

ТЕКСТ.  
КНИГА. КНИГОИЗДАНИЕ

TEXT. BOOK. PUBLISHING

---

Научно-практический журнал

---

2012

№ 2

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА  
**«Текст. Книга. Книгоиздание»**

**И.А. Айзикова** (Томск) – председатель  
**Т.Л. Воробьева** (Томск) – зам. председателя  
**А.В. Петров** (Томск) – отв. секретарь  
**С.В. Березкина** (Санкт-Петербург)  
**О.А. Дашевская** (Томск)  
**В.С. Киселев** (Томск)  
**В.В. Мароши** (Новосибирск)  
**Д.А. Олицкая** (Томск)  
**А.В. Подчиненов** (Екатеринбург)  
**Г.Н. Старикова** (Томск)  
**К.И. Шарафадина** (Санкт-Петербург)

---

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

---

### ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

<i>Нестеренко О.В.</i> Феномен «насиленного перевода» (на материале англоязычных переводов поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»).....	5
<i>Чубракова З.А.</i> Поэзия немецкого экспрессионизма в восприятии Б. Пастернака. Коммуникативные проблемы переводного текста .....	12
<i>Мароши В.В.</i> Авторский проект альтернативного литературного процесса: псевдопереводы Ф. Гримберг 1990-х гг.....	26

### КНИГА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

<i>Киселев В.С.</i> Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» (статья вторая).....	39
<i>Дмитриева Л.П.</i> «Забывшие» детективы Эдгара По.....	50
<i>Аблогина Е.В.</i> Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» в англоязычных периодических и научных изданиях .....	60

### ВОПРОСЫ КНИГОИЗДАНИЯ

<i>Храпко-Магала М.В.</i> Переиздания литературного наследия Ф. Прокоповича в XVIII–XX вв. и проблемы редактирования .....	69
<i>Никонова Н.Е.</i> Образы Наполеона в «Собрании стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» (в рамках проекта по переизданию антологии).....	78
<i>Кафанова О.Б.</i> Профанация классики или технологии массовой культуры? (Современные стратегии издания произведений Жорж Санд) .....	91
Сведения об авторах.....	106
Summaries of the articles in English .....	107

---

## CONTENTS

---

### PROBLEMS OF TEXT: THEORY AND PRACTICE

<i>Nesterenko O.V.</i> Abusive translation in English-language versions of N. Gogol's <i>Dead Souls</i> .....	5
<i>Chubrakova Z.A.</i> Poetry of German expressionism in B. Pasternak's reception .....	12
<i>Maroshi V.V.</i> Author's project of alternative literary process: pseudo-translations by F. Grimberg of 1990s.....	26

### BOOK IN CULTURE

<i>Kiselev V.S.</i> Ideological context of "Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812". Article II.....	39
<i>Dmitrieva L.P.</i> "Forgotten" novels by Edgar Poe.....	50
<i>Ablogina Ye.V.</i> A.S. Griboedov's comedy "Woe from Wit" in English-language periodicals and researches .....	60

### BOOK PUBLISHING

<i>Khrapko-Magala M.V.</i> Republishing of F. Prokopovich's literary heritage in 18–20 centuries and editing problems .....	69
<i>Nikonova N.Ye.</i> Images of Napoleon in "Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812" (anthology republishing project) .....	78
<i>Kafanova O.B.</i> Profanation of classics or mass culture technology? Modern strategy of publishing works by George Sand.....	91
Information about the authors.....	106
Summaries of the articles in English .....	107

## ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

УДК 81'25(075.8)

---

**О.В. Нестеренко**

### **ФЕНОМЕН «НАСИЛЬСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА» (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДОВ ПОЭМЫ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»)**

---

*Основываясь на истории и теории практики перевода Л. Венути, исходящего из бинарности оппозиции двух стратегий: domestication и foreignization, автор статьи обращается к концептуальным изменениям в современной теории перевода, которая складывается под влиянием идей постмодернизма, психоанализа, постструктурализма, и осмысливает проблемы «насильственного» перевода на материале англоязычных переводов поэмы Гоголя «Мертвые души».*

*Ключевые слова: «доместикация», «форенизация», «насильственный перевод», Н.В. Гоголь, «Мертвые души».*

**В** книге «Переводчик как невидимка» (1995) Л. Венути излагает историю теории и практики перевода в Англии и Америке с точки зрения соотношения двух стратегий, которые он называет domestication и foreignization [1]. На текущий момент у этих терминов не существует общепринятых русскоязычных эквивалентов, вследствие чего понятия, введенные Венути, зачастую не переводятся либо калькируются как «доместикация» и «форенизация». Последовательная реализация первой стратегии приводит к тому, что результирующий текст воспринимается как изначально созданный в условиях принимающей культуры. Перевод читается так же легко, как произведение, написанное соотечественником и современником читателя. И наоборот, при «форенизации» переводчик сознательно нарушает лингвистические и культурные нормы языка перевода с целью сохранить «чуждость» оригинала.

Выбирая ту или иную стратегию, переводчик, согласно Венути, либо становится агентом этноцентричной агрессии, колониальной политики по отношению к чужой культуре, либо бросает вызов собственной культуре, десхематизируя ее язык. Сам Венути защищает принципы «форенизации»: родная для него англоязычная культура с ее фундаментальным прагматизмом всегда была ориентирована на «доместикацию» иноязычных текстов. Кроме того, по мысли теоре-

тика, «форенизация» служит сдерживающим фактором, противоречивым по отношению к акту экспроприации, присвоения, которым перевод является по своей сути.

Проблематика «столкновения цивилизаций», акцентируемая Венути при помощи данных категорий, соответствует его пониманию процесса перевода.

Согласно Венути, перевод с одного языка на другой происходит на трех уровнях: перевод осуществляется, во-первых, с одного языка на другой; во-вторых, из одной эпохи в другую; в-третьих, из одной культуры в другую. Таким образом, современный англоязычный переводчик русской классики не просто создаст текст по законам английского языка, но в случае «доместикации» модернизирует его и трансформирует исходя из требований динамической эквивалентности (термин Ю. Найды) [2].

Рассмотренные категории, как их понимал Венути, обладают наибольшей ценностью для описания истории и географии перевода. Например, опыт англоязычной переводческой традиции можно обобщить под знаком «доместикации», а Германию XIX в. или Францию 70-х гг. XX в. характеризуют принципы «форенизации». Однако в обобщающем потенциале категорий Венути кроется и их методологическая уязвимость. Анализ конкретных переводных текстов показывает, что оппозиция двух стратегий не является бинарной. Одни аспекты оригинального текста могут подвергаться доместикации, тогда как другие – форенизации, за счет чего достигается компромисс между эквивалентностью и приемлемостью.

Кроме того, теория Венути не игнорирует, но в силу своей идеологии оказывается недостаточно чуткой к ряду концептуальных изменений в современной теории перевода, которая складывается под влиянием идей постмодернизма, психоанализа, постструктурализма. В центр внимания такого «постмодернистского» переводоведения попадают аномалии художественной формы и языковой эксперимент.

В качестве иллюстрации этих изменений рассмотрим некоторые фрагменты из перевода поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», сделанного Р. Пивером и Ларисой Волохонски в 1996 г. [3].

Обращение этого переводческого тандема к поэме Гоголя, а до этого – к текстам Толстого и Достоевского сигнализирует об отходе переводчиков от установок на баланс между форенизацией и доме-

стикацией. Пивер и Волохонски пытались создать такие переводы, которые ценой отклонения от норм литературного английского передавали бы не только и не столько особенности русского языка, сколько особенности индивидуального словоупотребления конкретного автора [4. P. IV]. Если форенизация означает отказ от приведения оригинального текста в соответствие с нормами языка перевода, то метод Пивера и Волохонски позволяет преодолеть переводческий страх, что «неровности» языка оригинала, сохраненные в переводе, будут отнесены на счет некомпетентности переводчика. В «Мертвых душах» Гоголь дважды использует словосочетание «носые ноздри» [5. С. 35–47]. Художественный эффект этой фразы, если о нем вообще можно говорить, неочевиден. В абсолютном большинстве переводов это словосочетание переводится как «nostrils», т.е. просто «ноздри». Пивер и Волохонски дают вариант «nostrils of the nose» [3. P. 37, 51]. Кроме них, версия «nostrils of the nose» появляется только в переводе Г. Герни, чья работа 1942 г. [6. P. 29] во многом, как нам кажется, предвосхищает теоретические установки Пивера и Волохонски. В их концепции поэтика перевода должна в той же мере остраивать (нарушать) условный «нормативный» язык, в какой это делает поэтика оригинала.

Вот еще пример странного словоупотребления у Гоголя. В эпизоде переговоров между Чичиковым и Плюшкиным последний «<...> произвел небольшое молчание <...>» [5. С. 124]. Только гоголевский герой может произвести молчание: производство предполагает наличие какого-либо звука, а молчание – это, по определению, его отсутствие. Поэтому, например, Грэм в 1915 г. предлагал «странной» гоголевской фразе стилистически нейтральную альтернативу: «За этим последовало короткое молчание» (Here a brief silence ensued) [7. P. 105]. В этом случае в переводе Пивера и Волохонски сохраняется «остранение», выраженное некорректной для переводящего языка конструкцией: «Here he produced a small silence <...>» [3. P. 140].

Перед нами не форенизация как стратегия сохранения при переводе маркеров иной этнокультурной идентичности. Переводческие решения Пивера и Волохонски (и частично Герни), скорее, можно обозначить термином «остранение» в том смысле, в котором его употреблял В.Б. Шкловский. Переводчики сохраняют своеобразный язык Гоголя, воспринимая который, даже русскоязычные читатели могут чувствовать себя иностранцами (или считать таковым автора).

В этом значении «остранение» синонимично английским терминам «defamiliarization» (им пользуются переводчики работ Шкловского) и «abusive translation», что можно перевести как «агрессивный» или «насильственный» перевод (термин ввел в употребление Филип Льюис, переводчик работ Ж. Деррида). Речь идет о «насилии» над читателем перевода, нарушении языковых конвенций, узуса, которое может даже превосходить то «насилие» со стороны автора, которому подвергаются читатели оригинала [8. Р. 8]. Сам Шкловский говорит об «уродовании», «разламывании», «коверкании» слова

Концепция Пивера и Волохонски предполагает корректировку модели перевода, с помощью которой Лоуренс Вентути объяснял сущность доместикации и форенизации. В ней, как уже было сказано, три уровня. Остранение как насилие над читателем происходит на четвертом уровне: уровне идиолекта. Остранение на этом уровне означает «гоголизацию» текста перевода.

Англоязычное понятие «defamiliarization», соответствующее русскоязычному «остранение», обладает бóльшим объемом, чем «форенизация». Поэтому далее для обозначения соответствующей стратегии на всех уровнях мы будем пользоваться понятием «остранение». Тогда противоположную стратегию можно назвать «натурализацией», поскольку это понятие означает и «одомашнивание» и «придание естественности». По аналогии с тем, как реальные переводчики придерживаются золотой середины между форенизацией и доместикацией, отметим, что ряд переводов можно квалифицировать как одновременно натурализующие и острающие. Это относится, например, к уже упоминавшейся версии Герни. Анализ этого перевода, основанный на трехуровневой модели, позволяет признать его натурализующим. Однако на уровне идиолекта имеет место отчетливая тенденция к «гоголизации» английского языка.

Итак, перевод Пивера и Волохонски, так же как и работу Герни, отличает скрупулезность в передаче «странных» гоголевских фраз, что позволяет сблизить их как сторонников так называемого «насиленного перевода». Рассмотрим выражение «<...> интересующийся знать о всех подробностях проезжающего» [5. С. 8] (о соседе Чичикова в гостинице): по-гоголевски остраненная формулировка фразы «интересующийся подробностями» эквивалентно переведена и у Герни («<...> interested in knowing all the details about the



latest transient») [6. P. 2], и у Пивера и Волохонски («<...> interested in knowing every little detail about the traveler») [3. P. 6].

Однако Герни нередко натурализует Гоголя. Например, фраза «препорядочная посторонняя капля» [5. С. 31] у Герни была переведена как «изрядная капля инородного вещества» («considerable drop of foreign matter») [6. P. 25]. В принципе гоголевское словосочетание «посторонняя капля» по-английски вообще звучит не так странно, как по-русски: английский язык более свободно, чем русский, сочетает отдаленные признаки (т.е. связанные только метонимически). Тем не менее Герни разоблачает метонимическую связь, уточняя, что определение «посторонний/инородный» относится, на самом деле, не к «капле», а к «веществу», которое, в свою очередь, определяет существительное «капля». Но Пивер и Волохонски в данном случае сохраняют остранение («rather sizable extraneous drop») [3. P. 32].

Наконец, остранение содержится в гоголевской фразе «В post-scriptum было только прибавлено, что его [Чичикова] собственное сердце должно отгадать писавшую и что на бале у губернатора, имеющем быть завтра, будет присутствовать сам оригинал» [5. С. 161]. Окациональным здесь является употребление слова «оригинал» в значении «автор текста». Здесь снова Герни заменил гоголевского «оригинала» на «писательницу» (writer) [6. P. 157]. Аналогично поступил и К. Инглиш в 1998 г., вместо «оригинал» написав «дама» (lady) [9. P. 162]. Только в переводе Пивера и Волохонски можно найти эквивалентный остраненный перевод: «the original would be present in person» [3. P. 183].

Вот еще одна характерная для Гоголя фраза: «В продолжение всей болтовни Ноздрева Чичиков протирали несколько раз себе глаза, желая увериться, не во сне ли он все это слышит» [3. С. 214–215]. Странность этой фразы неочевидна и была замечена впервые Бернардом Герни, что и позволило ему предложить в данном случае эквивалентный вариант перевода («All the time that Nozdrev was chattering away Chichikov had kept rubbing his eyes, wishing to make sure whether he were hearing all this in a dream or in reality») [6. P. 214]. Здесь герой, желая верифицировать слуховую информацию, воздействует на орган, отвечающий за зрение. Чичиков, вероятно, единственный литературный герой, который трет глаза не с тем, чтобы проверить, хорошо ли он видит, а с тем, чтобы убедиться, не ослышался ли он.

Эквивалентный перевод этой фразы также предложили Пивер и Волохонски («In the course of all Nozdryov's babble, Chichikov rubbed his eyes several times, wanting to be sure he was not hearing it all in a dream») [3. P. 221]. Для сравнения рассмотрим версию Инглиша, который сглаживает парадоксальность гоголевской формулировки: «В продолжение болтовни Ноздрева Чичиков несколько раз протирал глаза, чтобы удостовериться, что ему это не снится» («Throughout Nozdryov's blather Chichikov repeatedly rubbed his eyes, to make quite sure that he was not dreaming») [9. P. 219].

Из тринадцати существующих на сегодняшний день переводов поэмы Гоголя только в двух рассмотренных нами работах можно идентифицировать элементы насильственного перевода. Герни и Пивер и Волохонски создали прецедент, но не традицию.

Так, в работах К. Инглиша и Р. Магуайра, созданных в 1998 и 2004 гг., нет следов идиолектного остранения, граничащего с языковым экспериментом. Это особенно интересно в свете того, что Р. Магуайр является профессиональным литературоведом, который, в частности, утверждал, что в поэме Гоголя нет ни одного лишнего слова [10. P. XII]. Однако из его перевода устраняются такие идиолектные фразы, как, например, «подмигнул бровью и губами» [3. С. 161], которые заменяются на «подергивание бровей и губ» («twitching his eyebrows and his lips») [10. P. 182]. Пивер и Волохонски перевели эту фразу эквивалентно («winked with his eyebrows and lips») [3. P. 183].

Представляется, что переводчик-литературовед приводит свой текст в соответствие не столько с оригиналом, сколько с общепринятым представлением об оригинале. Иными словами, в тексте перевода сохраняются только те аспекты оригинального произведения, которые универсально признаются как художественно ценные. Рассмотрим типологически сходные гоголевских плеоназмов: «русские мужики» и «носовые ноздри». В обоих случаях существительное сопровождается по видимости немотивированным эпитетом. Однако в первом случае гоголеведы усмотрели художественный прием (моделирование остраненной точки зрения) [11. Т. 2. С. 139], тогда как второй приведенный пример избежал какой-либо интерпретации. Магуайр закономерно сохраняет в переводе «русских мужиков», но исключает «носовые ноздри».

В этом смысле переводчики, не являющиеся литературоведами (насколько это возможно), руководствуются иными семиотическими принципами: для них художественный текст не обязательно подлежит тотальному объяснению – так называемые «темные места» и в переводе остаются «темными». Можно сказать, что такой «насильственный» перевод – это перевод без интерпретации, акт рецепции без апперцепции.

Следует ли стремиться к созданию насильственных переводов? В случае таких авторов, как Андрей Платонов или Джеймс Джойс, утвердительный ответ не вызывает сомнения, поскольку языковой эксперимент – это важный аспект их художественной физиономии. Однако переводчики Гоголя или, например, Фолкнера имеют дело с авторами, за которыми закрепились репутация «классиков» и «гуманистов». Должны ли в произведениях классиков быть места, избежавшие интерпретации или вообще ей не поддающиеся? Согласно Венути на протяжении всей истории переводчики делали этический выбор между своей и чужой культурами. Перед современными переводчиками стоит еще один выбор, вероятно, тоже этический: быть или не быть верным языковой личности конкретного автора – с ее стилистическими особенностями?

#### Литература

1. Venuti L. *Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge, 1995. 353 p.
2. Nida E. *Toward a science of translating*. Leiden : E. J.Brill, 1964. 331 p.
3. Gogol N. *Dead Souls* / Transl. by R. Pevear, L. Volokhonsky. New York; London : Everyman's Library, 1996. 443 p.
4. Pevear R. Being True to the Russian Master // *The Times Higher Education Supplement*. December 15, 2000.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: АН СССР. 1937–1952. Т. 6.
6. Gogol N. *Dead Souls*. Transl / by B.G. Guerney; ed. by. S. Fusso. New Haven; London: Yale Press University, 1996.
7. Gogol N. *Dead Souls*. Transl. by S. Graham. London: T. Fisher Unwin, 1915.
8. May R. *The Translator in the Text : on reading Russian literature in English*. Evanston, 1994.
9. Gogol N. *Dead Souls* Transl. by C. English. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.
10. Gogol N. *Dead Souls*. Transl / by R.A. Maguire. New York; London: Penguin Books, 2004.
11. Венгеров С.А. Собрание сочинений : в 4 т. СПб., 1911–1913.

**З.А. Чубракова**

**ПОЭЗИЯ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА  
В ВОСПРИЯТИИ Б. ПАСТЕРНАКА.  
КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ПЕРЕВОДНОГО ТЕКСТА**

---

*В статье рассматриваются характер рецензии и проблемы перевода Б. Пастернаком поэзии немецких экспрессионистов. В сопоставительном анализе стихотворения Г. Гейма «Der Krieg» («Война») и перевода Б. Пастернака «Призрак войны» выявляются стратегии и методы перевода, пути решения коммуникативных задач переводного текста.*

*Ключевые слова: немецкий экспрессионизм, Г. Гейм, Б. Пастернак, перевод, коммуникация.*

К переводам поэзии немецких и австрийских экспрессионистов Б. Пастернак обращается в 1923 г., не имея возможности публиковать собственные стихи и переживая период «творческого простоя». Он делает переводы четырех стихотворений Г. Гейма и Ф. Верфеля для журнала «Современный Запад» (1924) и двадцати трех стихотворений немецкоязычных экспрессионистов (М. Бехера, Я. Ван-Годдиса, Ф. Верфеля, В. Газенклевера, Г. Гейма, П. Цеха, А. Лихтенштейна и др.) для антологии «Молодая Германия» (1926) [1]. С Германией у Пастернака были глубокие биографические связи, он знал и любил ее культуру, свободно владел немецким языком. Переводческая деятельность тоже начиналась с немецкой литературы: первые опыты относятся к периоду обучения в Марбурге, затем он переводит лирику Гете, Гейне, Рильке. Переводы стихов любимых поэтов Пастернак считает самостоятельными художественными произведениями и частью собственного творчества. Поэзия немецких экспрессионистов не вызывала интереса у Пастернака, но была востребована временем.

В начале 1920-х гг. активно восстанавливаются нарушенные мировой войной культурные связи. Если в 1910-е гг. интерес русских художников и поэтов к немецкому экспрессионизму ограничивался авангардной субкультурой, то теперь он приобретает массовый характер и получает идеологическую поддержку. Современное искусство Германии воспринимается и пропагандируется как образец нового, социально активного творчества. В столичных театрах идут

спектакли по пьесам Э. Толлера «Разрушители машин» и «Человек-масса», Г. Кайзера «Газ», Ф. Верфеля в «Человек из зеркала». Организируются художественные выставки, встречи деятелей культуры, публикуются экспрессионистская поэзия и проза. Показательна динамика восприятия поэзии немецкоязычного экспрессионизма: первый сборник В. Нейштадта (1924) назван «Чужая лира» и содержит переводы 11 стихотворений. Изданная через два года антология современной немецкой поэзии под редакцией Г. Петникова называется «Молодая Германия» и включает переводы 114 стихотворений 36 авторов. В основном это произведения так называемой второй стадии развития немецкого экспрессионизма (после 1916 г.). В это время, по словам профессора Марбургского университета Т. Анца, «"собственно экспрессионизм" как художественно-эстетическая система превратился в "литературу убеждений" ("Gesinnungsliteratur") с паролем "новый человек" ("Der neue Mensch"), а вся его техника письма была предельно функционализирована для того, чтобы упаковать поэтическое послание в форму, отвечающую требованиям времени» [2].

Пастернак, как и другие писатели, привлеченные к подготовке антологии, работает с совершенно разнородным материалом. Он переводит стихотворения И.-Р. Бехера («Подготовка», «Нас полковые марши», «Броневики: Баллада», Берлин», «Лес»), Я. Ван-Годдиса («Небесная змея», «Сомненье», «У облак вид столового белья», «Ангел смерти»), Ф. Верфеля («Читателю», «На земле ведь чужеземцы все мы»), В. Газенклевера («Тунеядцы стай крысьей...», «Смерть Жореса», «Воскресенье Жореса») и др. Несмотря на многообразие индивидуальных художественных миров, поэзия немецкого экспрессионизма воссоздает состояние чуждости человека и мира. Диапазон этой чуждости широк: от отрицания мира, изображения процесса диссоциации личности, до призыва – воззвания к социальному преобразованию действительности. Творчество Пастернака, уже вполне сложившегося поэта, было противоположно по мировоззренческим и эстетическим основаниям: это приятие онтологического единства бытия, целесообразности сотворенного мира, ощущение чуда жизни. Переводы произведений, чуждых органике поэта, ограничивали возможность диалогических отношений. Для Пастернака же творческий диалог – необходимое условие настоящего художественного перевода. Он должен быть естественным, не сдерживаемым никакими нор-

мами и требованиями. Пастернак не принимает «буквализма» и методов художественного перевода «Всемирной литературы», утверждаемых в переводческой практике: «Новейшие переводчики так же старательно заняты внешними средствами выражения подлинника, как прежние заботились о сохранении его общего смысла... Однако дословные переводы всегда бывают тяжелы и в редких случаях понятны. Идея буквального перевода представляет хроническое, постоянно изживаемое и постоянно возвращающееся заблуждение» [3. С. 402]. «Я совершенно отрицаю современные переводческие воззрения... Я стою на точке зрения прошлого столетия, когда в переводе видели задачу литературную, по высоте понимания не оставляющую места увлечению языковедческим» [4. С. 290].

Несмотря на творческое несовпадение с переводимым материалом, Пастернак уважительно относится к чужой культуре и руководствуется общей задачей (журнала и антологии) – представить поэзию немецких авторов новому демократическому читателю. Реальная работа разрешает противоречия. Выбираемые им стратегии и методы перевода зависят от характера оригинального материала и находятся в диапазоне от кальки до творческой интерпретации произведения. Пастернак дает текстуально точные, приближающиеся к буквальному, переложения стихотворений И.-Р. Бехера «Броневики: Баллада» и «Нас полковые марши», Р. Леонгарда «Мертвый Либкнехт». Их риторико-публицистическая природа не предполагает ничего, кроме не принимаемого Б. Пастернаком, но неизбежного в данном случае способа перевода. Он вносит незначительные коррективы, обусловленные передачей инациональных реалий или различием языковых систем. Например, в стихотворении Рудольфа Леонгарда «Der tote Liebknecht» («Мертвый Либкнехт») заменяет слово «труп», не употребляющееся в русском языке вне профессиональной сферы, на стилистически нейтральное «тело». «Der tote Liebknecht» Р. Леонгарда представляет собой натуралистическую гротесковую картину, своеобразную «материализацию» выражения «вечно живой». Делая перевод, Пастернак «переключает» ее в иносказательно-метафорический план. Таким образом «нейтрализует» физиологизм и натуралистичность оригинала, способные шокировать русского читателя.

