на юг, вперед по прямой – представляет собой остов, позвоночник, на котором держится тирада Медарда: «Не зная отдыха, я мчался по прекрасной местности и нигде не находил покоя – так неудержимо влекло меня все дальше на юг; сам того не замечая, я до сих пор лишь незначительно уклонялся от пути, начертанного мне приором, и, таким образом, толчок, который он мне сообщил... побуждал меня... двигаться вперед по пря-

мой» [1, с. 86]. Путешествующий герой интересен художнику тем, что, по мнению Д.Н. Замятина, «во время путешествия происходит расширение сознания, обострения всех чувств» [5, с. 223]. Продуктивной в процессе анализа художественного текста является также мысль ученого о том, что «движение путешественника происходит одновременно в реальном и образном пространствах» [5, с. 225].

Гофман не фиксирует момент пересечения Медардом границы Италии, более того, герой в это время находится в бессознательном состоянии. Тем ярче перед ним, пришедшим в себя, предстает эта страна. Монах, который выхаживает больного Медарда, распахнул окно, и Италия как будто ворвалась в жизнь героя: «... Теплый дивный воздух, каким мне еще не приходилось дышать, хлынул в комнату; к зданию больницы примыкал сад, где зеленели прекрасные деревья, покрытые цветами, а вся стена была увита пышными лозами винограда, – вспоминает Медард, – Но больше всего меня поразило темно-синее благоуханное небо...» [1, с. 182]. Ключевыми словами в этом пассаже являются: «теплый дивный воздух», «деревья, покрытые цветами», «темно-синее благоуханное небо».

В итальянские сцены писатель, безусловно, вложил свое представление об этой столь любимой, но ни разу не увиденной им стране. Интерес Гофмана к Италии отмечен исследователями. Рассуждая о художественном пространстве произведений писателя, Н. А. Жирмунская пишет, что «нередко это пространство предстает в виде двух контрастных планов, географически удаленных друг от друга, двух культурно-психологических зон – Германии и Италии» [4, с. 14]. Заветной мечтой Италия стала уже для немецких гуманистов. Первыми из них были учениками итальянцев; поездка в Италию, приобщение к ее культуре считались обязательными компонентами программы каждого деятеля эпоха Возрождения. Представление Гофмана об Италии зиждилось не только на сугубо

личном восприятии, но и на знаниях о стране – ее природе, климате, быте, культуре, религии. Именно так рождается географический образ, который представляет собой систему «взаимосвязанных и взаимодействующих знаков, символов, архетипов и стереотипов, ярко и в то же время достаточно просто характеризующих какую-либо территорию (место, ландшафт, регион, страну)» [6, с. 29].

Страноведческий материал об Италии достаточно скуп: он ограничен перечислением главных соборов Рима, описанием посещения Ватикана и кукольного спектакля на площади Испании. Возможно, это связано с тем, что прямая дорога, по которой Медард продвигался из Германии в Рим, уже изменила траекторию и устремилась к началу, чтобы в свое время превратиться в круг. Географически Медард возвращается в родной монастырь «той же самой тропой», которой шел в Рим. Но психологически это совсем другая дорога. Путь из дома в большой мир и путь из большого мира домой трактуются как принципиально разные понятия. Путь из дома связан с романтическим стремлением вырваться из замкнутого пространства, путь домой продиктован осознанием ценности дома, приюта. В маршруте Медарда те же основные пункты, которые встречались по направлению к Риму, но многолетний путь герой на этот раз преодолевает за несколько недель.

Исследователи акцентируют универсализм установок романтизма. Раскрывая это понятие, А. В. Михайлов пишет: «...Думать обо всем, и обо всем сразу, о поэзии, политике, истории, причем взятой с предельным размахом и мыслимой широтой, и, наконец, думать обо всем как о целом – об органическом, живом целом, существующим по своим внутренним законам» [9, с. 15]. В связи с принципом универсализма органическим является междисциплинарный подход к изучению романтического художественного произведения. К анализу привлекаются материалы из сферы философии, всеобщей истории, философии истории, истории культуры, истории

религии, истории искусств, психологии, социологии.

В рамках данной статьи роман Э. Т. А Гофмана «Эликсиры сатаны» рассмотрен с географической точки зрения. В исследовании прослежено воплощение в произведении таких понятий, как география пространства, география пути, феномен путешествия, особенности географических образов Германии и Италии. Роман изобилует географическими реалиями и может, в определенной степени, трактоваться как источник информации об определенном регионе Западной Европы. В то же время отношение к природе является для Гофмана одним из способов создания характеров. Художественное и научное сознание удачно дополняют друг друга.

Географический анализ произведений Гофмана может быть продолжен. Новеллы и повести писателя представляют собой благодатный материал для изучения немецкого и – шире – европейского образов мира, сложившихся в первой четверти XIX в. О перспективности исследований такого рода свидетельствуют работы Е. Н. Перцика «География и искусство» [11], Р. А. Пименовой «Географические образы в музыкальном искусстве» [12], Л. Е. Перлова «География в литературных произведениях» [10], В. П. Максаковского «Литературная география» [8], В. Н. Калуцкова «Ландшафт в культурной географии» [7].

#### **Список использованных источников**

1. Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. Пер. Н. Славятинского. М., 1992. С.5–256.
2. Грешных В. И. Мистерия духа. Художественная проза немецких романтиков. Калининград, 2001. 406 с.
3. Гюнцель К. Вступительный текст к разделу «Юность, подобная выжженной степи» // Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М., 1987. С. 29–33.
4. Жирмунская Н. А. Новеллы Э. Т. А. Гофмана в современном мире // Э. Т. А. Гофман. Новеллы. Л., 1990. С.3–21.

5. Замятин Д. Н. Геокультура и процессы межцивилизационной адаптации: стратегии репрезентации и интерпретации ключевых культурно-географических образов // *Цивилизация. Восхождение и слом*. М., 2003. С. 222–234.

6. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие гуманитарных наук // *Социологическое обозрение*. Т. 9. 2010, №3. С. 26–50.

7. Калуцков В. Н. Ландшафт в культурной географии. М., 2008. 320 с.

8. Максаковский В. П. Литературная география. М., 2006. 407 с.

9. Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // *Эстетика немецких романтиков*. М., 1987. С. 7–43.

10. Перлов Л. Е. География в литературных произведениях. М., 2004. 222 с.

11. Перцик Е. Н. География и искусство // *Экономическая и социальная география на пороге XXI века*. Москва – Смоленск, 1997. С. 109–125.

12. Пименова Р. А. Географические образы в музыкальном искусстве. М., 2005. 63 с.

13. Примечания // Э. Т. А. Гофман. Эликсиры сатаны. Цит. изд. С. 509–516.

14. Сафрански Р. Гофман. М., 2005. 383 с.

15. Wele J. *Vergangenheit als innere Welt: historische Erzählen bei E. T. A. Hoffmann*. Fr-a.-Mein, 1996. 328 s.



УДК 821.133.1.0

## ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Ф. БЕГБЕДЕРА «99 ФРАНКОВ»

**В. В. СИЛИН,**

*кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры романской и классической филологии, Институт иностранной филологии, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, 295000, Симферополь, ул. Ленина, 11, тел.: +7 978 744 60 71, e-mail: vlsilin@yandex.ru.*

### **Аннотация**

**Силин В. В. Лексико-стилистическое своеобразие романа Ф. Бегбедера «99 франков».**

*В работе был произведен семантический анализ стилистически окрашенной лексики романа Ф. Бегбедера «99 франков» с целью определения его лексико-стилистического своеобразия. В результате исследования было установлено, что роман изобилует терминами, среди которых преобладают англоязычные, и отмечается большое количество имен собственных. Все это характеризует представителей рекламного бизнеса как особую касту высоко образованных специалистов. Терминология сочетается в произведении с разговорной речью, наполненной арго, также характерной для персонажей романа. Такое сочетание создает яркий иронический эффект, так как «99 франков» представляет собой сатиру, разоблачающую лицемерие рекламного бизнеса.*

**Ключевые слова:** англицизм, термин, арго, ирония, сатира.

### **Summary**

**Silin V. V. Lexical and Stylistic Peculiarities of the Novel of F. Beigbeder «99 Franks».**

*In this work there was made the semantic analysis of stylistically colored lexicon of the novel «99 Franks» in order to determine its lexico-stylistic originality. As a result of the study, it was found that the novel is replete with terms, among which English predominate, and there is a large number of proper names. All this characterizes the representatives of the advertising business as a special caste of highly educated professionals. The terminology is combined in the novel with a colloquial speech filled with argot, also characteristic of the characters of the novel. This combination creates a bright ironic effect, as «99 francs» is a satire,*

*exposing the hypocrisy of the advertising business.*

**Keywords:** anglicism, term, argot, satire, irony.

Выбор лексических средств в значительной степени определяет стиль художественного произведения. В зависимости от этого стиль может быть нейтральным, даже безликим, или, напротив, ярким и индивидуальным. Как писал Л.И. Тимофеев, «эта работа писателя над языком, отбор писателем речевых средств отличается от работы над языком во всех других сферах человеческой деятельности. Язык художественной литературы – это язык, подчиненный задачам художественной мотивировки. Язык в литературе выступает как явление стиля писателя, как его речь, и только в связи с особенностями стиля писателя он и может быть понят» [8, с. 188].

В своем выборе автор не всегда свободен, так как некоторые ограничения определяются рамками жанра произведения, а также общественными моральными установками, которые проявляются в цензуре и самоцензуре. Тем не менее, общество эволюционирует, и отношение к слову также меняется. Для **постановки проблемы** достаточно отметить различное отношение к лексике художественного произведения в истории французской литературы.

Классицизм предпочитал стилистически нейтральную и возвышенную лексику, изгоняя из литературы все грубое и некрасивое – диалектизмы, жаргонизмы и др. Их невозможно встретить не только в трагедиях Корнеля и Расина, но и в низком жанре – в комедиях Мольера. Французская академия, основанная в 1634 году кардиналом Ришелье, строго следила за языком произведений и под руководством академика Вожла создавала словарь «правильного» французского языка. Романтизм открыл понятие «национальный колорит», поэтому в рассказах Альфонса Доде встречаются провансальские слова, а в «Кармен» Проспера Мериме – испанские. Реалисты стали допускать то, что строго запрещалось в эпоху классицизма: в произведениях, например, Мопассана появилась неграмотная

речь французских крестьян, но только в их прямой речи. Анри Барбюс создал новый прецедент. В своем романе «Огонь», несмотря на уговоры редакторов, он настоял на воссоздании грубой речи французских солдат, воюющих в грязи окопов первой мировой войны. Опубликованный в 1932 году роман Селина «Путешествие на край ночи» изобилует арготизмами настолько, что после войны пришлось новые издания романа снабжать глоссарием с переводом этих арготизмов. Связано это с тем, что во Франции каждое новое поколение создает свое арго, а от предыдущих поколений остается лишь незначительное количество слов.

Французский писатель Фредерик Бегбедер (1965), прозаик, публицист, литературный критик, начинал свою карьеру в рекламном бизнесе, в котором провел 10 лет и стал автором известных рекламных слоганов, например, «Мммм Danon». Он считается скандалистом и провокатором, так как его произведения, по мнению критиков, выходят за рамки приличия и нарушают законы литературной нормы. С. В. Мещеряков объясняет это тем, что «Бегбедер акцентирует внимание на абсурдной стороне жизни, где люди совершают безрассудные поступки для того, чтобы не сойти с ума» [4]. И особенно скандальным является роман «99 франков» (2000), в котором он разоблачает лицемерие рекламного бизнеса. Во многом это является следствием подбора особой стилистически окрашенной лексики, которая характеризует персонажей романа, так как «язык действующих лиц – средство типизации и индивидуализации характеров» [1, с. 137].

**Целью** исследования явилось определение лексических особенностей романа «99 франков», которые создают стилистическое своеобразие произведения и адекватно отражают его тематику.

**Задачи** исследования заключались в семантическом анализе стилистически окрашенной лексики с целью определения ее стилистической функции.

**Методика** исследования включала в себя отбор и классификацию стилистически окрашенной лексики и ее последующий семантический анализ.

**В результате** проведенного исследования было установлено, что в романе Ф. Бегбедера «99 франков» используется большое количество английских слов, которые предстают вкраплениями во французском тексте. Такой язык, который презрительно называют *franglais*, осуждается во Франции официальной властью и широким общественным мнением. Связано это с тем, что большинство французов не знают английский язык и читают английские слова по своим правилам, искажая их произношение. Поэтому французы стараются найти им замену в виде неологизмов. Например, генерал де Голль предложил заменить английское слово *pipe-line*, которое французы читают как *пиплин*, на два новых – *oléoduc* (нефтепровод) и *gazoduc* (газопровод), по аналогии с *aqueduc* (водопровод). Насколько возможно французы следуют этому правилу, например, называют компьютер *ordinateur*, принтер – *imprimante*, программу – *logiciel*, байты – *octets*, электронный адрес – *courriel*, и т.д.

Как писал Г.Л. Абрамович, «в нужных случаях писатель обращается и к варваризмам, то есть к таким словам и оборотам речи иностранного происхождения, которые или еще не вошли в качестве равноправных лексических ресурсов в национальный язык писателя, или не могут войти» [1, с. 148]. Большое количество английских слов в романе Бегбедера, очевидно, было нужно писателю, чтобы бросить вызов общественному мнению. Октав, его главный герой и повествователь, таким образом стремится вызвать антипатию к себе и к другим представителям рекламного бизнеса, тайны которого он решил разоблачить.

Англицизмы часто мелькают в рекламных слоганах: *C'est trop wonderful*, *C'est si cool*. Но чаще всего они встречаются в **терминах**. Это могут быть термины маркетинга: *planning*,

*insight, flashback, golden parachute*, даже глаголы: *timer, speeder, stocker, surfer*. Вне бизнеса также отмечается употребление англицизмов, которые стали привычными заимствованиями во французском языке. Это термины, характеризующие людей: *skinhead, leader, docker, baby-sitter, snob, dandy*; или термины косметики: *lifting, peeling, dread-locks, shampooing, déodorant*; или технические термины: *toaster, CD-Rom, playstation, hi-fi, zapping*; или названия еды и напитков: *chewing-gum, fast-food, hamburger, ice-cream*; спортивные термины: *mini-golf, slalom, rallye*; термины из светской жизни: *blazer, standing, zoom* (рубрика светской жизни), медленный танец *slow*. Рекламщики зарабатывают большие деньги и тратят их на покупку дорогих автомобилей, на алкоголь, наркотики и секс, поэтому в романе встречаются соответствующие английские термины: *whisky, call-girl, dealer, coke, sniffer, overdose*.

Б. В. Томашевский считал, что «можно выражение сделать ощутимым, внедряя в речь слова, заимствуемые из чуждой лексической среды. На фоне чужой среды такие слова будут обращать на себя внимание» [9, с. 33]. Действительно, в романе Бегбедера многочисленные англицизмы «ощутимо» хорошо воссоздают тот мир, в котором живет Октав. Это мир образованных людей, работающих в рекламном бизнесе. И одновременно снобов, богатых прожигателей жизни, которые свысока смотрят на других. Это особенно заметно в форме повествования, когда Октав говорит «мы», имея в виду себя и своих коллег, и «вы», обращаясь к читателям, как к клиентам, к потребителям их рекламной продукции. По верному замечанию И. Ю. Иероновой и О. А. Трофимовой, в обществе потребления «вседозволенность приводит к хаосу или к одиночеству и не может способствовать самореализации личности» [3]. У Бегбедера одиночество героя доведено до распада личности: *Et moi sur le mur de ma cellule VIP, je suis tout seul, j'ai la télé et des bouquins, ça peut aller, même si ça pue la pisse et si je crache mes poumons...* Перевод: *А я нахо-*

*жуть в стенах своей VIP камеры, я совсем один, у меня есть телевизор и книги, это выручает, даже если все провоняло мочой и у меня сильный кашель...*

Бегбедер использует также **французскую терминологию**, относящуюся чаще всего к области медицины: *hémorragie, hydrocution, infarctus du myocarde, anesthésie, cirrhose, cancer, schizophrénie, leucémie*. Это объясняется тем, что коллеги Октава, молодые люди, зарабатывающие огромные гонорары, разбиваются на своих дорогих автомобилях, пьяными тонут в бассейнах, умирают от злоупотребления алкоголем и наркотиками. При этом главной причиной их гибели, по идее автора, являются угрызения совести, страдания по поводу того, что они занимаются обманом населения. Происходит это потому, что «рекламный бизнес требует полной самоотдачи от человека, который им занимается. Причем, самоотдача идет в одном направлении. От такой работы человек не развивается физически, душевно и духовно, а наоборот – деградирует, становится пошлым, бездушным, циничным. Это не проходит бесследно для души человека. Чтобы заполнить пустоту, которая появляется после трудового дня, люди вынуждены прибегать к разврату, странным хобби, алкоголю, наркотикам. Некоторые (такие, например, как наш герой) попадают в психиатрическую клинику, другие (как его начальник) кончают жизнь самоубийством» [2].

Отмечается у Бегбедера также лексика, относящаяся к сфере богословия: *Seigneur, hosanna, Cieux, Sodome et Gomorrhe, amen*. Это демонстрирует уровень образованности героя, характерный для самого автора, который закончил католическую школу.

Обнаруживается в романе Бегбедера огромное количество имен собственных, свидетельствующих об обширности знаний его героя. Среди них очень много имен политических деятелей: *Marx, Trotski, Staline, Mao, Gandi, Castro, Che Guevara, Kennedy, Gorbatchev*; имен великих ученых: *Platon, Pascal*,

*Pavlov, Nietzsche*; есть имена известных писателей, актеров, певцов: *Marcel Proust, Ernest Hemingway, Romain Gary, Louis-Ferdinand Céline, Sharon Stone, Salma Hayek, Pénélopa Cruz, Tom Hanks, Alain Delon, Dalida, Lara Fabian*. Отмечается много географических названий: *Malibu, Brest-Litovsk, Miami, New-York, Dakar, Portugal, Dannemark, Cuba, Caraïbes*. Есть также названия фирм: *Stilnox, Bouygues Télécom, Adidas*; и больших супермаркетов: *Mamouth, Castorama*.

Как отмечают критики, в романе Бегбедера «язык, стиль изложения – язвительный, саркастический, просто юмористический, циничный, а то и откровенно пошлый (естественно, пошлость использована не для придания яркости произведению, а для того, чтобы передать наиболее полно атмосферу того мира и общества, которое описывает автор» [2].

Автор прибегает к такому стилю, так как роман «99 франков» представляет собой сатиру, обличающую всю подноготную рекламного бизнеса. Для этого терминология и имена собственные сочетаются у Бегбедера со стилистически сниженным дискурсом, представленным воображаемым диалогом Октава, как представителя этого бизнеса, с потребителями. Этот диалог очень откровенный, иногда циничный, так как герой романа поставил себе целью разоблачение как лицемерия рекламы товаров, так и наивности потребителей.

К своему герою писатель относится как к неудачнику. «Так что мой лирический герой – мужчина, несчастный в любви, пьющий, ни во что не верящий, кроме как в некий виртуальный ад, однажды покараящий его за все слабости, которые он позволял себе в прошлом.

А еще его постоянно рвет, его регулярно бросают подруги и выгоняют с работы начальники», – так характеризует своего героя Бегбедер в одном из интервью [6].

Как отмечают И. Ю. Иеронова и О. А. Трофимова, «автор не стесняется в выражениях и сравнениях, довольно цинично описывая людей» [3]. Бегбедер сравнивает потребителей с

рабами (*minables esclaves*), со стадом (*vous n'êtes que du bétail à gaver*), с подопытными собаками (*chiens de Pavlov*), с барабанами (*les annonceurs veulent vous transformer en moutons*), с телятами (*un large public de veaux bêlants*). Он критикует также бездуховность общества, отмечая, что продукты потребления заменили ему Бога: *l'humanité a choisi de remplacer Dieu par des produits de grande consommation*. Осознание своего рабского положения в обществе потребления вызывает, по мнению автора, к отчаянию и к самоубийству: *Les gens se tuent parce qu'ils ne reçoivent plus que des publicités par la poste*.

В определении В. Е. Хализева разговорная речь «сопряжена с общением (беседами) людей прежде всего в их частной жизни» [7, с. 244]. Кроме того, как отмечает О. И. Федотов, «разговорный язык свободен в употреблении ненормативной лексики: индивидуальных неологизмов, диалектизмов, провинциализмов, профессионализмов, жаргонизмов, просторечий и даже в определенных ситуациях вульгаризмов, пользуется рискованными словосочетаниями и раскованными синтаксическими конструкциями, не отличается выдержанным стилистическим полем, откровенно эклектичен» [5, с. 132]. Все эти характеристики разговорной речи свидетельствуют об ограниченности ее употребления в художественном творчестве.

Разговорный элемент художественной речи романа «99 франков» проявляется в определенном количестве **арго-тической** лексики, среди которой много глаголов: *baver, virer, larguer, bosser, crever, rouspéter, piger, flinguer*; меньше существительных: *costard, gaffe, pétard, pif, cachot, nana*; еще меньше прилагательных: *chouette, déguelasse, foutu*. Вся эта лексика типична для круга людей, работающих в рекламном бизнесе, с которыми общается главный герой. Но, как верно отметил О. И. Федотов, в художественной литературе «свобода» разговорной речи «под влиянием литературного и поэтического языка не выливается в полный произвол» [5, с. 132].



Действительно, Бегбедер не ставил целью просто наполнить свое произведение арготизмами, он использовал их только в стилистических целях. В его романе сочетание строгой англоязычной и франкоязычной терминологии с разговорным стилем производит своеобразный иронический эффект. Этот эффект часто усиливается с помощью иных стилистических средств. Например: *«Votre souffrance dope le commerce. Dans notre jargon, on l'a baptisée «la déception post-achat». Il vous faut d'urgence un produit, mais dès que vous le possédez, il vous en faut au autre. L'hédonisme n'est pas un humanisme: c'est du cash-flow. Sa devise? «Je dépense donc je suis».* Перевод: *«Ваши страдания подстегивают продажи. На нашем жаргоне это называется «пост-продажное разочарование». Вам срочно нужен некий товар, но стоит вам завладеть им, как вам нужно что-то другое. Гедонизм – это не гуманизм, это cash-flow (поток наличных денег). Знаете, каков его девиз? «Я трачу, значит, я существую».* В этом примере можно отметить ироничное использование *déception post-achat*, терминов *hédonisme*, *humanisme* и английского термина *cash-flow*. Иронична также **интертекстуальная** игра со знаменитой фразой Рене Декарта *«Cogito ergo sum»*.

Другой пример: *«Permettez-moi de vous rappeler que si la publicité est une technique d'intoxication cérébrale qui fut inventée par l'Américain Albert Davis Lasker en 1899, elle a surtout été développée avec beaucoup d'efficacité par un certain Joseph Goebbels dans les années 1930, dans le but de convaincre le peuple allemand de brûler tous les juifs».* Перевод: *«Позвольте мне напомнить вам, что если реклама является приемом **церебральной интоксикации**, который изобрел в 1899 году американец Альберт Дэвис Ласкер, то в тридцатые годы XX века ее блестяще усовершенствовал некий Йозеф Геббельс для того, чтобы убедить немецкий народ сжечь всех евреев».* Здесь ироничным является термин *intoxication cérébrale*, а также сравнение рекламы с нацистской пропа-

гандой.

**Выводы.** Благодаря специфическому подбору лексики своего романа, Бегбедер создал своеобразный стиль художественной речи, который, с одной стороны, хорошо воссоздает мир создателей рекламы, представляющих собой элиту образованных людей, зарабатывающих большие деньги, людей, которые ведут себя как снобы и циники, однако втайне страдают от того, что зарабатывают эти деньги путем обмана большой массы потребителей; с другой стороны, подбор лексики способствовал созданию очень откровенного и ироничного сатирического произведения, разоблачающего все тайны рекламного бизнеса

#### **Список использованных источников**

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение: Учебник 7-е изд., испр. и доп. М.: Просвещение, 1979. 352 с.
2. Анализ произведения Фредерика Бегбедера «99 франков» [Электронный ресурс]. 2009. – Режим доступа: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=552725>
3. Иеронова И. Ю., О. А Трофимова. Текстовый концепт «общество потребления» в романе Фредерика Бегбедера «99 франков» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/tekstovyy-kontsept-obschestvo-potrebleniya-v-romane-frederika-begbedera-99-frankov>
4. Мещеряков С. В. Романы Ф. Бегбедера «99 франков» и «Идеаль»: принципы художественной объективации автора: дисс. канд. филол. наук [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/literatura-mira/romany-f-begbedera-99-frankov-i-ideal-principy-hudozhestvennoj-obektivacii.html>
5. Федотов О. И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение. 272 с.
6. Фредерик Бегбедер о самой большой трагедии своей

жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://7days.ru/caravan/2013/7/frederik-begbeder-o-samoj-bolshoy-tragedii-svoey-zhizni.htm>

7. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.

8. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы: Учеб. пособие. 5-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1976. 548 с.

9. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

10. Beigbeder F. 99 francs. P.: Éditions Grasset & Fasquelle, 2000. 282 p.

УДК 821.161.1

## ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ РАССКАЗОВ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ЖЕНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ, ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ И ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ)

**К. ТХАПЛИЯЛ,**

*научный руководитель (русский язык), Школа иностранных языков  
(региональный центр) Национальный открытый университет  
им. Индиры Ганди, Дварка, 9, Нью Дели, тел. 9501217052, e-mail:  
kavitathapliyal85@gmail.com.*

### **Аннотация**

**Тхаплиял К. Лингвистический анализ художественного текста и сравнительное изучение рассказов современных русских женских писателей (на материале произведений Виктории Токаревой, Людмилы Улицкой и Татьяны Толстой).**

*В статье рассматриваются новые актуальные тенденции в русскоязычной литературе. Эта работа будет полезна будущим студентам, поскольку она изучает творчество современных российских писателей, которые освещают темы и проблемы молодежи, женщин и современных людей. Для достижения нашей цели мы использовали различные методы теоретических исследований, такие как анализ, синтез, сравнение и наблюдение. Результаты этой работы позволяют автору прийти к выводу, что на данный момент интересы современных писателей сильно изменились. С помощью сравнительного анализа рассказов Виктории Токаревой, Людмилы Улицкой и Татьяны Толстой мы отметили изменение стиля письма и проблемное изображение современности.*

**Ключевые слова:** современные тенденции, сопоставительный анализ, Виктория Токарева, Людмила Улицкая, Татьяна Толстая.

**Summary**

***Thapliyal K. Linguistic analysis of literary texts and comparative study of the stories of modern Russian women writers (on the material of short novels of Viktoriya Tokareva, Lyudmila Ulitskaya & Tatyana Tolstaya).***

*The article reviews the new relevant tendencies in the literature of Russian language. This work will be useful to the future students as it studies the modern Russian writers, who cover the topics and problems of youngsters, women and modern people. To gain our goals we used different methods of theoretical research like analysis, synthesis, comparison and observation. The results of this work enable the author to reach to the conclusion that modern writers' interest has strongly changed. With the help of comparative analysis of stories of these writers we noticed the change in the writing style and problem of modern times.*

**Keywords:** modern tendencies, comparative analysis, Viktoriya Tokareva, Lyudmila Ulitskaya, Tatyana Tolstaya.

Язык является важнейшим средством человеческого общения, при помощи которого осуществляется обмен мыслями между людьми и достигается взаимное понимание. Анализ текста может открыть множество смыслов, заложенных в данный текст. Иногда скрытый смысл содержит идеи более важные и интересные, которые не видны при непосредственном чтении текста. В этом нам и помогает лингвистический анализ текста.

Лингвистический анализ – это подробный и тщательный анализ роли и функций языковых средств разных уровней в организации и выражении идейно- тематического содержания произведения, т.е. это рассматривание художественного текста с точки зрения фонологии, морфологии, лексикологии, синтаксиса и стилистики. В процессе лингвистического анализа мы рассматриваем элементы разных уровней текста (фонетический уровень, лексический уровень, морфологический уровень, синтаксический уровень) и отношения между ними, определяем смысловой аспект текста и отношения автора к изображаемому, модальность текста, которая выражается не только грамматическими или лексическими средствами, но реализуется также через характеристики героев. В результате такого анализа читатель приобретает лучшее понимание того, как действуют различные идеологии в тексте и как при

этом используется язык. В свою очередь, текст – это особая единица, обнаруживающая определённые закономерности. Работая с текстом, мы рассматриваем характеристики того или иного персонажа, речь главного героя, речь автора.

В данной работе мы рассматриваем малую эпическую жанровую форму – рассказ. Среди повествовательных жанров рассказ занимает особое место. Рассказ – это небольшое по объёму произведение, содержащее малое количество действующих лиц, а также, чаще всего, имеющее одну сюжетную линию.

Характерные черты рассказа – это лаконичность, единовременность эстетического воздействия на читателя и целеустремлённая сосредоточенность на решении конкретной задачи.

Рассказ реагирует на социальные и духовные изменения, которые происходят в жизни. Эти изменения можно заметить не только в новых темах, новой проблематике, но и в новых героях, в изменении самой структуры рассказа.

По этому поводу В. Г. Белинский говорил: «Если есть идея времени, то есть форма времени».

Новизна настоящей работы заключается в том, что в ней впервые осуществлен лингвистический анализ рассказов Виктории Токаревой, Людмилы Улицкой и Татьяны Толстой. Результаты исследования позволят нам понять, какие новые языковые тенденции существуют в современной литературе.

Цель статьи – провести лингвистический анализ рассказов Виктории Токаревой, Людмилы Улицкой и Татьяны Толстой и на основании этого анализа найти различия и сходства индивидуальных стилей этих писателей.

Методология и методика – это научно-исследовательская работа основана на индуктивной методологии, базирующейся на таких исследовательских приёмах, как наблюдение, сопоставление, классификация и обобщение. Сравнение – это важное средство классификации межлитературных отноше-

ний, с помощью сравнения раскрываются результаты анализа конкретного явления и объясняются эти результаты. А. Мейе писал: «сравнение может применяться для достижения двух различных целей: чтобы обнаружить общие закономерности или чтобы добыть исторические сведения.

С помощью сравнительного анализа можно получать следующую информацию:

- отличительные и сходные черты языкового материала;
- отношение авторов к миру;
- выявление языковых элементов, с помощью которых эти писатели выражают свои мысли;
- отношение авторов к своим героям.

Цель сопоставления – это обнаружить сходства и различия между разными явлениями, т.е. языками, чертами и т.д. Этот метод употребляется для классификации, типологии и генерализации. С помощью этого метода понимаются сходства различных объектов по их родству и происхождению. По словам Т. В. Жеребило, сопоставительный анализ – «способ исследования, при котором исторический аспект языков не играет никакой роли. Сопоставляться могут как родственные, так и неродственные языки. Сопоставительный метод – это система и методики анализа, используемая для выявления общего (всеобщего) и особенно в сравниваемых языках». Сопоставительный анализ дает возможность:

- выявить универсальные черты языкового материала;
- описать картину мира разных писателей;
- описать особенности языкового материала этих писателей.

Л. С. Выготский подчеркнул важность знания жанра текста: «...необходимо не только дать осуществиться действию искусства, взволноваться искусством, но и объяснить его, и как это можно сделать так, чтобы объяснение не убило волнение...»

Рассказы, к которым мы обращаемся, являются ярким образцом современных произведений Виктории Токаревой,

Людмила Улицкой и Татьяны Толстой. Они ставят такие проблемы и темы, которые интересуют подростков, взрослых и пожилых людей, женщин – эти вопросы любви, долга, чести, морали.

Рассказы Виктории Токаревой помогают найти решения разных вопросов. В своих рассказах автор затрагивает темы любви, смерти, предательства через изображение судеб разных людей, показывая поведение человека в трудных ситуациях. Ее произведения называют бытовыми произведениями. Она употребляет разные стилистические приёмы (метафоры, сравнения, эпитеты и др.). Тема ее рассказов совпадает с темой Шукшина: «что с нами происходит?»

Рассказы Людмилы Улицкой сравнивают с произведениями А. Чехова. В рассказах автор часто употребляет научные термины, англицизмы и т.д., так как по профессии она биолог. Рассказы Улицкой несут в себе символическое значение: автор задает вопросы, а не дает ответы на них. Она оставляет читателя наедине с текстом. В ее рассказах есть глубокий скрытый смысл. Она поднимает вопросы одиночества, непонимания, ненависти между людьми. Рассказы Улицкой помогают читателям преодолеть свои проблемы. Автор своими рассказами дает читателям возможность увидеть себя. Людмила Улицкая является представителем философского эстетического направления в литературе современного времени, постмодернизма. М. Золотоносов рассказывает о рассказах Улицкой: «все в них постоянно колеблется между семейным (по образцу века) и женским романом современной поп-культуры, в котором выражены женские мечты, и дается перечень типовых обид и желаний. Улицкая адаптирует классическую романную форму к современным привычкам «легкого употребления», переводит ее на языке сегодняшней культуры». Рассказы Л. Улицкой – святочные. Святочные рассказы – это такие рассказы, в которых действие происходит накануне рождества. Они имеют счастливый финал, в них



исполняется чудо. Эти рассказы несут в себе свет, радость, надежду на светлое будущее, веру в человечество. Автор часто использует приём контраста. Эти рассказы показывают авторское самовыражение от «как я вижу мир?» к «как мир устроен?», «что за мир?».

В рассказах Татьяны Толстой речь автора близка к устной, обиходно-разговорной, имеющей жаргонизмы, неологизмы. В своих рассказах Т. Толстая показывает духовную мудрость своих героев, их психологию. Она показывает взаимоотношение природы и человека. Толстая использует библейскую символику, применяет приём игры, использует метафоры (метафорический образ детства, который человек теряет со временем взросления), антитезу (свет – тьма, мечта – действительность). Татьяна Толстая принадлежит к литературному направлению постмодернизму.

Сходство между писателями:

- Всех трёх писателей относятся к женской прозе. Они показывают проблемы, с которыми сталкиваются женщины.
- Все три писательницы затрагивают в своих рассказах бытовые темы.
- В центре рассказов трех писателей громко звучит тему счастья/несчастья. Человек всегда сталкивается с проблемой счастья и несчастья. Все по-разному относятся к этой проблематике.
- Всех три писательницы хорошо известны не только в России, но и в других странах, они – писатели-эмигранты.
- Все три писателя пишут о разных аспектах человеческой жизни, о проблемах, связанных с жизненным процессом человека.
- Писательницы употребляют прием метафоры для создания образности произведения. Их метафоры – предметно-образные, в них есть неожиданные сопоставление, с их помощью они создают эффект новизны и необычности.
- Рассказы этих писателей затрагивают вопросы, свя-

занные с мечтой, счастьем, любовью и детством.

- В рассказах трёх писателей есть смысл о светлом будущем. Герои надеются, что в конце все будет хорошо. Нужно хорошо относиться друг к другу и тогда мир будет светлее

- В рассказах трех писателей символы, которые отождествлены с трудностями жизни, занимают важное место.

- В рассказах этих писателей показана жестокость мира, проблема маленького человека перед государством. Герои рассказов – часто беспомощны перед сильными силами жизни.

- Герои рассказов живут в своём выдуманном мире. Они не могут смириться с жестокостью мира, поэтому создали свой личный, выдуманный, нереальный мир.

Различия между стилями писателей:

- В рассказах Татьяны Толстой автор описывает противоречия между мечтой и действительностью, фантазией и мечтой, добром и злом, детством и старостью. Рассказы Людмилы Улицкой объясняют сложность жизни, проблемы любви и ненависти. В ее рассказах имеются и бытовые конфликты, и социальные. Рассказы Виктории Токаревой изображают бытовые проблемы, простых героев и их поступки, их решения.

- Хотя эти писатели относятся к реализму, но их отношение к реализму отличается друг от друга. Реализм Татьяны Толстой совмещается с фольклорным началом. В рассказах Виктории Токаревой есть фантастический реализм, т.е. магический реализм. В ее рассказах есть философское отступление. Реализм Людмилы Улицкой – с чудесным элементом. Ее рассказы имеют символическое значение, в них действие заканчивается чудом, которое меняет жизнь и поведение людей.