Ключом к переложению сложнейших стихотворений Г. Гейма «Die Dämonen der Städte» («Демоны городов»), «Der Krieg» («Вой-

на»), «Mit den fahrenden Schiffen» («Со странствующими кораблями») становится актуализация визуального начала, эффекта «видения», «смотрения», отличающего эстетику экспрессионизма. Безусловной удачей считается перевод «Der Krieg» Г. Гейма, одного из самых известных стихотворений экспрессионизма. Написанное в сентябре 1911 г. и опубликованное после смерти поэта в 1912 г. в сборнике «Umbra vitae», оно обычно толкуется как поэтическое предвидение грядущих событий мировой войны. Но в нем нет изображения вооруженного противоборства, столкновения врагов, нет никаких социально-исторических или национальных координат. Содержание понятия *война*, вынесенного в заглавие, как и смысл стихотворения Гейма, не определяется лексическим значением слова. Концепт «*война*» структурируется метафорически: это вселенская катастрофа, очистительная буря, конец света. Эсхатологическая проблематика – неотъемлемая составляющая немецкого экспрессионизма, само начало которого связывается с публикацией стихотворения «Weltende» ("Конец света») 1911 г. Якоба ван Годдиса. В сборниках немецкой поэзии этих лет непременно выделяются разделы с подобным названием. (В программной антологии «Сумерки человечества» это раздел «Крушение и крик»). Но именно со стихотворения «Der Krieg», отмечает Н. Пестова, метафора *война* «начинает свое триумфальное шествие по лирике экспрессионизма». «Вслед за Ф. Ницше и Г. Геймом война становится генеральной метафорой в системе образов и вообще в катарсисном мышлении этого поколения. Путь к новому возможен, по их представлениям, не путем постепенных поступательных преобразований, а только через «прорыв», «революцию», «бурю». Вершиной такого *движения* по-экспрессионистски и является *война* как очищение» [5. С. 288].

Идея разрушения-очищения реализуется в самой эстетической природе стихотворения, на всех уровнях художественного целого. На первый взгляд стихотворение вполне традиционно: в нем нет характерного для экспрессионизма разрушения языка (*Zertrümmerung der Sprache*), оно ритмически и интонационно упорядочено:

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,  
Aufgestanden unten aus Gewolben tief.  
In der Dammrung steht er, groß und unbekannt,  
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand [6. С. 398].

Шестистопный хорей, удлиняющий стихотворную строку, только мужская рифма, отсутствие переносов в стихах определяют систему выдержанных пауз, разделяющих стихи и строфы. Это создает эффект рубленых фраз, динамичность звучания на протяжении всего стихотворения. Внешняя форма – традиционная архитекtonика текста (десять рифмованных четверостиший) – вступает в противоречие с внутренним содержанием, являющим радикальную смену эстетического канона. «Der Krieg» – это не миметический образ реальности, а предельно субъективное, гротесково-деформированное пространство, созданное воображением поэта.

Мировидение и эстетические представления экспрессионистов формировалось под влиянием идей Ф. Ницше и эстетиков начала XX в. Г. Бара, В. Воррингера. Отказ от натурализма, миметической природы образа, единой перспективы, остранение и деформация действительности творящим субъектом – все это манифестировалось как освобождение от созерцания и реалистической традиции. Согласно эстетическим воззрениям В. Воррингера, нет объекта без субъекта, а субъект познания – художник – воплощение «чистого трансцендентального сознания». Соответственно, объект восприятия – «не существующий в действительности продукт деятельности субъекта, созданный его восприятием и проникнутой исключительно его субъективными чувствами» [7. С. 162]. В этом смысле «Der Krieg» – так называемая «абсолютная метафора», которая в когнитивной лингвистике рассматривается как ментальная операция, единство мыслительного и языкового процесса. Это вербализация картины вселенской катастрофы, разворачивающейся в ментальном пространстве субъекта стихотворения, который находится как бы вовне (экспрессионистский эффект «смотрения»).

Образ деформированного, «сдвинутого» мира порожден как самими образами-видениями, так и способами их языкового воплощения. Объекты картины либо огромны, либо множественны: война давит луну в черной руке (und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand); на ней цепь из тысячи человеческих черепов (drum von tausend Schadeln laute Kette hängt); трупы бесчисленны (zahllos sind die Leichen); реки полны крови (sind die Ströme schon voll Blut). Яркие метафорические образы создаются путем олицетворения отвлеченных понятий, соединения далеко отстоящих друг от друга сущностей: тьма охвачена неистовством (in des toten Dunkels kalten



Wüstenein), день убегает (der Tag flieht), из тьмы прыгает ночей черный мир (aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt). В выражении «огонь жрет лес за лесом» (die Flammen fressen brennend Wald um Wald) Гейм употребляет глагол fressen, который в немецком языке применяется только к животным. Известные слова выступают в произвольных сочетаниях: В красной тьмы холодном неистовстве, // Что он высушил давно пожаром ночь (In des toten Dunkels kalten Wüstenein // Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr); Смерти сильными птицами белым покрыты (Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt). Одновременно происходит процесс рождения новых слов: querfeldein – пересекая поле, sturmzerfetzter – штормом порванные. Нарушение устойчивых грамматических и синтаксических конструкций, пропуски союзов, звуков и букв – все это «расшатывает» язык и связность текста, местами превращая его в эмоционально-напряженный, сбивчивый поток речи.

Образы, рожденные потрясенным сознанием, вызывали подобное состояние и у воспринимающих. Сохранились письменные свидетельства о том ошеломляющем воздействии, которое стихотворение производило на современников: «Когда Гейм читал свое стихотворение «Война» в «Гну», по спине у нас катился холодный пот – он сумасшедший, одержимый...» [5. С. 287].

Именно это качество оригинального текста – сила художественного воздействия, способность вызывать эффект потрясения – представляет главную сложность для перевода. Прагматический потенциал заложен в единстве содержания и формы, во всей «ткани» стихотворения. Пастернак, соблюдая принцип эквиритмичности, практически полно воссоздает формальную организацию оригинального текста, его строфику и метрику (шестистопный ямб, мужская рифма). Думается, что переложение ярких метафорических образов, языковых новаций Гейма тоже для него не было бы большой проблемой. Метафоричность художественного мышления – конституционное качество Пастернака-поэта. Но его переводческая стратегия в целом определялась заказом редакции, задачей ознакомления нового демократического читателя с творчеством немецкого поэта. Пастернак сосредоточивается, прежде всего, на проблемах коммуникативного характера, обусловленных спецификой исходного материала.

Одна из доминант перевода – восстановление конвенциональных связей, кодов восприятия. Как уже было отмечено, «Der Krieg» – текст авангардной природы, словесно оформленный поток сознания, не поддающийся расшифровке с позиций здравого смысла и житейского опыта. Имена существительные, образующие референтную сетку текста, представлены в основном абстрактными, составными существительными или существительными во множественном числе с обобщающим значением. Они часто сочетаются произвольно. Соответственно, поля референции – соотношения языковых знаков и внетекстовой реальности («способы зацепить высказывание за мир») – предельно ослаблены или разрушены. То есть на уровне первичной моделирующей системы – языка – как основы перевода возникают барьеры, определяющие отношения «художественное сообщение – реципиент» в ситуации первичной и вторичной коммуникации. Одна из задач переводчика, выступающего одновременно как реципиент (адресат) исходного художественного текста, и как отправитель (адресант) его интерпретированной иноязычной версии, – установление конвенциональных связей. Для того чтобы создать понятный для адресата текст, необходимо восстановить коды и контексты восприятия.

С точки зрения содержания геймовская трактовка войны как обновления жизни противоположна как мировосприятию Б. Пастернака, так и русской ментальности, традициям национальной культуры в целом. Социально-исторический контекст, недавние события Первой мировой войны и Гражданской войны (в которых Германия была противником) еще более осложняли восприятие стихотворения Гейма. Переводчик должен проявить «двойную лояльность» – по отношению к оригиналу и к адресату, обеспечив коммуникацию с учетом «времени и места встречи».

Перевод Б. Пастернака, сохраняя качество вторичного текста, программирует иное, отличное от оригинала, художественно-эстетическое воздействие. Сдвиги эстетического и аксиологического плана касаются основного предмета авторской рефлексии – заглавного образа и порождаемого им семантического поля.

Слово *der Krieg* (*война*), вынесенное в заглавие стихотворения Гейма, – имя абстрактное, смысл которого воплощен в художественном целом: в образе персонажа и его действиях, в семантике интертекстуальных связей, в композиции и интонационно-речевом строе.

Авторское мировидение является тем началом, которое структурирует метафору. У Гейма образ *der Krieg*, называемый далее в стихотворении *er* (он), персонифицирован, в нем соединены антропологические черты внешности и inferнальная сущность. *Он* долго спал и восстал из глубоких подвалов («Aufgestanden unten aus Gewolben tie»); *он* – гигант (*riesig*), ступает подобно башне (*einem Turm tritt er*), луну давит в черной руке (*und der Mund zerdrückt er in der schwarzen Hand*); его сопровождают мороз и тень чужой темноты (*Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit*). Трудно однозначно определить генезис геймовского персонажа, поскольку очевидна контаминация разных источников: и ветхозаветного понимания силы зла как оборотной стороны добра, и средневековой традиции, согласно которой сатана воплощен в исполинском теле невероятных размеров. Он соединяет черты апокалипсического зверя, дьявола, сатаны, люцифера. То есть это некий собирательный образ воплощенного духа зла, изначально присутствующего в мире. В свете финальной строки «смола и огонь капают на Гоморру» семантическое поле субъекта действия включает и проекцию на ветхозаветного Авраама. Контуры библейского сюжета о попытках отыскать праведников в грешном городе и возмездии за грехи просматриваются во 2-й и 3-й строфах стихотворения: В переулках хватает их плечи легко. Вопрос. Нет ответа. Лицо бледнеет (*In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.// Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht*); Стало тихо. Он оглядывается. И никого не знает (*In Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß*). Гейму важно главное: *он (der Krieg)* – вечное зло, но вершитель высшей воли; зло творится во имя добра, смерть – во имя жизни. Композиция стихотворения – монтаж фрагментов, воссоздающих смену пространства действия войны: небо – город – горы – леса – город – небо. Разрушение и смерть всего живого предстает как возвращение энергии бытия, очищение. С одной стороны, все это подкрепляется проекцией на Апокалипсис: иррациональные образы-видения (откровение), система кодов и знаков (реки полны кровью, неисчислимые трупы, птицы смерти; сдвинутые с мест горящие горы, испепеляющий все огонь, разверстые небеса и т.д.). С другой стороны, в этом вольном обращении с общепринятыми представлениями и смыслами очевидно влияние «философии жизни» Ницше. Гейм толкует основные понятия *жизнь, смерть, война* в свете идей «нигилизма» и «неочевидности истины». Знаки бинарных оппозиций

отождествляются или находятся в отношениях взаимодополнительности. Смерть – не противоположность жизни, а феномен ее проявления. Война – чистилище («Purgatorium»), ее периодическое «пробуждение» («вечный возврат») – способ существования жизни.

«Der Krieg» Гейма Пастернак переводит как «Призрак войны». Во-первых, заметим, что это адекватная языковая замена, не противоречащая оригиналу. В стихотворении Гейма война названа существительным мужского рода *der Krieg* только в заглавии, в тексте, как указывалось выше, действующее лицо всегда определяется местоимением *er*. Перевод, таким образом, сохраняет семантику мужского, агрессивного. Во-вторых, заглавие «Призрак войны» передает галлюцинаторную сущность центрального образа и всей картины в целом, что соответствует эстетической природе стихотворения Гейма. В-третьих, сохраняется показанная автором принадлежность войны к «иному» миру. Однако переименование имеет принципиальное значение, предопределяя содержательные трансформации геймовского образа в переложении Пастернака.

В заглавии стихотворения Пастернака «Призрак войны» вынесено не абстрактное понятие, а имя собственное, называющее действующее лицо. В отличие от оригинала, где метафора *война* и образ персонажа создаются системой аллюзий, сравнений, у Пастернака все конкретно и определено. Оба слова заглавия – *призрак* и *война* – в русской картине мира имеют отрицательные коннотации, связанные с концептом *не жизнь* (смерть, зло, тьма) и не предполагают разночтений. Семантика слова «призрак» включает присущие образу оригинала смыслы (бессмертен, периодически пробуждается, разрушает все), но не исчерпывается ими. Актуализация коннотативных значений определяющего слова («призрак») и редукция апокалипсического подтекста в переводе Пастернака ведут к семантическим сдвигам, трансформируют геймовский образ заглавного персонажа и создаваемое им семантическое поле.

В стихотворении Гейма принадлежность войны к «иному миру» не акцентирована в ряду других качеств, создающих экспрессивно-гротесковый образ сверхъестественной силы. Знаки «инферральности», растворенные в оригинальном тексте, становятся определяющими для уточнения генезиса главного образа переложения Пастернака: это *демоническое существо, порождение небытия*:

*Кто-то ходит, веет в лица из-за плеч.  
Кто там? Нет ответа. Замирает речь.*

В стихотворении Гейма тень чужой темноты, лед, охвативший рынок, наступившее безмолвие предстают как библейские аллюзии. В переводе Пастернака – как атрибуты «кого-то», знаки появления призрака (наряду с дымом, серой):

*Городскую рябь вечерней суеты  
Охватила тень неведимой темноты.  
Пенившийся рынок застывает льдом.  
Все стихает. Жутко. Ни души кругом.*

В отличие от геймовского всемогущественного духа зла, демон Пастернака другого масштаба: это всего лишь призрак, привидение, тень. Направленность на «снижение» пафоса и монументальной величественности заглавного образа Гейма задается с перевода самой первой строфы:

*Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,  
Aufgestanden unten aus Gewolben tief.  
In der Dammrung steht er, gro? und unbekannt,  
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.*

Подстрочник

*Он восстал, который долго спал,  
Восстал из-под глубоких подвалов.  
В сумерках он стоит, большой и неизвестный,  
И луну давит он в черной руке.*

Б. Пастернак

*Пробудился тот, что непробудно спал.  
Пробудясь, оставил сводчатый подвал.  
Вышел вон и стал, громадный, вдалеке,  
Заволокся дымом, месяц сжал в руке.*

Просторечная лексика переводит повествование в иной стилистический «регистр»: не восстал, а «пробудился», «непробудно спал», «вышел вон», «заволокся дымом». Эта же тенденция просматривается и в переводе 4-й строфы. У Гейма это танец Войны, предваряющий ее разрушительно-очистительное действие. Высвобождение стихийных сил, дионисийский восторг, соответственно, оформляются интонационно и грамматически: Гейм нарушает устойчивые конструкции немецкого языка, ставя глагол в предложении на последнее место:

Auf Bergen hebt er schon zu tanzen an,  
 Und er schreit: «Ihr Krieger alle, auf und an!»  
 Und es schaltet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,  
 Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Подстрочник

*На горе* поднимает он уже *танцевать*,  
 И он *кричит*: «*Ваши бойцы все, вверху и внизу!*»  
 И *раздается*, когда он машет черной головой,  
 Вокруг него висит *звонкая цепь* из тысячи черепов.

Б. Пастернак

И в горах уж *призрак*, и, *пустившись в пляс*,  
 Он *зовет*: *бойцы, потеха началась!*  
 И *гремучей связкой черепов* обвит,  
 С гулом *с гор* он эти цепи *волочит*.

Перевод этой строфы сделан в русле общей направленности на ироническое снижение геймовского монументально-величественного образа. Семантические сдвиги порождены, прежде всего, лексическими заменами. У Пастернака вместо *он* однозначно *призрак*, не «*поднимает уже танцевать*» (hebt er schon zu tanzen an), а *пустился в пляс*.

У Гейма «*Ваши бойцы все, вверху и внизу*» («Ihr Krieger alle, auf und an!»), а у Пастернака нет апелляции к высшей силе и указания на ее войско, просто *призрак зовет* «своих» (демонскую силу) на *потеху*. «*Звонкая цепь из тысяч черепов*» заменяется на «*гремучую связку черепов*». Движение его и призрака разнонаправлены: *он на горе* поднимает танцевать, а призрак с гулом *с гор волочит* цепи. Опускается ницшевская топика (*гора, танец*), изменяется смысл действия, его словесно-интонационное воплощение. Общий тон пляски, семантика «потехи» (забава, развлечение, веселье) резко контрастируют со следующей строфой:

Горною подошвой затоптав закат,  
 Смотрит вниз: из крови камыши торчат,  
 К берегу прибитым трупам нет числа,  
 Птиц без сметы смерть наслала на тела.

Пастернак сохраняет исходное изображение войны как вселенской катастрофы, но изменяется ее смысл и оценка: это не очистительная буря, а бесовской разгул. В системе образов стихотворения Гейма доминирует *огонь* (пламя), он разбивает тьму, предстает как атрибут жизни. *Он (der Krieg)* – главная действующая сила этого разрушения-созидания – тоже сравнивается с огнем: Ночью он охо-

тится, огнем пересекая поле, // Красной собакой с дикой пастью-сундуком (In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein, // Einen roten Hund mit wilder Mauler Schrein); Толкает он в пылающие леса, где простирается бушующее пламя (Stößt er in die Feuerwälder, wo die Flamme brausend zieht); И пламя жрет горящий лес за лесом (Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald). Ядром концепта *война* становятся все виды движения, активности, что, собственно, составляет ядро концепта *жизнь*.

В переводе 6-й строфы Пастернак опускает принципиальные для смысла геймовского стихотворения сравнения *его* с охотником – огнем, разбивающим тьму. 7-ю строфу вовсе не переводит, поэтому опускается еще одно сравнение войны с угольщиком-батраком: Своим шестом рубит он, как угольщик-батрак, // В деревьях, что огонь, шипя, решетит (Seine Stange haut er wie ein Kohlerknecht // In die Baume, da? das Feuer brause recht). То есть уходит смысл действий войны как созидательной, обновляющей жизнь работы. У Пастернака Призрак войны есть тьма, небытие. Вместо образов с коннотацией «очистительного огня» (пламя, вулканы, факел и т.д.) появляются образы с семантикой *хаоса, безумия*: он пускает в поле огненного пса // лясканьем и лаем полнятся леса; дико скачут тени; мечется без сна страна; обезумев, улицы кишат; он бросает в зарев ад.

У Гейма *Он (der Krieg)* очистил землю и небо: Но стоит гигантский над раскаленными развалинами, //Который трижды поворачивает в диком небе свой факел (Aber riesig über glühenden Trümmern steht, // Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht). Пастернак переводит эти строки так: Но стоит у срыва, разрывая дым, // Тот, что машет небу факелом своим». Пастернак выдерживает семантику образа Призрака войны, снова иронически снижая его силу (не достает неба, только машет ему), снова фиксирует атрибуты «дьявольщины»: желтый дым, пропасть, сера и т.д.

Последняя строфа стихотворения Гейма – развязка действия, катарсис: крушение старого есть рождение новой земли и нового неба:

Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,  
In des toten Dunkels kalten Wüstenein,  
Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,  
Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.

Подстрочник

Над штормом порванными на куски облаками снова свет,  
В красной тьмы холодном неистовстве,

Что он высушил давно пожаром ночь,  
*Смола и огонь капают вниз на Гоморру.*

Б. Пастернак

И в сверкании молний, в перемигах туч,  
Под клыками с корнем вывернутых круч,  
*Пепеля поляны на версту вокруг,  
На Гоморру серу шлет из щедрых рук.*

В финальной строфе перевода нет завершеного действия: не последние капли Божьего гнева («Смола и огонь капают на Гоморру»), а продолжение «потехи» демона – призрака («пепелит поляны», «На Гоморру серу шлет из щедрых рук»). Пастернак подробно останавливается на переложении неологизма (деепричастия *sturmzerfetzter Wolken*), но опускает главное у Гейма – *Widerschein* (*снова свет*). То есть не произошло очищения и преобразования ни земли, ни неба.

«Призрак войны» Б. Пастернака является вторичным текстом, переводом коммуникативного типа. Переложение опорных элементов, значимых единиц исходного текста в другую языковую систему сочетается с семантическими и структурными сдвигами. Переводчик, восстанавливая референциальные связи, в определенном смысле адаптирует стихотворение Гейма, ориентируясь на адресата и контексты восприятия. В переложении очевидна смена «оптики» и трансформация субъектно-объектной структуры: происходит сдвиг от гротескно-деформированного ментального образа мира – к миметическому, от симультанного стиля и потока сознания – к сюжетному повествованию. Семантические сдвиги обнаруживают полемику автора и переводчика, разворачивающуюся на уровне создаваемых мирообразов, национально-культурных контекстов. Стихотворение Гейма, претендующее на то, чтобы быть новым Откровением и созданное под влиянием «пьянящего виталистического пафоса Ницше», прославляет войну как очистительную силу жизни. Б. Пастернак в своем переводе опирается на русскую ментальность и культуру, на «свое» христианство». Редуцируя апокалипсические аллюзии, топику ницшевского «витализма» оригинала, он восстанавливает концептуальные оппозиции: жизнь – смерть, тьма – свет, разрушение – созидание. Образ Призрака войны сводится к архетипу «врага рода человеческого», а война предстает как сила, однозначно враждебная жизни.



*Литература*

1. *Молодая Германия*: Антология современной немецкой поэзии / ред. Г. Петников. Одесса: Гос. изд-во Украины, 1926.
2. *Пестова Н.В.* «Экспрессионизм – взгляд 100 лет спустя» [Электронный ресурс]. [www.prostory.net.ua/ru/expressionismus/56---100--](http://www.prostory.net.ua/ru/expressionismus/56---100--)
3. *Новый перевод «Отелло» Шекспира // Пастернак Б.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4 / сост. В.М. Борисова, Е.Б. Пастернак. М., 1991. 910 с.
4. *Борис Пастернак.* Биография в письмах / сост. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернак. М.: Арт-флекс, 2000. 464 с.
5. *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. 2-е изд., доп. и испр. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2002. 463 с.
6. *Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака*: сб. на англ., нем., фр., исп., пол., чеш. и венг. яз. с параллельным русским текстом / сост. Е.Б. Пастернак, Е.К. Нестерова. М.: Радуга, 1990. С. 398–401.
7. *Пестова Н.В.* Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма // *Русская литература XX века: закономерности исторического развития.* Кн. 1: Новые художественные стратегии. Екатеринбург, 2005. С. 155–185.

---

**В.В. Мароши****АВТОРСКИЙ ПРОЕКТ АЛЬТЕРНАТИВНОГО  
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА:  
ПСЕВДОПЕРЕВОДЫ Ф. ГРИМБЕРГ 1990-х гг.**

---

*В 1990-е гг. в российском книгоиздании сложилась ситуация, напоминающая начало советских 1920-х, когда была замечена настоящая волна авторов-«иностранцев» с вполне правдоподобными или откровенно игровыми псевдонимами, что отвечало общим интересам эпохи к иностранной литературе. Часть словесности такого рода оказывалась псевдопереводами. Данное явление получило широкое распространение в 1990-е гг. Уникальный псевдопереводческий проект 1990-х гг. принадлежит Фаине Гримберг. В статье описываются причины, побудившие Гримберг осуществлять псевдопереводческую фальсификацию, авторские проекты и стратегии, позволившие создать ей «альтернативный» литературный процесс.*

Ключевые слова: Фаина Гримберг, псевдоперевод, псевдоавтор, проект.

**В** 1990-е гг. в российском книгоиздании сложилась ситуация, напоминающая начало советских 1920-х. Тогда, напомним, заново формировался относительно свободный книжный рынок, невежество нового поколения издателей, плохо знакомых с современной им иностранной литературой, уравновешивалось спросом на нее как со стороны искушенного читателя с дореволюционным читательским опытом (затянувшаяся пауза в издании беллетристики после революции и гражданской войны вызывала желание прочитать «что-нибудь новенькое»), так и массового наивного читателя, впервые соприкоснувшегося с миром литературы («как они там на Западе пишут»). В коммерческой и идеологической беллетристике того времени была замечена настоящая волна авторов-«иностранцев» с вполне правдоподобными или откровенно игровыми псевдонимами.