- В рассказах Виктории Токаревой используются короткие простые односоставные предложения, бессоюзные синтаксические конструкции. В рассказах Татьяны Толстой отмечаем употребление длинных предложений со сложными

подчиненными частями. В рассказах Людмилы Улицкой употребляются длинные предложения с сложно-сочинительными частями.

- В рассказах Виктории Токаревой есть счастливый финал. В ее рассказах есть конфликт в начале, но в конце этот конфликт всегда разрешен. В рассказах Татьяны Толстой решительный финал. Ее рассказы показывают беспомощность героев перед государством, у Людмилы Улицкой открытый финал. Автор не дает никакого решения, а надеется на светлое будущее.

- В рассказах Виктории Токаревой стилистический приём сравнение и парцелляция занимает важное место. В ее рассказах очень часто используется эллипсис. Употребление этого приёма не отмечается в рассказах других писателей. В рассказах Татьяны Толстой важную роль играет повтор и олицетворение, а в рассказах Людмилы Улицкой – оксюморон.

- В рассказах Татьяны Толстой есть цитаты из произведений других писателей, что является одной из важнейших черт произведений постмодернистов. В рассказах других писателей эта черта отсутствует.

- В рассказах Виктории Токаревой и Людмилы Улицкой повествование ведется в простой манере. Язык героев прост и легко понимается. Это не характерно для рассказов Татьяны Толстой.

Таким образом, анализ художественного текста является не только процессом получения знаний, воспитания духовных ценностей, но и также является процессом глубинного понимания уровня языка.

По Л. А. Новикову, язык – «важнейшее средство общения, тонкий и гибкий инструмент, с помощью которого формируется и выражается человеческая мысль».

Лингвистический анализ помогает выявить скрытый смысл произведения и чувства автора.

В ходе нашей работе мы отметили, что все эти писатели

являются представителями женской прозы. Все эти писатели пишут на бытовые темы. В центре рассказов – тема счастья / несчастья. Все эти писатели – писатели-эмигранты. Они пишут о разных аспектах человеческой жизни. В рассказах всех писательниц большое количество метафор. Символы занимают важное место в рассказах. В рассказах этих писателей отмечается смешение двух или более жанров.

Интертекстуальность занимает важное место в рассказах трёх писателей. Татьяну Толстую называют фольклорным мастером. Мир ее рассказов – часто мир детства взрослого человека. Она показывает бытовые конфликты с государством и беспомощность героя перед ним. В рассказах Людмилы Улицкой конфликт решается моральным поведением человека. Виктория Токарева показывает современные авторские мысли в прозе.

Для рассказов всех трех писателей характерно вера в светлое будущее.

Хотя эти писатели относятся к разным периодам, но в их рассказах громко звучат темы, с которыми сталкиваются все: и подростки, и взрослые, и пожилые. Мы смогли сделать вывод, что все писатели стараются показывать проблемы их времени.

В ходе нашей работе мы отметили, что рассказы этих писателей – это моральный отклик о жизни. Они показывают духовный рост человека, в этих рассказах есть вера в будущее. Несмотря на сходства между стилями написания, проблематикой рассказов, есть и много отличий. Но в произведениях всех трех писательниц, В. Токаревой, Л. Улицкой, Т. Толстой, есть единая цель, то, что их объединяет – быть счастливыми

### **Список использованных источников**

1. Алексеев В. А., Рогова К. А. Практическая стилистика русского языка – функциональные стили. М.: Высшая школа, 1982.
2. Бабайцева В. В., Максимов Л. Ю. Современный русский

язык. 2-е изд. М.: Просвещение, 1987.

3. Бабенко Л. Г., Васильев И. Е., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург, 2000г.

4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.

5. Беликов В. И., Крысин Л. П. Социолингвистика. М., 2001.

6. Белашапкина В. А. Современный русский язык. 2-е изд. М.: Изд-во «Высшая школа», 800 с.

7. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. М., 1988.

8. Будагов Р. А. К вопросу о языковых стилях // Вопросы языкознания. – 1954. – № 3.

9. Будагов Р. А. Литературные языки и языковые стили. М., 1967..

10. Буланин Л. Л. Фонетика современного русского языка М.: Изд-во «Высшая школа», 1970.

11. Валгина Н. С., Розенталь Д. Э., Фомина М. И. Современный русский язык. Под редакцией Н. С. Валгиной. М.: Изд-во «Логос», 2002.

12. Виноградов В. В. Русский язык: грамматическое чтение о слове. М.: Изд-во «Высшая школа», 1972. 614 с.

13. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтические речи. Поэтика. М.: АН СССР, 1963г. 255 с.

14. Tolstaya T. Fakir // Novyimir.12. 1986. p 119-130.

15. Tolstaya T. Milaia shura //Oktiabr. 12. 1985. P.113–117.

16. Tatyana Tolstaya. Peters // Novyi mir 1. 1986. P. 123–131.

17. Tolstaya T. Ogon I pyl //Avrora. 10. 1986. P. 82–91.

18. Tolstaya T. Noch //Oktiabr 4. 1987. P. 95–99.

19. Tolstaya T. Spi spokojno, sinok //Avrora. 4. 1986. P. 94–106.

20. Ulitskaya L. Someone else's children. 162 p.

21. Ulitskaya L. The beast (Zver) trans. Arch Tait. 156 p.

22. Ulitskaya L. Angel. (Golubchik) trans. Arch Tait. 179 p.

Websites

1. [www.magazines.russ.ru](http://www.magazines.russ.ru)
2. [www.klassika.ru](http://www.klassika.ru)
3. [www.rsl.ru](http://www.rsl.ru)
4. [www.livelib.ru](http://www.livelib.ru)
5. [www.rvb.ru](http://www.rvb.ru)
6. [www.lib.ru](http://www.lib.ru)
7. [www.litratura548.narod.ru](http://www.litratura548.narod.ru)
8. [www.russian.languag.ru](http://www.russian.languag.ru)

УДК 304.444

## ИНФОРМАЦИОННАЯ РЕВОЛЮЦИЯ КАК СОБЫТИЕ И СО-БЫТИЕ

**Ж. В. ФЁДОРОВА,**

*кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и  
медиакоммуникаций Казанского государственного энергетического  
университета, 420034, Казань, улица Красносельская, 51, тел.  
+7 (432) 519-43-00, e-mail: fedorova\_zhanna\_v@mail.ru*

### **Аннотация**

**Фёдорова Ж. В. Информационная революция как событие и со-бытие.**

*В статье анализируется процесс трансформации общества и человека, связанный с феноменом информационной революции и формированием нового типа медиа. Отмечается, что информационная революция есть отклонение от «нормального» хода вещей, которому характерны максимальная событийность и антропологичность. Авторы считают, что антропологическая точка зрения необходима для понимания информационной революции не только как фундирующего концепта, но и как социального феномена, важного для осмысления нового типа общественных связей и процессов. Подчеркивается, что персонализация информационной революции дает возможность «перефокусировать» взгляд с события на субъект и акцентировать его вовлеченность в данную социальную практику. Обосновывается положение о том, что современные медиа, пришедшие на смену традиционным СМИ, изменяют сущность человека и систему его ценностных ориентаций. Аксиологическая проекция событийного дискурса – медиатизации бытия – накладывается на характеристики социальных медиа. Показана роль информационных технологий в создании облика эпохи, обусловленного характером digital-коммуникации.*

**Ключевые слова:** информационная революция, трансформация, информация, антропологический подход, коммуникация, медиа, аксиология.

### **Summary**

**Fedorova Zh. V. Information Revolution as a Being and Co-being.**

*The article analyzes the process of transformation of society and personality,*

© Т. И. Хоруженко, 2018

*connected with the phenomenon of information revolution and the formation of a new type of media. The purpose of this study is to show that the information revolution is a deviation from the «normal» course of things, characterized by the maximum eventuality and anthropological component. The authors believe that the anthropological point of view is necessary for understanding the information revolution not only as the founding concept of modernity, but also as a social phenomenon important for understanding a new type of social connections and processes. It is emphasized that the personalization of the information revolution makes it possible to «refocus» the view from the event on the subject of action and to note its variable involvement in this social practice. The article reveals the thesis that modern media, which have replaced the traditional media, change the essence of a person and the system of his value orientations. The axiological projection of the event discourse, namely the mediation of being, is superimposed on the characteristics of new media. The article highlights the role of information technologies in creating the appearance of an epoch, conditioned by the nature of digital communication.*

**Keywords:** information revolution, transformation, information, anthropological approach, communication, media, axiology.

Актуальность темы исследования обусловлена сосредоточенностью философии «after-постмодерна» на социальной проблематике, что связано с провозглашением идеи «смерти социального» (Дж. Ватимо, Ф. Гваттари, Ж. Делез, М. Фуко, Ж.Бодрийяр). Эта идея появилась «как выражение конечности конкретно-исторических форм социального, в частности – кризиса современной, институциональной формы социальной» [6, с. 4], что говорит, на наш взгляд, о переосмыслении, декодировании понятия «общество».

Говорить о «смерти социального», конечно, преждевременно, но переформатирование (и теоретическое, и фактическое) традиционных форм социальной неизбежно, более того, оно уже происходит. Не в последнюю очередь этот процесс предопределила информационная революция, сконструировавшая, по словам М. Кастельса «цифровые сети коммуникации» [1, с. 9]. В условиях трансформации социальных институтов и процессов философское осмысление информационной революции предполагает понимание роли медиа и digital в ткани социальных отношений и ее влияния на характер социальной.



Отметим, что исследование носит междисциплинарный характер, так как концепт «медиа» входит в предметную область ряда наук, причем не обязательно социально-гуманитарного профиля. Интерес к медиа как к новой реальности, более того – как к новой форме бытия – со-бытия, свойственен различным областям научного знания. Характерен он и философии как особой модели познания мира, вырабатывающей систему наиболее общих характеристик, предельно-обобщающих понятий и фундаментальных принципов реальности. Философский анализ информационной революции и ее результатов предполагает оперирование широкими понятиями и категориями (общество, культура, ценности, сознание), предельный уровень обобщений и интеграцию результатов научного знания в целом.

Таким образом, цель исследования – обосновать идею информационной революции как события, обусловившего формирование общества как индивидуализированной общности – «со-бытия».

Информационная революция, как и любой диалектический «скачок», обладая потенциалом тотального преобразования реальности, явила собой, по словам М. Кастельса, «перелом» в материальной и духовной сферах жизни общества, при этом ядром данной трансформации является коммуникация и ее каналы: «Мы переживаем, – пишет он, – один из редких в истории моментов. Момент этот характеризуется трансформацией нашей «материальной культуры» <...> через работу новой технологической парадигмы, построенной вокруг информационных технологий» [2, с. 49]. Итак, информационная революция может восприниматься в качестве определяющего фактора бытия современного человека, обусловившего, в первую очередь, высокий уровень развития цифровых, сетевых, информационных, теле- и коммуникационных технологий, их повсеместное использование. Это предопределило переход в новое состояние формы (технической и технологической) и

содержания социальных отношений и процессов.

Информационная революция, как, собственно, и любая другая радикальная трансформация, открывает новое смысловое пространство самоопределения общества и человека, отход от закономерного развития событий, обусловленный максимальной событийностью. С социальной точки зрения, информационная революция не одномоментна, она охватывает множество событий, часто разнопорядковых и темпорально малосвязанных. С антропологической точки зрения, в нее вовлечены участники (агенты), сознательно конструирующие ее событийность и значимость, идейные противники и те, кто вынужден приспособливаться к ее результатам (реципиенты). Обобщенным же итогом явилась невозможность противостоять информационным и digital-технологиям, ибо человек XXI века ими «узурпирован». Как итог, системообразующим фактором жизни общества становится информация, влияющая на состояние политической, экономической, культурной и других его составляющих: «Речь идет о становлении глобальной информационной индустрии <...>, о роли знаний, информации в экономическом развитии, появлении новых форм «электронной» демократии, структурных сдвигах в занятости» [4, с. 13]. Как пишет М. Кастельс, «горизонтальные цифровые коммуникационные сети превратились в становой хребет нашей жизни, воплотившись в новой социальной структуре» [1, с. 10] – сетевом обществе. Порождением информационной революции и последующего за ней сетевого общества, обозначивших наступление цифровой эпохи, является и digital-человек.

Цифровая эпоха и «оцифровывание» человека связаны с социальными медиа, ставшими орудием труда и посредником в коммуникации. Новые медиа преобразовали, прежде всего, социокультурный ландшафт. И если традиционные СМИ, как писал Г. Маркузе, поглощают лишь «индивидуальные мысли» [3, с. 21], то современные претендуют уже на человека

в целом, захватывая сознание и организм в оковы виртуальной реальности и превращая в биологический вид «человек кликающий», а окружающий мир – в реальность «кнопочной культуры» [5, с. 43–44].

Как образец такой реальности рассмотрим видеоблогинг. Это публичная сетевая медиаплощадка в виде сборника видеоклипов, расположенных в обратном хронологическом порядке и объединенных личностью автора (видеоблогера). Videоблог может быть личным дневником, лентой новостей, площадкой для комментирования текущих событий, сборником познавательных, развлекательных и даже обучающих материалов.

В современном медиaprостранстве существуют видеоблогеры с огромной аудиторией. Их посты просматривают / прослушивают десятки миллионов человек, образующих новый тип социальности. Такая аудитория практически немислима для современной книжной, словесной культуры; такой авторитет – для писателя. Videоблогеры становятся подлинными лидерами мнений, так как их голоса в буквальном значении – это голоса «простых людей». Значит ли это, что скоро люди перестанут читать, а книги станут артефактом? Лишь красивой метафорой останется обозначение писательского труда как «букв на кончиках пальцев»? В конечном счете, подобные риторические вопросы сводятся к противостоянию «буква – звук-изображение». И к ответу на вопрос: что для осмысления реальности нужно человеку цифровой эпохи – набор букв (текст) или видео- и звуковой ряд?

Когда мы говорим о всеобщем характере социальных медиа, то почему-то забываем, что за массивом гаджетов, сетей, приборов и механизмов находятся люди. Люди состоят из опыта и историй. Не клипы, а истории показывают бытование антропологических и социальных закономерностей. И за каждой историей всегда стоит драматичный и человеческий текст (даже если это видео) как осмысленный и прочувство-

ванный набор букв, соединенных в единое смысловое поле и потому предполагающий связь внутреннего и внешнего. Связывают его как общая идея единства (единосущность, по В. Н. Топорову) бытия и познания, так и более частная проблема существования текста во времени, когда возникает задача удержания информации не ниже определенного когнитивного уровня. Книжная культура, основанная на процессе декодирования символов и знаков, направлена на формирование творческого потенциала (акты «домысливания») и способности к критическому анализу семантического пространства словесности. И, одновременно, на закрепление «вечных» истин нравственности и красоты.

Культура информационного общества обладает качеством модифицировать аксиологически значимое. Как отмечает С. К. Шайхитдинова: «В результате то, что еще вчера представляло ценность для большинства, списывается «за ненадобностью» без оглядки на тех, кто не способен, «смеясь», расставаться со своим прошлым, в котором, возможно, и заключается весь смысл их жизни» [7, с. 4]. Свержение устойчивых ценностных императивов обусловило подмену коммуникации ее имитацией, отчуждение и самоотчуждение человека в процессе глобальной «медиатизации» («объект-объектности») его жизни. Как совокупность индивидов, общество также подверглось изменениям, обозначаемым как «преобразование внутреннего мира человека», так и внешних (социально закрепленных) «<...> схем его деятельности» [7, с. 12].

Социальные медиа способствуют становлению особого характера социального. В медиaprостранстве возникла та условная идентичность, которая создает культ созерцательности по отношению к окружающему миру и самому себе. Происходит вытеснение человека из медиaprостранства; в нем нет и не может быть человека как субъекта, ответственного за слова поступки: анонимность – главный принцип социальных медиа. В этом пространстве постепенно стираются границы

между «производителями» и «потребителями» информации, что создает, по Г. Лукачу, деформированный способ бытия: индивид поглощает килобиты, мегабиты и даже гигабиты информации, одновременно являясь и ее автором.

Деформированность бытия заключается еще и в том, что мир новых коммуникаций вступает в противоречие с социальной природой человека, доводит процесс его отчуждения до предела: настраивая на «единичную» (индивидуализированную) коммуникацию и уводя от «всеобщей». Таким образом, личное / социальное оказываются в разных мирах, основанных на разной логике и герменевтике [8, с. 13].

В конце XX века современный французский философ Ален Бадью сформулировал метафору «подшивание философии», имея в виду состояние связанности философии с той или иной культурной формой, запараллеленность философии и других типов мировоззрения. Эту же метафору можно применить к современному информационному обществу, ибо подключение индивида к публичной коммуникации, его «подшивание» к ней и ею можно рассматривать через призму социальности как со-бытийности.

Современные медиа, сформированные информационной революцией и ставшие ее конститутивным и даже атрибутивным принципом, приобрели всеобщий характер, их деятельность затрагивает уже основы общества: «That is because of the essential role which mass-media plays in politic area. This tool helps people to create a value system and suitable patterns for every-day life» [9, с. 53]. Поэтому, видимо, существует постулат, согласно которому свобода информации должна «ограничиваться» идеями общественного блага и социальной ответственности. Изучение социального вреда / пользы таких ограничений – одна из актуальных задач современного социально-гуманитарного знания.

**Список использованных источников**

1. Кастельс М. Власть коммуникации. М.: Изд-во Высш. школы экономики, 2017. 591 с.
2. Кастельс М. Информационная эпоха. Экономика, общество и культура. М.: ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.
3. Маркузе Г. Одномерный человек. М.: АСТ, 2003. 331 с.
4. Мелюхин И. С. Информационное общество: истоки, проблемы, тенденции развития. М.: Изд-во Московского ун-та, 1999. 208 с.
5. Тарасенко В. В. Человек кликающий: фрактальные метаморфозы // Информационное общество. 1999. №1. С. 43–46.
6. Терещенко Н. А. Социальная философия после «смерти социального». Казань: КФУ, 2011. 370 с.
7. Шайхитдинова С. К. Информационное общество и ситуация человека: Эволюция феномена отчуждения. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2004. 308 с.
8. Fedorova Zh.V. Media landscape of modern society: ontology of «the negative» // Modern Science. 2017. №4–2. С. 11–14
9. Fyodorova Zh., Volchkova O. Freedom of speech as a value and problem // Values and ideals: Theory and Praxis. Abstracts. International Society for Universal Dialogue. XI World Congress, July, 2016, Warsaw, Poland. Warsaw: Printed by Elipsa, 2016. P. 52–53.