Для достижения еще большего читательского спроса часть такого рода словесности выдавалась за переводы с иностранных языков, т.е. оказывалась псевдопереводами. Об этом писали критики-формалисты: с фельетонным ехидством – Б. Эйхенбаум («Теперь русскому писателю, если он хочет быть прочитанным, надо придумать себе иностранный псевдоним или назвать свой роман «переводом». Тогда может даже случиться, что три издательства будут печатать его одновременно, слегка изменив название <...> Вс. Иванов переименовался бы в Жюль Жанена или прямо в Шатобриана де Ви-

нии, а Михаил Зощенко – в Жан-Поля Цшокке, что ли. <...> Вот Грину повезло – до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский» [1. С. 140]; акцентируя якобы востребованную «фабульность» иностранной беллетристики – В. Шкловский («Джек Лондон, О. Генри, Пьер Бенуа сейчас самые читаемые русские писатели. И вот возникла своеобразная подделка. Я считаю себя вправе открыть один полусекрет. Джим Доллар, «Месс-Менд» которого побил рекорд распространения, написан Мариэттой Шагинян. <...> Русский писатель начинает стремиться к иностранному материалу» [2. С. 192]).

В те годы прозаик Ю. Слёзкин, переведя на французский свое имя и фамилию, выступил под псевдонимом Жорж Деларм, С. Заяицкий стал Пьером Дюмьелем, О. Савич и В. Пиотровский – Ренэ Каду, Борис Липатов – Рисом Уильки Ли и т.д. Фальсификации не миновали и идеологическую литературу: ленинградский писатель Геннадий Фиш уже в начале 1930-х придумал проникшегося социалистической идеологией и эмигрировавшего в СССР американца Джемса Аркрайта, который активно печатался в советских газетах и журналах. Авторские предисловия, послесловия литературных критиков-«иностранных» и даже фотографии призваны были усилить впечатление достоверности. Из приведенного нами небольшого списка очевидно, что позиции англо- и франкоязычной псевдопереводной литературы в 1920-е гг. были примерно равными.

В начале рыночной эпохи 1990-х гг. отечественная беллетристика была еще в зачаточном состоянии, списки бестселлеров возглавляли иностранные авторы. Поэтому широкое распространение получили псевдопереводные детективы, фантастика, фэнтези, дамские и эротические романы. В первых рядах иностранцев были отечественные фантасты: Елена Хаецкая стала Дугласом Брайаном и Мэделайн Симонс, Дмитрий Громов и Олег Ладыженский – Генри Лайоном Олди, Дмитрий Колосов – Джонсом Коулем, Александр Прозоров – Натом Прикли. Как и в 1920-е гг., некоторые иностранные псевдонимы носили открыто игровой характер («Хольм ван Зайчик» Вяч. Рыбакова и И. Алимова как намек на реального Хольма ван Гулика). Некий «Майкл Уггер» выпустил четырнадцать книг детективной прозы. Все это объяснялось, во-первых, отложенным читательским спросом еще советского времени, когда серии современного зарубежного детектива и фантастики были самыми востребованными

ми у массового читателя, во-вторых, ситуацией на только что сложившемся книжном рынке, где абсолютно лидировали только переводные бестселлеры. Отечественная массовая литература в первой половине 1990-х еще не сформировалась, и издатели не были готовы к «импортозамещению».

Фабрикацией таких подделок сразу стали заниматься не только известные писатели, но и литературные «книггеры», скрывавшие свои имена или фигурировавшие в изданиях как переводчики. В моду вошли и романы-продолжения книг известных западных авторов, о чем авторы и их литагенты и не подозревали. Массовым тиражом была издана, например, целая серия эротических книг под названием «Роксана Гедеон и Г. де Растиньяк», якобы переведенных с французского. Вслед за «западными» авторами в начале 2000-х последовали экзотические мексиканские («шаман» Анхель де Куатье) и даже восточноевропейские (Иржи Грошек), но эти проекты сработали на книготорговые склады, не вызвав интереса у читателей. Нужно отметить, что именно псевдоперевод с иностранного языка в аннотации к изданию использовался не так уж часто: само имя автора выступало для неискушенного читателя в качестве указателя иностранного происхождения текста. Наиболее удачным проектом автора-«иностранца» такого рода следует признать «Макса Фрая» Светланы Мартынчик.

В своих интервью Фаина Гримберг рассказывает о том, что она – образованная филологиня из Ташкента, знавшая несколько языков, была вынуждена уехать из Средней Азии в Москву в начале 1980-х. В родном Ташкенте – городе с жесткой клановой системой – она работала уборщицей и машинисткой. В начале 1990-х она была еще практически неизвестна читателям и издателям, а в переводческой практике отметилась лишь работой с не столь уж популярными в СССР современными болгарскими авторами: «...благодаря Нике Николаевне Глен и Мирре Ефимовне Михелевич, я получила возможность переводить с болгарского и писать внутренние рецензии на произведения болгарских авторов, рекомендовавшие к переводу в издательстве «Радуга». О том, чтобы переводить, например, с английского, нечего было и мечтать; все места здесь были заняты и таких добрых людей, как Ника Николаевна, не имелось» [3]. В переводе Гримберг вышли сначала романы болгарской писательницы Благи Димитровой «Лавина» и финской писательницы Леены Крон

«Мой друг – птица». Следом журнал «Трезвость и культура» опубликовал ее перевод романа Агаты Кристи «Встреча со смертью» и Эриха Кестнера «Похищенная миниатюра». Был опубликован и перевод романа Вольдемара Бонзельса «Пчела Майя и ее приключения». В конце 1980-х и начале 1990-х сначала редакторы толстых и тонких журналов хватались за любую иностранную новинку с эффектным сюжетом и экзотическим местом действия, а затем в охоту за «иностранцами» включились и книгоиздатели. Добавим, что практика перевода иностранных авторов в неспециализированных толстых журналах была свернута только к середине 1990-х.

У нашей героини были и свои причины, которые побудили ее решиться осуществить последующую массивную псевдопереводческую фальсификацию, а не на единичный вброс. Во-первых, многие ее произведения были написаны еще в советское время, но лежали «в столе», поскольку автор не обладала необходимыми «связями» в советском издательском и журнальном истеблишменте: «Не помогало мне и то, что я была “человеком с улицы”, не имевшим никаких “связей”. Естественно, в системе, где на гонорары за поэтические сборники возможно было “жить”, где все журналы и издательства финансировались государством — официальный “литературный процесс” вовсе не был заинтересован в открытии новых имен» [3]. Во-вторых, по признанию Гримберг, первых переведенных псевдоавторов, она придумала еще в подростковом возрасте, до университета: «О публикациях я не думала до 1991 года. Это было невозможно, и потому я об этом и не думала. Но я не помню, чтобы я писала что-нибудь такое, что нельзя было бы назвать историческим романом. Первый текст, который мне самой показался неплохим, я написала в пятнадцать лет. Вместе с текстом почему-то придумался автор. После известного одесского погрома эмигрировала во Францию вместе с родителями маленькая девочка, она выросла и сделалась писательницей Жанной Бернар. История типическая (вспомним Анри Труайя, супругу Жана Ренуара или Давида Айзмана). Вот от имени этой придуманной мною Жанны Бернар я написала кое-какие тексты» [3].

Эта хорошо известная ситуация осложнялась и острым самоощущением своей маргинальности, в которой провинциальность осложнялась и национальным фактором – еврейским происхождением, и амбициями недооцененной поэтессы и писательницы, а не

только переводчицы: «На меня они поглядывали, как на какого-то диковинного зверя, обезьяну, сбежавшую из зоосада. На них была нормальная одежда, на мне – красная юбка “с чужого плеча”. Они имели, естественно, московскую прописку и нормальное жилье; я скиталась, нарушая закон...» [3].

Отметим и типичные для ориентированного на ассимиляцию еврея проблемы с личностной и культурной идентификацией, «тоску по мировой культуре», которая давала импульс к освоению разных национальных культур, языков, исторических реалий, ставших материалом для будущих исторических романов Гримберг: «Итак, я чувствовала себя человеком, живущим в ссылке. Моей родиной был русский язык – мой родной язык. Одновременно я все больше увлекалась историей и культурой Балканского полуострова; вслед за новогреческим начала изучать и болгарский язык» [3]. Разумеется, для писателя любой национальности важно и проецирование себя в воображаемые миры, поиск новой, фиктивной идентификации. Название развернутой творческой автобиографии Гримберг («Я всегда хотела быть самыми разными людьми, которых я сама придумаю...») применимо к отношениям любого автора и его героев.

Таким образом, достаточное для вхождения в литературу количество текстов, ориентированных на инокультурные и исторические реалии, уже имелось, дело было за малым – найти возможности для их быстрой публикации. Экономическая ситуация начала – середины 1990-х заставляла издателей и книготорговлю быстро «прокручивать» на рынке книги прежде всего авантюрного плана и вбрасывать еще неизвестных читателям иностранных авторов. Наконец, очевидной причиной столь необычной активности начинающей писательницы стали и низкие переводческие гонорары. Изобилие переводов на книжном рынке 1990-х привело не только к резкому снижению их качества, но и уровня оплаты труда переводчиков. Банальное стремление заработать больше вынуждало автора и переводить как можно больше: в нашем случае – заниматься оригинальным творчеством, выдавая его за переводы неизвестных в России авторов. Некомпетентность издателей и редакторов того времени имеет свои объяснения: это, во-первых, издательско-редакторская спешка в подготовке издания, а во-вторых, тогдашняя неинформированность издателей и редакторов – отсутствие выхода в Интернет не позволя-

ло быстро найти информацию по неизвестному автору в мировой информационной паутине.

Тем не менее, как мы указывали выше, Гримберг начала с публикации своих переводов в издательстве «Радуга» и журнале «Грезность и культура». В журнале фантастики «Четвертое измерение» (1991. № 1) была помещена ее оригинальная повесть «Флейтистка на Часовом холме». Повесть представляла собой фрагмент из цикла рассказов и повестей о вымышленной балканской стране Тавиластан-Рокарья. Склонность нашего автора к «магическому реализму», в духе, присущем латиноамериканской литературе, в этой публикации проявилась вполне отчетливо. Оставалось сделать следующий шаг – придумать вымышленных балканских писателей.

Если верить литературной исповеди Гримберг и не принимать во внимание все изложенные выше соображения, то к собственно первой мистификации с псевдопереводом ее подтолкнули в большей степени сугубо внутренние, экзистенциально-творческие факторы, связанные с обозначенным нами выше кризисом самоидентификации:

Затем я познакомилась в издательстве «Физкультура и спорт» с Иваном Приставкиным, который попросил «какую-нибудь фантастику» для издательства «Московские новости». Надо сказать, что я ведь никого никогда не собиралась мистифицировать. Просто жизнь всегда была такая мучительная, просто всегда было ощущение, что я – это не только тот набор мыслей, чувств и сведений, частично навязанных мне, частично развившихся во мне, который я знаю с детства, но и еще какие-то люди, личности, со своими свойствами, которых я как будто придумываю, а они на самом деле существуют, просто я должна их придумать, и тогда они окончательно оживут, и чтобы они жили, надо от их лица писать стихи и прозу...

Приставкин просил у меня «небольшую вещь». Я решила, что лучше всего здесь подошла бы повесть о потомках Лилит, которую я написала в девятом классе после того, как прочитала рассказ писателя начала века Давида Айзмана о еврейской российской семье, занесенной судьбою во Францию. Такой эмигранткой стала и моя Жанна Бернар, и ее героиня Анна. Мне хотелось показать людей, словно бы заблудившихся во времени и пространстве, чувствующих некую угрозу, витающую в воздухе; они мечутся, не в силах понять происходящее, обвиняют друг друга, они гибнут, а уцелевшим кажется, что жизнь совершенно обновилась и больше не сулит никаких угроз... Повесть называется «Платье цвета луны» (известное – Цветаевой – «...одно цвета месяца, другое – цвета зари»)... Но рассказать Приставкину все как есть и дать текст именно как мой текст, написанный от лица вымышленного автора, я побоялась. Я не была уверена (и, как выяснилось в дальнейшем, не напрасно), что в этом случае текст будет опубликован [3].

Повесть (или в последующих изданиях – роман) французской писательницы Жанны Бернар выдержала четыре издания: в 1992 г., дважды в 1994 г. и 1995 г.

В 1993–1995 гг. в издательстве Русанова от имени вымышленных венгерских авторов Михая Киша и Марии Варади, писавших под общим псевдонимом Клари Ботонд Гримберг опубликовала романы «Любовники старой девы» (три издания — 1993, 1994, 1994 гг.), от имени немецкого писателя Якоба Ланга романы «Тайна магического знания» (М., 1994) и «Наложница фараона» (М., 1994), от имени турка Сабахатдин-Бора Этергюна – «Призрак музыканта».

Это был уже полноценный псевдопереводческий авторский проект, предполагавший издание целой серии романов авторов со схожей биографией:

Издательству Русанова я предложила свой проект серии «Клуб самоубийц», куда включила произведения «моих авторов», покончивших с собой (в сущности, я всегда понимала, что когда с кем-либо из них это случается, он или она совершают это как бы вместо меня). В этот же свой проект я включила и один подлинный мой перевод: неоконченный роман Стефана Цвейга «Кристина Хофленер». Остальные переводы были мнимыми; на самом деле это все была моя проза, написанная от лица вымышленных авторов. Вышло две книги, в которые вошли четыре романа с биографиями авторов: «Платье цвета луны», Якоб Ланг – «Тайна магического знания», Сабахатдин-Бора Этергюн – «Призрак музыканта» и Клари Ботонд (общий псевдоним Марии Киш и Михая Варади) – «Любовники старой девы». Меня в этом романе интересовала проблема выбора как философской категории. Безоглядно выбирают герои, помещенные в сказочное перекрестье средневековья восточного и средневековья европейского; выбирают и авторы, Мария и Михай, вынужденные после событий 1956 года эмигрировать из Венгрии [3].

Показательна потребность в выстраивании сложной системы опосредующих друг друга вымышленных инстанций, смешении перевода и псевдоперевода в рамках серии: придуманные авторы пишут вдвоем под общим псевдонимом, а перевод Стефана Цвейга придает правдоподобие всему остальному.

Редакторы издательства не обратили внимание даже на включенные в текст романов стихотворения Гримберг – своеобразные «подсказки» искусственным читателям:

Я работала с редактором Анной Голосовской. Иногда мне казалось, что она все поняла и можно ей открыться. Но слыша похвалы моим авторам, я все же решила не рисковать. Я много переводила и текст переводной отли-



чу от текста оригинального с первых строк. И мне было, честно говоря, не очень понятно, как могут мои тексты принимать за переводы, а моих авторов за подлинных зарубежных почти классиков... Глупо выглядит человек, хвляющий самого себя, но все же рискну предположить, что моим издателям просто-напросто не приходило в голову такое: чтобы все эти «вполне-вполне» тексты написала всего лишь я, несчастная чудачка, голодная, в обносках... В альманахе «Арион», публикующемся в том же издательстве Русанова, было напечатано одно мое небольшое стихотворение. В тексты романов также вошли мои стихи... Но ведь настолько ясно, что это не переводы, а стихотворения того же автора... Странно! [3].

С удивительной то ли наивностью, то ли цинизмом Гримберг нарушила договор с издательством Русанова, передав в 1994 г. часть своих псевдопереводных текстов, уже изданных Русановым, в издательство «Континент-Пресс» («Платье цвета луны» Жанны Бернар, романы Якоба Ланга). Это привело к расторжению предыдущего договора и прекращению издания серии. Гримберг пришлось сознаться в своем авторстве. Зато в «Континент-Прессе» в том же 1994 г. были изданы повести «Демоны пустыни» и «Косматая на тропе любви» от имени еврейской писательницы Марианны Бенлаид (Марии Шварцкопф) и роман Катарины Фукс «Падение и величие прекрасной Эмбер». Катарина Фукс – типичный для Гримберг псевдоавтор-полукровка, она раздвоена между двумя национальными культурами «...Мучительно метавшаяся между английскими и немецкими своими “корнями”» – так определяет своего очередного автора Фаина Ионтелевна. В последнем случае это был еще и «сиквел» американского бестселлера Кэтлин Виндзор «Твоя навеки Эмбер». Разумеется, продолжение оказалось гораздо радикальнее дамского романа Виндзор: необычные сюжетные перипетии напоминают скорее пародию или произведение альтернативной литературы. Однако в 1995 г. все в том же издательстве Русанова вышел роман «Красавица» под английским псевдонимом Катарины Фукс – Кэтрин Рэндольф. В очередной раз отметим редупликацию вымышленных авторов вымышленными именами – псевдонимами. Очевидна избыточность подобной маскировки, которая характеризует скорее проблемы самоидентификации биографического автора и страх перед возможностью разоблачения.

Нельзя не заметить, что трое из вымышленных писателей – евреи европейского происхождения и культурной самоидентификации, как и сама Гримберг: «Мои “писатели-евреи”, Жанна Бернар, Якоб

Ланг, Марианна Бенлаид, естественно, тесно и, можно сказать, неразрывно связаны с темой Холокоста; им не уйти от интерпретации бесконечного разнообразия оттенков и тональностей обреченности, трагической обреченности» [3].

Издания псевдопереводов как скороспелой продукции массовой литературы вызывали у автора ощущение отчужденности: «Конечно, меня огорчало, что я фигурирую лишь в качестве “переводчика”, что зачастую приходится сокращать биографические очерки, рассказывающие об “авторах”... Но более всего огорчали обложки. Ведь под такого рода пестрыми “корочками” могли обретаться тексты весьма определенного рода; и уж никак не мои. Так, в сокращенном варианте, без необходимых примечаний, вышел роман “Падение, величие и загадки прекрасной Эмбер”, в котором я сделала осторожную попытку осмыслить меру влияния Достоевского на европейскую культуру XX века» [3]. Отметим прежде всего претенциозность автора: продолжая западный бестселлер, она претендует одновременно на постановку глобальных культурных и исторических проблем. С другой стороны, эти признания указывают на то, что, попав вместе со своими псевдоавторами в зарождающуюся массовую литературу, в творческом самоощущении Гримберг все-таки оставалась автором альтернативной страты.

Трилогия «Судьбы турчанки, или Времена империи» была написана от лица двух авторов: турка Сабахатдин-Бора Этергюна и болгарской писательницы Софии Григоровой-Алиевой. История империи рассказывалась в стремительном темпе — от радостного становления государства в XIV в. до преследования турецкого населения в Болгарии 1980-х. Раздвоение авторства между мусульманином и православной писательницей на уровне имен оказалось продуктивным для книги об Оттоманской империи: «Особенности жизни той или иной общности легче раскрывались, когда говорили придуманные мною представители разных этнических групп...» [3]. Совершенно очевидно, что эта трилогия обнажила еще причину множественности псевдопереводов и псевдоавторов, возможно, не осознаваемую самой писательницей. Это — распад Советской империи, ощущение осколочности поликультурного и полиэтнического поля бывшего СССР. В данном случае всё множество странных авторов выступает как метафора сознания советского интеллигента, утратившего некий связующий стержень, центр: «По моему замыслу, все

мои вымышленные авторы (и я вместе с ними) представляют собой некий “альтернативный” литературный процесс; со своими традиционалистами и модернистами. Они все разные; но объединяет их то, что все они — странные, чудные люди (и я такая)...» [3]. Поэтому-то для Гримберг принципиальным моментом стало включение в книги достаточно подробных биографий ее псевдоавторов, акцентирующих их необычность.

В этой трилогии она впервые использовала приемы, которые назвала «полистилистикой». Плюралистичность стилей и языков повествования стала логичным продолжением стратегии «множества авторов»:

Но как же говорить в романе, написанном на русском языке, о другой языковой и этнической общности? Выход, который предлагаю я, — в том, что можно было бы назвать полистилистикой. Суть, «философский камень» османской истории, рассказанной на русском языке, заключается для меня именно в попытке закономерного и гармоничного сочетания стилей. Это переведенные мною цитаты из научных трудов, элементы лирико-патетического повествования, переводы и подстрочники текстов тюркского, болгарского, греческого и сербского фольклора, арабские молитвы. И наконец: это неперемное звучание оригиналов [3].

Опубликовать трилогию полностью с указанием Гримберг как автора и с биографическими очерками о вымышленных авторах удалось уже в издательстве «Терра» в 1997 г. Третья часть трилогии — «Я целую тебя в губы» — была опубликована в журнале «Дружба народов» (1994. № 9) в журнальном варианте от имени болгарской писательницы Софии Григоровой-Алиевой. Именно она снова вызвала публичный скандал, дошедший даже до «Литературной газеты».

Предлагая журналу повесть, Гримберг подстраховалась не только болгарским псевдонимом, но еще и подставным автором:

Я знала, что многие мои знакомые, пришедшие в редакцию «с улицы», едва ли не годами дожидались прочтения своих рукописей. Рукописи пропадали, терялись, упорно не читались. Поэтому я принесла в редакцию третью часть своей трилогии как роман болгарской писательницы. Моя приятельница, болгарка, даже (на всякий случай) написала доверенность, согласно которой доверяла мне перевести свое произведение и опубликовать “под псевдонимом “София Григорова-Алиева” (имя и фамилия вымышленного автора имеют определенный смысл; поэтому я не могла воспользоваться именем и фамилией моей болгарской приятельницы). Роман был принят и опубликован. Затем у меня попросили бумагу о том, что автор согласен на гонорар в рублях. Я сказала, что я и есть автор и на гонорар в

рублях согласна. Реакция на мои слова удивила меня. <...> Обманули их, оскорбили!.. В их курятник залетела ворона... [3].

Введенные в заблуждение редакторы «Дружбы народов» вынуждены были оправдываться, признав публикацию «фактом типичной литературной мистификации, ничем не порочащей роман, который, надеюсь, будет прочитан с интересом» (Лит. газ. 1995. 8 марта) (цит. по: [4. С. 378]).

Любопытно, что, мистифицируя издателей и читателей, Гримберг позже сама пала жертвой скорее не мистификации, а издательского нахрапа. Ее роман «Прекрасная Эмбер», сокращенный на две трети, был издан Игорем Захаровым в своем собственном издательстве с указанием двух фиктивных переводчиц. Опытный издатель не признал обоснованность претензий Гримберг на нарушение своих авторских прав: ведь она указала себя как переводчика.

Псевдопереводы Гримберг, конечно, были рассчитаны на квалифицированного читателя элитарной литературы. На сайтах электронных библиотек неискушенные читатели и читательницы, рассчитывавшие на дамский роман, оставляют возмущенные отзывы о ее сиквелах Кэтлин Виндзор, находя их «бредовыми», «гадостью», «отсебятиной» и т.п. Сама же писательница в «послесловии для интеллектуалов» («Мир моделей, или Шарады и ребусы прекрасной Эмбер») к книге «Падение и величие прекрасной Эмбер» Катарины Фукс сделала все для того, чтобы заинтриговать интеллигентного читателя и открыть ему «тайну» псевдоавторства:

Честно говоря, это очень, очень загадочная книга, этот роман «Падение и величие прекрасной Эмбер».

О чем он вообще? И где происходит действие? И когда оно, это самое действие, начинается? <...> И пусть имя «де Басан» ведет нас через драму Гюго «Рюи Блаз» во Францию, а к кому – вы уж сами догадайтесь. А история цыганских Ромео и Джульетты – Мигеля Таранто и Аны Монтойя известна и популярна в Испании не менее, чем знаменитая трагедия Шекспира.

А если уж «московит Михаил, сын Козмаса» взялся наставлять двух юношей в искусстве любви, то это... Это ясно что: Михаил Кузмин! А какие именно его новеллы и стихотворения имеются в виду? Ну уж нет, всего я вам подсказывать не стану.

А Великий инквизитор Теодоро-Мигель о чем нам должен напомнить? Ясное дело: о Достоевском.

А уж если Достоевский, значит, русская литература, русская классика, покорившая Европу.

И Россия, куда попадает Эмбер, это мир Достоевского.

А вся книга о приключениях странной красавицы?.. Это... Это мир моделей, путешествие по стилям и сюжетам.

Ах так, но тогда при чем же здесь Феллини и еще многое другое? И при чем книга доктора Айрленда «Идиотизм и тупоумие», изданная во второй половине XIX века? И Казанова? Где во всем этом его место? А как насчет современных экологических проблем и движений?

Ну что же, догадывайтесь. Лишь бы вам было интересно. Ведь все эти странности, все эти несоответствия и несовпадения во времени, все эти страшные и страшные приключения – все это – для вас! [5].