УДК 82-1/-9

## ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ АМЕРИКАНСКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ МАЛОЙ ФОРМЫ

**Т. Е. ХУДОЛЕЕВА,**

преподаватель иностранного языка, СГБОУ ПО «Севастопольский медицинский колледж им. Жени Дерюгиной», г. Севастополь, ул. Руднева 26/4, тел.: + 7(978)1170272, e-mail: tanyadams@gmail.com.

### **Аннотация**

**Худолеева Т. Е. Жанровое разнообразие американской постмодернистской прозы малой формы.**

Статья посвящена изучению жанрового разнообразия американской постмодернистской прозы малой формы сквозь призму трансформации различных стилей письма. Цель данной статьи – очертить жанровые разновидности американской постмодернистской прозы малой формы с позиций лингвостилистики. Основными методами исследования являются литературно-исторический, компаративный и структурный. Американский рассказ трактуется как национальное американское творение, для которого характерна жанровая полистилистичность. Отмечено, что американская постмодернистская проза является полиморфной по своей природе и охватывает необычные, подвижные, гибридные жанровые образования, построенные на межжанровой диффузии, межродовом взаимопроникновении, жанровой интеграции и дифференциации. Показано, что современная американская постмодернистская проза малой формы в полистилистическом аспекте отображает три этапа эволюции жанра американского рассказа: допостмодернистский, постмодернистский и постпостмодернистский.

**Ключевые слова:** американская постмодернистская проза малой формы, американский рассказ, жанровая полистилистичность, постмодернистская поэтика.

### **Summary**

**Khudoleeva T. E. The Genre Variety of American Postmodern Prose of Small Form.**

The article is devoted to the study of the genre diversity of the American postmodern prose of small form through the prism of the transformation of various writing styles. The purpose of this article is to outline the genre varieties

*of American postmodern prose of small form from the standpoint of linguistic stylistics. The main research methods are literary-historical, comparative and structural. The American story is treated as a national American creation, for which polystylistics of the genre is a characteristic feature. It is noted that American postmodern prose is polymorphic in nature and covers unusual, mobile, hybrid genre formations built on inter-genre diffusion, intergeneric interpenetration, genre integration and differentiation. It is shown that contemporary American postmodern prose of small form in the polystylistic aspect reflects three stages in the evolution of the American story genre: pre-modernist, post-modernistic, and post-postmodernist.*

**Keywords:** the American postmodern short fiction, the American short story, genre of polystylistic character, postmodern poetics.

В современной лингвопоэтике художественные произведения постмодернистской прозы малой формы с точки зрения их многообразия трактуются как тексты, лишённые жанрового кода [1, с. 25; 5, с. 141]. Это объясняется, с одной стороны, стремлением авторов показать современного человека, потерянного и отчаявшегося в абсурдном мире повседневной жизни, а с другой – искажением грамматических норм, осложнённым синтаксисом, яркими новообразованиями, метафоричностью и амбивалентностью постмодернистского стиля письма. Анализ современных литературных направлений и течений показывает, что именно жанровая сфера становится полем эксперимента постмодернистской деконструкции [4, с. 61; 5, с. 142]. Этот процесс отмечен трансформацией жанровых форм, их смелым сочетанием, отталкиванием от традиции и одновременно плодотворным ее использованием.

Создание формальной жанрологической классификации осложняется несколькими причинами. Во-первых, проза малой формы граничит с рядом смежных явлений. Во-вторых, постмодернистская проза настолько многогранна, что завершить перечень ее динамических жанровых новообразований практически невозможно. Назовем некоторые из них: лирическая, психологическая, философская, интеллектуальная, абсурдистская, бытовая, юмористическая, сатирическая, эссеистическая, притчевая, авангардистская, дневниковая, суггестивная, повествовательная, новеллистическая.



Цель данной статьи – очертить жанровые разновидности американской постмодернистской прозы малой формы с позиций лингвостилистики.

Для этого планируется решение следующих задач:

- уточнить содержание понятия «американская постмодернистская проза»;
- проследить становление «американского рассказа» как национального жанра в рамках американской прозы малой формы;
- выявить существенные признаки американского постмодернистского повествования сквозь призму лингвостилистики;
- определить периоды эволюции жанра американского постмодернистского повествования в лингвостилистическом аспекте и установить его жанровые разновидности.

Основными методами исследования являются литературно-исторический, компаративный и структурный.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной степенью изученности вопроса, касающегося жанровой классификации американской прозы малой формы.

В американской постмодернистской прозе сегодня свободно сосуществуют различные литературные формы без четко определенной жанровой дифференциации [1, 2, 5]. Они являются результатом трансформации, или интеграции, которые были начаты новыми маргинальными жанровыми образованиями. Иными словами, на уровне жанра имеет место своеобразная «интержанровость» (по аналогии с интертекстуальностью), которая заключается в заимствовании жанровых клише прошлых эпох, их необычном сочетании, модификации, растворении друг в друге, в своеобразной игре с читателем – навязывании ему мысли о «безжанровости» произведения [1, с. 47].

Смещение жанров и жанровых форм американской постмодернистской прозы является проявлением ее полистилистичности, под которой понимают жанровое разнообразие

вплоть до нарушения литературных канонов и трансформацию традиционных средств поэтики [19, с. 224]. В постмодернистском произведении автор выходит за узкие рамки стилизации, и, экспериментируя с различными жанровыми формами, создает свою собственную особую манеру письма и новые, необычные жанровые сочетания.

Изучая современную прозу, В. Луков вводит понятие «жанровая генерализация» и определяет художественное творчество XX века как литературу «культурного запроса» [5, с. 146]. Под жанровой генерализацией имеется в виду процесс объединения жанров для реализации нежанрового (проблемно-тематического) общего принципа. Поэтому независимо от того, к какому именно жанру автор относит свое произведение, оно является текстом без иерархии, все фрагменты которого автономные и самодостаточные. Это «гротескно яркая смесь образов, точек зрения и лексики, которая толпится на поверхности, довольная тем, что она только поверхность без глубины значений» [1, с. 102]. Можно утверждать, что американская постмодернистская проза в целом является полиморфной по своей природе и охватывает необычные, подвижные, гибридные жанровые образования, построенные на межжанровой диффузии, межродовом взаимопроникновении, жанровой интеграции и дифференциации.

В современной лингвопоэтике отдельную проблему представляют те художественные тексты, которые отличаются своим жанровым своеобразием. Среди ведущих жанровых тенденций, постулированных Ж.-Ф. Лиотаром для периода раннего постмодернизма, – кризис «большого романа», который стал результатом «распада метанарратива» [15, с. 34]. Учитывая эту тенденцию в рамках постмодернистской прозы малой формы, особую популярность приобретает жанр американского рассказа / новеллы (*the short story*) [18, с. 76], что отражает не только динамику становления национальной литературы, но и социально-культурные и идеологические

тенденции развития американской нации. Отметим, что в XIX веке для обозначения рассказов использовался термин *tale* (рассказ, история, повесть). Впоследствии в 1883 термин *story* ввел Г. Джеймс, а термин *short story* в 1899 – Б. Гарт. Именно последний термин получил широкое распространение, начиная с XX в.

В современных литературоведческих источниках термин «американские рассказы» для обозначения исследуемого жанра употребляется как синонимический терминам «короткий рассказ», «новелла», «новеллета», «повесть», «проза малой формы» [10; 21]. Однако первый, по нашему мнению, все же релевантный именно американскому жанру рассказа с присущими ему характерными особенностями изображаемой американской действительности.

Еще Э. По в 1842 г. впервые определил основные признаки рассказа классического типа, среди которых единство формы, целостность, заранее спланированная композиция. Главным отличием американского рассказа от остальных жанров малой формы он считал подчинение всех изобразительно-выразительных средств единому интродуктивному (заранее определенному) эффекту автора. По словам Дж. Тейлора, «в произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не способствует предыдущему авторскому замыслу» [21, с. 6].

Назвав рассказы национальным американским жанром, Бернард Маламуд отмечал, что рассказ – это умение показать на нескольких страницах сложность жизни. Предоставленный автору время крайне ограничено, за которое надо произвести у читателя впечатление, что ты глубоко осведомлен в том, о чем рассказываешь. «Сила и красота американского рассказа заключается в его краткости, которая побуждает автора к непревзойденному творчеству в системе символов произведения, нарративной перспективе и интенции» [22, с. 177].

Этот жанр был настолько специфическим, что за ним за-

крепилось название «американский скетч» [11, с. 3; 15, с. 20]. Действительно, первые образцы комического американского рассказа точно передавали противоречия национального характера американцев: скупой практицизм и пуританское благочестие, демократичность и нетерпимость, свободолюбие и культ успеха, достигнутого любой ценой. Это дало основание исследователям и писателям назвать этот жанр американским творением [11; 20]. Впоследствии появились такие рассказы, которые через юмористически-сатирическое изображение освещали обычаи, быт, характеры людей отдельных регионов Соединенных Штатов, в частности юга и юго-запада.

Благодаря своему небольшому размеру такой текст рассказа требует «однолинейного, четкого по строению сюжета, характеры персонажей показаны в основном в сложившемся виде, а немногочисленные описания из-за ограничений повествовательного пространства сжатые и лаконичные» [9, с. 4]. В тексте малой формы достаточно четко проявляются все его структурные и семантические характеристики, а традиционные категории текста (связность, когезия, когерентность, рекуррентность, информативность и т.д.), определенные в свое время И. Р. Гальпериным [3], становятся более сконцентрированными. Указанные особенности, вслед за К. М. Шпетным, можно объединить понятием лапидарности [7, с. 4], которая характеризуется следующими параметрами: от одного до трех небольших эпизодов; несколько персонажей, характеры которых представлены схематично; отсутствие глубокой характеристики их поступков, действий и мотивов. Поэтому можно утверждать, что специфика американского рассказа заключается не в количестве событий и персонажей, а в способе художественного отражения этих событий.

Под термином понятием «американские рассказы» понимаем небольшое прозаическое произведение, особенностью которого является кратковременность изображаемых событий, ограниченное количество действующих лиц и описательно-по-

вестовательный характер.

На рубеже XX–XXI вв. постмодернистская проза в целом становится местом наслоения социальных и культурных сдвигов современной эпохи, вызванных интенсивным наступлением на повседневную жизнь высоких технологий, СМИ и других современных форм аудиовизуальной и интерактивной коммуникации. Специфический тип американской постмодернистской культуры, ориентированной на массового потребителя, с соответствующей прагматикой языка, семантикой «мифологии успеха» [6] отражается на поэтологических особенностях постмодернистской прозы. В своем творчестве писатели-постмодернисты опираются на такие достижения национальной культуры, как фольклорный юмор, литературу фронта, традиции вестерна, мюзикла и «черного юмора» (Д. Бартельми, К. Воннегут, Дж. Барт, В. Берроуз).

В постмодернистской поэтике актуализируются «второстепенные» формы малой прозы, такие как эссе, мемуары, письма, комментарии, трактаты. Они освобождены от канонов, ограничений, стереотипов, а также происходит «мутация» жанров высокой и массовой литературы. Жанр американского рассказа тоже претерпевает изменения: он становится своеобразной экспериментальной «творческой лабораторией», где применяются новые методы изображения и шлифуются уже известные. Благодаря специфическим жанровым характеристикам американского рассказа (гибкости, лаконичности, жанровой подвижности, возможности легкого освоения новых тем и художественных приемов) [18] писатели быстро реагируют на требования времени. В результате, появляются кардинально видоизмененные новейшие произведения, в которых классические литературные каноны нарушены, стандарты обычной манеры письма разрушены, объединены ранее несовместимые стили и техники. Созданный широкий пласт разнообразных литературных экспериментов получил название экспериментальная литература «experimental literature» [13;

25], «experimental prose» [15; 22], «experimental fiction» [12], основным признаком которой являются новаторство техники или стиля письма [13].

Среди сущностных признаков американского постмодернистского повествования как художественного текста малой формы, по нашему мнению, следует назвать заостренную гиперболизацию [2], семантический и грамматический алогизм, полифонизм разнотипных рассказчиков, что подчеркивает противоестественность, аномальность и фантастичность описываемых ситуаций [14; 27]. Через гиперболизацию, алогизм характеров героев и изображаемых ситуаций в художественных произведениях, с одной стороны, создается эффект необычного, а с другой – показывается негативный смысл изображаемых явлений, которые умышленно подаются извращенно, искаженно, преувеличению. Такая обостренная гиперболизация дает возможность воспринимать описываемые события как уродливые, преступные или вредные. Особенно это оказывается целесообразным, «когда игнорируются гуманистические и демократические ценности, когда ход жизни противоречит разуму и логике» [14, с. 774].

По нашему убеждению, именно размер текста, изменчивость и интенциональная амбивалентность американской постмодернистской прозы малой формы как раз выступают теми факторами, которые наглядно демонстрируют принципы построения этих художественных текстов и способствуют их жанровой пестроте. Поэтому иерархия американской постмодернистской прозы малой формы по объему текстового материала выглядит примерно так: новелла, новеллета, рассказ (*short story*), короткий рассказ (*short short story*), очень короткий рассказ (*short short short story*). Далее следуют: «внезапная проза» (*sudden fiction*), что охватывает рассказы объемом 1-2 страницы, еще меньшие по объему рассказы «прозы вспышки» (*flash fiction*) и микропрозы (*micro fiction*), рассказы объемом сто слов (*drabble*) и рассказы объемом пятьдесят

слов (*dribble*). Самым маленьким по объему новейшим видом американской постмодернистской прозы малой формы считают начатую писателем Робертом Свартвудом «прозу намека» (*hint fiction*), которая охватывает рассказы объемом не более 25 слов [22, с. 24]. Сущностным признаком таких произведений является то, что автор и читатель находятся на полпути друг от друга, а потому читатель получает от автора лишь намек на длинную, более сложную историю. Несмотря на свой малый объем, рассказы прозы намека создают свой особый художественный мир, они захватывают, заставляют задуматься и возбуждают определенные эмоции.

Формирование американской постмодернистской прозы малой формы начинается еще в XVIII веке, однако, в эволюции этого жанра в течение XX – XXI веков можно выделить допостмодернистский, постмодернистский и постпостмодернистский периоды. Охарактеризуем каждый из указанных этапов отдельно.

Допостмодернистский период (1930–1950 гг.). В жанре американской постмодернистской прозы малой формы сказался наработкой новых нарративных форм, когда монологическая доминанта трансформировалась в диалогическую (интертекстуальную). Среди лингвостилистических приемов доминируют простые синтаксические конструкции с редуцированными репликами прямой речи, что способствует возникновению «телеграфного стиля» письма [21, с. 45]. Начинается применение лингвостилистического приема гротескной гиперболизации, основанного на гротескно-карикатурном преувеличении черт внешности героев, свойств объектов, хода событий и придающего образам гиперфантастичность.

Для постмодернистского периода (1960–1980 гг.) характерно влияние массовой культуры на общество: новая постмодернистская проза малой формы последовательно создается с помощью чисто постмодернистских лингвостилистических приемов, прежде всего с опорой на средства интертекстуаль-

ности. Благодаря интенсивному использованию заимствований из кинофильмов, песен и устных преданий о прошлом, интертекст уже используется не как отдельные цитаты или иноязычные вкрапления, а как сознательный стилистический прием и реализуется через перелицовку известных тем и сюжетов и открытые заимствования. Введение в основной текст повествования интертекстов и использование новых технологий словообразования способствовало формированию постмодернистской чувствительности [17], которая воспроизводила хаос жизни искусственно организованным хаосом фрагментарного повествования. Постепенно разрушалась логика и линейность повествования, деконструировался нарратив, создавался новый стиль постмодернистского нелинейного письма. Именно в этот период возникает прием постмодернистской языковой игры, к которой привлекаются языковые единицы всех уровней.

Постпостмодернистский период (1990–е гг. – настоящее) характеризуется возникновением нового типа эссеистического сознания: автор перестает быть категорией самовыражения, центром становится сам текст или письмо, что творится читателем «здесь и сейчас» и основывается на отрицании традиционных логических норм формулирования мысли и построения произведения. Мозаичность, фрагментарность, композиционная деструкция, монтажность сюжета, экранность изображения способствовали созданию новых композиционно-стилистических приемов, среди которых приемы «телевизионного вещания» и «монтажного мышления» [21, с. 48], имитирующие современное мышление и язык, в котором различные лексические единицы сочетаются наподобие монтажа и образуют несовместимый алогичный набор слов. Поэтому перед читателем стоит сверхсложная задача: овладеть текстуальным хаосом и разрозненностью текстовых фрагментов, реконструировать вербально невнятную и мерцающую текстуальную целостность на основе лишь отдельных



«следов» органического единства.

Подводя итоги, отметим, что американская постмодернистская проза является полиморфной по своей природе и охватывает необычные, подвижные, гибридные жанровые образования, построенные на межжанровой диффузии, межродовом взаимопроникновении, жанровой интеграции и дифференциации. Под терминопонятием «американский рассказ» понимаем небольшое прозаическое произведение, особенностью которого является кратковременность изображаемых событий, ограниченное количество действующих лиц и описательно-повествовательный характер. Среди базовых признаков американского постмодернистского повествования как художественного текста малой формы следует назвать заостренную гиперболизацию, семантический и грамматический алогизм, полифонизм разнотипных рассказчика.

Современная американская постмодернистская проза малой формы в лингвостилистическом аспекте отражает три этапа эволюции жанра американского рассказа. Первый – допостмодернистский (1930 – 1950 гг.), когда этот жанр был обозначен наработкой новых нарративных форм, а монологическая доминанта трансформировалась в диалогическую (интертекстуальную). Второй – собственно постмодернистский (1960 – 1980 гг.), который характеризуется разрушением логики и линейности повествования, созданием нового стиля постмодернистского нелинейного письма. Третий – постпостмодернистский (1990–е гг. – настоящее), которому присущ новый тип эссеистического сознания, когда автор перестает быть способом самовыражения, а центром становится сам текст, который создаётся читателем «здесь и сейчас».

#### **Список использованных источников**

1. Барри П. Введение в теорию: литературоведение и культурология. Киев: Факел, 2008. 360 с.
2. Белянин В. П., Белянин В. П., Бутенко И. А. Антология

черного юмора. М.: ПАИМС, 1996. 192 с.

3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Эдиториал УРСС, 2004. 144 с.

4. Кузнецов И. Проблема жанра и теория коммуникативных стратегий нарратива // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5. – С. 61–70.

5. Луков Вл. А. Жанры и жанровые генерализации // Проблемы филологии и культурологии. – 2006. – № 1. – С. 141–148.

6. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. СПб.: Университетская книга, 2009. 495 с.

7. Шпетный К. М. Лингвостилистические и структурно-композиционные особенности текста короткого рассказа: (на материале американской литературы): автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки». М., 1980. 23 с.

8. A Glossary of Contemporary Literary Theory. J. Hawthorn. L.: Arnold, OUP, 2000. 400 p.

9. Bendixen A. The Emergence and Development of the American Short Story. N. Y.; L.: John Wiley & Sons Ltd, 2010. P. 3–19.

10. Bensko T. Writing Experimental Fiction: Leaving the Problem Out of the Plot [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.writing-world.com/fiction/experimental.shtml> (дата обращения 15.09.2018).

11. Experimental Literature [ed. F. P. Miller, A. F. Vandome, J. McBrewster]. VDM Verlag Dr. Mueller e.K., 2010. 76 p.

12. Hoberek A. Postmodern Fiction. The Encyclopedia of Twentieth-century Fiction. Twentieth-Century American Fiction [gen. ed. B. W. Shaffer; volume ed. P. O'Donnell, D. W. Madden, J. Nieland, J. C. Ball]. N. Y.: John Wiley & Sons, 2011. V. II. P. 773–777.

13. Irr C. Between the Avant-Garde and Kitsch: Experimental

Prose in U. S. and Canadian Leftist Periodicals of the 1930's // *Journal of Canadian Studies*. – V. 30. – № 2. – 1995. – P. 19–38.

14. Kelly J. P., Kessel J. Introduction. / *Feeling Very Strange: The Slipstream Anthology* [ed. J. P. Kelly, J. Kessel]. N. Y.: The Free Press, 2006. P. ix–xxiii.

15. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984. 110 p.

16. May C. E. *The Experimental Short Story: Part II: David Means, Stephen Millhauser, George Saunders, Steven Dixon* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://may-on-the-short-story.blogspot.com/search/label/Experimental%20Short%20Story> (дата обращения 10.09.2018)

17. Monteiro G. *The Hemingway Story* / G. Monteiro // *A Companion to the American Short Story* / [ed. A. Bendixen, J. Nagel]. N. Y.: John Wiley & Sons Ltd, 2010. P. 224–243.

18. Rangno E. V. R. *Contemporary American Literature: 1945-Present*. [Ed. J. Phillips]. N. Y.: Facts On File, 2006. 96 p.

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

УДК 81'25

## ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ПУБЛИЧНОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ РЕЧИ (НА МАТЕРИАЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЙ В. В. ПУТИНА)

**И. В. РЕШЕТАРОВА,**

*кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода, Образовательная организация высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков», ДНР, 284626, г. Горловка, ул. Рудакова, 25, тел: +38(071)3062908, e-mail: iv\_reshe@mail.ru.*

**Т. А. ТРИЩЕНКО,**

*магистрант по направлению подготовки 45.04.02 Лингвистика, Образовательная организация высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков», ДНР, 284626, г. Горловка, ул. Рудакова, 25, тел: +38(071)3913803, e-mail: taniatrishchenko@gmail.com.*

### **Аннотация**

**Решетарова И. В., Трищенко Т. А. Особенности перевода публичной политической речи (на материале выступлений В. В. Путина).**

*В статье рассматриваются особенности перевода публичных политических речей как неотъемлемой составляющей части политического дискурса. Материалом исследования послужили выступления президента России. В работе были применены следующие методы: метод теоретического анализа научно-методической литературы, метод сравнительного анализа и анализа словарных дефиниций, метод контекстуального и интерпретационного анализа. Особое внимание уделено определенным*

© И. В. Решетарова, Т. А. Трищенко, 2018

*трудностям, с которыми может столкнуться переводчик при работе над переводом политической речи. К таким трудностям относятся: перевод экспрессивно-окрашенных слов, перевод фразеологизмов и реалий.*

**Ключевые слова:** политический дискурс, общественно-политический перевод, экспрессивно-окрашенные слова, фразеологизм, реалия.

### **Summary**

**Reshetarova I. V., Trishchenko T. A. Peculiarities of Translation of the Public Political Speech (on the material of public speeches of V. V. Putin).**

*The article deals with the peculiarities of translation of public political speeches. The speeches of the President of Russia were taken as the research material. The following methods were used in the work: the method of theoretical analysis of scientific and methodological literature, the method of comparative analysis and analysis of vocabulary definitions, method of contextual and interpretative analysis. Special attention is paid to certain difficulties that the translator may encounter when working on the translation of a political speech. These difficulties may include: the translation of expressive emotionally-coloured words, the translation of phraseological units and realia.*

**Keywords:** political discourse, socio-political translation, expressive emotionally-coloured words, phraseological unit, realia.

Политический дискурс очень разнообразен как по своему содержанию, так и по задачам, которые он призван решать. Неотъемлемым компонентом политического дискурса является публичная (ораторская) речь государственного (политического) деятеля, рассчитанная на большую аудиторию. Особенности таких выступлений занимают учёные разных областей знаний (например, работы В. И. Карасика, Е. И. Шейгал, И. С. Алексеевой, В. Е. Чернявской, Т. Б. Крючковой, А. А. Леонтьевой, Р. М. Фрумкиной, О. А. Леонтович). Научный интерес к содержанию публичных политических речей вносит вклад в развитие политологии, философии, лингвистики, журналистики, психологии, социологии, культурологии, теории межкультурной коммуникации и других наук. Междисциплинарный характер и количество проводимых исследований говорит об актуальности данного направления исследований и, в свою очередь, подтверждает актуальность нашего исследования, целью которого является анализ особенностей перевода публичной политической речи на английский язык.

Материалом исследования послужили выступления президента России.

В работе использованы следующие методы: метод теоретического анализа научно-методической литературы; метод сравнительного анализа; метод анализа словарных дефиниций; метод контекстуального анализа и метод интерпретационного анализа.

Обыкновенно, публичная политическая речь представляет собой выступление на экономическую, политическую или социальную тему, выступающая, в свою очередь, мощным оружием и эффективным средством достижения поставленных целей [7]. Воздействие на аудиторию, сознание и чувства слушающих является основной задачей любого политического выступления, что придаёт вопросам мастерства публичного выступления особое значение. Только человек, свободно владеющий речью, человек, которого приятно слушать, способен влиять на мнение других людей.

Выступая публично, каждый политик или государственный (общественный) деятель принимает на себя ответственность, а в случае выступления лидера государства ответственность приобретает более серьёзные масштабы. В таком выступлении речь зачастую идёт не только об использовании развёрнутой аргументации для отстаивания собственных позиций, но и об отстаивании национальных интересов при решении международных вопросов, урегулировании конфликтов и др.

Общественно-политический перевод является одним из наиболее востребованных переводов благодаря возрастающей интенсивности международных контактов и объёму издаваемых ежегодно общественно-политических текстов. Данный перевод включает (кроме материалов выступлений государственных, партийных и общественных деятелей) материалы международных, правительственных и общественных организаций. Так, общественно-политические тексты разнообразны в стилистическом и жанровом отношении. Условно

их можно разделить на три группы: - документально-деловые тексты (конституции и законодательные акты); - информационно-описательные тексты (информационные заметки, справочные тексты, исторические описания и обзоры и т. д.); - публицистические тексты в узком смысле слова (речи, статьи и т. д.).

Каждой группе этих текстов характерен свой особенный лексикон. Документально-деловым текстам характерно большое количество клише, специальной терминологии, реалий; информационно-описательные тексты связаны с сообщениями о текущих событиях, соответственно они содержат термины, исторические реалии, имена собственные и т. д.; для публицистики типично обилие разнообразных эмоционально-окрашенных элементов, образных выражений, синтаксических фигур, цитат и др.

Следовательно, в задачи переводчика входит выявление и адекватная передача смысла, определение экспрессивных особенностей текста и сохранение обращённости к слушателю или читателю. Верность оригиналу и заключается, по мнению В. Н. Комиссарова [4, с. 80], прежде всего, в достижении намеченного автором эффекта, в сохранении заложенного в тексте обращения. При работе с политической речью трудности могут вызывать:

*1. Перевод экспрессивно-окрашенных слов.* Под экспрессией в стилистике понимают выразительно-изобразительные качества речи, которые отличают её от обычной, стилистически нейтральной речи, делают речевые средства образными, яркими, эмоционально окрашенными.

При переводе для достижения экспрессивной эквивалентности (в зависимости от конкретных требований английского публицистического стиля) возникает необходимость принятия мер по сохранению прагматического воздействия оригинала, то есть повышения или снижения его экспрессивности. Снижение экспрессивности осуществляется, например, за счёт

сокращения числа эмоционально окрашенных слов и/или замены их на нейтральные эквиваленты; использования приёма компенсации; замены риторических вопросов нейтральными утвердительными предложениями. Сохранить же экспрессивность русского высказывания позволяют следующие преобразования: замена абстрактных существительных конкретными; вербализация отглагольных существительных; замена греческих и латинских заимствований словами англо-саксонского происхождения, относящимися к разговорной лексике; соблюдение правила частотности употребления языковых единиц – ограниченного использования в английском тексте некоторых категорий лексических единиц, отрицательных и пассивных конструкций [2, с. 100].

Рассмотрим пример использования замены экспрессивно маркированной единицы нейтральным эквивалентом:

*Это **важнейший** шаг для развития математического и инженерного образования в России. – This is also a **big** step in developing mathematics and engineering education in Russia* [5]. – Прилагательное **важнейший** в превосходной степени переведено при помощи нейтрального прилагательного *big*.

Еще один пример (демонстрирует снижение эмоциональной окраски):

*Террористы и религиозные радикалы, которые в течение практически нескольких месяцев **подобрали** власть, которая в буквальном смысле **валялась** на земле. – Terrorists and religious radicals who within a few months **took** the power that **was there for the taking*** [5]. – Эмоциональная окраска предложения снижена путём замены глагола **подобрали**, имеющего негативную коннотацию, нейтральным английским глаголом *take*; русский глагол *валяться*, также имеющий отрицательно окрашенное значение, был переведен описательно: *was there for the taking*.

В следующем примере используется синтаксический параллелизм (анафора). ***Перед** лицом войны вы верите в*



*возможность мира. **Перед лицом** отчаяния вы верите, что есть надежда. **Перед лицом** политики, которая не дает вам слова, которая заставляет вас бездействовать, которая так долго разделяла нас, вы верите, что мы можем быть одним целым, построив сплоченный союз. – **In the face of war, you believe there can be peace. In the face of despair, you believe there can be hope. In the face of politics that's shut you out, that's told you to settle, that's divided us for too long, you believe we can be one people, building that more perfect union** [5].*

Анафора – одна из фигур художественной речи, используемая с целью усиления эмоционально-торжественного, возвышенного тона, смыслового и логического выделения наиболее важных мыслей. Анафора представляет собой оборот поэтической речи, состоящий в повторении одинаковых слов, выражений, звуковых сочетаний в начале частей сложного предложения, фраз, абзацев [6]. В анализируемом примере перевода анафору удалось сохранить, вследствие чего также сохранилась экспрессивность.

*2. Перевод фразеологизмов.* Фразеологизм – это сложная лингвистическая единица. В нём содержатся не только смысл и внешняя форма, но и оценка объекта или явления. Такая многогранность превращает перевод русских фразеологизмов на иностранный язык в сложную творческую задачу.

Выделяют четыре основных способа перевода фразеологизмов: метод фразеологического эквивалента; метод фразеологического аналога; дословный перевод фразеологизмов или калькирование; описательный перевод фразеологизмов [1, с. 154].

Рассмотрим пример использования метода фразеологического эквивалента: *Мы встретились, поговорили. Он, оказываясь, взял с собой диктофон, тайно записал разговор, а потом опубликовал его в прессе. **Я не мог поверить своим ушам и глазам.** – **We met and talked (with NATO chief Anders Fogh Rasmussen), and it turned out he had brought a voice***

*recorder with him and secretly recorded our conversation and then published it in the press. I couldn't believe my eyes and ears. That's some kind of nonsense, you understand [5].*

В следующем примере фразеологизм переведен методом фразеологического аналога:

*А следовательно, не нужно считаться и с ООН, которая зачастую, вместо того чтобы автоматически санкционировать, узаконить нужное решение, только мешает, как у нас говорят, «путается под ногами». – And they did not have to reckon with the U.N., which, instead of acting to automatically authorize and legitimize the necessary decisions, often creates obstacles or, in other words, **stands in the way** [5].*

Далее – пример использования дословного перевода: *Владивосток далеко находится от столицы, но, как у нас всегда в России говорили, «до господя высоко, до царя далеко». И там есть проблема, которую пока не удалось решить. – Vladivostok is far away from the capital but, as they have always said in Russia, «it is too high to the Lord and too far to the Tsar». There is a problem there that has not been solved yet.*

Ещё один пример – эквивалентность достигнута при помощи описательного перевода: *Ну что, Россия? Опустила голову и смирилась, проглотила эту обиду. – What about Russia? It humbly accepted the situation.[5].*

3. *Перевод реалий.* Реалии – это слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные образу жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому. Будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, а, следовательно, не поддаются переводу на общем основании, то есть, требуют особого подхода.

Традиционно реалии классифицируют следующим образом: предметное деление; местное деление (в зависимости от национальной и языковой принадлежности); временное

деление (в синхроническом и диахроническом плане).

Предметное деление включает: географические реалии (названия объектов физической географии, метеорологии, географические объекты, связанные с человеческой деятельностью и эндемики); этногеографические реалии (быт, труд, искусство, культура, этнические объекты, меры и деньги); общественно-политические реалии (административно-территориальное устройство, органы и носители власти, общественно-политическая жизнь, военные реалии).

При местном делении реалии рассматриваются как в плоскости одного языка (свои или чужие), так и в сравнении пары языков (внутренние или внешние).

Временное деление подразумевает деление реалий на современные и исторические.

Среди основных трудностей при переводе реалий выделяют [3, с. 49] отсутствие прямого эквивалента и необходимость передачи национально-исторической окраски, колорита.

Рассмотрим пример передачи русских реалий:

*Это как раз на руку, как Вы хорошо понимаете, европейской экономике... В условиях слабого евро в данном случае французские производители получают очевидные бонусы, фору. Но это вызов и для нашего машиностроения. – It will benefit the European economy. A weak euro is a clear benefit for French producers and a challenge for the Russian mechanical engineering [5].*

В данном примере при переводе реалий русской культуры *быть на руку, получать бонусы, фору* на английский язык использована лексическая единица с широким семантическим полем *benefit*, то есть, применён переводческий приём генерализации (слово с конкретным значением заменено словом с более широким значением).

Подводя итоги, отметим, что задача переводчика заключается не только в умении разбираться в структурных элементах текста, узнавать реалии, идиомы, синтаксические конструкции,

используемые автором, но и в умении выбрать соответствующую структуру/единицу в языке перевода не повредив сути высказывания и сохранив нужную тональность речи.

В заключение отметим, что политическая речь, будучи достаточно разнообразной (это и инаугурационные речи, и обращения к Федеральному Собранию, и ежегодные Послания Президента, и избирательные кампании, и всевозможные международные встречи) на современном этапе изучается с позиций принадлежности к политическому дискурсу. Политический дискурс, в свою очередь, становясь более доступным широкой общественности, принадлежащей разным лингвокультурам, предоставляет широкие возможности для дальнейших переводческих исследований.

#### **Список использованных источников**

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М.: ЛКИ, 2010. 240 с.
2. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. М.: УРАО, 2000. 208 с.
3. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 2006. 448 с.
4. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. М.: Юрайт, 2000. 136 с.
5. Речь В. В. Путина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kremlin.ru> (дата обращения 15.11.2018).
6. Что такое анафора. Примеры анафоры в художественной литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ruskiiyazyk.ru/leksika/anafora.html> (дата обращения 11.11.2018).
7. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса. М.: Гнозис, 2000. 326 с.

УДК 821.161.1.09 81'255.2 929

## ПЕРЕВОДЫ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ И. А. БРОДСКОГО НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК ДЖ. КЛАЙНОМ: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ «ЛОМТИК МЕДОВОГО МЕСЯЦА» И ЕГО ПЕРЕВОДА

**А. Ю. СМИРНОВА,**

*кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка и межкультурной коммуникации, Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83, тел. +7 (917) 206-15-12, e-mail: smirnovaannau@mail.ru.*

### **Аннотация**

**Смирнова А. Ю. Переводы любовной лирики И. А. Бродского на английский язык Дж. Клайном: сопоставительный анализ стихотворения «Ломтик медового месяца» и его перевода.**

*Целью данной статьи является характеристика переводческого подхода Дж. Клайна к переводу любовной лирики И. А. Бродского и проведение сравнения конкретного стихотворения «Ломтик медового месяца» и его перевода на английский язык «A Slice of Honeytoop» выполненного Дж. Клайном методом сопоставительного анализа. В результате исследования представляется возможным сделать вывод о переводческих решениях и трансформациях Дж. Клайн, который стремится учесть идейно-художественное своеобразие оригинала и творчества И. А. Бродского в целом и во многом добивается того, что слова в переводе играют красками образов оригинала.*

**Ключевые слова:** художественная картина мира, оригинал, перевод, сопоставительный анализ.

### **Summary**

**Smirnova A. Yu. Translations of Brodsky's Love Poetry Into English**

© А. Ю. Смирнова, 2018

**by G. Klein: Comparative Analysis of a Poem «Slice of the Honeymoon» and Its Translation.**

*The purpose of this article is to characterize G. Klein's approach to the translation of J. Brodsky's love poetry and to compare a poem «Slice of the Honeymoon» and its translation into English by J. Klein using the method of comparative analysis. As a result of the research, it seems possible to make a conclusion about the translation decisions and transformations of G. Kline, who strives to take into account the ideological and artistic originality of the original and Brodsky's creative work in general, and in many respects achieves the fact that the words in the translation play with the colors of the original images.*

**Keywords:** imaginative world-building, original, translation, comparative analysis.

Любовная лирика с посвящением М. Б. это своеобразная «эмоциональная вершина» творчества И. А. Бродского. Сюда относятся стихотворения более чем за двадцать лет – такова протяженность этой истории любви, воплощенной в поэтической картине мира.