Творчество и биография Катарины Фукс в изложении Гримберг создают образ литературной нонконформистки и одновременно открывают пространство для последующих мистификаций (роман о Ксении Годуновой, трилогия о Котошихине, исторические романы о придворных шутах и калехах, «цыганский роман», неоконченный роман о Дмитрии Самозванце:

Уже первый «английский» роман Катарины Фукс (теперь Кэтрин Рэндольф) «Я написала Тулуз-Лотреку» вызвал полемику в прессе; представители англиканской церкви пытались добиться официального запрещения этого «аморального пасквиля». Таким образом к писательнице пришла настоящая известность. Затем Кэтрин Рэндольф обращается к любимой ею исторической тематике. Один за другим появляются ее исторические романы.

«Королева бархата» и «Красавица» переносят читателей в Англию XVI и XVII веков. «Труаны» посвящены участи шутов, карликов, калек при дворах испанских королей. «Змеиное золото» – первый (и, кажется, единственный в мировой литературе) цыганский исторический роман.

Особое место в творчестве Катарины Фукс – Кэтрин Рэндольф занимает тема России, русской культуры. Эту тему она затронула уже в своем первом романе «Падение и величие прекрасной Эмбер». В 1936 году выходит роман «Татарка с греческим именем», рассказывающий о трагической судьбе царевны Ксении, дочери Бориса Годунова. В 1939 году появляется трилогия «Русские», три романа: «Беглец», «Противник», «Женщина». Главным героем трилогии писательница сделала Григория Котошихина, автора живого и сильного повествования о русском государстве в царствование Алексея Михайловича. Свой обличительный труд Котошихин писал в эмиграции в Швеции, где и был убит.

Сохранились наброски романа о таинственном самозванце Дмитрии I. Кэтрин Рэндольф считала его краткое правление первой серьезной попыткой европеизации России, своего рода «генеральной репетицией» реформ Петра [5].

Судя по выбору заголовков и персонажей, Гримберг подарила своему псевдоавтору самоощущение неизбывной маргинальности и интерес к маргинальным персонажам истории, располагавшимся «на

границах» культур (см. «Татарка с греческим именем» как определение Ксении Годуновой). Следует отметить, что набор псевдоавторов Гримберг не ограничился псевдопереводами. В 1996 г. в издательстве «Армада» она выпустила от имени русской эмигрантки Ирины Горской исторический роман об Андрее Ярославиче («Недолгий век, или Андрей Ярославич»). В истории писательницу привлекает прежде всего альтернативное, нереализованное развитие событий: возможное правление Рюриковичей вместо Романовых, Андрея Ярославича вместо Александра Ярославича Невского и т.п.

Основным жанром псевдопереводов Гримберг стали исторические и «любовно-исторические романы». По-видимому, обращение к последним было камуфляжем интереса автора к альтернативной истории. Любовные перипетии стали лишь антуражем для рассказа о различных культурно-исторических эпохах. Если учесть, что в дальнейшем писательница обратилась к жанру фолк-хистори уже от своего лица, то следует признать, что европейская и русская история в их авантюристичности, нереализованных альтернативах и загадках стали привилегированным поприщем ее псевдопереводного проекта. Само количество и разноплановость использованных культур и этносов в какой-то степени подтверждают ее претензии на создание «альтернативного» литературного процесса. По крайней мере, уникальность этого псевдопереводческого проекта 1990-х гг. очевидна. В 2000-е он, конечно, был бы уже невозможен в силу большей информированности издателей, окончательной литературной легитимизации фолк-хистори и альтернативной истории как вполне самостоятельных жанров, востребованных читателями.

#### *Литература*

1. Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987.
2. Шкловский В. О современной русской прозе // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990.
3. Гримберг Ф. «Я всегда хотела быть самыми разными людьми, которых я сама придумала...» // Знамя. 2000. № 5 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/5/grimb.html> (дата обращения: 10.01.2012).
4. Чупринин С. Новая Россия: мир литературы: энцикл. слов.-справ.: в 2 т. Т. 1: А–Л. М., 2002.
5. Фукс Катарина. Падение и величие прекрасной Эмбер [Электронный ресурс]. URL: [lib.rus.ec/b/163505](http://lib.rus.ec/b/163505) (дата обращения: 10.08.2012).

## КНИГА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

УДК 821.161.1

**В.С. Киселев**

### **ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ «СОБРАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ, ОТНОСЯЩИХСЯ К НЕЗАБВЕННОМУ 1812 ГОДУ» (статья вторая)<sup>1</sup>**

*Статья посвящена описанию идеологического контекста «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году», изданного князем Н.М. Курушевским в 1814 г. Выявляются интертекстуальные и содержательные переклички текстов антологии с официальными идеологическими документами Отечественной войны (высочайшими манифестами, указами, обращениями). Прослеживаются основные этапы стихотворно-идеологического осмысления военных событий от провозглашения особой роли нации в защите Отечества до перенесения заслуг по освобождению на императора и государство и финального признания Божественного промысла ведущей силой победы над французами.*

Ключевые слова: *Отечественная война 1812 г., лирика, идеология.*

**В** период заграничных походов 1813–1814 гг. одический подход к образу царя в «Собрании стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» приобрел особую монументальность, оказав влияние даже на Н.М. Карамзина, который в «Освобождении Европы и славе Александра I» создал на основе ходовых риторических приемов величественную панораму падения Наполеона и возвышения российского монарха<sup>2</sup>:

В сем общем, радостном волненье,  
Царей, героев прославление,  
Чье имя первое в устах?  
Кому гремят вселенной лики?  
Без лести в искренних хвалах,  
Дают название: Великий!  
И с Александром торжествуй! [З. Ч. 2. С. 206–219].

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при финансовом содействии гранта РГНФ 11-04-00022а и гранта Президента РФ для поддержки молодых российских ученых МД-3069.2011.6.

<sup>2</sup> См. также о его замыслах обобщающего труда по истории войны 1812 г. [1; 2. С. 162–163].

Не остались в стороне и представители младшего поколения карамзинистов – А.Ф. Воейков («К Отечеству», «Князю Голенищеву-Кутузову Смоленскому»), В.А. Жуковский («Князю Смоленскому»), П.А. Вяземский, чья «Надпись к портрету Александра I» позднее выступила предметом иронического переосмысления арзамасцами за свою высокопарность:

Муж твердый в бедствиях и скромный победитель,  
Какой венец ему? Какой ему алтарь?  
Вселенная! Пади пред ним, он твой спаситель;  
Россия! Им гордись — он сын твой, он твой царь! [3. Ч. 2. С. 221].

В произведениях литераторов второго ряда сотериологическая сакрализация монарха приобретала уже гипертрофированные черты [4], как в надписи Ф.Ф. Кокошкина «К изображению беспримерного во владыках Александра I»:

Боголюбивый царь, и царь любимый Богом,  
Блаженства, славы нам ниспосланный залогом,  
Освободивый днесь полсвета от оков!  
Ты выше всех похвал, ты выше всех венцов!  
Тебе бы древний мир храм божеский поставил,  
И гимнами тебя, как божество, в нем славил;  
Но царь наш, наш герой, в смирении велик:  
Живет в сердцах – в хвалах и нужды не имеет:  
Дела его гласить и Пиндар онемеет;  
И хижина есть храм, где Александра лик! [3. Ч. 2. С. 222].

Тем не менее, будучи вызвана к жизни и обретя хотя бы временную монархическую легитимацию, концепция нации как единого и действенного начала уже не могла потерять актуальность, особенно на фоне сбора ополчения и развернувшейся партизанской войны. Причем если первый происходил с санкции императора, то вторая была событием стихийным и не поддающимся строгому контролю. С точки зрения власти, даже ополчение мыслилось мерой вспомогательной и временной, охватывающей лишь узкую часть населения в некоторых губерниях, о чем гласил манифест от 18 июля 1812 г.:

Вся составляемая ныне внутренняя сила не есть милиция или рекрутский набор, но временное верных сынов России ополчение, устроенное из предосторожности в подкрепление войскам и для надежнейшего охранения отечества. Каждый из военначальников и воинов при новом звании своем сохраняет прежнее, даже не принуждается



к перемене одежды, и по прошествии надобности, то есть, по изгнании неприятеля из земли нашей, всяк возвратится с честью и славою в первобытное свое состояние и к прежним своим обязанностям [5. С. 16].

Однако развернувшееся общественное движение превратило ополчение из подручного средства армии в символ всей Отечественной войны, в наглядную репрезентацию общей судьбы и единой воли всего народа. Знаменательно, что именно в духе этой риторики докладывал императору генерал-адъютант Ф.О. Паулуччи уже 26 июля 1812 г. «По велению Вашего Императорского Величества ознакомился с организацией Московской военной силы, которая мне показалась не только соответствующей духу и характеру нации, но и вполне способной выполнить свое назначение <...>» (курсив наш. – В.К.) [5. С. 16].

В «Собрании...» можно выделить целый блок стихотворений, посвященных как правительственному манифесту об ополчении, так и участию ополченцев в военных действиях. К числу первых, в основном воспроизводящих официальную риторику и круг сюжетов (Минин, Пожарский, жертва за царя), относятся «Военная песнь при получении высочайшего манифеста в Нижегородской губернии об ополчении на защиту Отечества июля 15 дня 1812 года» Н.М. Кугушева, анонимные «Стихи по случаю собрания дворянства и купечества в Слободском дворце июля 15, 1812 года» и «На манифест, данный в Москве 18 июля 1812 года», «Стихи, написанные по прочтении манифеста о новом наборе рекрут» С.Н. Глинки и некоторые другие. Вторые гораздо более разнообразны и рисуют ополченцев как самостоятельную патриотическую силу, выражающую волю нации («Песнь соотечественникам по прогнании злодеев из земли русской» А.А. Никитина, «Солдатская песня» И.А. Кованько и Н.И. Ильина, «Жертва храбрым Россиянам, приносимая от соотечественника их, некогда служившего на поле брани» Н.М. Кугушева, «Песнь русского воина перед сражением» Н.Ф. Грамматина, «На возвращение ополчения» Д.И. Хвостова, «Песня ратников санкт-петербургского ополчения» М.С. Щулепникова и др.). Тема национального сопротивления возвышается здесь нередко до утверждения равенства царя и народа, как в «Любви к Отечеству» А.А. Писарева:

Успех во всем, коль свято чтимы  
Права граждан, народов честь;  
Коль власти истиной водимы,  
Коль трону предстоит не лезть,  
Но верных груди для защиты,  
Не гнувших выи под ярем...  
Цари народом знамениты,  
Народ блажен царем! [3. Ч. 2. С. 47–49].

А.Х. Востоков в дифирамбе «К россиянам» не менее высоко ценит подвиг защитников Отечества, делая их символом нации наряду с императором и его полководцами:

Но изочту ль вас всех, герои знамениты,  
Которыми враги отражены, разбиты,  
И коих доблестью Россия спасена?  
Священны ваши имена  
У благодарного останутся потомства [3. Ч. 1. С. 105–106].

Снятие границ между ополченцами и регулярной армией, нужно заметить, – характерная черта общественного сознания и литературы 1812 г. Массовое участие представителей различных сословий в военных действиях размыло корпоративную замкнутость офицерства, обнаружившего, в свою очередь, прямую сопричастность уже не столько с властью, чей базой и кадровым резервом было со времен Петра I [6], сколько с обществом. Это в полной мере ощутили офицеры, вынужденные включиться в стихийную партизанскую борьбу, где приходилось устанавливать контакты с населением. В результате, как писал позже Д.В. Давыдов в «Дневнике партизанских действий 1812 года», «я на опыте узнал, что в народной войне должно не только говорить языком черни, но приравниваться к ней и в обычаях, и в одежде. Я надел мужичий кафтан, стал отпускать бороду, вместо ордена св. Анны повесил образ св. Николая и заговорил с ними языком народным» [7]. Но даже не при столь радикальном подходе восприятие себя частью нации, выполняющей общую миссию со всем народом, было, безусловно, присуще офицерам и солдатам 1812 года [8], также как и соответствующее отношение к армии у невоенного населения, выразившееся в «Чувствованиях россиянки, возбужденных победами российских войск над бегущим врагом Отечества» А.А. Волковой, в анонимном «Певце на гробах братьев-воинов россиян», «Песне к русским воинам» Н. Астафьева, «Чувствованиях

калужских жителей по приезде генерала Милорадовича» А.П. Степанова и др.

Из коллективного образа армии выделялись индивидуальные портреты, очень скоро начавшие складываться в новый национальный пантеон героев во главе с М.И. Кутузовым. В них уже нельзя видеть проекции исключительно государственной миссии, отблеска монаршей славы, они воплощали черты общей судьбы и национального характера. Подобные персональные блоки легко вычлняются в «Собрании» применительно к М.И. Кутузову, получившему знаменательное имя «спасителя Отечества», М.А. Милорадовичу, П.И. Багратиону, П.Х. Витгенштейну, А.И. Кутайсову, Я.П. Кульневу, Н.Н. Раевскому, но, пожалуй, самый совершенный и художественно убедительный образец пантеона героев 1812 г. создал В.А. Жуковский в «Певце во стане русских воинов», окружив его символикой национального единения и интимно-лирически акцентировав основные компоненты национального сознания: память предков («Сей кубок чадам древних лет! // Вам слава, наши деды!» [3. Ч. 1. С. 39]) и герои-защитники нации (Святослав, Дмитрий Донской, Петр I, Суворов), малая родина, семья, дом («Отчизне кубок сей, друзья! // Страна, где мы впервые // Вкусили сладость бытия...» [3. Ч. 1. С. 41]), отечественная литература («Сей кубок чистым Музам в дар!» [3. Ч. 1. С. 53]). В подобном контексте куплетно раздвигающийся ряд здравиц во славу живых и павших воинов-героев становился основой нового национального канона, источником нарождающейся исторической мифологии<sup>1</sup>.

Идеологический фон ее составляет картина всеобщего героизма русских, жертвующих своим имуществом, домом, семьей и жизнью во имя спасения Отечества. Рассказами подобного рода полнились журналы 1812 г. Так, в «Русском вестнике» С.Н. Глинки прославлялись многочисленные случаи патриотического самопожертвования: «Усердие русского купечества к военным служащим» (1812. Ч. 19. № 9), «Подвиг смоленского дворянина Петра Николаевича Клочкова», «Пожертвование и великодушное терпение смоленского дворянина и отца семейства Николая Михайловича Калячитского» (Там же), «Верный смоленский служитель Давид Алексеев» (все –

---

<sup>1</sup> См. подробнее об идеолого-историческом смысле «Певца» работы [9, 10, 11].

1812. Ч. 20. № 10) и т.д. Не меньше таких сюжетов предлагал «Сын отечества» Н.И. Греча, где мы найдем, например, рассказ о капитане Р.И. Захарове (сражался под Бородином), который, будучи раненым, отослал на линию огня двух несших его канониров («Вы там нужны, а меня и двое как-нибудь доволокут!» [49]), или о раненом гренадере, не понимавшем, почему лекарь щупает ему спину («ведь я шел грудью!» [12]).

В «Собрании...» стихов о личном героизме было не меньше. Тот же Р.И. Захаров удостоился героической эпитафии А.П. Буниной «На смерть капитана гвардейской артиллерии Ростислава Ивановича Захарова»

Узря простерта на плаще меня,  
 Не сетуйте, родители любезны!  
 И мрачну горесть прогоня,  
 Отрите токи слезны!  
 <...> Днесь к Богу отошел  
 Принять за подвиг мой награду.  
 А ты, о юный друг моей души!  
 Оставшемуся тебе в отраду  
 Младенцу нашему внуши,  
 На ранню указав мою могилу:  
 Сколь сладко смерть вкусить за родину нам милу!  
 [3. Ч. 1. С. 246–247].

Еще более колоритный эпизод вызвал к жизни «Стихи на подвиги двух смоленских помещиков Энгельгарда и Шубина, и на монаршие щедроты, излинные на них» А.И. Писарева. В «Сыне отечества» за 1813 г. [13] описывалась героическая смерть подполковника Павла Энгельгарда, не покинувшего свое поместье под Смоленском после вторжения французов и организовавшего партизанское сопротивление, за что он вместе с коллежским асессором Шубиным был судим и казнен, не выказав страха даже в последний момент. Подвиг их был замечен и награжден императором Александром, о чем гласил указ Сенату, напечатанный в том же «Сыне отечества» [14].

Сыны отечества, защитники державы!  
 Се подвигам пример, щедротам образец!  
 Воззрите: Энгельгард, ревнуя вечной славы,  
 За отчество вкусил страдальческий венец;  
 Ни улещения, ни вражески угрозы  
 Не в силах Шубина к измене преклонить:  
 Все муки – радости, и терния – им розы –

За веру и царя поклявшись кровь пролить.  
 Отечество заслуг толиких не забудет,  
 Скрыжаль потомственна сих дел не умолчит;  
 Семейство и родня их славою жить будет,  
 Признательный монарх героев вновь творит... [З. Ч. 1. С. 237].

В совокупности эти материалы журналов, а в «Собрании...» – стихи о подвигах россиян разных сословий от дворян-полководцев до купцов и мещан создавали образ единой патриотически настроенной нации, не учитывающей которой официальная идеология уже не могла. И действительно, уже в манифесте от 3 ноября 1812 г., составленном А.С. Шишковым, народ представлен главным деятелем войны, защитником Отечества:

Внимая с отеческим чадолубием и радостным сердцем сим великим и знаменитым подвигам любезных наших верноподданных, в начале приносим мы теплое и усердное благодарение источнику и подателю всех отрад, Всемогущему Богу; потом, торжественно от лица всего Отечества изъявляем признательность и благодарность нашу всем нашим верноподданным, яко истинным сынам России. Всеобщим их рвением и усердием доведены неприятельские силы до крайнего истощения и главною частью или истреблены, или в полон взяты. Все единодушно в том содействовали. Храбрые войска наши везде поражали и низлагали врага. Знаменитое дворянство не пощадило ничего к умножению государственных сил. Почетное купечество ознаменовало себя всякого рода пожертвованиями. Верный народ – мещанство и крестьяне показали такие опыты верности и любви к Отечеству, какие одному только русскому народу свойственны. Они, вступая охотно и добровольно в ополчения, в самом скором времени собранные, явили в себе мужество и крепость приученных к браням воинов. Твердая грудь их и смелая рука с тою же неустрашимостью расторгала полки неприятелей, с какою за несколько пред тем недель раздирала плугом поля. <...> Между тем, почитаем за долг и обязанность сим нашим всенародным объявлением изъявить пред целым светом благодарность нашу и отдать должную справедливость храброму, верному и благочестивому народу российскому [15].

Тем не менее, как констатировал Р. Уортман, «обстоятельства, заставившие самодержавного монарха вступить в союз с народными массами, поставили его лицом к лицу с проблемой примирения самодержавного правления с принципом верховной власти народа. Включение народа в императорский сценарий угрожало образу царя как высшей силы, дарованной ее носителю извне или свыше и санкционированной иноземным влиянием, божественным соизволением или, наконец, разумом. С социальной точки зрения

невозможно было представлять народ в качестве движущей силы истории в сценарии, прославлявшем власть монарха, как идеализацию правящей элиты» [16. С. 295]. Этот идеологический диссонанс был устранен достаточно быстро, уже к концу 1812 – началу 1813 г., когда война из народной и оборонительной превратилась в наступательную и «профессиональную». Это вернуло в центр внимания образ императора. Смерть М.И. Кутузова, «спасителя Отечества», 16 апреля 1813 г. еще более способствовала концентрации сотериологического дискурса на Александре I, который в ходе заграничных походов становился уже не столько главой нации, сколько освободителем европейских народов, новым светочем христианского мира.

Индикатором этой перемены служит в поэтическом плане трансформация мотивного пласта, связанного с библейской семантикой. Она активно моделировала репрезентацию событий Отечественной войны [17. С. 89–99; 53], однако до 1813 г. в основном сосредоточивалась вокруг сюжета об избранном Богом народе и его борьбы против оккупантов-иноверцев («Молитва израильского народа во время нашествия Сеннахеримова воинства на Иерусалим» Н.М. Шатрова, «Песнь на поражение галльского фараона, посвященная знаменитому покровителю сочинителя, его превосходительству, Павлу Ивановичу Голенищеву-Кутузову» А. Урываева, «Стихи в день Богоявления Господня» А. Кулакова, «На совершение истребления неприятельских войск в пределах России: Подражание 78 псалму» А.А. Писарева и др.). Подобные мотивы легко сочетались с изображением патриотического подъема и общенационального подвига, причем не только в светской литературе, но и в церковных проповедях, выполнявших в 1812 г. роль средств коммуникации и мобилизации необразованного населения империи [18]. В их контекст органично включался и образ императора, выступавший водителем и спасителем избранного народа (Моисей, Давид).

Настал ужасный час отмщенья!  
Уже врагам ты казнь изрёк,  
И наших стран для защищенья  
Меч правосудия извлек;  
Послал на землю серафима  
Внушить царю Ерусалима,  
К оружию народ воззвать,  
Составить грозныя дружины  
И под щитом твоей судьбины,  
Сразить иноплеменну рать [3. Ч. 1. С. 62].

Однако новая идеологическая ситуация, связанная с заграничными походами, потребовала уже не национальных, а универсальных образов, снимавших в том числе и акцент с народных заслуг по освобождению отечества и переносивших его на безличный Божественный Промысел – и императора как помазанника Божия и исполнителя Его воли. В официальном дискурсе подобная трансформация свершилась уже к Рождеству 1812 г. в манифесте об изгнании французов из России, где утверждалось:

Зрелище погибели войск его невероятно! Едва можно собственным глазам своим поверить. Кто мог сие сделать? Не отнимая достойной славы ни у главнокомандующего над войсками нашими знаменитого полководца, принесшего бессмертные Отечеству заслуги; ни у других искусных и мужественных вождей и военачальников, ознаменовавших себя рвением и усердием; ни вообще у сего храброго Нашего воинства, можем сказать, что содеянное ими есть превыше сил человеческих. Итак, да познаем в великом деле сем промысел Божий. Повергнемся пред Святым его Престолом, и видя ясно руку его, покаравшую гордость и злочестие, вместо тщеславия и кичения о победах наших, научимся из сего великого и страшного примера быть кроткими и смиренными законов и воли исполнителями... [19].

Пройдя через многие правительственные реляции, формула Божественного спасения, для которого и народ, и армия, и император выступали лишь орудиями, нашла свое каноническое закрепление в «Рассуждении о нравственных причинах неизменных успехов наших в войне с французами 1812 года» московского архимандрита Филарета (В.М. Дроздов). Эта концепция прокладывала путь к идеологии Священного союза, начавшей подспудно складываться уже к 1813 г. [20. С. 143–202; 21. С. 267–296; 22, 23].

Вне нового контекста не осталась и литература, где образ Божественного щита присутствовал с первых дней войны. В период заграничных походов он приобрел доминирующий характер, соединившись с образом Александра-Мессии, как в «Оде на истребление врагов и изгнание их из пределов любезного отечества» П.В. Голенищева-Кутузова:

Царь россов! Царь сердец полсвета!  
Ты наших радостей вина:  
Не ты ли мудростью совета  
Прославил наши знамена?  
<...> Тобой Европа ограждена

Избегнет козней и коварств;  
 Тебе самим Творцом вручена  
 Судьбина и царей и царств <...>  
 Россия, Богом ограждена,  
 Пред ним колена преклони!  
 Ты им избавлена, спасенна,  
 Ты им вкушаешь сладки дни;  
 Ты паки шествуешь к покою;  
 Низвержен враг его рукою.  
 Не Бог ли стер кичливый рог?  
 Не он ли слезы отирает?  
 Не он ли россов утешает?  
 Благословен Господь наш Бог! [3. Ч. 1. С. 31–32, 33].

Так завершился первый цикл вхождения в отечественную идеологию и литературу представления о нации, вначале мощно заявившего о себе на волне патриотического подъема и набиравших силу националистических устремлений, но потом вынужденного уступить консервативной традиции имперского дискурса, обогатившегося в послевоенные годы символикой христианского универсализма.

#### Литература

1. *Пигарев К.В.* Неосуществленный замысел Карамзина // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 293.
2. *Тартаковский А.Г.* 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. М., 1980.
3. *Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году:* в 2 ч. М., 1814.
4. *Давыдова [Пастернак] Е.Е.* Образ Александра I в русской литературе его времени (1777–1825): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.
5. *Народное ополчение в Отечественной войне 1812 г.:* сб. документов. М., 1962.
6. *Ливен Д.* Аристократия в Европе. 1815–1914. СПб., 2000. С. 230–231.
7. *Давыдов Д.В.* Стихотворения. Проза. Дурова Н.А. Записки кавалерист-девицы. М., 1987. С. 192.
8. *Целоруно Д. Г.* Русские офицеры – участники Бородинского сражения: историко-социологическое исследование. М., 2001.
9. *Лотман Ю.М.* Тарутинский период Отечественной войны 1812 года и развитие русской общественной мысли // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 601–611.
10. *Янушкевич А. С.* Жанровый состав лирики Отечественной войны 1812 года и «Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Вып. 9. Томск, 1983. С. 3–23.



11. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. Стихотворения, 1797–1814. М., 1999. С. 595–605.
12. Сын отечества. 1812. Ч. 2, № 8. С. 83.
13. Сын отечества. 1813. Ч. 3, № 4. С. 195–195.
14. Сын отечества. 1813. Ч. 9, № 40. С. 81–82.
15. Высочайший манифест об изъявлении российскому народу благодарности за спасение Отечества // Тысяча восемьсот двенадцатый год. 1912. № 17–24. С. 146.
16. Уортман Р. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. М., 2002.
17. Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.
18. Мельникова Л.В. Русская православная церковь в Отечественной войне 1812 г. М., 2002.
19. Манифест о принесении Господу Богу благодарения за освобождение России от нашествия неприятельского // Высочайшие указы и манифесты, относящиеся к войне 1812 г. СПб., 1912. С. 15–16.
20. Martin A.M. Romantics, Reformers, Reactionaries: Russian Conservative Thought and Politics in the reign of Alexander I. DeKalb, 1997.
21. Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.
22. Майофис М.Л. Воззвание к Европе: литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008. С. 691–725.
23. Ghervas S. Réinventer la tradition. Alexandre Stourdza et l'Europe de la Sainte-Alliance. Paris, 2008.

**Л.П. Дмитриева**

### **«ЗАБЫТЫЕ» ДЕТЕКТИВЫ ЭДГАРА ПО**

---

*Русская переводческая рецепция детективных новелл Эдгара По, начавшаяся в середине XIX в., весьма неоднородна. Классические сюжеты детектива восходят к логическим новеллам По и к его новеллам о преступниках, представляя собой модель развития жанра детектива, которая позднее получит свое воплощение в масштабах мировой литературы. Однако категорию «детективности» можно обнаружить и в других, менее известных повествованиях американского писателя («Ты еси муж, сотворивый сие...», «Продолговатый ящик», «Сфинкс»). Статья посвящена анализу русского восприятия этих «непопулярных» новелл Эдгара По.*

Ключевые слова: Эдгар По, «забытый» детектив, русская рецепция.

Детектив с его многомиллионной аудиторией является одним из наиболее востребованных жанров. Научный интерес к нему возник, когда поменялся ракурс изучения литературы. Популярность массовой культуры, появившейся как бы в противовес классическому искусству, была вызвана протестом против повсеместного насаждения последнего и являлась своеобразным «праздником непослушания». Расширение сфер литературного творчества привело к необходимости изучения новых явлений. В связи с перемещением внимания на массовую культуру одним из наиболее плодотворных моментов для исследования становится поэтика детектива.

Массовая культура несет свою информацию, свои коды, которые еще предстоит расшифровать. Следы детектива, созданного американским писателем, совершенно четко прослеживаются в современной литературе. О популярности Эдгара По в XX в. красноречиво свидетельствует значительное число экранизаций по мотивам его произведений: практически каждое десятилетие отмечено новым фильмом, имеющим в основе тот или иной сюжет По. Его новеллы стали кладзем идей и для создателей компьютерных игр – специфической области массовой культуры, одной из первых отражающей общественный запрос.

Творческое наследие Эдгара По стало благодатной почвой для развития разных литературных жанров. Одним из них является детектив, классические сюжеты которого восходят к логическим новеллам писателя («Золотой жук», «Убийство на улице Морг», «Тай-

на Мари Роже», «Похищенное письмо»). Сам Эдгар По называл свои детективные рассказы ратицинациями (*ratiocinations*), малоупотребительным термином, который, согласно словарю Уэбстера, означает «процесс точного мышления», «использование дедукции, индукции и комбинации обеих в попытке найти решение», «логическое или систематическое мышление». Деятельность интеллекта является предметом этих новелл, а их повествовательная модель представлена детальным описанием принципов и логики процесса мышления.

Убийцы и преступления, таинственные, непонятные поступки описываются также в других произведениях По, и все эти новеллы, генетически связанные друг с другом, являются детективными. Поэтому традиционный цикл детективных новелл можно расширить и включить туда новеллы самообличения, сфокусированные на деятельности преступников. Таким образом, цикл детективных новелл может состоять из двух типов повествований: логических новелл («Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Золотой жук», «Ты еси муж, сотворивый сие...») и новелл самообличения («Черный кот», «Бес противоречия», «Сердце-обличитель», «Бочонок Амонтильядо»).

В конце XIX и на протяжении XX в. результатом русской рецепции новелл Эдгара По стали многочисленные издания сборников, собраний сочинений, но, к сожалению, принцип группировки произведений американского писателя не всегда был понятен. Однако для любого издания подобного типа ключевым является именно обдуманный выбор и расположение сочинений в книге. В случае с По это предоставляет читателю дополнительный бонус, шифр для понимания криптограммы авторского замысла, рецепции его глобальных идей относительно взаимосвязи человеческого разума и интуиции, отраженных во всех детективных новеллах. Именно совместное прочтение этого цикла и создает целостный эффект от восприятия художественного мира детектива По.

Русская переводческая рецепция детективных новелл По, начавшаяся в середине XIX в., весьма неоднородна. Многие новеллы постоянно привлекали к себе внимание переводчиков на протяжении второй половины XIX в. Однако были и такие произведения, которые, несмотря на свою значимость в художественной и философской системе По, не получили отклика в России.

Новелла «Ты еси муж, сотворивый сие...» (1844), отличающаяся от других образцов детективного жанра По ироничным характером повествования, редко привлекала внимание критиков и переводчиков и в первый раз была переведена на русский язык в 1874 г. При этом произошла значительная модификация названия: данное произведение вошло в русскую литературу под заглавием «Труп-обвинитель», появление которого, скорее всего, было вызвано влиянием новеллы «Сердце-обличитель». На более поздних этапах (1895–1896 гг.) возникло еще несколько вариантов заглавия: «Ты – тот человек», «Это он!», «Ты виноват!». Вслед за этими переводами последовал долгий период забвения, закончившийся в 1970 г.

В западном литературоведении эту новеллу принято считать детективной [1. С. 33]. Российские исследователи классифицируют ее скорее как гротеск или страшный рассказ. Синтез элементов «логических» новелл и «новелл самообличения» является главной отличительной чертой этого повествования, которое ведется от лица сыщика-любителя и постепенно разъясняет все особенности преступления, совершенного на почве мести. Присутствует здесь и преступник, чье злодеяние в конце повествования карается изощренным и жестоким способом. Новаторством По в этой новелле, а также признаком эволюции поэтики писателя можно считать сочетание черт детектива и своеобразного ироничного тона повествования, который контрастирует с тяжестью описываемого преступления. В этом повествовании необычен способ мести преступнику. Один из персонажей убивает своего близкого друга и тщательно маскирует преступление, подбрасывая улики племяннику жертвы. В данной истории нет сыщика, но функцию расследования берет на себя рассказчик, догадавшийся о настоящих намерениях убийцы. Он придумывает необычное наказание: найдя труп убитого в болоте, вставляет в него китовый ус и упаковывает в ящик от вина. Этот ящик доставляется главному герою во время приема. Он его открывает и видит ужасающее зрелище: труп убитого друга под воздействием китового уса распрямляется, садится на столе и, смотря остекленевшими глазами на своего губителя, произносит фразу: «Ты еси муж, сотворивый сие...». После «откровения» мертвеца герой не выдерживает и умирает от разрыва сердца.

О.А. Алякринский отмечает особое положение данной новеллы среди «логических» рациициаций По. Вообще для всего новелли-

стического наследия американского писателя характерна некоторая неуверенность автора в объективности языковой реальности, что проявляется в различных стилистических сдвигах, нивелировании функции наименования и т.д.: «...постоянные оговорки – свидетельство сомнений рассказчика в соответствии слова, в соответствии наименования тому, что оно называет» [2. С. 259]. Эта закономерность коренится в мысли По о том, что нельзя выразить набором звуков идею непонятого, непостижимого. В детективных новеллах возможность манипулирования словом проявляется наиболее ярко и выражается в многообразии версий совершения преступлений.

Авторская ирония выходит за пределы детективной схемы. Алякринский справедливо пишет о присутствии иронического начала во всех детективных новеллах По, что обусловлено наличием в них особой системы отношений между автором – следователем – рассказчиком – читателем. Следователь управляет восприятием рассказчика подобно тому, как от воли автора зависит, насколько ложен путь, по которому он отправляет читателя. При этом кажущиеся вначале сверхъестественными детали постепенно становятся вполне объяснимыми и обыденными: «Как и в прочих рассказах По, сверхъестественное в детективах оказывается либо игрой воображения рассказчика, либо искусственным приспособлением, рассчитанным на то, чтобы вызвать эту игру воображения» [2. С. 240]. Таков принцип организации «серьезного» детектива, за которым, как утверждает Алякринский, следует детектив «комический» «Ты еси муж, сотворивый сие...», где благодаря абсурдной ситуации заостряется механизм перехода сверхъестественных явлений в план обыденного, а особый открыто-ироничный тон повествования намекает на то, что все «логические» новеллы По задумывались как игра с читателем. Не случайно эта новелла и написана была позже: она как будто становится ключом для расшифровки кода писателя.

Подобную точку зрения можно обнаружить и в книге Э.Ф. Осиповой. В последнее время отечественные исследователи начали больше внимания уделять поэтике исходного текста, поэтому в новеллах По были замечены новые планы, которые ранее были скрыты от читателя сглаженными переводами. Работая с оригинальным текстом новелл, Осипова обратила внимание на так называемые «эстетические знаки» в повествованиях По, которые явным образом сви-

детельствуют о наличии в них второго плана и «указывают на ироническое отношение к повествованию» [3. С. 12].

К категории таких маркеров можно отнести различные намеренные стилистические сбои, сводящие на нет создаваемый писателем эффект от воздействия ужасного, или нагромождение абсурдных деталей, вполне объяснимых и объясняемых при беглом чтении, но совершенно обескураживающих более внимательного читателя. Такие элементы встречаются не только в бурлесках По, но и в повествованиях, традиционно причисляемых к психологической прозе, не говоря уже о логических новеллах, изначально настраивающих читателя на игру автора с ним. Существующие русские переводы в основном сглаживают пародийный контекст в новеллах По, пытаясь внушить публике настоящий страх. Если же при передаче оригинала на иной язык сохранить все «погрешности» писателя, которые так смущают переводчиков, то мы испытаем удовольствие и от переживания “искусственного ужаса”, и от самого процесса разгадывания предложенной нам загадки.

Большое количество «эстетических сигналов» (преувеличений, различных несоответствий, нагромождение странных, противоречащих друг другу фактов, которые заметны лишь в оригинале) в новелле «Падение дома Ашеров» позволяет утверждать, что данное произведение не может быть чисто психологическим рассказом. Новелла «Бочонок Амонтильядо», в связи с наличием в ней множества несуразностей, неправдоподобных фактов и деталей, также не претендует на статус психологической, но представляет собой зарисовку на тему мести.

В противовес этому элементы детективного повествования можно найти в произведениях, которые никогда ранее таковыми не считались. Так, в новеллах «Продолговатый ящик» (1844) и «Сфинкс» (1845) читатель изначально введен в заблуждение, кроме того, в обеих историях создана напряженная, характерная для детективов атмосфера, которая определяется термином «саспенс» (suspense – интерес, напряжение, испытываемое читателем, кинозрителем). В новелле «Сфинкс», как и во многих других произведениях По, в центре внимания вновь тема страха, внутренней душевной тревоги, но отсутствие психологизма и наличие «двойного дна» свидетельствуют о том, что это повествование станет полезным пособием для начинающего детектива.

В XIX в. еще не была подготовлена почва для тщательного изучения интеллектуальных битв автора и читателя, вопросам человеческой души уделялось гораздо больше внимания. Символисты также не сразу обратились к рационациям американского писателя, однако переводы К. Бальмонта, вошедшие в одно из первых собраний сочинений По на русском языке, свидетельствуют о глубоком осмыслении им образа детектива в данных произведениях. Повидимому, поэт открыл для себя смысловую насыщенность этого персонажа, во многом совпадающего с его идеалом титанической личности.

Можно говорить об определенной переводческой концепции Бальмонта относительно новеллистики По: в послесловии он отметил, что его задачей была демонстрация всего творчества американского писателя, но некоторые новеллы он посчитал неудачными и не включил в свой список. Одним из этих произведений и оказалась новелла «Ты есть муж, сотворивший сие...», практически выключенная из русской рецепции в XIX в. Художественность этого произведения можно рассматривать, лишь учитывая превалирующий в нем элемент автопародии, который был замечен гораздо позже.

В отличие от Бальмонта, относившегося к творчеству По избирательно, его современник, известный литературный деятель, переводчик М. Энгельгардт охватил все творчество американского писателя и тоже издал его собрание сочинений на русском языке. Очень продуманной видится группировка новелл По в этом издании. Открывает первый том Новелла «Золотой жук», пользовавшаяся наибольшей популярностью на начальном этапе русской рецепции По: Энгельгардт в этом последовал примеру Бодлера и намеревался привлечь внимание читателей с помощью известного произведения. Новеллы самообличения достаточно симметрично расположились на протяжении всего тома, а центральное место в нем занимает «Бес извращенности», максимально раскрывающий мысли автора о противоречивости «зараженной» человеческой души. В вопросе первоначальной значимости этого повествования все исследователи и переводчики солидарны. Видимо, Энгельгардт придавал особое значение этому типу прозы По и не случайно равномерно рассредоточил его в книге: следуя от новеллы к новелле, читатель то и дело возвращался к теме извращенности человеческой души. Этот ключевой мотив и сформировал структуру издания. Мини-циклу новелл о Дю-

пене было отведено место в конце первого тома, в котором, таким образом, оказались представлены все характерные детективные новеллы По.

Во второй книге были собраны новеллы, пользовавшиеся наименьшей популярностью. Наиболее удачные, философские, сконцентрированы в начале тома и сменяются наименее удачными, непонятыми, в которых и сейчас вряд ли кто-то увидит свидетельства художественного вкуса (например, «Потеря дыхания», «Деловой человек», «Человек, которого изрубили в куски»). Среди этих произведений оказалась новелла-пародия «Ты есть муж, сотворивый сие...». Ни критики, ни переводчики не жаловали ее своим вниманием, и Энгельгард оказался едва ли не единственным обратившимся к ней. Тем не менее он отошел от оригинального названия, озаглавив свой вариант «Это ты!». На наш взгляд, замена библейского варианта заглавия более простым и обыденным нивелирует тот пародийный эффект, изначально присутствовавший в повествовании. Однако в целом переводчику удалось сохранить дух этого произведения, насыщенного, как и логические новеллы, элементами дедуктивного анализа. Энгельгардт внимательно подошел не только к содержанию новеллы, но и к используемым в ней способам выражения. К самым ярким из них можно отнести наличие «говорящих» имен, которые на начальном этапе рецепции в 1874 г. были переведены с целью передачи их семантического звучания. Благодаря одновременному использованию методов транслитерации и комментирования Энгельгардт значительно обогатил восприятие потенциального читателя, сделав понятным и фонетическое, и семантическое наполнение новеллы.

Важным моментом представляется соседство этой новеллы с переводом другого спорного и непонятого произведения По: «Сфинкс», в котором можно увидеть зачатки логического повествования. Герой, скрывшийся от эпидемии чумы в своем загородном доме, однажды сидит у окна и видит страшное чудовище, ползущее по склону отдаленной горы. Повествователь, испытавший настоящий шок от увиденного, поделился своими наблюдениями с другом. Получив из уст рассказчика описание необычайного существа, а также сделав некоторые наблюдения относительно удаленности холма и положения сидящего перед окном человека, проницательный друг героя пришел к выводу, что увиденная героем химера —



всего лишь чешуекрылое насекомое, спускающееся по паутинке вдоль окна. Вероятно, Энгельгардт обнаружил присутствующий в этой новелле аналитический потенциал и опубликовал ее рядом с другой не востребованной в русской аудитории новеллой, которая также повествует о возможностях человеческого интеллекта.

К «мотивам» чтения детективов относится в первую очередь рационализм просвещения и культ науки, ведь именно в детективе происходит разоблачение всего тайного [4. С. 65–77]. Другое объяснение дается уже в контексте пограничных исследований литературных произведений: читателя привлекает актуализация момента переживания тайны, состояния неопределенности. Однако доля новелл, относимых к категории не-детективных, довольно значительна, что говорит о преимущественном внимании российских исследователей к тому в творчестве По, что можно назвать мотивом упадка. Лишь в работах зарубежных ученых больше внимания стало уделяться детективным новеллам и моментам рационализации, пародии и игры с читателем в них. Соответственно, в новеллах других категорий также можно найти эти черты, и тогда границы привычных классификаций начинают терять определенность, что одновременно позволяет выявить новые особенности в поэтике американского писателя.

Яркой особенностью современного восприятия творчества По в России является эдиционное переосмысление творчества писателя. Так, стали переиздаваться собрания сочинений По в переводах Бальмонта, давно не печатавшихся. В 2010 г. вышел сборник «Улица Морг. Дом 1». Характерно название серии, в которой была опубликована эта книга: «Не только Эдгар По». Данное название обеспечивает американскому писателю позицию одного из самых востребованных в современном мире авторов, заложивших основу современной детективной литературы. Сборник посвящен истории формирования жанра детектива и тем образцам, которые издатель считает важными вехами в его развитии. Эти этапы отражены в структуре книги, состоящей из четырех частей.

В первом разделе «Становление жанра. Предшественники и попутчики» предложены сочинения Э. Гофмана и П. Мериме, в которых наблюдаются отголоски жанра. Раздел «Эдгар Аллан По» включает в себя четыре новеллы писателя, актуализирующие различные элементы детектива: «Убийство на улице Морг», «Сердце-

обличитель», «Колодец и маятник», «Бочка Амонтильядо». Именно на современном этапе складывается тот цикл детективных повествований По, который учитывает все необходимые компоненты жанра.

В следующих двух частях «По стопам Эдгара По» вниманию читателей предлагаются произведения зарубежных писателей XIX и XX вв., в которых развиваются основные темы и образы, впервые появившиеся в прозе американского автора.

В предисловии выбор новелл По для публикации объясняется тем, что его заслуга не только в разработке особой повествовательной техники детектива. «Детективность» охватывает многие другие новеллы писателя: «Тема преступления для него неизмеримо шире (а в «Убийстве на улице Морг», строго говоря, нет и преступления). Расплата за грех, за злодеяние и просто за обман может прийти со стороны необъяснимой силы («Падение дома Эшеров», «Черный кот», «Сердце-обличитель» и др.)» [5. С. 4].

Однако этот сборник, на наш взгляд, обогатили бы новеллы «Ты еси муж, сотворивый сие...» и «Сфинкс». К поэтике детектива невозможно применять категории «высокой» литературы и понятия «моральное/аморальное». Классическая литература создавала пространство для заострения нравственных противоречий, их проблематизации и разрешения. Детективная литература апеллирует к игровому началу, посвящена представлению нового типа повествования, имеющего целью «удовлетворение особой интеллектуальной потребности, которую не могут удовлетворить произведения других жанров».

Об этих же особенностях любого детектива писал Умберто Эко в своих «Заметках на полях» к роману «Имя розы»: «По-моему, люди любят детективы не потому, что в них убивают, и не потому, что в них всегда в конце концов торжествует норма, а зло, то есть ненормальность уничтожается. Нет, детектив любят за другое. За то, что его сюжет – это всегда история догадки» [6. С. 628]. Пафос детективных новелл По можно определить словами Ю.В. Ковалева: «Блистательное решение загадки демонстрирует красоту и огромные возможности разума, торжествующего над анархическим миром “необъяснимого”». Детективные рассказы По – это гимн интеллекту.

#### *Литература*

1. Scaggs J. Crime Fiction. London; New York : Routledge, 2005. 170 p.

2. Алякринский О.А. Функция имени (наименования) в новеллистике Э.А. По // Некоторые филологические аспекты современной американистики. М., 1978. С. 249–262.
3. Осипова Э. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. СПб., 2004. 170 с.
4. Зоркая Н. Проблемы изучения детектива // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 65–77.
5. Горянин А. Эдгар По – пролагатель путей // Улица Морг. Дом 1: сб. М., 2010. С. 3–12.
6. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. СПб., 1998. С. 596–644.

**Е.В. Аблогина**

**КОМЕДИЯ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»  
В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ  
И НАУЧНЫХ ИЗДАНИЯХ**

---

*В статье изучаются материалы о «Горе от ума» в англоязычных справочных изданиях и периодике, статьи, монографии и исследования британских и американских ученых, посвященные Грибоедову-литератору и дипломату или затрагивающие его творчество в том или ином аспекте, позволяющие констатировать, что по-прежнему творчество Грибоедова редко становится предметом отдельного исследования, а чаще рассматривается в контексте русской литературы в целом. В англоязычной рецепции не сложилось единого представления о Грибоедове.*

Ключевые слова: Грибоедов, «Горе от ума», рецепция.

Англоязычная рецепция творчества А.С. Грибоедова насчитывает более ста пятидесяти лет и представлена литературой справочного и исследовательского характера, критическими работами и переводами самой известной его комедии «Горе от ума».

Ранние сведения о личности Грибоедова были преимущественно биографического характера. Они входили в справочные издания и обзорные очерки по истории русской литературы. Одним из таких изданий была энциклопедия «Британника» выпуска 1911 г. Статья о Грибоедове освещала биографию писателя, его политическую карьеру и обстоятельства гибели в Тегеране. Также упоминались заглавия его ранних комедий. В целом данная статья давала лишь самое общее представление о «Горе от ума» и ее авторе. По прошествии восьми десятилетий в издание «Британники» 1994 г. вошла новая статья о Грибоедове. Теперь его комедия рассматривается с учетом существующих переводов на английский язык, исследований российских и западных ученых, ряда научно-популярных текстов, отзывов на постановку комедии «Горе от ума» на лондонской сцене в 1993 г. В статье дано значительно более полное представление о месте драматурга и его комедии в русской литературе.

Среди первых англоязычных исследований творчества Грибоедова можно назвать книги Мориса Бэринга «Вехи русской литературы» [1] и «Обзор русской литературы» [2]. О Грибоедове Бэринг говорил в разделе «Век Пушкина». Появление «Горя от ума» автор книг связы-

вал непосредственно с декабристским восстанием. Бэринг высоко ценил произведение Грибоедова, ставил его в ряд с «Женитьбой Фигаро» Бомарше и «Школой злословия» Шеридана. Биографии Грибоедова и истории текста Бэринг уделял незначительное внимание, однако достаточно подробно передавал содержание комедии и давал комментарии. По его мнению, «Горе от ума» скорее сатира, чем комедия. В русле культурно-исторического направления Бэринг ценил в комедии Грибоедова более всего правдоподобие характеров и диалогов, сцены, изображающие московское общество.

В вышедшей в 1903 г. «Антологии русской литературы от раннего периода до настоящего времени» Лео Винера была краткая биографическая справка о Грибоедове [3. С. 92], а в его монографии 1915 г. «Объяснение русских людей» [4. С. 149–151] кратко характеризовалась литературная и дипломатическая деятельность русского драматурга. Также краткая биография Грибоедова и обзор русской критики «Горя от ума» содержались в учебнике по русской литературе 1820–1917 гг. [5. С. 22–24] Моисея Олджина.

В книгах Х. Картера «Новый дух в русском театре 1917–1928», Дж.Т. Шипли «Справочник великих пьес» и А.Г. Мазура «Россия, прошлое и настоящее», вышедших в 1920–50-х гг. в США, имя Грибоедова упоминалось в связи с историей русского театра [6. С. 267–284, 7. С. 287–288, 8. С. 247–249].