К сожалению, англоязычного сборника любовной лирики «Новые стансы к Августе» не существует [4, с. 257]. Стихотворения из этого сборника «рассеяны» по другим англоязычным изданиям поэта. Соответственно и переводы их осуществлялись разными авторами, в том числе и самим Бродским.

В исследовательской литературе более пристального внимания удостоиваются авторские переводы И. А. Бродского, поскольку подобный феномен всегда уникален и непременно вызывает интерес ученых, однако в тени остается другая часть переводов, без которой художественная картина мира англоязычного Joseph Brodsky будет неполной, поэтому нам представляется полезным обратиться к переводам любовной лирики поэта, вышедшим из-под пера Дж. Клайна.

В объеме статьи, к сожалению, невозможно полностью раскрыть переводческий подход Дж. Клайна. Но по нашему глубокому убеждению, сопоставительный анализ стихотворений и переводов – это тот верный путь, который приведет к пониманию художественной картины мира поэта.

Одним из первых, наряду с Карлом Проффером, Стефаном Степанчевым, Николсом Бетеллем и другими, кто познакомил

англоязычного читателя с поэзией Бродского, был Джордж Клайн. Первое стихотворение, которое в высшей степени поразило Дж. Клайна и с которого началась его «болезнь» Бродским, была «Большая элегия Джонну Донну», впервые прочитанная им в Варшаве в 1964 году, а затем и переведённая на английский. Интерес к поэзии Бродского не ограничился только чтением и переводом его стихов: в 1967 году в Ленинграде Дж. Клайн познакомился с ним лично и сыграл немаловажную роль в издании первых книг поэта за рубежом («Стихотворения и поэмы», 1964 и «Остановка в пустыне», 1970). Именно Дж. Клайн контрабандой вывез из Советского Союза стихотворения, отобранные автором для публикации в «Остановке в пустыне».

Личность Дж. Клайна интересна сама по себе. В своей статье «Джордж Клайн и его Иосиф Бродский» В. Синкевич характеризует его как «обрусевшего американца», чья любовь к русской культуре была настолько велика, что друзья называли его на русский манер Георгием Людвиговичем [3]. Как говорил сам Бродский и отмечали знавшие поэта люди и переводчики, а вслед за ними и исследователи – у него был роман с английским языком. Вот так же можно, наверное, сказать и о Дж. Клайне: у него был роман с русским языком. Он защитил магистерскую диссертацию, посвящённую проблеме этики толстовского учения о непротавлении злу насиллем и критике этого учения (Вл. Соловьёв, Франк, Ильин), и позже получил докторскую степень за диссертацию «Спиноза в советской философии». Но именно поэзия, по его собственному утверждению, сделала его «русским душой» [3]. Кроме того, что он был другом Бродского и его преданным читателем, он не только переводил, но и писал статьи о его поэзии, делая поистине глубокие замечания об анализируемых произведениях. В. Синкевич особенно отмечает его статьи, посвящённые теме изгнания и рождественским стихам [3].

Именно Дж. Клайн был тем переводчиком, работу которого

И. Бродский действительно ценил. Учитывая такое отношение самого автора, исследование переводческих работ Дж. Клайна представляет безусловный интерес.

Большинство стихотворений, посвящённых М. Б., которые позднее составили сборник «Новые стансы к Августе», стали частью англоязычного сборника поэта «Selected poems», куда вошли переводы Дж. Клайна.

«Избранных стихотворений на английском» коснулась, по сравнению с последующими сборниками, лишь минимальная авторская правка, так как, во-первых, на момент начала работы по его подготовке к печати (1970 год) Бродский был лишён возможности его редактировать по причине того, что находился в Советском Союзе, а во-вторых, не обладал ещё достаточной языковой компетенцией. Следовательно, переводы Дж. Клайна из раннего Бродского уникальны в том плане, что степень «самостоятельности» переводчика в них наиболее высокая. Вместе с тем, Дж. Клайн очень серьёзно относился к мнению Бродского. Личное знакомство поэта и переводчика и началось, собственно, с того, что Дж. Клайн отправил Бродскому свой перевод «Элегии». Кроме того, большинство переводчиков работали по подстрочникам, не зная русского языка, из-за чего не могли представить, как стихотворение звучит на языке оригинала. Джордж Клайн почти единственный из переводчиков Бродского, кто хорошо знал русский, а по своему уровню владения языком – единственный.

Важно и то, что Дж. Клайн – профессор-славист, знаток русской культуры, философии и поэзии, увлеченно читал и достаточно глубоко понимал русскоязычную поэзию Бродского, в отличие от многих других переводчиков, чьё знакомство со стихами переводимого автора было сугубо профессиональным и не шло дальше конкретных произведений (например, переводчик «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» Питер Франс признаётся, что интерес конкретно к этому произведению Бродского был вызван годовщиной казнённой шотландской



королевы и фильмом о ней, показанном по этому случаю) [2, с. 489–490]. Дж. Клайну было доступно не просто отдельно взятое поэтическое произведение, а произведение в контексте и творчества Бродского, и русской культуры, и традиций русской поэзии. Поэтому с самого начала он сумел проникнуть в мировоззрение поэта.

<p>Бродский, Ломтик медового месяца</p>	<p>Перевод Дж. Клайна, A Slice of Honeymoon</p>
<p>М. Б.                  Не забывай никогда,                  как хлещет в пристань вода                  и как воздух упруг                  как спасательный круг.</p> <p>А рядом чайки галдят,                  и яхты в небо глядят,                  и тучи вверху летят,                  словно стая утят.</p> <p>Пусть же в сердце твоём,                  как рыба, бьется живьем                  и трепещет обрывок                  нашей жизни вдвоем.</p> <p>Пусть слышится устриц хруст,                  пусть топорщится куст.                  И пусть тебе помогает                  страсть, достигшая уст,</p> <p>понять без помощи слов,                  как пена морских валов,                  достигая земли,                  рождает гребни вдали.                  май 1964</p>	<p>To M. B.                  Never, never forget:                  how the waves lashed the docks,                  and the wind pressed upward                  like submerged life-buoys.</p> <p>How the seagulls chattered,                  sailboats stared at the sky.                  How the clouds swooped                  upwards like wild ducks flying.</p> <p>May this tiny fragment                  of the life we then shared                  beat in your heart wildly                  like a fish not yet dead.</p> <p>May the bushes bristle.                  May the oysters snap.                  May the passion cresting                  at your lips make you grasp</p> <p>without words                  how the surf of these                  breaking waves brings fresh                  crests to birth in the open sea.                  May 1964</p>

Подстрочный перевод с английского на русский:

«Никогда, никогда не забывай, / Как волны бились о при-  
стань, / И ветер стремился (поднимался) вверх, / Как пото-  
пленный спасательный круг. / Как чайки кричали, / Парусные  
шлюпки смотрели в небо, / Как облака стремилась ввысь, / Как  
дикие утки. / Пусть же этот маленький обрывок / Жизни, кото-  
рую мы тогда разделили, / Бьётся в твоём сердце неистово, /  
Как ещё не умершая рыба. / Пусть кусты щетинятся, / Пусть  
устрицы хрустят, / Пусть страсть, достигшая верхней точки /  
На твоих губах, позволит тебе понять / Без слов, / Как буруны  
этого / Прибоя рождают новые / Гребни в открытом море».

Стихотворение «Ломтик медового месяца» [1, с. 21] пред-  
ставляет собой описание счастливого периода любви лири-  
ческого героя и его возлюбленной. Оно очень ритмично, само  
по себе похоже на шум прибоя, на удары волн о берег. Оно  
всё состоит из движения – быстрого, страстного, тревожного.  
Шторм на море – метафора бури чувств героев: «И пусть тебе  
помогает/страсть, достигшая уст,/понять без помощи слов,/как  
пена морских валов,/достигая земли,/рождает гребни вдали».  
Поцелуи, которые есть «страсть, достигшая уст», будят внутри  
ещё более неистовые желания, и они, словно достигая берега,  
выходят наружу, выплёскиваются, как рыба на сушу.

«Ломтик медового месяца» вызывает ассоциации с самым  
счастливым и незабываемым периодом в жизни влюблён-  
ных, но при этом атмосфера стихотворения не соответствует  
его названию. Да, она страстная, но каждая деталь создаёт  
ощущение не просто страсти, переживаемой молодожёнами  
в период медового месяца, проводимого на море, но какой-то  
последней страсти, за которой последует расставание.

Даже первая строка стихотворения – «Не забывай никог-  
да» – звучит словно в преддверии скорой разлуки. Эта тема  
заявлена уже в названии «ломтик медового месяца», которое  
дословно в стихотворении не повторяется, но отражается и  
обыгрывается в перифразе: «обрывок нашей жизни вдвоём».

Неизбежность расставания подчёркивает и образ задыхающейся рыбы, бьющейся на суше: «Пусть же в сердце твоём,/ как рыба, бьётся живьём/и трепещет обрывок/нашей жизни вдвоем». Сочетание последних четырех слов удивительно точно передает особый характер любовного чувства в художественной концепции мира Бродского. По сути, здесь трагический оксюморон: жизнь (в прямом значении нечто длительное – ср. «жизнь прожить») как единение двоих («нашей»), как нечто целое – «обрывок».

Шторм на море, передающий страсть героев, в то же время создаёт ощущение тревоги – в пристань хлещет вода, «воздух упруг, как спасательный круг», кричат чайки, быстро проносятся тучи.

Счастье сжимается в «обрывок», который должен остаться для героини не простым воспоминанием, а продолжать «биться в сердце живьём», «трепетать». Для любовной лирики Бродского свойственно проживание прошлого как настоящего, «ломтик медового месяца» своей кратковременной вспышкой озаряет его мир, воплотившись и вновь и вновь воскресая в строках стихотворения.

Первая строка стихотворения «не забывай никогда», которая несёт в себе особое напряжение, заключённое в императиве и двойном употреблении отрицания у глагола и наречия, требует в переводе такой же интонационно-логической нагрузки. В английском языке двойное отрицание невозможно – оно должно быть выражено либо в глаголе, либо в наречии, то есть не столь сильно маркируется грамматически, но переводчик, чтобы компенсировать это, начинает с повторения одного слова: «Never, never forget» [5, с. 53]. Лексический повтор слова «never» усиливает звучание просьбы, мольбы-заклинания – подчёркивает важность того, о чём лирический герой просит «не забывать».

Но перечисление-описание, включающее в себя морской пейзаж, метафорически передающий чувства, представлен

Дж. Клайном в прошедшем времени, что расходится с оригиналом, в котором указывается настоящий момент происходящего и переживаемого.

Строки «воздух упруг – / как спасательный круг» («and the wind pressed upward / like submerged life-buoys») в переводе дословно звучат: «и ветер стремился (поднимался) вверх, / Как потопленный спасательный круг». То есть здесь переводчиком словно даётся пояснение: «упругий воздух» – это ветер. «Спасательный круг» может быть «упругим», когда поднимается наверх из-под воды, преодолевая её сопротивление. «Утята» превращаются в «wild ducks» («диких уток»). Это ещё более подчёркивает тревожную и страстную атмосферу, так как прилагательное «дикий» применимо не только к животным, но и к буре, и к чувствам. Далее, в следующем четверостишии, опять встречается слово «wildly» (дико: «beat in your heart wildly / like a fish not yet dead» («бьётся в твоём сердце дико, как ещё не умершая рыба»), где говорится о воспоминании, которое должно остаться в сердце героини – живым навсегда, таким же ясным и ярким. Общая лексема помогает в памяти прожить момент дикой бури чувств снова.

В русском языке слово «обрывок» включает в себя сразу несколько значений: во-первых, незаконченная часть, во-вторых, это «клочок», «кусок» – что-то маленькое, оторванное от остального, что уже никогда не будет принадлежать целому. Переводчик выбирает слово «fragment», синоним, включающий все коннотации оригинала. К нему добавляется прилагательное «tiny» («крошечный»), что ещё больше уменьшает его в размерах.

Далее, в двух последних четверостишиях мотив достижения высшей точки, пика чувств специально подчёркивается переводчиком однокоренными словами «the passion cresting at your lips» («Страсть, достигающая верхней точки на твоих губах») и «the surf of these breaking waves brings fresh crests to birth in the open sea» («Как буруны этого / Прибоя рождает

новые / Гребни в открытом море»).

На наш взгляд, перевод стихотворения удачен, так как Дж. Клайн старается учесть идейно-художественное своеобразие оригинала и творчества Бродского в целом и во многом добивается того, что слова в переводе играют красками образов оригинала.

Дальнейшее исследование переводов Дж. Клайном любовной лирики И. А. Бродского открывает перспективы раскрытия влияния переводческих трансформаций на художественную картину мира раннего творчества поэта и, соответственно, читательского восприятия переводных произведений англоязычной аудиторией.

#### **Список использованных источников**

1. Бродский И. Осенний крик ястреба: стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2012. 640 с.
2. Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Кн. 1. (1987–1992). изд. второе. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2006. 384 с.
3. Синкевич В. Джордж Клайн и его Иосиф Бродский / В. Синкевич [Электронный ресурс] // Новый журн. = New rev. – 2009. – Кн. 255. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/sink.html> (дата обращения 9.09.2017).
4. Смирнова А. Ю. Воплощение сюжета сборника И. А. Бродского «Новые стансы к Августе» в англоязычных переводах // XXXIII зональная конференция литературоведов Поволжья: сб. науч. тр. и метод. материалов. Саратов, 2012. С. 253–260.
5. Joseph Brodsky: Selected Poems. Translated and introduced by George L. Kline, with a foreword by W. H. Auden. Penguin Books, 1973. 168 p.

# ПЕРЕВОДЫ

УДК 821.111

## О КЭТРИН МЭНСФИЛД

**К. В. БОГДАНОВА,**

*аспирант, филологический факультет, Санкт-Петербургский  
государственный университет, 199034, Санкт-Петербурге,  
Университетская наб., 7/9, тел.: + 7 (812) 328-9788,  
e-mail: ksuschannna@yandex.ru.*

**Ключевые слова:** новозеландская литература, британская литература, Кэтрин Мэнсфилд, психологическая проза, перевод.

**Keywords:** New Zealand literature, British literature, Katherine Mansfield, psychological prose, translation.

Кэтрин Мэнсфилд, чье полное имя в девичестве (Катлин Мэнсфилд-Бошан) стало основой для ее литературного псевдонима, родилась в 1888 г. в состоятельной и респектабельной семье в городе Веллингтон – столице Новой Зеландии. Проведя свое детство в этой британской колонии, которая на рубеже веков имела репутацию «самой глухой провинции» [2], Мэнсфилд впоследствии переехала в Англию, где сначала получила образование, а затем с увлечением погрузилась в богемную среду, вплоть до того момента, когда ее жизнь в корне переменялась под влиянием двух трагических событий – гибели любимого младшего брата, принимавшего участие в Первой мировой войне [4], и заболевания туберкулезом, от

которого писательница и скончалась в возрасте 34 лет.

Интересно отметить, что изначально критики «оставались равнодушными» к месту рождения Кэтрин Мэнсфилд, не уделяя ему должного внимания при анализе ее творчества. Однако литературоведческие исследования второй половины XX и XXI в. показали, что «колониальная юность» [7] писательницы оказала первоочередное воздействие на формирование ее мировоззрения. Именно атмосфера, царившая среди белой новозеландской буржуазии, которая, по выражению В. О'Салливана, «постоянно смотрелась в зеркало», изо всех сил стараясь имитировать образ жизни своей метрополии [6], впервые познакомила юную Катлин Бошан, будущую Кэтрин Мэнсфилд, с «понятиями духовности и бездуховности» [2] и вселила в нее ощущение вечной неопределенности, своеобразной «подвешенности» между двумя мирами [8] – миром далекой Англии и миром постоянно притесняемой традиционной культуры маори, ни один из которых нельзя было назвать родным.

Кроме особенностей колониальной жизни в Новой Зеландии, ключевым фактором, повлиявшим на творческий путь Кэтрин Мэнсфилд, стало знакомство с произведениями ее современников; причем исследователи утверждают, что Мэнсфилд нередко чувствовала себя ближе по духу к художникам, нежели чем к писателям. Особенно чутко она восприняла эстетику и философию импрессионизма и отчасти постимпрессионизма [7].

За свою недолгую жизнь Кэтрин Мэнсфилд оставила богатейшее творческое наследие. Ее многочисленные короткие рассказы признаны ярким образцом психологической прозы: основное внимание в них сосредоточено на раскрытии внутреннего мира главных героев, в то время как событийная часть сюжета, отражающая, как правило, самые обыденные моменты повседневной жизни, носит «вспомогательную» функцию [3]. Центральной фигурой становится маленький,

слабый, «ущербный» человек, образ которого впервые начал появляться в англоязычной прозе в конце XIX в. как отражение противоречивых, подавленных настроений эпохи и как антитеза сильному, исключительному «строителю империй» [1].

Писательницу интересуют такие темы, как одиночество «маленького человека», его отчуждение от большого мира, а также отличительная особенность английского характера – боязнь в полной мере дать волю эмоциям, которую выдающийся британский писатель и эссеист Э.М. Форстер образно охарактеризовал как «неразвитое сердце» (undeveloped heart) [5]. Отдельно стоит подчеркнуть, что внимание, уделяемое Кэтрин Мэнсфилд «неразвитому сердцу» англичан, их привычке подавлять собственные душевные порывы, некоторые исследователи называют особым «новаторством» писательницы [1].

## **ПЕРЕВОД РАССКАЗА КЭТРИН МЭНСФИЛД «MISS BRILL» (ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – АНГЛИЙСКИЙ)**

### **МИСС БРИЛЛ**

Хотя стояла такая чудесная солнечная погода, и голубое небо было усыпано золотыми искорками, и Городской Сад пестрел большими пятнами света, похожими на выплескивающееся из бокала белое вино, Мисс Брилл все же порадовалась, что решила надеть горжетку. Не было ни дуновения ветерка, но на вдохе чувствовался легкий морозец, как перед глотком ледяной воды, и время от времени откуда-то из пустоты, медленно кружась, опускался оторвавшийся от ветки лист. Мисс Брилл протянула руку к горжетке и погладила мех. Милая зверюшка! Как хорошо снова прикоснуться к ней! Сегодня Мисс Брилл вытащила лисичку из коробки, в которой хранила, отряхнула от шариков нафталина, расчесала ей шерстку и протерла тусклые маленькие глазки, чтобы они



снова засверкали. «Что было со мной?» – спрашивали эти грустные глазки. Ах, как же приятно снова видеть, как зверек лукаво смотрит на нее, лежа на красном пуховом одеяле!.. Только вот носик, сделанный из какого-то черного материала, держался довольно непрочно. Наверное, лисичка обо что-то ударилась. Но ничего – нужно будет просто закрепить носик капелькой черного сургуча, но только когда придет время, когда без этого будет уже нельзя... Маленькая плутовка! Да, именно так Мисс Брилл ее мысленно называла. Маленькая плутовка, кусающая себя за хвост у левого уха хозяйки. Мисс Брилл была готова снять ее с плеч, положить к себе на колени и приласкать. Ее руки и ладони немного покалывало, но Мисс Брилл решила, что это просто от ходьбы. А когда она вдыхала чистый морозный воздух, в ее груди как будто трепетало что-то легкое и грустное – хотя нет, не грустное, скорее нежное.

Сегодня на улице было довольно много людей – гораздо больше, чем в прошлое воскресенье. И музыка, которую играл духовой оркестр, звучала громче и жизнерадостнее. Все потому, что начался Сезон. Хотя оркестр играл каждое воскресенье круглый год, вне сезона его музыка была совсем другой. Тогда казалось, что музыканты выступают в узком кругу семьи: поскольку их не мог услышать никто посторонний, они играли без особого усердия. А сегодня дирижер даже надел новый фрак – ведь, правда же, новый? Конечно, новый, Мисс Брилл была в этом уверена. Дирижер притоптывал ногой и двигал локтями в точности как петух, готовый закукарекать, и музыканты в зеленой ротонде усердно надували щеки и сосредоточенно смотрели в ноты. Вот прозвучал легенький флейтовый проигрыш – так чудесно, словно рассыпались сверкающие капельки воды. Мисс Брилл знала почти наверняка, что его повторяют. Так и случилось; она подняла голову и улыбнулась.

На излюбленной скамейке Мисс Брилл сидели только двое: статный старик в бархатном сюртуке, сомкнувший пальцы рук на набалдашнике массивной резной трости, и крупная жен-

щина, его ровесница, с прямой осанкой и клубком вязания на коленях, прикрытых вышитым передником. Старики молчали. Мисс Брилл это разочаровало; она всегда радовалась возможности послушать чужие разговоры. И считала, что достигла настоящего мастерства в искусстве слушать, притворяясь, что вовсе и не слушает, и проживать крошечный кусочек жизни людей, ведущих рядом с ней беседу.

Мисс Брилл мельком, уголком глаза, взглянула на двух стариков. Может, скоро они уйдут. Прошное воскресенье тоже выдалось не таким интересным, как обычно. Тогда на любимой скамейке Мисс Брилл сидели какой-то англичанин и его жена; на нем была совершенно ужасная панама, а на ней – ботиночки на пуговицах. Англичанка все время без умолку болтала: говорила о том, что ей нужно носить очки, что знает, как они ей необходимы, и, наконец, что покупать очки все-таки нет никакого смысла, потому что рано или поздно они обязательно разобьются и, к тому же, все время будут падать. А муж так терпеливо ее выслушивал! Предлагал ей все возможные виды очков: в золотой оправе, с загибающимися дужками, с подушечками по обеим сторонам переносицы. Но нет, ей было невозможно угодить. «Они все время будут соскальзывать у меня с носа!». Мисс Брилл так и хотелось подойти к англичанке и хорошенько ее встряхнуть.

Старики сидели на скамье неподвижно, точно статуи. Но ничего, всегда можно понаблюдать за толпой. Перед цветочными клумбами и ротондой, в которой играл оркестр, прохаживались пары и небольшие группы людей; иногда они останавливались, чтобы поговорить, поприветствовать друг друга или купить букетик цветов у старого нищего, привязавшего свой лоток к ограде. Между взрослыми, смеясь, носились дети – мальчики с гигантскими белыми шелковыми бантами под подбородком, и девочки, крошечные французские куколки, наряженные в бархат и кружева. Иногда какой-нибудь малыш выходил из тени деревьев, покачиваясь на еще не окрепших

ножках, останавливался, удивленно осматривался, шлепался на землю – и так и сидел, пока миниатюрная мать, мелко семеня, словно молодая наседка, не прибежала ребенку на помощь, хорошенько его при этом отчитав. Кое-кто сидел и на скамейках и зеленых стульях – но, правда, эти люди приходили сюда чуть ли не каждое воскресенье, и, как Мисс Брилл часто отмечала про себя, почти во всех из них чувствовалось что-то курьезное. В большинстве своем это были старики, странные, молчаливые, и во взгляде их было нечто такое, от чего казалось, будто они только что выбрались из маленьких темных каморок, или даже из чуланов!

За ротондой – стройные деревья с желтыми листьями, опадающими на землю; сквозь их стволы – просвет моря; а над морем – голубое небо с золотистыми облаками.

«Пам-пам-пам парарам! Парарам! Пам парарам пам пам!» – играл оркестр.

Мимо прошли две девушки в красных платьях; к ним приблизились двое молодых солдат в голубой форме; они рассмеялись, разбились на пары и ушли, держа друг друга под руку. Две крестьянки в смешных соломенных шляпах чинно провели под уздцы красивых дымчато-серых осликов. Спешащей походкой пронеслась бледная, источающая холод монахиня. Красивая женщина уронила на ходу букетик фиалок; маленький мальчик поднял их и догнал незнакомку, протягивая ей цветы, а она взяла их и отбросила прочь, словно отравленные. Ах, Боже мой! Мисс Брилл даже не знала, восхититься жестом женщины или нет! А какой интересной была встреча горностаевой шапочки и господина в сером, прямо перед сиденьем Мисс Брилл. Он был высокого роста и держался с ледяным достоинством; а на его собеседнице наверняка была все та же горностаевая шапочка, которую она купила, когда ее локоны еще были золотистыми. Теперь же и волосы, и лицо женщины, и даже ее глаза – все приобрело такой же грязно-серый оттенок, как и у потерявшего горностаю, а

крошечная ручка в вычищенной перчатке, слегка приподнятая, чтобы дотронуться до губ, была похожа на высохшую желтую лапку. Ах, какая радость для нее эта встреча – просто счастье! Она словно ее предчувствовала. Она перечисляла места, в которых побывала – здесь и там, все вдоль побережья. День просто чудесный, не правда ли? И не хотел бы он...? Но господин в сером покачал головой, закурил сигарету, глубоко затянулся, медленно выпустил облако дыма прямо в лицо горностаевой шапочке и, хотя она продолжала говорить и смеяться, легким щелчком выбросил спичку и ушел по своим делам. Горностаевая шапочка осталась одна; ее улыбка стала еще лучезарнее, чем раньше. Но даже оркестр, казалось, понял, что она чувствует, и заиграл тише и нежнее, а барабан снова и снова отбивал одно и то же слово: «Хам! Хам! Хам!». Что же ей делать? Что же с ней будет? Но пока Мисс Брилл ломала голову над этими вопросами, горностаевая шапочка повернулась, приветственно подняла руку, словно увидев кого-то другого, кого-то намного более дружелюбного, вот там, совсем рядом, и засеменила прочь. И мотив, который играл оркестр, снова поменялся, стал быстрее и еще жизне-радостнее, чем раньше; двое стариков поднялись с любимой скамейки Мисс Брилл и ушли решительным шагом, а какой-то старичок с длинными бакенбардами – такой забавный! – проковылял мимо в темп музыке, и его чуть не сбили с ног четыре девушки, идущие бок о бок.

О, как же удивительно это было! Как же ей это нравилось! Как чудесно было сидеть и наблюдать за всем происходящим! Словно смотришь спектакль в театре. Кто поверит, что небо – это не задник декораций? Но только когда мимо медленно, торжественно прошествовала маленькая бурая собачка, точь-в-точь как зверюшка в театре, которой дали успокоительное, чтобы она не боялась сцены – только тогда Мисс Брилл поняла, от чего же все вокруг так увлекательно. Они все выступали на подмостках. Они были не просто зрите-

лями, пришедшими посмотреть спектакль, а еще и актерами. Даже у самой Мисс Брилл была собственная роль, исполнять которую она приходила каждое воскресенье. Если бы она не пришла, это бы наверняка кто-нибудь заметил – все-таки Мисс Брилл тоже принимает участие в спектакле. Странно, что это ей никогда раньше не приходило в голову! А ведь теперь все встало на свои места: почему она с такой пунктуальностью каждую неделю выходит из дома в одно и то же время (чтобы не опоздать к началу спектакля) и почему испытывает такое странное смущение, рассказывая своим подопечным на уроках английского, как проводит воскресные вечера. Не удивительно! Мисс Брилл чуть не рассмеялась вслух. Она играет на сцене. Она подумала о старом, безнадежно больном господине, которому читала газету четыре раза в неделю, пока он дремал в саду. Мисс Брилл уже давно привыкла к его костлявому лицу, утопающему в набитой ватой подушке, приоткрытому рту и длинному узкому носу. Если бы он умер, она бы, возможно, этого не заметила, даже спустя несколько недель; ее бы это и не потревожило. Ах, если бы однажды он неожиданно узнал, что газету ему читает актриса! «Актриса! – Старик приподнял бы голову; в его тусклых глазах сверкнули бы две дрожащие искорки. – Так Вы актриса?» И Мисс Брилл разглядила бы газету, как будто перед ней текст роли, и мягко проговорила бы: «Да, я уже давно на сцене».

Музыканты, смолкнувшие, чтобы отдохнуть, снова заиграли. Новая мелодия была теплой, солнечной, но в то же время в ней слышались едва уловимые щемящие нотки, что-то такое – как бы сказать? – не грустное, нет; что-то, от чего хотелось петь. Музыка становилась все возвышенней, и свет сиял, и Мисс Брилл казалось, что все они, все вокруг, вот-вот запоют. Первыми начнут вот те, молодые, смеющиеся, идущие вместе, а потом их песню подхватят сильные, решительные голоса мужчин. Наконец, и она сама, и все остальные слушатели на скамейках вольются в общий хор с каким-нибудь акком-

панирующим мотивом, ровным, без понижения или подъема тона, таким прекрасным, трогательным... Глаза Мисс Брилл наполнились слезами, и она с улыбкой посмотрела на других «артистов труппы». «Да, мы понимаем, мы понимаем», – подумала она, хоть сама не знала, что именно они понимают.

И тут на место, где раньше сидели двое стариков, пришли юноша и девушка. Они были изящно одеты; они были влюблены друг в друга. Конечно же, это были главные герой и героиня пьесы, только что с яхты, принадлежащей отцу юноши. Все еще с трепетной улыбкой на губах и беззвучной песней в сердце, Мисс Брилл обратилась в слух.

– Нет, не сейчас, – сказала девушка. – Не здесь, я не могу.

– Но почему? Из-за вон той глупой старухи? – спросил ее спутник. – Зачем она вообще сюда приходит – кому она нужна? Зачем она высовывает свой дурацкий старый нос из дома?

– Самое смешное в ней – эта горжетка, – хихикнула девушка. – Точь-в-точь как щипаная курица!

– Да ну тебя! – рассерженно прошептал юноша. А потом добавил:

– Скажи мне, *ma petite chère*...

– Нет, не здесь, – повторила она. – Не сейчас.

По дороге домой Мисс Брилл обычно покупала в булочной кусочек медового пирога, чтобы побаловать себя в воскресенье. Иногда ей попадался миндальный орешек, иногда нет. Это имело огромное значение. Если в пироге был орешек, Мисс Брилл чувствовала себя так, будто несет домой крошечный подарок – неожиданную радость – что-то такое, чего у нее могло бы и не быть. По миндальным воскресеньям Мисс Брилл всегда спешила домой и торопливо, даже дерзко, разжигала огонь, чтобы поставить чайник.

Но в этот день она прошла мимо булочной, поднялась по лестнице, зашла в свою маленькую темную комнату – похожую на чулан – и опустилась на красное одеяло. Она сидела так

очень долго. Коробка, в которой Мисс Брилл хранила горжетку, лежала на постели. Она быстро расстегнула застежку на шее и также быстро, не глядя, положила горжетку назад. Но когда Мисс Брилл опустила крышку коробки, ей показалось, что она слышит чей-то плач.

*(Перевод К. В. Богдановой)*

#### **Список использованных источников**

1. Бурцев А.А., Бурцева М.А. Концепция человека в рассказах Кэтрин Мэнсфилд // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. Выпуск 3. С. 190–199.
2. Володарская Л.И. Кэтрин Мэнсфилд и ее рассказы // Мэнсфилд К. Рассказы. М., 1989. С. 5–30.
3. Клименко Т.Г. О психологизме малой прозы Кэтрин Мэнсфилд (по рассказу «Чашка чая») // Филологические чтения ЯРГУ им. П.Г. Демидова. 2017. С. 68–71.

# ПЕРЕВОДЫ ПОБЕДИТЕЛЕЙ IV ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ

## ПЕРЕВОДЫ РАССКАЗА ХАЙКО ПАБСТА «ОН, DU FRÖHLICHE...»

***М. Н. КУДРЯШОВА,***

магистрант 2 года обучения, филологический факультет, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9, тел.: +7(900)649-29-25, e-mail: landers007@yandex.ru

## ПЕРЕВОД РАССКАЗА ХАЙКО ПАБСТА «ОН, DU FRÖHLICHE...» НА РУССКИЙ ЯЗЫК (ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – НЕМЕЦКИЙ)

**Счастливого Рождества!**

Выдержки из личного дневника за 1978 год

Часть 1: Выстрел в универмаге

Близится Рождество.

Мы пошли по магазинам. Ей нужно пальто, чтобы и тёпленькое, и не слишком дорогое. В последние дни она мёрзнет. Ещё она хочет купить джинсы и, если хватит денег, какую-нибудь красивую блузку.

Холодно. На улице и в душе.

Сегодня он опять ударил её на людях. И опять никто за неё



не вступился. Когда я думаю, что это совершенно нормально, что и мне бы на месте этих людей, наверное, не пришло в голову что-то сделать, мне становится дурно.

Он всё больше ожесточается.

Из-за этого наши отношения – о которых он ни в коем случае не должен узнать! – становятся даже ещё сложнее, чем были.

Моё бессилие против этой безрассудной жестокости сводит меня с ума.

Предрождественская суета – как в тумане. В какой-то момент замечаю, что мы обошли уже четыре, пять, шесть универмагов и до сих пор ничего не нашли. Пальто и джинсы за жалкие триста марок? Я буквально чувствую, как над нами насмеваются.

Когда она говорит, что такие, как мы, наверное, вообще не имеют права на счастливое Рождество, я даже не знаю, что ответить, – хочется просто взвыть. Прямо в этой толпе людей, нагруженных подарками.

Она не хочет, чтобы мы держались за руки.

Потому что боится, что он увидит нас где-нибудь.

По-моему, это бред, я так ей и говорю. Но добавляю, что понимаю её.

Стоя на эскалаторе, я постоянно ожидаю выстрела. Конечно, я держу эту мысль при себе. Я даже не знаю, кого бы он пристрелил. Меня или её.

Разноцветные вязаные перчатки всего за четыре с половиной марки. С надписью LOVE. Мне нравится.

Позавчера мне пришлось ездить по всему городу на велосипеде и считать кнопки звонка у подъездов. У меня чуть руки не отмёрзли. Зачем только моему заказчику эта информация?

Да где же этот чёртов выстрел?

Чёрная шуба – мех, конечно, искусственный – вполне недо-рогая, но мне не нравится. Не знаю почему, но она вызывает у меня не лучшие ассоциации. Мы идём дальше.

Разве она не имеет права на счастливое Рождество?

И её головные боли. Это пройдёт?  
Невыносимое бессилие против жестокости.  
Да где же этот чёртов выстрел?

Часть 2: В автобусе

Сочельник. Дома празднуют приближение Рождества. Но я праздную с тобой, и видеть тебя вновь – огромная радость.

Вот и наступило Рождество. Даже застолье с твоей роднёй не может испортить этот праздник. Я вижу только тебя, рядом с тобой меня охватывает счастье. А вечер – просто мечта. Смех, разговоры, нежность. Наедине.

Потом мы едем в отпуск.

Снег, горы, деревья, покой.

Взобравшись на гору, любимся видом. На снегу только наши следы. Докуда хватает глаз.

Гляжу на тебя. Несколько прядей выбились из-под шапки. Веснушки. Ты смеёшься. Из рта идёт пар. Твой нос немного покраснел. Ты обнимаешь меня. Поцелуй.

В нашей комнате тёпленько. Так хорошо спать с тобой.

Тебе нужно ненадолго выйти. В дверях ты оборачиваешься и улыбаешься мне.

Тяжёлая дубовая дверь со скрипом захлопывается. Мерцание трёх свечей не может рассеять темноту.

Холодно.

Тихо.

Кап... кап... кап. С высокого сводчатого потолка безостановочно капает. Я хочу встать. Не получается. Раздаётся скрип громоздкого стула, на котором я сижу.