В 1933 г. вышел сборник «Шедевры русской драматургии» [9] профессора кафедры славянских языков Калифорнийского университета Д.Р. Нуайе. В этой книге автор постарался собрать наиболее известные пьесы русских драматургов: «Недоросль» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, «Месяц в деревне» Тургенева, «Бесприданница» Островского, «Иван Грозный» Ал. Толстого, «Власть тьмы» Л. Толстого, «На дне» Горького, «Вишневый сад» Чехова, «Профессор Сторицын» Андреева и «Мистерия-буфф» Маяковского. Составитель не только дает перевод драматических произведений, но и приводит краткую биографию писателей, комментарии к пьесам, рассуждает о русской драме. «Горе от ума» Нуайе рассматривает в русле французского классицистического влияния, сравнивает комедию Грибоедова с «Мизантропом» Мольера, называя Грибоедова его достойным учеником. Автор книги рассуждает о достоинствах комедии

(блестящее изображение светского общества, язык) и недостатках, главный из которых, по его мнению, – образ Чацкого.

В 1945 г. в США вышла монография Ивара Спектора (русский эмигрант Иван Владимирович Спекторский) «Золотой век русской литературы» [10]. В главе о Грибоедове он приводит биографию писателя, краткое содержание «Горя от ума», отрывок из перевода Б. Паре и подробный комментарий к пьесе, в котором говорил о том, что конфликт состоит в различии социальных типов персонажей комедии. Спектор подробно рассматривал литературное влияние «Горя от ума» в романах Достоевского.

Интересно также вышедшее в 1949 г. в Оксфорде комментированное издание оригинального текста комедии «Горе от ума» для студентов, изучающих русский язык, «Заметки к “Горю от ума”» под редакцией Д. Костелло [11]. Лингвистический комментарий содержит разъяснения по поводу значения, происхождения, употребления, написания и произношения русских отчеств. Историко-культурный комментарий объясняет некоторые исторические, культурные и бытовые реалии, встречающиеся в комедии.

Помимо справочных изданий и сборников русской классики к творчеству Грибоедова апеллируют авторы работ, посвященных отдельным аспектам в рамках литературной традиции. В этой связи можно назвать книгу Г. Гиффорда «Герой своего времени. Тема русской литературы» [12], вышедшую в 1950 г. Исследование представляет собой анализ образов литературных героев в литературе XIX в.: Чацкого, Онегина, Печорина, Бельтова, Обломова, Базарова, Раскольникова и героев романа «Война и мир». Повествование о Чацком предваряется исторической справкой о политических событиях в России начала XIX в. Автор книги также стремится доказать связь между образом Чацкого и декабристами. Исследователь наибольшее внимание уделяет истории возникновения комедии и пересказу ее содержания, поскольку переводы комедии все еще были недоступны массовому британскому читателю. Другой пример попытки литературоведческого изучения «Горя от ума» – статья британского исследователя Р. Дессе «Чацкий как антигерой» [13. С. 279–387] («Chatsky as antihero»), вышедшая в журнале «Форум по исследованию современного языка» в 1974 г. Автор полемизирует с исследователями, причисляющими Чацкого к лишним людям, он не признает в Чацком и революционера-декабриста, еще менее доказательной считает он но-

минацию Чацкого романтическим героем. Дессе заключает, что комедия «Горе от ума» является поздним образцом отмирающей классицистической традиции, в частности, потому, что по своей натуре ее главный герой Чацкий – скептик, а скептицизм является отличительной чертой просветительской идеологии.

Помимо непосредственно критических работ о Грибоедове в британском литературоведении были популярны исследования его дипломатической деятельности и обстоятельств гибели в связи с версией о причастности английских секретных служб к мятежу в Персии. В числе таких работ можно назвать статью Д.М. Лэнга «Последние годы Грибоедова в Персии» [14. С. 317–339], описывающую драматические обстоятельства гибели русской миссии, и две биографические заметки о Грибоедове профессора Д. Костелло в журнале «Оксфордские славянские записки»: «Грибоедов в Персии в 1820 году: Две дипломатические ноты» [15. С. 81–92] и «Убийство Грибоедова» [16. С. 34–42]. Предметом рассмотрения в первой статье Костелло становится дипломатическая переписка Грибоедова с Генри Уиллоком, английским поверенным в Персии. Во второй статье Костелло возвращается к уже неоднократно поднимавшемуся вопросу о том, кто несет ответственность за гибель Грибоедова.

Американских исследователей интересовал также вопрос о причастности Грибоедова к декабристскому движению. Так, в 1953 г. в «Журнале современной истории» университета Чикаго выходит рецензия И. Стоуна, освещающая литературу на русском языке по этой теме [17. С. 187–189].

В 1960-е гг. выходят сразу несколько рецензий на исследование Жана Бонамура «Грибоедов и литературная жизнь его времени» [18], среди которых статьи Х. Баумана [19. С. 472–473], К. Мозера [20. С. 509–510], С. Карлински [21. С. 253–254].

В 1978 г. исследования дипломатической деятельности Грибоедова, начатые Костелло, продолжила Эвелин Харден, профессор русской литературы при университете Саймона Фрейзера. В статьях «Грибоедов в Персии: декабрь 1828» [22. С. 255–267] и «Убийство Грибоедова – новые материалы» [23] она обосновывает версию о виновности самого Грибоедова в гибели русской миссии.

Наконец, начинают появляться специальные литературоведческие исследования о творчестве Грибоедова на английском языке. Саймон Карлински, литературовед-славист, переводчик, профессор Калифор-

нийского университета, посвятил Грибоедову главу в своей монографии «Русская драма от своего возникновения до пушкинской поры» (1985), озаглавив ее «Грибоедов, или Судьба быть умным» [24. С. 278–311]. Карлински отмечает своеобразие «Горя от ума»: по его словам, уже само название комедии Грибоедова настолько идиоматично, что многим поколениям русских приходится его объяснять детям [24. С. 278]. Он перечисляет известные ему английские переводы, отдавая предпочтение переводу С.В. Принга. Основная сложность перевода «Горя от ума» видится Карлински в «смешении юмора, вызывающего громкий смех, и западающей в память искусной музыки слов» [24. С. 278], по его словам, даже уверенно владеющие русским языком студенты западных университетов, наслаждающиеся Тургеневым и Ахматовой в оригинале, пожимают плечами в недоумении, не понимая строчек, над которыми любой носитель русского языка задыхался бы от благоговейного восторга [24. С. 279]. В своей работе Карлински приводит подробную биографию Грибоедова, обзор его раннего творчества, рассуждает о его дипломатической карьере и гибели в Персии, придерживаясь при этом версии русских источников.

С новой точки зрения русская литература и, в частности, «Горе от ума» рассматривается в монографии профессора русской славистики и заведующего кафедрой славянских языков техасского университета Майкла Каца «Сны и подсознание в русской литературе XIX века» [25], вышедшей в 1984 г. Кац рассматривает сон как литературный прием, позволявший русским писателям проникнуть в человеческое подсознание так, как этого не мог сделать ни один европейский писатель. Так, сон Софии, по мнению исследователя, является главным компонентом ее характеристики, открывающим не только ее желания и страхи, но и собственное восприятие: на протяжении всего сна София ведет себя пассивно, все события происходят с ней, она не действует, что, по мнению исследователя, говорит об осознаваемой ею нерешительности характера. Вследствие этого героиня не может сделать выбор между двумя поклонниками ни во сне, ни наяву.

В 1995 г. выходит исследование Джорджа Калбуса «Рифма в “Горе от ума”» [26. С. 1–13], представляющее анализ разновидностей рифм в комедии, демонстрирующих, по мнению автора, своеобразное развлечение, популярное в России начала XIX в.

Вместе с тем продолжают появляться работы информативного характера. Так, например, в монографии Чарльза Мозера «Кембридж-



ская история русской литературы» [27. С. 131–135] несколько страниц посвящено биографии и творчеству Грибоедова, общим рассуждениям о герое комедии «Горе от ума» в контексте декабристских идей.

В 1993 г. в связи с двумя лондонскими постановками «Горя от ума», осуществленными театрами Нью Энд и Алмейда, в британской прессе появляется много рецензий на спектакли. В «The Independent» 18 марта выходят статьи Пола Тейлора «Слишком умный для собственного блага» («Too clever for his own good: Paul Taylor on the Russian classic Chatsky at the Almeida») и М. Биллингтона «Чацкий, театр Алмейда» («Chatsky, Almeida Theatre»), 21 марта – Ирвинга Уодела «Слишком много дураков, чтобы сотворить шедевр» («Too many fools to make a masterwork»); в «The Daily Telegraph» 18 марта – отзыв К. Спенсера «Редкая классика без затрецины» (A rare classic without clout), в «The Times» 18 марта – рецензия Б. Найтингейла «Негодование не достигает вершин» («Pique fails to hit the heights»), 30 апреля – Дж. Скотта «Оставляя противоположные мнения у зрителей и критиков» («Polarizing audiences and critics»), в «The Sunday Times» 21 марта – рецензия Р. Хьювисона «Испытание интеллигенции; представление» («Intelligentsia test; Performance»).

Новейшее исследование творчества Грибоедова связано с именем британской писательницы и литературоведа Мэри Хобсон, которая с 1995 г. исследует его биографию, эпистолярный, изучает критическую литературу, работает над переводом «Горя от ума». В 2005 г. была издана ее книга «Горе от ума Александра Грибоедова: Комментарий и перевод» («Griboedov's Woe from Wit: A Commentary and Translation») [28]. Хобсон обращается к истокам грибоедовской комедиографии, изучает его ранние комедии и заключает, что раннее творчество представляет собой непримечательные ученические пьесы, ничем не предвосхищавшие появления «Горя от ума». Хобсон исследует связи Грибоедова с русской и европейской литературой, как и ее предшественники, отмечает французское влияние, связь Грибоедова с эпохой декабристов и детерминированность конфликта комедии эпохой. Образ Чацкого видится ей синтезом черт Александра Одоевского, друга Грибоедова и будущего декабриста, и самого автора комедии. По мнению Хобсон, на творчество Грибоедова также оказал большое влияние Ветхий Завет, который он прекрасно знал и перечитывал. Но особенно примечателен перевод комедии «Горе от ума», созданный Хобсон и включенный в данное издание. Обширный комментарий,

историческая справка и биографические сведения, сообщаемые в книге, сделали это издание не только солидным литературоведческим трудом, но и реальным средством ознакомления британских читателей с русским драматургом, его биографией и комедией. Примечательно, что выход этой книги спровоцировал повышенный интерес британской читающей общественности к творчеству Грибоедова. Интерес книга вызвала не только у читателей, но и у режиссеров. Так, в Лондонском театре с успехом возобновили постановку «Горя от ума».

В 2000-е гг. снова возник интерес к дипломатической деятельности Грибоедова. В Великобритании выходит ряд книг, среди которых «Дипломатия и убийство в Тегеране: Александр Грибоедов и российская царская миссия у персидского шаха» [29] Лоренса Келли, автора биографии М.Ю. Лермонтова и книг по русской культуре. Работа Келли привлекает внимание и других исследователей, о чем говорят рецензии в прессе и научных журналах. Так, 25 января 2002 г. в газете «The Times» вышла статья Джона Бейли «Неспокойная жизнь, прекрасный конец» («Stormy life, beautiful end»), в которой автор дает положительный отзыв на книгу Келли о Грибоедове. В 2006 г. в оксфордском издании исламских исследований выходит рецензия Х. Катузьяна [30. С. 93–95].

Кроме того, имя Грибоедова вновь стало появляться в английской печати. Так, 10 февраля 2006 г., в «The Times» вышла статья Филиппа Лонгвеса «Неприятности с чеченцами» («Trouble with Chechens»), которая представляет собой обзор книги Александра Микаберидзе «Царский генерал» («The Czar's General») [31], посвященной генералу Ермолову, под началом которого служил Грибоедов. 16 февраля 2010 г. в «The Guardian» в статье «Русские: самые *выносливые* писатели в мире» (Russians: the world's *hardest* writers) Дэниэл Колдер напоминает читателям об обстоятельствах гибели Грибоедова.

В последние годы в США появляются диссертационные исследования, обнаруживающие культурно-социологический интерес к комедии Грибоедова. Среди них работа Мелиссы Сокол «Слухи и сплетни в русской литературе XIX века: Грибоедов, Пушкин, Гоголь и Достоевский» [32] и Джейсона Гейли «Род, клика и чужой в русской литературе и обществе» [32], где Гейли обращается к анализу «Горя от ума», а также произведений Достоевского, Лескова и др.

Таким образом, очевидно, что интерес к личности и творчеству Грибоедова, относительно устойчивый на протяжении более чем по-

лутора столетий, в последние десятилетия вновь возрос, что проявляется в публикации новых переводов «Горя от ума», постановках комедии на британской сцене, множестве рецензий и отзывов.

Однако приходится констатировать, что по-прежнему творчество Грибоедова редко становится предметом отдельного исследования, чаще рассматривается в контексте русской литературы в целом. Кроме того, очевидно, что в англоязычной рецепции не сложилось единого представления о Грибоедове и его драматургии. Это подтверждают разнообразные попытки интерпретации образа главного героя «Горя от ума», а также включение комедии в один сравнительный ряд с различными произведениями мировой классики.

#### Литература

1. *Baring M.* Landmarks in Russian Literature. New York, 1910.
2. *Baring M.* An Outline of Russian Literature. London, 1915.
3. *Wiener L.* Anthology of Russian literature from the earliest period to the present time : in 2 vol. New York, 1903. Vol. 2.
4. *Wiener L.* An Interpretation of the Russian People. New York, 1915.
5. *Olgin M.J.* A Guide to Russian Literature (1820–1917). New York, 1920.
6. *Carter H.* The New Spirit in the Russian Theatre 1917–1928. New York, 1929.
7. *Shipley J.T.* Guide to Great Plays. Washington, 1956.
8. *Mazour A. G.* Russia, Past and Present. Toronto, 1951.
9. *Nuie J.R.* Masterpieces of the Russian Drama. New York; London, 1933.
10. *Spector I.* The Golden Age of Russian Literature. Caldwell, 1945.
11. *Costello D.* Notes to “Gore of Uma”. London, 1949.
12. *Gifford H.* The Hero and His Time. A Theme in Russian Literature. London, 1950.
13. *Dessaix R.* Chatsky as antihero // Forum for Modern Lang. Studies. Vol. 10, № 4. London, 1947.
14. *Lang D.M.* Griboedov’s last years in Persia // American Slavic and East European Review. Cambridge, 1948. Vol. 7, № 4.
15. *Costello D.* Griboedov in Persia in 1820 : Two Diplomatic Notes // Oxford Slavonic Papers. London, 1954. Vol. 5.
16. *Costello D.* The Murder of Griboedov // Oxford Slavonic Papers. London, 1958. Vol. 8.
17. *Stone I.* Review : Vosstanie Dekabristov. Materialy, Vosstanie 14 dekabria 1825 g., A.S. Griboedov I Dekabristy, Severnoe obshchestvo Dekabristov, Izbrannye sotsial’no-politicheskie I filisofskie proizvedeniia Dekabristov, Zapiski, stat’I, pis’ma Dekabrista I.D. Iakushkina, Poety-Dekabristy // The J. of Modern History Chicago, 1953. Vol. 25, № 2.
18. *Bonamour J.* A.S. Griboedov et la vie littéraire de son temps. Paris, 1965. 454 p.
19. *Bowman H.E.* Review : Jean Bonamour, A. S. Griboedov et la vie littéraire de son temps // The Slavic and East European J. New York, 1966. Vol. 10, № 4.
20. *Moser C.A.* Review: Jean Bonamour, A. S. Griboedov et la vie littéraire de son

temps // *Slavic Review*. New York, 1967. Vol. 26, № 3.

21. *Karlinsky S.* Review : Jean Bonamour, A. S. Griboedov et la vie littéraire de son temps / *Karlinsky S.* *Russian Review*. Lawrence, 1968. Vol. 27, № 2.

22. *Harden E.J.* Griboedov in Persia : December 1828 // *The Slavonic and East European Review*. London, 1978. Vol. 57, № 2.

23. *Harden E.J.* The Murder of Griboedov – New Materials // *Birmingham Slavonic monogr.* Birmingham, 1979. № 6.

24. *Karlinsky S.* *Russian Drama from its beginnings to the age of Pushkin*. London, 1985.

25. *Katz M.R.* *Dreams and the Uncconscious in the Nineteenth-century Russian Fiction*. Hannover; London, 1984.

26. *Kalbouss G.* Rhyming Patterns in Griboedov's *Gore ot uma* // *The Slavonic and East European J.* Cambridge, 1995. Vol. 39, № 1.

27. *Moser Ch.A.* *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambridge, 1996.

28. *Hobson M.* *Aleksander Griboedov's Woe from Wit : A Commentary And Transl.* London, 2005.

29. *Kelly L.* *Diplomacy and Murder in Tehran. Alexander Griboedov and Imperial Russia's mission to the Shah of Persia*. London; New York, 2002.

30. *Katouzian H.* *Diplomacy and murder in Tehran : Alexander Griboedov and Imperial Russia's Mission to the Shah of Persia* By L. Kelly // *J. of Islamic Studies*. Oxford, 2006. Vol. 17, № 1.

31. *Mikaberidze A.* *The czar's general : the memoirs of a Russian general in the Napoleonic Wars*. Ravenhall, 2005.

32. *Sokol M.J.* *Rumor and gossip in 19th century Russian literature : Griboedov, Pushkin, Gogol, and Dostoevsky* : Ph.D. Providence, 2007.

33. *Galie J.* *The clan, the clique, and the alien in Russian literature and society* : Ph.D. New York, 2007.

---

**М.В. Храпко-Магала**

### **ПЕРЕИЗДАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ Ф. ПРОКОПОВИЧА В XVIII–XX вв. И ПРОБЛЕМЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ<sup>1</sup>**

---

*Литературное и публицистическое наследие Феофана Прокоповича велико и многообразно. Оно неоднородно по жанрам и целям. Наиболее востребованные современниками и потомками жанры: панегирики, богословские рассуждения, учебные материалы, публицистические трактаты, исторические труды, произведения в собрании сочинений и хрестоматии, художественные произведения. Часть произведений осталась навсегда связанной с XVIII в., другим же была уготована более долгая жизнь. В статье показано, как менялись редакторские принципы подготовки изданий и переизданий произведений в XVIII–XX вв. Ключевые слова: Феофан Прокопович, переиздание, жанры, история редактирования.*

Литературное и публицистическое наследие Феофана Прокоповича многообразно; в нашей работе мы рассмотрим переиздания его произведений в XVIII–XXI вв. и вопросы редактирования, неизбежно возникающие перед издателями на протяжении всего периода. При жизни Феофана Прокоповича было издано, по нашим подсчетам, 47 его произведений, в целом до настоящего момента труды Ф. Прокоповича выдержали 91 издание. Публикация произведений при жизни Феофана Прокоповича осуществлялась в зависимости от желания монарха. Поэтому произведения Прокоповича наиболее активно публикуются при жизни Петра: за 16 лет (1709–1725 гг.) – 35 изданий; во время правления других монархов (1725–1736 гг.) – только 12.

Произведения Прокоповича неоднородны по жанрам и целям издания. Их переиздания на протяжении четырех столетий показывают изменение актуальности разных жанров, различное осмысление творчества этого автора на протяжении данного периода, а также

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке Совета по грантам Президента РФ для поддержки молодых российских ученых грант МК № 156.011.6.

изменение восприятия и оценки Петровской эпохи на примере личности и творчества Прокоповича.

1. **Панегирики.** В политической жизни Петровского времени они играли заметную роль. Для европейского культурного сознания XVII и XVIII вв. проповедь становится средством просвещения и нравственного прогресса. Именно такой характер имеет проповедь Феофана Прокоповича. Однако термин «проповедь» в эту эпоху не употреблялся, чаще используются термины «Слово», «Поучение», «Похвальная речь». Именно Прокопович становится наиболее ярким проповедником и оратором первой трети XVIII в. На протяжении следующих десятилетий проповедники нередко обращались к его текстам, отдельные его проповеди продаются в лавках еще в конце 1740-х гг. Слава Феофана Прокоповича как образцового ритора и оратора на протяжении всего XVIII–XIX вв. сохранялась, именно проповеди Прокоповича включались в школьные хрестоматии XIX в. как образцовые тексты. Например, в хрестоматии А. Галахова «Историческая хрестоматия нового периода русской словесности (от Петра I до нашего времени). Т. 1. От Петра I до Карамзина» (СПб., 1861) представлены отрывки из проповедей и «Духовного регламента» [1].

Панегирики Феофана Прокоповича можно разделить на светские и церковные. Речи и слова, посвященные светским событиям, после смерти Феофана Прокоповича не переиздаются и почти все (7 из 10) имеют только одно издание, так как печатались по определенному поводу. Центром печати светских панегириков становится Санкт-Петербург, и за редким исключением издания выходят в Москве (2 из 13). Церковные панегирики публикуются при жизни Петра I намного реже, чем светские. Стоит отметить, что переиздания произведений Феофана Прокоповича разных жанров может быть связано с юбилейными датами. Так, в 1888 г. – 900 лет крещения Руси – выходит «Слово Феофана Прокоповича в день св. равноапостольного князя Владимира...». Но, как правило, панегирики переиздаются в составе собраний сочинений, различных тематических сборников и хрестоматий.

2. **Богословские рассуждения** сходны по характеру с церковными панегириками, но они имеют иную судьбу, нежели светские панегирики. Количество изданий богословских рассуждений (5) при жизни Петра уступает светским панегирикам (13), но они продолжают оставаться востребованными и после 1725 г. Так, рассуждение «О браках правоверных лиц с иноверными» имеет 2 издания: 1721 и

1781 гг.; «Истинное оправдание правоверных христиан крещением поливательнымъ...» – издания 1724 и 1913 гг. В конце XVIII в. появляется интерес к не издававшимся ранее текстам: «Разсуждение о книзе Соломоновой» издается впервые в типографии Московского университета в 1774, затем в 1784.

Период интереса к подобным текстам Прокоповича отмечен в последней четверти XVIII в. – в это время наблюдается бум изданий религиозного содержания, обусловленный, в частности, усилением масонских и мистических настроений в аристократических кругах того времени. «Разсуждения» Прокоповича публикуются в частных типографиях, в том числе «масонских» (типографии Н. Новикова, И. Лопухина и Хр. Клаудия). Но период активного издания и переиздания богословских рассуждений длится недолго: в 1787 г. выходит указ Екатерины II, запретивший светским типографиям издавать церковные книги или книги «к св. писанию, к вере, либо к толкованию закона и святости относящиеся». Из книжных лавок изымаются издания рассуждений Ф. Прокоповича, публикуемые с 1784 по 1786 г. После 1787 г. встречаются лишь единичные издания рассуждений. Так, во времена Павла I выходит только одно издание, а следующая публикация относится уже к XX в. – «Оправдание поливательного крещения» (М., 1913).

**3. Учебные материалы.** Большой вклад внесен Ф. Прокоповичем в развитие образования. В 1721 г. открывается школа Ф. Прокоповича для бедных детей «всякого звания», ставшая одной из лучших для своего времени. Для нее же была написана инструкция, пункты которой, как отмечали исследователи, носят иезуитские черты. Ф. Прокопович проводит в каком-то роде более европеизированную линию в образовании. Тогда же появляется «Первое учение отрокам», иначе Букварь Феофана Прокоповича, написанное по просьбе Петра I и представляющее собой педагогическое пособие. Первое его издание состоялось в мае 1721 г. в синодальной типографии Санкт-Петербурга. Нами было проведено исследование изданий текста: на протяжении всего XVIII в. текст «Первого учения отрокам» много раз переиздавался – до нас дошло 15 изданий, опубликованных в синодальных типографиях Санкт-Петербурга и Москвы, а также в типографии Александро-Невского монастыря (пометки же на изданиях говорят об огромном числе переизданий или допечаток тиража). В большом количестве публикаций текста было заинтере-

сованно в первую очередь государство. В мае 1798 г. выходит последнее издание текста, больше он не переиздается ввиду его неактуальности. Очевидна значительная роль «Первого учения отроком» в развитии системы начального образования России XVIII в.

**4. Публицистические трактаты**, связанные с реформами и политикой Петра, например «Правда воли монаршей» и «Духовный регламент». Трактат «Правда воли монаршей» был призван оправдать изданный Петром акт о престолонаследии. Первое издание «Правды» относится к августу 1722 г.; известно берлинское издание на немецком языке, появившееся, видимо, с целью донести до Европы основания лишения престола царевича Алексея, который был женат на Брауншвейг-Вольфенбюттельской принцессе Шарлотте-Софии. После смерти Петра «Правда» издавалась несколько раз в 1726 г. Эти издания также вызваны политической ситуацией в стране – воцарением Екатерины I.