Одна капля повисает на тонкой серебряной нити, которую выпускает из своего чёрного брюшка огромный паук. Паук работает размеренно, усердно. Наблюдать за ним в какой-то степени приятно.

Ажурная сеть растёт. Вот уже она покрыла мои колени. Мои руки, плечи. Стул. Моё лицо. Вся комната оказывается

в огромном коконе.

Стенка кокона покрывается трещинами. Из них начинает сочиться жидкость. Тёмно-красная.

Я хочу проснуться, хочу, чтобы всё это оказалось сном.  
Какой приятный кошмар.

Часть 3: Сочельник

*После полудня*

Раздаётся приглушённый звук шагов. Резиновые сапоги оставляют следы на снегу. Выхожу из деревни. Просёлочная дорога ведёт к сахарному заводу. Оттуда направо. Через заснеженные пашни.

Мои следы на снегу. А рядом – следы зайцев и птиц. Похоже на дикую утку.

Вчера здесь была охота. Еду с работы и вижу: около двух десятков охотников окружили одного зайца. Держат пальцы на курках. Мне не хотелось смотреть, мёртв ли был тот заяц.

Я думаю о Хайке и о конце наших отношений.

Вдруг рядом со мной вскакивает зайчишка и зигзагами мчится прочь. Значит, они всё-таки постреляли не всех зайцев. Несколько я вижу и около ручейка.

Я подхожу к трём деревьям, растущим так плотно друг к другу, но всё же таким одиноким на берегу ручья. И думаю о Хайке. Почему в наших отношениях так внезапно наступила зима? Эти деревья одиноки. Но всё же они не одни.

Я шагаю дальше вдоль ручья. И думаю о Хайке.

Местами ручей покрыт льдом. На его припорошенной снегом поверхности виднеются птичьи следы.

Мне нравится идти по снегу. Вот бы Хайке была здесь. Иду по полям. Мимо большого орехового дерева. И всё ещё думаю о ней.

Думаю о картине, которая ей так нравится.

Я медленно возвращаюсь в деревню. Следы зверей попадают всё реже. Вместо них – человеческие следы.

*Вечер*

Обмен подарками уже состоялся. Я в гостях у Урсулы. Пока мы играем в шашки, её отец снова жалуется на боли. У него геморрой. Болезнь, над которой все смеются.

Потом мы с Урсулой едем домой. Нас встречают холодно. Пока меня не было, мама и сестра поссорились. Сколько себя помню, Рождество у нас дома никогда по-другому и не проходило. Слезы. Ледяное молчание.

Урсула хочет проведать отца: её беспокоит его состояние.

Он уже с трудом переносит боли. Я сижу на кухне, собираю пазл, начатый Гансом, думаю о Хайке и слышу, как отец Урсулы кричит от боли.

Мы едем в неотложку. Его осматривает врач. Я слышу крики, и в горле стоит комок.

Мы едем в круглосуточную аптеку. Я не знаю, что сказать Урсуле. Я думаю о Хайке. Мне так больно от всего этого.

В половину третьего я ложусь спать. Перед сном думаю о Хайке. Сил нет даже на то, чтобы плакать.

*(Перевод Марины Кудряшовой, 1 место)*

**Е. А. ДОРОШ,**

*магистрант 1 года обучения, Минский государственный  
лингвистический университет, Республика Беларусь, г. Минск, ул.  
Захарова, 21, тел.: 8 9081 945 00 09, e-mail: eu.dorosh@ya.ru.*

## **ПЕРЕВОД РАССКАЗА ХАЙКО ПАБСТА «ОН, DU FRÖHLICHE...» НА РУССКИЙ ЯЗЫК (ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – НЕМЕЦКИЙ)**

### **КАК ПРЕКРАСНА ТЫ, РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ПОРА...**

Воспоминания из дневника 1978 года

Часть 1: Выстрел в супермаркете.

В преддверии Рождества.

Поход по магазинам вдвоем с ней. Ей хочется найти себе пальто, теплое и не слишком дорогое. В последние дни она часто мерзла. И еще джинсы, а если останется немного денег, то и симпатичную блузку.

На улице холодно и в магазинах тоже.

Сегодня он снова ударил ее. Снова на виду у всех. И как прежде, никто из тех, кто видел эту сцену, не вмешался. Когда я думаю, что все эти люди вели себя совершенно обычно и что я сам в подобной ситуации поступил бы точно так же, мне становится тошно.

Он становится все более жестоким.

И это еще больше осложняет наши и без того непростые отношения. Отношения, о которых он, во имя всего святого, не должен даже догадываться.

Меня терзает мое бессилие против этой необъяснимой жестокости.

Предрождественская суматошная атмосфера торговых

центров пронесится мимо меня. Лишь время от времени до моего сознания доходит, что мы уже в четвертом, пятом, шестом магазине и все еще не нашли ничего подходящего. Пальто и брюки за триста марок? У меня такое чувство, что над нами просто потешаются.

Когда она говорит, что, должно быть, такие, как мы, не достойны того, чтобы не мерзнуть в зимние холода, я не нахожу, что ответить, мне хочется просто взвыть. Прямо в гуще этой безмолвной, нагруженной рождественскими вещами толпы.

Она не хочет, чтобы мы шли, держась за руки.

Она боится, что он может где-нибудь случайно наткнуться на нас.

Мне кажется, это полная чепуха, и я говорю ей об этом. Но признаюсь, что понимаю ее чувства.

Стоя на эскалаторе, я постоянно ожидаю выстрела. Об этом я ей, конечно, не рассказываю. Я даже не представляю, в кого бы он выстрелил: в меня или в нее.

Пестрые вязаные перчатки стоят всего четыре с половиной марки. На них написано LOVE. Мне они очень нравятся. Когда позавчера я ездил на велосипеде по Густавбургу, чтобы подсчитать количество кнопочных звонков на домах, я почти отморозил себе руки. Ума не приложу, что делает с этой информацией тот, кто платит мне за такую работу?

Так где же выстрел?

На черное меховое пальто – разумеется искусственное – денег бы хватило, но мне оно не нравится, как-то не гармонирует с остальными вещами. Она решает не брать его.

Неужели она не имеет права почувствовать себя зимой тепло и уютно?

И еще ее головные боли. Вдруг это что-то серьезное?

Это ужасающее бессилие против жестокости.

Так где же выстрел?

Часть 2: Размышления в пути

Дома отмечают Рождественский сочельник. Несмотря на это, я пришел к тебе, я рад снова тебя видеть.

Первый день рождественских выходных. Даже гуляния вместе с твоими родственниками становятся для меня праздником. Я замечаю только тебя, я счастлив быть с тобой. Вечер кажется мне самым прекрасным рождественским подарком. Только мы вдвоем. Смех. Разговоры. Нежность.

А потом отпуск.

Горы, деревья, снег, уединение.

Взобравшись на гору – оглядываемся. Наши следы на снегу. Насколько хватает взора.

Я смотрю на тебя. Кудри, выбившиеся из-под шапки. Веснушки. Улыбка. Белые облачка дыхания. Слегка покрасневший нос. Ты обнимаешь меня. Поцелуй.

В нашей комнате по-уютному тепло. Я люблю засыпать рядом с тобой.

Ты хочешь еще на секундочку выйти. На пороге ты улыбаешься мне.

С громким скрипом захлопывается тяжелая дубовая дверь. Свет, исходящий от трех свечей, не в силах пробить мрак комнаты.

Холодно.

Тишина.

Кап... кап... кап.

Непрерывно падают капли с огромного сводчатого потолка. Я хочу подняться. Ничего не получается. Раздается лишь тихий треск массивного стула.

Капелька росы повисла на тончайшей серебристой нити, которую плетет большой черный паук. Он работает методично, не спеша. Есть что-то завораживающе-прекрасное в наблюдении за ним.

Легкая, становящаяся все плотнее паутина. Она уже опутала мое колено. Мои плечи, руки. Стул. Мое лицо. Теперь я вплетен в эту комнату.

Трещины в стене. Из них медленно сочится что-то темное.  
Темно-красное.

Я хочу проснуться, хочу, чтобы это был лишь сон.  
Всего лишь кошмар.

Часть 3: Рождественский сочельник

*После обеда*

Каждый шаг вызывает приглушенный шум. Отпечатки резиновых сапог на снегу. Дорожка ведет прочь из деревни. Проселочная дорога по направлению к сахарному заводу. Потом она поворачивает направо. Пересекает запорошенные снегом поля.

Мои следы на снегу. Следы зайцев и птиц. Может быть, диких уток.

Вчера была облавная охота. Я видел ее из автомобиля, когда ехал домой. На поле, встав в круг, собрались около двадцати охотников. Ружья на изготовку. Гончие. Несколько детей. В центре круга застыл заяц. Я не хочу смотреть. Может быть, он уже мертв?

Все мои мысли о Хайке, я думаю о разрыве наших отношений.

Внезапно рядом со мной выскакивает испуганный заяц и, петляя зигзагом, убегает прочь. Всех зайцев они все же не поймали. У небольшого ручья резвится еще парочка.

Я подхожу к трем деревьям, которые стоят на берегу ручья тесно прижавшись друг к другу и все равно кажутся всеми покинутыми. Я думаю о Хайке. Почему в наших отношениях так внезапно наступила зима? Уединенно стоят здесь эти деревья, совсем без листвы. Но, по крайней мере, они не одиноки.

Я иду дальше. Вдоль ручья. Я думаю о Хайке.

Кое-где ручей замерз. На занесенном снегом льду видны следы птиц.

Приятно прогуливаться по снегу. Я был бы рад, если бы рядом шла Хайке. Я иду по полям. Мимо могучего орехового дерева. Я все еще думаю о ней.



Вспоминаю картину, которая ей так сильно нравится.

Не спеша возвращаюсь я в деревню. Следы зверей попадают все реже. Чаще встречаются отпечатки сапог на снегу.

*Вечером*

Подарки уже давно распакованы. Я в гостях у Уши. Пока мы играем в сого, ее отец снова жалуется на боли. У него геморрой. Болезнь, которая вечно становится предметом шуток.

Спустя некоторое время мы с Уши отправляемся ко мне домой. Нас встречает ледяная атмосфера. Пока меня не было, мать успела поссориться с моей сестрой. Безмолвие. Насколько я могу вспомнить, Рождество у нас дома всегда проходит именно так. Ссора. Слезы. Молчание.

Уши хочет еще раз проверить состояние своего отца.

Боли стали практически невыносимыми. Я сижу на кухне, собираю пазл, который не закончил Ханс Бертольд, думаю о Хайке и слушаю, как отец Уши мычит от боли.

Мы едем в скорую к дежурному врачу. Он приходит и осматривает пациента. Я слышу крик, и мне хочется плакать.

Мы едем в аптеку. Я не нахожу слов, чтобы утешить Уши. Я думаю о Хайке. Все это приводит меня в отчаяние.

В половине третьего я ложусь спать. Я думаю о Хайке. Я слишком измотан, чтобы плакать.

*(Перевод Евгении Дорош, 2 место)*

**С. А. БАГДАСАРОВ,**

*студент 4 курса, Институт филологии, журналистики и  
межкультурной коммуникации Южного федерального университета, г.  
Ростов-на-Дону, ул. Б. Садовая, 105/42, тел.: +7 (960) 438 50 51,  
e-mail: bagdasarow28@mail.ru.*

## **ПЕРЕВОД РАССКАЗА ХАЙКО ПАБСТА «ОН, DU FRÖNLICHE...» НА РУССКИЙ ЯЗЫК (ЯЗЫК ОРИГИНАЛА – НЕМЕЦКИЙ)**

### **О, РАДОСТНАЯ ПОРА...**

Отрывок из дневника за 1978 год.

Часть 1: Выстрел в торговом центре.

Канун Рождества.

Едем с ней в торговый центр. Она хочет купить себе пальто потеплее, но не слишком дорогое. В последние дни она часто мёрзнет. А ещё джинсы; и если деньги останутся, то и хорошенькую блузку.

Холодно. Снаружи и внутри.

Сегодня он снова её ударил. Снова при людях. И снова никто из присутствовавших не вмешался. Меня прямо воротит от мысли, что все они – абсолютно нормальные люди, что я сам в подобной ситуации, вероятно, поступил бы так же.

С каждым разом он становится всё более жестоким.

Из-за этого наши и без того трудные отношения, о которых он, дай Бог, ничего не узнает, только сложнее.

Бессилие и невозможность как-то противостоять этой бессмысленной жестокости меня буквально убивают.

Витрины и прилавки с рождественскими украшениями проплывают мимо меня. Вдруг я замечаю, что мы уже в чет-

вёртом, пятом, шестом магазине, а так ничего и не купили. Пальто и брюки за триста марок? У меня такое чувство, что они смеются над нами.

Когда она говорит, что таким, как мы, зимой, может, и не положено тепло, мне просто взвыть хочется. Прямо здесь, посреди этой безмолвной, нагруженной рождественскими товарами толпы.

Она не хочет, чтобы мы шли, взявшись за руки.

Потому что боится, что он может нас где-нибудь случайно встретить.

Я говорю ей, что, по мне, это полная чепуха. Но я её понимаю.

Стоя на эскалаторе, я постоянно жду выстрела. Само собой, ей я этого не говорю. Я и не знаю, кому он предназначен. Мне или ей.

Пёстрые вязаные перчатки стоят всего четыре пятьдесят. На них написано LOVE. Мне они очень понравились.

Когда позавчера я проезжал на велосипеде по Густавсбургу, чтобы посчитать кнопки от дверных звонков, я чуть себе руки не отморозил. Кто знает, зачем эти сведения человеку, который мне за такую работу платит.

Где же выстрел?

Чёрную шубу – из искусственного меха, конечно же, – вполне можно было бы купить, но она мне не нравится. Но дело не только в этом. Она решает не брать её.

Так разве ей не положено тепло зимой?

А её мигрени? Разве это не плохо?

И это ужасное бессилие перед лицом жестокости.

Так где же выстрел?

Часть 2: Размышления на дороге.

Дома празднуют сочельник. Но я с Тобой и рад вновь Тебя видеть. Первый день рождественских праздников. Даже проводить этот день с Твоей роднёй для меня уже радость. Я вижу

только Тебя, я рад быть рядом с Тобой. Этот вечер – лучший рождественский подарок. Только с Тобой. Смех, разговоры, нежность. А потом – в отпуск.

Горы, деревья, снег, единение.

Забравшись наверх, оглядываемся назад. На снегу – наши следы. Следы везде, насколько хватает глаз.

Я гляжу на тебя. Вьющиеся волосы выбиваются из-под шапки. Веснушки. Улыбка. Пар изо рта. Твой нос слегка покраснел. Ты кладёшь на меня руку. Поцелуй.

В нашей комнате уютно и тепло. Я с удовольствием засыпаю рядом с Тобой.

Ты хочешь ещё раз ненадолго выйти. Стоя в дверях, ты улыбаешься мне.

Со страшным скрипом закрывается чёрная дубовая дверь. Света от трёх свечей не хватает, чтобы осветить всю комнату.

Прохладно.

Тихо.

Кап... кап... кап... Капает с крыши огромного подвала. Я хочу встать. Не получается. Только скрипит тяжёлый стул.

Капли висят на тончайшей паутине, которую плетёт большой чёрный паук.

Он работает размеренно, не торопясь. Есть своя прелесть в том, чтобы за ним наблюдать.

Тонкая, становящаяся всё толще паутина. Моё колено уже в ней. Мои плечи, руки. Стул. Моё лицо. Я связан со всей комнатой.

Трещины на стене. Медленно растягивается тёмная сеть. Тёмно-красная.

Я хочу проснуться, хочу, чтобы всё это было только сном. Прекрасным страшным сном.

Часть 3: Сочельник.

Днём.

Каждый шаг отзывается негромким скрипом снега. Следы

резиновых сапог на снегу. Дорога из деревни. Просёлочная дорога, ведущая к сахарному заводу. Потом направо. Через заснеженное поле.

Мои следы на снегу. Следы зайцев и птиц. Наверное, диких уток.

Вчера была охота. Я видел их из машины, когда ехал домой. На поле где-то двадцать охотников стояло в круг. С ружьями наизготовку. Собаки. Несколько детей. Посередине – заяц. Я не хочу туда смотреть. Может, он мёртв?

Я думаю о Хайке, думаю о гибели наших отношений.

Вдруг рядом со мной прошмыгнул заяц и, петляя, убежал. Всё-таки они не всех зайцев переловили. У небольшого ручья ещё несколько бегают.

Я подхожу к трём деревьям, которые, тесно прижавшись друг к другу, так одиноко стоят у ручья. Я думаю о Хайке. Почему так внезапно в наши отношения ворвалась зима? Одиноко они стоят там, без листьев. Но они хотя бы не одни.

Я иду дальше. Вдоль ручья. Думаю о Хайке.

Ручей местами замёрз. На покрытом снегом льду – следы птичьих лапок.

Приятно гулять по снегу. Я был бы счастлив, если бы Хайке была здесь. Через поле. Мимо большого орехового дерева. Я всё ещё думаю о ней.

Думаю о картине, которая ей так нравится.

Медленно я возвращаюсь обратно в деревню. Звериных следов становится меньше. На снегу попадаются следы обуви.

Вечером.

Подарки уже давно развернули. Я дома у Уши. Пока мы играем в сого, её отец снова жалуется на боль. Геморрой. Болезнь, над которой смеются.

Потом мы с Уши едем ко мне домой. Нас охватило мрачное настроение. Пока меня не было, мать и сестра поругались. Молчание. Насколько я помню, Рождество у нас дома проходит

так. Ссоры. Слезы. Молчание.

Уши хочет ещё раз посмотреть, как себя чувствует её отец.

Боль стала нестерпимой. Я сижу на кухне и собираю пазл, который начал Ганс Бертольд, думаю о Хайке и слышу, как отец Уши кричит от боли.

Едем к дежурному врачу. Он возвращается с нами, осматривает больного. Я слышу, как он кричит, и мне хочется плакать.

Едем в дежурную аптеку. У меня никак не получается что-нибудь сказать Уши. Я думаю о Хайке. От всего этого мне так плохо.

В полтретьего я ложусь спать. Думаю о Хайке. Я так устал, что у меня даже нет сил плакать.

*(Перевод **Сергея Багдасарова**, 3 место)*