Больше на протяжении XVIII в. «Правда» не переиздается, а после указа о престолонаследии Павла I она окончательно потеряла актуальность и потому в XIX в. не публикуется.

«Духовный регламент» был написан по поручению Петра I как устав духовной коллегии. После смерти Петра I в структуре государственных и церковных отношений не произошло настолько значительных изменений, чтобы «Духовный регламент» потерял актуальность, поэтому он регулярно переиздавался и в XVIII и XIX вв. (11 публикаций).

К такому же жанру мы относим и «Розыск исторический...», изданный в поддержку «Духовного регламента». Трактат «Розыск исторический...» был напечатан в 1721 г. в Санкт-Петербургской типографии и больше не переиздавался.

**5. Исторические труды** также остаются актуальными в XVIII–XIX вв.: «История императора Петра Великого» имеет 2 издания (1773 и 1788 гг.), «О смерти Петра Великого... краткая повесть» – 3 издания (1726, 1819, 1831 гг.). Публикации были вызваны волнами интереса к фигуре великого монарха, сначала во время правления Екатерины II, а затем в первой четверти XIX в., в эпоху споров «западников» и «славянофилов».

**6. Хрестоматии и собрания сочинений.** Собрания сочинений Феофана Прокоповича выходили 2 раза: «Слова и речи» (1760–1774) и «Сочинения» (1961). Однако оба издания выборочные, полного соб-



рания сочинений до сих пор нет. Труды Феофана Прокоповича в хрестоматиях нередки и в XIX в., и в XX в., так как он считается наиболее ярким представителем ораторской прозы Петровской эпохи.

**7. Художественные произведения** Ф. Прокоповича распространялись в списках, переделывались, но почти не публиковались при жизни автора, первые публикации относятся ко второй половине XVIII в., но и в них не всегда указывалось авторство. Так, например, элегия «Плачеть пастушокъ въ долгомъ ненастїи...» была очень популярна, о чем свидетельствует большое количество списков. Долгое время считалось, что первое издание состоялось в 1777 г. в «Книге письмовнике» Н.Г. Курганова. Информация об этом содержится в академическом собрании сочинений Ф. Прокоповича под редакцией И.П. Ерёмена (1961). Однако нам удалось обнаружить и более раннюю публикацию – в 1769 г. в «Российской универсальной грамматике» Н.Г. Курганова. Это издание предшествовало «Книге письмовнику», который был, по сути, ее переработкой.

Единственным вышедшим при жизни автора поэтическим произведением был «Епиникион», изданный в 1709 г. в составе брошюры «Панегирикос», содержащей проповедь и эпическую поэму. Первая попытка создать библиографию поэтических произведений Ф. Прокоповича принадлежит С.Ф. Наковальнину («Феофана Прокоповича... слова и речи...». Ч. 1. СПб., 1760) [2. С. 14]. Позже уже в XIX в. исследователь И. Чистович пополнил этот список двумя стихотворениями: «За могилою рябою» и «Речь господня рабу» [3. С. 16, 599]. Там же исследователь впервые опубликовал ранее не издававшиеся стихотворения, например: «Запорожец кающийся» (1868). В.Н. Перетц дополнил поэтический список Ф. Прокоповича ещё двумя стихотворениями: эпитафией, посвященной памяти киевского митрополита Варлаама Ясинского, и отрывком стихотворения «Emblemata ad Imaginem Sansti Vladimiri» [2. С. 15].

Трагикомедия «Владимир», написанная в 1705 г., впервые была опубликована в 1874 г. Н.С. Тихонравовым [4. С. 280–344], до этого распространялась в списках.

Таким образом, многообразное литературное и публицистическое наследие Феофана Прокоповича на протяжении XVIII–XX вв. имело различную судьбу. Часть его произведений осталась навсегда связанной с XVIII в., другим же была уготована более долгая жизнь.

Исследование всех переизданий Феофана Прокоповича, к сожалению, в данный момент невозможно, поэтому для нашего исследования был выбран определенный набор текстов из наиболее значимых для творчества Феофана Прокоповича жанров (публицистический трактат; проповедь; официально-деловой текст; художественный текст). В ходе истории менялось восприятие фигуры самого автора, интерес возникал то к одним сторонам творчества, то к другим. Этим объясняются периоды активных публикаций произведений определенной жанровой группы и последующее её забвение, и наоборот: то, что при жизни автора не было востребовано, в более поздний период вызывает большой интерес со стороны потомков. Наш выбор текстов максимально охватывает различные направления переизданий и позволяет получить представление о разных принципах изданий и переизданий, а также изменениях, произошедших в литературном языке.

Для исследования мы взяли тексты разных временных пластов. Таким образом, в нашем исследовании оказались тексты разной тематики и разные по своей жанровой характеристике.

1. Рукописный текст и его подготовка к публикации в церковнославянской орфографии были рассмотрены нами на примере издания «Розыска исторического». Рукопись этого текста хранится в РГАДА; первые 8 листов содержат киноварную правку, отражающую допечатную подготовку к изданию в церковнославянской орфографии. Это позволило нам увидеть, какие элементы языка, характерные для рукописи, оказывались невозможными при их издании в церковнославянской орфографии.

2. Издание рукописи «Розыска...» было произведено в гражданской орфографии. Мы рассмотрели, какую правку претерпела рукопись при переводе её из скорописной (исходно церковнославянской по набору графем и принципам их употребления) орфографии в гражданскую. Это позволило нам увидеть, какие элементы языка входили из скорописи в гражданскую орфографию без исправления, какие подвергались обязательной правке, а также какие элементы орфографии и грамматики оказывались общими для гражданской и церковнославянской орфографии.

3. Издание в церковнославянской орфографии и его переиздание в гражданской орфографии мы рассмотрели на примере проповеди «Слово на погребеніи... Императрицы Екатерины Алексіевны». Оно

было издано при жизни Феофана Прокоповича в 1727 г. в церковно-славянской орфографии и переиздано в 1763 г. в составе собрания сочинений, опубликованных в гражданской орфографии. Это позволило нам понять, какие именно элементы языка оказывались неприемлемыми для редакторов спустя всего 30–40 лет после выхода первых изданий, а также получить представление о том, что во второй половине XVIII в. явно различало гражданскую и церковнославянскую орфографию.

4. На примере двух изданий «Духовного регламента» мы рассмотрели изменения, которые произошли в XIX в. при переиздании текста XVIII в., опубликованного в гражданской орфографии. Это сравнение также позволило нам наблюдать, какие именно элементы литературного языка настолько изменились примерно за 100 лет, что вызывали обязательную реакцию редакторов.

5. Издание и переиздания художественного текста мы рассмотрели на примере элегии «Плачет пастушок...». Это единственный текст, который публиковался на протяжении всех трех веков, однако никогда не издавался при жизни автора. На примере этого текста мы проследили, каким образом реализовались различные редакторские стратегии при переиздании памятника художественной литературы.

На примере этих публикаций мы проследили, как изменялся язык при переизданиях произведений Ф. Прокоповича: графические и орфографические нормы, фонетика, морфология, лексика, пунктуация. Список рассмотренных нами произведений с указанием даты издания/переиздания текста и с краткой характеристикой представлен ниже.

Название	Время издания	Характеристика издания
1. «Розыск исторический...»	XVIII в. (1721 г.)	Публицистический трактат. 1. Допечатная подготовка текста; 2. Издание рукописи
2. «Слово на погребение Императрицы Екатерины Алексеевны»	XVIII в (1721 г. > 1763 г.)	Проповедь; Правка при переиздании
3. «Духовный регламент»	XVIII в. (1779) г. > XIX в. (1866 г.)	Публицистический трактат; Правка при переиздании
4. «Плачет пастушок...»	XVIII в. (1769, 1777 гг.) > XIX в. (1863, 1868 гг.) > XX в. (1900, 1961 гг.)	Элегия; Правка при переизданиях

Проанализировав данные издания и редакторские изменения, мы определили некоторые положения, которыми руководствовались редакторы и издатели. Разумеется, на протяжении трех столетий меняется сам письменный язык и его восприятие, изменяются также и принципы издания и редактирования текстов.

Если в XVIII в. язык – это живой и меняющийся организм: ещё не выработаны нормы литературного языка, только создаются грамматики русского языка (грамматики М.В. Ломоносова, В.Е. Адодурова), ведутся споры о нормах между выдающимися языковедами XVIII в. В.К. Третьяковским и А.П. Сумароковым.

Издания XVIII в. находятся в зоне влияния двух систем: с одной стороны, книжной, с другой – разговорной (бытовой). Однако необходимо отметить, что лингвистические исправления справщиков являются очень гибкими. В первую очередь обращается внимание на яркие маркированные для редакторов и читателей XVIII в. элементы, такие как инфинитив глагола, флексии прилагательных и существительных. Правке подвергаются в основном области орфографии, морфологии и лексики. Для изданий XVIII в. мы, как правило, встречаемся с исправлением украинизмов (напис – надпись «Розыскъ исторический...» рукопись); заменой некнижных форм на книжные (хотя еще «Розыскъ исторический...» рукопись), а также с нарочитой славянизацией предлогов (например, со, во, ко: съ властію – со властію; къ всему народу ко всему народу). Но вместе с тем встречаются исправления книжных церковнославянских форм на формы живого разговорного языка XVIII в. (мнозиі – многіи «Слово...»). Некоторые пункты правки в исследуемых текстах противоречат общим установкам исправления рукописей этого периода, отмеченным В.М. Живовым. Так, правка «Географии Генеральной», выполненная Софронием Лихудом, правка предисловия А.К. Барсова к «Библиотеке» Аполлодора, выполненная справщиками Синодальной типографии, исправление «Истории Петра Великого», выполненное самим Феофаном Прокоповичем, показывают иной тип правки, а именно устранение книжных элементов в пользу некнижных, разговорных (см.: [5. С. 98–110]). Такое различие в принципах редактирования может объясняться принадлежностью изучаемых нами текстов к церковному дискурсу.

В XIX в. аспекты редактирования смещаются: уже выработана система грамматических норм, и редакторы теперь стремятся при-

вести текст к нормам современных им грамматик. Публикации XVIII–XIX столетий можно охарактеризовать как модифицирующие языковые особенности текста.

Но уже в конце XIX – начале XX в. появляется существенно новый подход к изданиям – публикация текста как памятника, при котором издатели стремятся воспроизвести рукопись или издание максимально точно. Такой тип публикаций используется чаще всего для изданий художественных произведений («Плачеть пастушокъ...»). Однако даже такой тип переизданий порой может нести в себе модификацию пунктуации, упрощение орфографии и некоторые изменения её особенностей. Например, такие особенности мы отметили в шести изданиях элегии «Плачеть пастушокъ...».

Пример из текста	1769 г.	1777 г.	1863 г.	1868 г.	1900 г.	1961 г.
<u>с</u> частье	щастье	щастье	счастье	счастье	счастье	щастье
исчеза- ють	исчеза- ють	исчеза- ють	исчеза- ють	исчеза- ють	<u>и</u> счезают	<u>и</u> счеза- ють
проше <u>л</u> ь	проше <u>л</u> ь	проше <u>л</u> ь	проше <u>л</u> ь	проше <u>л</u> ь	проше <u>л</u> ь	проше <u>л</u> ь
по <u>т</u> ицися	по <u>т</u> ицися	по <u>т</u> ицис- ся	по <u>т</u> ицися	по <u>т</u> ицис- ся	по <u>т</u> ицися	по <u>т</u> ицися
Боже	Боже	Боже	Боже	Боже	Боже	боже

#### Литература

1. Галахов А. Историческая хрестоматия нового периода русской словесности (от Петра I до нашего времени). Т. 1: От Петра I до Карамзина. СПб., 1861. С. 55–65.
2. Прокопович Ф. Сочинения. М.; Л., 1961. С. 14.
3. Чистович И. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. С. 16, 599.
4. Тихоурагов Н.С. Русские драматические произведения 1675–1725 годов. Т. 2. СПб., 1874. С. 280–344.
5. Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 98–110.

**Н.Е. Никонова**

**ОБРАЗЫ НАПОЛЕОНА В «СОБРАНИИ  
СТИХОТВОРЕНИЙ, ОТНОСЯЩИХСЯ  
К НЕЗАБВЕННОМУ 1812 ГОДУ» (В РАМКАХ ПРОЕКТА  
ПО ПЕРЕИЗДАНИЮ АНТОЛОГИИ)<sup>1</sup>**

---

*В статье представлен анализ наполеоновского мифа в российской словесной культуре начала 1810-х гг. на материале поэзии двухтомника «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» (М., 1814) под редакцией Н.М. Кутушева. Выявлены ключевые клише, реализации анималистических и националистических мотивов образа Наполеона-безбожника и врага христиан; установлен их генезис.*

*Ключевые слова: издание, Отечественная война 1812 г., Наполеон, поэзия.*

Эпоха наполеоновских войн является одной из самых непросто-рых в русской истории и культуре: с одной стороны, период перемен и активных военно-политических событий, небывалой сплоченности армии и народа, церкви и государства; с другой – время великих мифов, которые создавались, чтобы укреплять и поддерживать чувство национального достоинства. По замечанию Н.А. Троицкого, «"Отечественная война 1812 года" как историографическая проблема остается столь же дискуссионной, сколь и актуальной» [1]. Литература первой половины 1810-х гг. была неотделимым продолжением правительственной политики в сфере общественного мнения.

Художественная литература военного и послевоенного времени несет на себе отпечаток идеологии и служит в той или иной степени патриотической пропаганде, превращаясь в историческую публицистику. Философско-эстетические проблемы отступают на второй план перед насущными задачами культуры, естественной необходимостью осмыслить недавнее прошлое и настоящее в контексте изменившихся реалий. По верному замечанию А.С. Янушкевича, поэзия этой эпохи отличалась «безличностью, безындивидуальностью», поскольку представляла собой «набор повторяющихся оборотов, образов, эпитетов» [2. С. 18]; похожая картина наблюдалась и в патриотической прозе [3. С. 3]. Однако, думается, эта общая специфика времени не может оп-

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке РГНФ, проект № 11-04-00022а.

равдать пробелы в истории культуры и нивелирование литературных фактов, значительных как для своей эпохи, так и для общей картины развития отечественной словесности. Поэтому спустя почти два века поэтическая антология в двух частях, изданная в честь российской победы над наполеоновской армией, вновь заслуживает специального внимания.

«Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» уникально своим масштабом: издание объединило более ста авторов, как знаменитых (таких как Н.М. Карамзин, Г.Р. Державин, В.А. Жуковский и др.), так и анонимных, подписавшихся лишь топонимами (к примеру, «село Старорусино»). Двухтомный сборник составили уже известные тексты и впервые публикуемые стихотворения разных стилей (от классицистического до фольклорных стилизаций) и жанров (от оды до плача), что заставляет воспринимать его вне критериев высокой художественности, но соответственно важнейшему синхроническому контексту, в котором определяющую роль играли народность, массовость, т.е. простота, незамысловатость и потенциальная способность выразить общее настроение и суждение россиян, отпраздновавших победу. Современные антологии, посвященные памяти войны с Наполеоном, обращались к стихотворениям, вошедшим в «Собрание...» (см., например, «1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников». М., 1987; «1812 год. Воспоминания воинов русской армии». М., 1991), но сборник представляет особый интерес как самостоятельный издательский проект начала 1810-х гг.

За две сотни лет «Собрание» удостоилось специального внимания исследователей единственный раз. В посвященном столетию войны 1812 г. юбилейном семитомном издании «Отечественная война и русское общество» была опубликована обстоятельная работа Н.П. Сидорова «Отечественная война в русской лирике», материалом для которой послужила главным образом поэзия, вошедшая в «Собрание...» [4]. Под русской лирикой автор статьи подразумевает исключительно поэзию, эстетически полноценную, считая таковой известные басни Крылова и «Певца во стане русских воинов» В.А. Жуковского. Остальные же сочинения, «неудержимым потоком хлынувшие вдогонку врагу», все эти «оды, гимны, песни, гласы, дифирамбы, поэмы», а затем «панегирики в честь “героев севера”», созданные «повылезавшими из щелей мошками да букашками», только оживили «державинскую помпу и поддерживались главным мотивом – «жаждой мести»,

«завязанной в один узел с мотивами националистическими и религиозными» [4. С. 164]. Первый поэт, по мнению Н.П. Сидорова, который сумел «благородно осмыслить» войну 1812 г., – это А.С. Пушкин. Несмотря на резко критическое отношение к массовой поэзии, понятное с эстетической точки зрения, автор замечает, что «за искусственно-героической позой и звонким лирным бряцанием, за крикливой и вычурной патриотической риторикой, за мглистым фимиамом славословий, за всей этой условной поэтической бравадой можно усмотреть некоторые живые черты подлинных настроений русского общества того времени», и «даже крайне приподнятый тон тогдашнего стихотворства может объясняться не только готовым литературным шаблоном» [4. С. 162]. Однако эти утверждения историка никак не комментируются далее и не получают развития.

Этим словам вторит исследователь фольклора военного времени, коллега Н.П. Сидорова, историк В.В. Каллаш, замечая в народных и псевдонародных творениях первой половины 1810-х гг. «анахронистическую комбинацию мотивов», «очевидный налет искусственных оборотов», «мотивы предшествующей исторической песни, кое-как, на живую нитку, прилаженные к новым событиям» [5] и т.п.

На этом история специального изучения поэзии эпохи наполеоновских войн по причине отсутствия у нее самостоятельной роли практически исчерпывается. В силу промежуточного положения этого высокого жанра в военное время свое значение имеют выводы исследователей русской публицистики, истории церкви и Российского государства. Думается, спад художественно-эстетического уровня лирики связан именно с небывалым усилением государственной пропаганды и господством централизованной общественной политики, проникновением основных ее постулатов во все социальные сферы. В результате вероятность какой-либо оригинальности и самостоятельности суждений теряла смысл, как и шанс на существование.

Главным жанром начала XIX в. являлась публицистика, которая «представляла собой одновременно и способ формирования, и возможность выражения общественного мнения»; «в условиях жесткой цензуры проблемы внутренней жизни страны не то что не критиковались, но и не появлялись на страницах печатных изданий, и вся политическая тематика, представленная в них, относилась к истории других стран и международной ситуации. Естественно, что наиболее популярным персонажем в русских журналах и публицистических сочи-



нениях становился Наполеон Бонапарт» [3. С. 5]. И «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» должно рассматриваться именно в этом контексте, а не в ряду явлений элитарной культуры, что было бы более подобающим в случае с крупной поэтической антологией, созданной в иную эпоху.

Проект по изданию двух частей «Собрания» представляет самый репрезентативный материал для выявления характера образов, господствовавших в культуре важнейшей эпохи в истории Российской империи. Ярчайшими из них являются, конечно, представления о «своем» и «чужом», о враге Наполеоне и защитниках родного Отечества. При этом изначально вполне понятны магистральные коннотации восприятия обеих сторон, интересен сам механизм формирования и особенности функционирования этих образов в поэтических текстах.

Согласно наблюдениям целого ряда литературоведов художественное отражение личности Бонапарта в русской литературной классике XIX в. при всем многообразии воплощений в поэзии А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, прозе Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского обнаруживает четкое развитие: от идеализации и преклонения перед личностью Наполеона в конце XVIII в. к ее отрицанию в начале XIX в., от романтического восхищения 1820–1830-х гг. к простому человеческому соучастию и пародированию наполеонизма [7–11]. Как бы ни изменялась художественная интерпретация образа Наполеона, неизменным оставалась сама серьезность проблемы, не оставлявшей равнодушными поэтов, писателей и просто «думающих» людей в России и в Европе. Образ Наполеона выступал в роли мировоззренческого ориентира. Они не ориентированы на сообщение нового, но интересны с точки зрения информации об авторе-создателе повествования, поскольку выявляют именно его понимание мира. Так, декабристы в своем восприятии Бонапарта пришли от «резкого неприятия» к «мифопоэтической трактовке» и «проекции судьбы Наполеона на собственную судьбу» [12]. В результате апология Наполеона стала «неотъемлемой частью декабристской рефлексии над историей своего движения» [12].

В современном литературоведении для обозначения этого явления используется понятие мифологического сознания, или мифа. По замечанию Л.И. Вольперт, культурный миф «помогает осмыслить современность» [10. С. 294]. «Анонимность, повторяемость, цикличность,

тенденциозность», по наблюдению исследователя, становятся постоянными характеристиками такой мифологической структуры, разновидностью которой является и наполеоновский миф.

В случае с интересующим нас «Собранием...» речь идет не об индивидуальном «мифе», но о живом коллективном мифотворчестве, о превращении мифа о Наполеоне, господствовавшего на захваченных им территориях, в слово. В российском массовом сознании в начале 1810-х гг. сформировалась четкая антибонапартистская установка.

Массовая проза – многочисленные памфлеты и брошюры, журнальные статьи, выпущенные в начале 1810-х гг., – имела в большинстве своем подражательный или переводной характер, вторила централизованной установке и так же была наполнена резкой критикой Наполеона. Авторы памфлетов творили самые невероятные легенды о лидере французов, а чаще пересказывали и приукрашивали правдивые и выдуманные истории и ставшие бродячими анекдоты. В результате легко определились основные устойчивые черты и сюжеты интернационального антибонапартистского мифа. Так, памфлетисты с удовольствием эксплуатировали штампы о Бонапарте – лицемере и «обольстителе народов», безнравственном властителе, развращающем подданных, продолжателе дела Французской революции.

Русская лирика первой половины 1810-х гг. не могла оставаться в стороне от литературных и историко-политических процессов, она была частью ориентирована на общенациональную идею, на поддержание патриотического духа, и потому поэтическая образность сама по себе имела второстепенное значение, подчиненное наполеоновской идее, которую авторы произведений стремились выразить в ярких, часто повторяющихся образах.

При изображении образа Наполеона-губителя критерии объективности и историческая достоверность, конечно, играли подчиненную роль. Такому положению вещей способствовали в первую очередь государственная идеология и пропаганда. Антинаполеоновские высочайшие манифесты, приказы и воззвания, исходившие непосредственно от монарха и верховной власти, имели законодательную силу и были призваны пробудить в народе и войске патриотический дух, мобилизовать все сословия на борьбу с врагом. Не последнюю роль в создании этого мифа играла церковь. Целый ряд стихотворений «Собрания...» созданы в ответ на правительственные манифесты, рескрипты и обращения церкви к российским подданным, что отражено непо-

средственно в заглавиях: «Отголосок лиры на случай изданного Манифеста»; «Военная песнь при получении Высочайшего Манифеста в Нижегородской губернии»; «Стихи, написанные по прочтении Рескрипта»; «На Манифест, данный в Москве 18 июля 1812 года»; «Стихи, написанные по прочтении письма Преосвященнейшего Платона».

Пожалуй, самым популярным, ключевым клише стал образ Наполеона-безбожника, врага христиан. Его внедрение в общественное сознание организовывало одно из основных направлений деятельности православного духовенства – антинаполеоновскую церковную проповедь. Православие служило без преувеличения духовной основой государства и народного самосознания. Русская церковь практически провозгласила войну 1812 г. священной, следуя указу Александра I, сделанному в декабре 1806 г. в связи с созывом народного ополчения. На местах – в тылу и в действующих войсках – священники в своих проповедях объясняли всю значимость воинского долга, необходимость защищать Веру, Отечество и Государя от противного Христа Наполеона. Такой образ Бонапарт получил из-за своего разрыва с Папой, случившегося перед началом войны против России, все предшествовавшие этому разрыву попытки упорядочить конфессиональную анархию во Франции, как и союз с Римско-католической церковью, при формировании общественных представлений о Наполеоне российской государственной пропагандой во внимание, конечно, не принимались.

Второе «доказательство» дьявольской сущности Наполеона – спешествование в разграблении и надругательство над православными храмами и монастырями – отыскалось после его изгнания из Москвы, оно в отличие от первого является бесспорным. «После освобождения Москвы по распоряжению Александра I во всех церквях России было прочитано составленное по достоверным данным особое «Известие» о состоянии Москвы (от 17 октября 1812 г.), в котором не только сообщалось об оставленных оккупантами «следах зверства и лютости» (разграблении и осквернении храмов), но делался также ряд выводов, касающихся сущности противника и характера предыдущих и последующих взаимоотношений с Францией» [13]. Так взгляд на французского вождя как на антихриста в той или иной форме доводился до прихожан.

«Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» как часть общей политики в области общественного мнени-

ния открывает антинаполеоновский миф во всем многообразии вербальных воплощений. Основная поэтическая фигура авторов-стихотворцев при введении характеристик французского главнокомандующего – это сравнение. Победное шествие Наполеона по Европе инициировало историческую доминанту, в коллективной памяти всплыли образы мифологизированных узурпаторов власти и поработителей народов. Древнеримские императоры Нерон и Калигула, вождь гуннов Аттила, император Запада Карл Великий, ассирийский царь Синаххериб и другие известные правители, полагавшиеся в своей политике исключительно на грубую силу, ставятся в один ряд с Наполеоном, который «Нерона злобнее, Калигулы гнуснее»; «Как злейший Нерон, жаждет крови». Сопоставление Наполеона с тиранами было излюбленным приемом памфлетистов, одно из таких творений, широко известных читающей публике, имело заглавие «Аттила XIX века». Авторы стихотворений заимствуют и также активно эксплуатируют этот популярный ход. Ср.:

Калигула, Нерон, Филипп ожесточенный,  
И Цезарь, и Алкид, и дерзновенный Карл,  
Не так в крови людей невинных обгарены,  
Как Франции глава, который с силой пал.

В ореол сравнений по понятным причинам входят и вожди времен татаро-монгольского ига Тамерлан и Мамай, Чингисхан и Батый: «...избавлена вселена // От новых Тамерлана орд!»; «Падет второй Мамай, свирепый, кровожадный»; «Ничто Аттилы, Чингис-Ханы; // Ничто Батыи, Тамерланы // Пред ним в свирепости своей».

Часто авторы «Собрания» прибегают к весьма неожиданным с точки зрения современного читателя аналогиям. Так, Бонапарт выступает в поэтических текстах антологии и как «новый Герострат» («славу Герострата // Затмил всех прав гоненьем злым»); и как кичливый Голиаф («Уже в Сионские пределы // Сей новый Голиаф вступил»), и как «смешной и глупый неудачник» Дон-Кихот («Как в дурь себя ты потопил? // И Дон-Кишот умнее был!»); «Исчезнул Геркулес... И видим Дон-Кишота»). Собственное имя Наполеона употребляется только с негативными по коннотации эпитетами: «Неприятель наш – Бонапарт лихой!»; «Бонапарт злодей», «Поведи полки исполинские // На разбойника Бонапартия».

Поэзия любого, даже не самого высокого, уровня предполагает «сгущение мысли» (А.А. Потебня), уплотнение образности. Взятая в совокупности лирика «Собрания» напоминает на первый взгляд беспорядочное деструктивное накопление памфлетных образ-шаблонов. Несоответствие неупорядоченной формы, нагромождения образов вполне серьезному, патетическому содержанию вызывает ощущение эстетического диссонанса. Такое положение является результатом активного и в то же время «сырого» (неосмысленного в силу отсутствия временной дистанции) межкультурного и внутрикультурного смещения дискурсов. В результате быстрого сближения русского и немецкого (большинство памфлетов было переведено с немецкого языка), дворянского и народного, армии и церкви содержание захлестнуло форму, равнопротяженность текста и смысла, определяющая художественную полноценность, отошла на второй план.

Приобретя утилитарное общественное значение, поэтическая речь (как и любая другая на этом месте) естественным образом трансформировалась в соответствии с потребностью в функциональности, в минимализации коммуникативных усилий автора и читателя, стремясь к облегчению воспроизводимости оборотов. В результате этого поэтическая образность практически перестает быть свободной и сужается до ограниченного набора готовых формул, клише, общепонятных стереотипов, которые в совокупности составляют целую «русскую версию “черной легенды” о Наполеоне» [14]. Действительной территорией творчества в военное время становится агитационная, идеологически маркированная проза. Авторы переводных и оригинальных памфлетов и мемуаров, информационных листков и проповедей и выступают создателями тех сравнений, которые мы встречаем в лирике «Собрания». Значение и экспрессивность этих выражений не тускнеет с течением времени, семантика и выразительность образа Наполеона-врага нарастает по мере движения к победе.

Череду злодеев в ряду определений Наполеона венчает воплощение зла с точки зрения религии. Сатана, дьявол, антихрист – эти имена становятся неотъемлемой частью антибонапартистского мифа. «Собрание стихотворений» открывается сочинением Державина, полное заглавие которого гласит: «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из Отечества 1812 года, во славу всемогущего Бога,

великого государя, верного народа, мудрого вождя и храброго воинства российского». «Гимн» представляет собой полное воплощение истории о победе над Наполеоном-антихристом и продолжается распространенным списком из полусотни примечаний, подробно объясняющих и доказывающих мифопоэтическую образность стихотворения. Из них мы узнаем о том, что Бонапарт есть предсказанный Апокалипсисом «змий древний, нарицаемый Диавол»; который «исходит от бездны». В подтверждение приводятся неопровержимые, с точки зрения автора, факты из многочисленных легенд и памфлетов. Наполеон, как антихрист, дает своим подданным «начертание на руке или на челах их», «оставляя клеймо или печать с собственным именем на теле своих воинов»; «имеет семь глав и рогов десять» – «семь Королей» и «десять народов, ему подвластных». Образ французов, согласно примечаниям Державина, соответствует их правителю, поскольку «разврат, соблазн, нечестие и само безбожие французского народа, не упоминая о бывших в последнюю революцию, видны в Истории самых давних веков Христианства».

В «апокалиптический» сюжет вписывается и М.И. Кутузов, который, по версии поэта, «как бы нарочно пожалован Князем, чтобы сблизиться с Священным Писанием; впрочем он избран был общим голосом в начальники всеобщего ополчения». Подразумеваются в данном случае слова пророка Даниила: «Восстанет Михаил Князь Великий». Русско-французская война предстает как предначертанная Апокалипсисом «брань змия с агнцем»; тут же автор разъясняет еще более конкретно: «...под видом агнца представляется Христианская кротость и имеет отношение к тому, что царствующий император вступил на Престол под знаком Овна».

«Гимн» Державина не только задает высокий архаично-классицистический тон, открывая «Собрание», но и предоставляет необходимый ключ для прочтения образов «своего» и «чужого», озвучивает «официальную версию», от которой следует отталкиваться. В продолжающих антологию стихотворениях этот кодовый набор образов ширится и развивается. В унисон державинским строкам и рассуждениям в примечании звучат поэтические сравнения и «красноречивые» эпитеты в адрес Бонапарта в стихотворениях многих других. Ср.: «ада выродок», «истребитель вселенной», «адский владыка, дерзнувший против небес», «Исчадие вражды, крамолы, // Ви-

новник зла, несметных бед», «злодей, в злодействах всегда ненасытим», «адский сын гордыни», «Царств земных злодей» и т.п.

Отдельным мотивным комплексом антинаполеоновского мифа выступают анималистические образы, проистекающие главным образом из представления о звериной сущности антихриста. Так, французский император изображается русскими стихотворцами как «алчный, лютей зверь», «хищник инороден»; «гибра смертоносна яда»; «тьмоглавый сей дракон». Легенда о добром пред-знаменовании, увиденном в появлении орла, воспарившего над головой главнокомандующего Кутузова накануне Бородинского сражения, породила «птичий» сюжет образности Наполеона. Эта история была общеизвестной в кругу современников, воспоминания о нем можно встретить, например, в мемуарах И.Р. Дрейлинга, М.И. Муравьева-Апостола, Ф.Н. Глинки [15. С. 373; 16. С. 331; 17. С. 171]. Под пером одного из авторов «Собрания...» она превращается в распространенное поэтическое сравнение с участием более десятка различных птиц:

Уж как слышно нам: Бонапарт злодей  
Не одних скворцов на Москву пустил;  
А привел он с собой и гусей, и грачей,  
И чижей, и синиц, воробьев, журавлей,  
И сорок, и ворон, коршунов и сычей,  
Вислоухих сов и ночных филинов,  
Да и тех дураков – полевых дудаков...  
Так возможно ли могучим Орлам,  
Могучим Орлам, Орлам Северным,  
Таковую дрянь на себя пустить? <...>  
Будь ты проклят от нас враг ощипанной сыч!  
Не из рода Орлов – Корсиканской петух! <...>  
  
Да и кто же видал, да кто же слышал,  
Чтоб ободранной сыч мог сразиться с Орлом?  
Орел всем птицам Царь, всему свету судья!..  
А ощипанной сыч всему свету – смех!

В другом шутовском стихотворении образ Наполеона определяется в сопоставлении с целым рядом обитателей русских лесов:

Как заяц, уплелся домой.  
Как тигр, он злобой распалился,  
Несытый ястреб сам падет;  
Отличен зверством был, в веках блистать мечтая:  
Черный гад на Русь Святую  
Наглу лапу потянул:  
Зубы волчьи навострил!

Карикатурные образы, с точки зрения современного читателя доходящие до комизма, отражают лишь попытку выразить официальную версию антибонапартистского мифа. Нужно понимать, что тождество Наполеон – антихрист воспринималось обществом не как сравнение, но как аксиома, и эпитеты, выдуманные авторами стихотворений, призваны иллюстрировать прямую аналогию, не подлежащую сомнению. Эффект карикатуры возникает в данном случае из-за усиления и без того надуманного, утвержденного государством образа врага.

Третья ипостась антибонапартистской образности «Собрания...» связана с национальным мотивом. Сама по себе характеристика особенностей менталитета той или иной нации в начале XIX в., века литературных путешествий и травелогов, не считалась предрешительной, скорее наоборот – только входила в моду, обозначая оживление межкультурного взаимодействия и интерес к инациональному. Корсика – родина Наполеона – славилась гордостью, суровостью нрава и непримиримостью своих обитателей. Авторы памфлетов подхватили это наблюдение и превратили в легенду, выставляя определение национальной принадлежности «корсиканец» синонимом к слову «разбойник» и подразумевая при этом фигуру Наполеона. Так, например, по убеждению одного из сочинителей памфлетов, корсиканцы «горды, наглы, много о себе думают и чрезвычайно мстительны. Варварская их ненависть к неприятелям беспредельна. Они весьма склонны к возмущению и не должно полагаться на их клятвы в договорах» [18. С. 10]. В этом контексте следует понимать выражения авторов стихотворений из антологии 1812 г.: «Шут-Корсиканец повалился»; «Корсиканец злой, ада выродок»; «Не из рода Орлов – Корсиканской петух!» и др.

Сходное переосмысление получает характеристика всего французского. Именование «галл» под пером стихотворцев превращается в ругательство: «Ты гидру низложил богопротивных галлов»; «сей хитрый галл»; «Галл – злодей вселенной»; «Сей вихрь, – се смертоносный галл!»; «Галл // Трепещет, видя бурь сих грозных приближенья»; «Что если б был твой нос отрублен козаком, // В минуту бы тебя сочли мы калмыком» и т.п.

Структура любой мифопоэтики основывается на оппозициях, и антибонапартистский миф не является исключением. В стихотворных сочинениях авторов антологии галлу-антихристу противопоставле-



ны «святые россы» – весь российский народ, «славный богатырями», армия во главе с героями-военачальниками и самим «великим Монархом» Александром I. Ср.: «Ликуй и радуйся, Россия! // В тебе прославился Господь»; «Ты, Боже, двинулся за нас»; «О россы! Сам Бог твой щит!»; «О витязи! Славянская кровь! // России щит надежный!»; «Ликуй, священная Российская держава! // Питайся вечностью, паряща к небу слава!»; «Не устршимся... Россы! С вами Бог!»; «Россия верностью и верой возрождена!» и т.п.

Организуемая метатекст «Собрания» патриотическая тема подчеркивается непосредственно в названиях стихотворений сборника, содержащих указания на национальную принадлежность автора: «Песнь русского воина перед сражением»; «Чувствования русского в Кремле»; «Песнь россиянина на новый 1815 год»; «Чувствования россиянки»; «На незабвенные подвиги россиян для освобождения народов». Статус всенародной патриотичности обретает в широком спектре обращений к различным социальным слоям и областям России. Ср.: «Песнь русских поселян русским воинам»; «К российскому дворянству»; «Стихи, по случаю собрания дворянства и купечества»; «К жителям Нижнего Новгорода»; «Песнь донскому воинству»; «Чувствования калужских жителей по приезде генерала Милорадовича» и т.п. Впечатление всеохватности антинаполеоновского дискурса достигается благодаря сочетанию под одной обложкой произведений знаменитых поэтов, столичных журналистов, участников военных действий и простых сочинителей из российских деревень.

В результате этих коллективных стараний образ Наполеона-героя оказывается тотально развенчанным и диаметрально противоположенным всем русским гражданам и каждому из них. «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году», заключая в себе многократные повторения одних и тех же мотивов и выражений, достигает главных коммуникативных, связанных с идеологией целей – прославление воинского подвига погибших и оставшихся в живых соотечественников и уничтожение страшного врага. Эта поэтическая антология обозначает, пожалуй, ту «точку невозврата», с которой началась переориентация русской культуры с франкофилии на «германофильство».

## Литература

1. *Троицкий Н.А.* Современная историография Отечественной войны 1812 г. // Проблемы изучения истории отечественной войны 1812 года [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.sgu.ru/faculties/historical/sc.publication/history\\_rus/1812](http://www.sgu.ru/faculties/historical/sc.publication/history_rus/1812) (дата обращения: 27.01.2012).
2. *Янушкевич А.С.* Жанровый состав лирики Отечественной войны 1812 г. и «Певец во стане русских воинов» В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 9.
3. *Лобачкова М.Г.* Образ Наполеона Бонапарта в русской публицистике. 1799–1815 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Петрозаводск, 2007.
4. *Сидоров Н.П.* Отечественная война в русской лирике // Отечественная война и Русское общество. М., 1911. Т. 5. С. 159–171.
5. *Каллаш В.В.* Отечественная война в русской народной поэзии // Отечественная война и Русское общество. М., 1911. Т. 5. С. 172–182.
6. *Грунский А.К.* Наполеон в русской художественной литературе // Русский филологический вестник. 1898. Т. 40. С. 100–120.
7. *Sorokin D.* Napoléon dans la littérature russe. Paris, 1974. P. 145–173.
8. *Эткинд Е.Г.* «Сей ратник, вольностью венчанный» // Revue des études slaves. Paris, 1971. P. 40.
9. *Каменев Е.В.* Категории мировоззрения русского офицерства эпохи наполеоновских войн: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Петрозаводск, 2007.
10. *Вольперт Л.И.* Пушкинская Франция. СПб., 2007.
11. *Гуминский В.М.* Гоголь, Александр I и Наполеон // Наш современник. 2002. №3. С. 216–232.
12. *Парсамов В.С.* Наполеоновский «миф» и декабристы // Проблемы изучения истории отечественной войны 1812 года [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.sgu.ru/faculties/historical/sc.publication/history\\_rus/1812](http://www.sgu.ru/faculties/historical/sc.publication/history_rus/1812) (дата обращения: 27.01.2012).
13. *Мельникова Л.В.* Антинаполеоновская церковная проповедь в 1812 году // Проблемы изучения истории отечественной войны 1812 года [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.sgu.ru/faculties/historical/sc.publication/history\\_rus/1812](http://www.sgu.ru/faculties/historical/sc.publication/history_rus/1812) (дата обращения: 27.01.2012).
14. *Амбарцумов В.А.* Образ Наполеона I в русской официальной пропаганде, публицистике и общественном сознании первой четверти XIX в.: магистерская диссертация. СПб., 2009 // Библиотека интернет-проекта «1812 год». Код доступа: <http://www.museum.ru/1812/index.html> (дата обращения: 27.01.2012).
15. *Дрейлинг И.Р.* Воспоминания участника войны 1812 года // 1812 год: Воспоминания воинов русской армии / сост. Ф.А. Петров и др. М., 1991.
16. *Глинка Ф.Н.* Письма русского офицера; Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия / авт. вступ. ст. и коммент. Н.М. Жаркевич. Киев, 1991.
17. *Мемуары декабристов.* Южное общество / под ред. И.В. Пороха, В.А. Федорова. М., 1982.
18. *Вот каковы Бонапарте и народ французский.* СПб., 1807.

**О.Б. Кафанова**

**ПРОФАНАЦИЯ КЛАССИКИ ИЛИ ТЕХНОЛОГИИ  
МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ?  
(СОВРЕМЕННЫЕ СТРАТЕГИИ ИЗДАНИЯ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖОРЖ САНД)**

---

*В статье описываются основные этапы восприятия и публикаций сочинений Жорж Санд (George Sand, 1804–1876) в России на протяжении почти 180 лет. Анализируются разнообразные стратегии привлечения внимания массового читателя к романам Жорж Санд: от аннотирования и комментирования изданий, переиздания отдельных романов и новелл, создания аудиоверсий романов и биографии Жорж Санд до снабжения изданий произвольным видеорядом сознательного обмана или введения читателей в заблуждение. Отмечаются недавно появившиеся новые переводы произведений Жорж Санд.*

*Ключевые слова: Жорж Санд, книгоиздание.*

В рецензии на мою монографию «Жорж Санд и русская литература XIX в. (Мифы и реальность) 1830–1860 гг.» (Томск, 1998) Р.Ю. Данилевский, высоко оценив ее значение в целом и назвав ее одной из работ, которые «ложатся надежными прочными блоками в стены здания истории русской литературы и ее международных связей», отметил тем не менее, что «едва ли кто-нибудь читает сегодня Жорж Санд кроме историков литературы» [1. С. 232]. Авторитетный литературовед, к счастью, ошибся, а подтверждением этому являются непрекращающиеся издания и переиздания произведений французской писательницы, а также читательские отклики на них в различных блогах. Другое дело, что издание сочинений Жорж Санд в России в настоящее время претерпевает влияние технологий массовой культуры.

Прежде всего, обозначим главные этапы восприятия и публикаций сочинений Жорж Санд (George Sand, 1804–1876) в России на протяжении почти 180 лет. В течение первой половины XIX в. произведения французской писательницы воспринимались как остро актуальные, злободневные, вызвали дискуссии в критике и на уровне бытового общения. Все более или менее значительные русские литераторы, так же как и рядовые читатели, были вовлечены в обсуждение проблем, поднятых Жорж Санд, и должны были определиться по поводу явления, получившего название «жорж-сандизм»

(закрепленного А.Ф. Писемским в романе «Люди сороковых годов») [2. С. 104–143]. Главной ассоциацией, возникающей в связи с именем Жорж Санд в России начиная с 1832 г. (т.е. со времени появления «Индианы») и примерно до середины 1860-х гг., стало разрушение христианско-церковной мифологемы «святости», нерушимости брака и вытекающий из этого пересмотр «священных устоев» нравственности. Санд удалось не только подметить несовершенство общественных и церковных законов, регулирующих любовно-семейные отношения (это не раз делалось и до нее). Гораздо важнее, что ее взгляд женщины-поэта высветил и вскрыл варварство многих традиционных обычаев, стереотипов поведения в интимной сфере. Можно сказать, что Жорж Санд открыла в литературе проблему психологии супружеской жизни.

Создавая большинство своих романов в лучших традициях современной ей психологической прозы, Жорж Санд в сюжетосложении вышла за пределы романтической и сентименталистской традиции, обратившись к современному вопросу положения женщины в браке. Философия любви, исповедуемая Жорж Санд, отвергала идею первоначального греха и включала теорию реабилитации плоти Сен-Симона, которая возникла как антитеза христианскому аскетизму. Новые критерии нравственности Жорж Санд помогли выработать выдающиеся деятели эпохи, среди которых были реформатор католицизма аббат Фелисите Ламенне (Lamennais, 1782–1854) и представитель христианского социализма Пьер Леру (Leroux, 1797–1871).

Казалось бы, настойчивое отрицание мифологемы нерушимости брака («Indiana», «Valentine», «Jacques») неизбежно должно было привести Жорж Санд к проповеди свободной любви, но неожиданно она выступила с поэтизацией супружеского союза, основанного на глубоком чувстве, взаимном уважении, общности духовных интересов. Демонстрируя неутомимую изобретательность в сюжетостроении, она в романе «Мопра» («Mauprat», 1837) показала перерождение, а вернее рождение человека под воздействием любви. Используя миф о Пигмалионе в перевернутом виде, она юную девушку сделала «воспитателем» полудикаря, выросшего в разбойничьей шайке. Наиболее завершенную художественно-образную форму концепция любви и брака получила у Жорж Санд в дилогии «Консуэло» («Consuelo», 1842) и «Графиня Рудольштадт» («La Comtesse de Rudolstadt», 1844). Путь к любви ее главных героев – певицы-

цыганки Консуэло и графа Альберта (своего рода «кающегося дворянина») долог и тернист, его можно сравнить с движением к правде, истине, Богу. А гармоничный брак, обретенный ими в финале в результате преодоления многих испытаний и препятствий, осмысливается символически как высшая духовная ценность.

К началу 1840-х гг., когда в России началось бурное обсуждение идей Жорж Санд, ее романы, взятые в систему, содержали вполне ясную, логически завершенную философию любви и брака. В них давались яркие примеры несостоятельности и, наоборот, благородства и самопожертвования в любви, подвергались беспощадному разоблачению существующие формы угнетения женщины, а также предлагались новые нравственные критерии оценки прелюбодеяния и верности, порядочности и развращенности. И.А. Гончаров в «Заметках о личности Белинского» свидетельствовал: «О Жорж Занд тогда говорили беспрерывно; по мере появления ее книг, читали, переводили ее; некоторые женщины даже буквально примеряли на себе ее эмансипаторские заповеди, поставив себя в положение тех или других ее героинь» [3. С. 58].

Большинство романов, переведившихся почти одновременно с выходом их во Франции, публиковались в журналах и даже газетах, что обеспечивало оперативность и мобильность их появления в России. После смерти Жорж Санд в 1876 г. значение писательницы как выдающегося деятеля литературы XIX в., классика было осознано и европейским и русским сообществом, что нашло выражение в подготовке во Франции Полного собрания сочинений, а в России – издания 18-томного собрания сочинений 1896–1899 гг. (в типографии Г.Ф. Пантелеева). Однако в русское собрание сочинений вошли далеко не все сочинения Жорж Санд. Одновременно появилось и фундаментальное литературоведческое исследование о творчестве писательницы В.Д. Комаровой-Стасовой (писавшей под псевдонимом «Владимир Каренин»), первые два тома которого увидели свет в России, а последний том – во Франции [4, 5, 6].

Судьба этого научного труда отражает тот крах, который переживало издательское дело в молодой Советской республике. Зарубежная классика не была востребована. В 1920-е гг. выходили лишь отдельные выборочные издания и переводы сочинений Жорж Санд, которые в основном были обращены к крестьянской и солдатской аудитории [7]. В это время методами перевода и издательской прак-

тики зарубежной классики были адаптация, сокращение, переделка (что наглядно демонстрирует сокращение двухтомного романа В. Гюго «Отверженные» до 200 страниц). Вторая мировая война и начавшаяся после ее окончания кампания борьбы с космополитизмом в нашей стране еще на одно-два десятилетия затормозили процесс переиздания зарубежной классики, в том числе и Жорж Санд.

Только в начале 1970-х гг. в Советском Союзе выходит собрание сочинений Жорж Санд, предпринятое выдающимися переводчиками, литературоведами под общей редакцией И.А. Лилеевой, Б.Г. Реизова, А.М. Шадрина («Художественная литература», 1971–1974). Девять томов собрания сочинений дополнилось специальным десятым томом, в который вошли два романа – «Лукреция Флориани» и «Мон-Ревеш» (1976). Все издание сопровождалось комментариями, историко-литературным справочным аппаратом и глубокой вступительной статьей Б.Г. Реизова, большого знатока французской литературы, первого ученого-филолога, удостоенного Государственной премии за свои труды по французской историографии. Параллельно начали появляться десятки статей, посвященных эстетическим проблемам творчества Жорж Санд и отдельным вопросам его русской рецепции (Л.М. Евдокимова, Е.И. Кийко, Т.В. Ковалева, М.Г. Ладария, Н.С. Трапезникова). Следует упомянуть также глубокие исследования Е.Н. Купреяновой, которая подчеркивала весомый вклад Жорж Санд в русский литературный процесс, в том числе ее влияние на принципы «натуральной школы», т.е. формирование русского реализма [8, 9, 10, 11].

В советское Собрание сочинений Жорж Санд были включены 27 романов и повестей (что составляет примерно четвертую часть новых переводов всего наследия писательницы) в новых переводах, а также избранные статьи и наиболее важные предисловия. Лучшие специалисты по французской литературе приняли участие в издании в качестве комментаторов и редакторов (Л. Генин, Б. Раскин, Т. Соколова и др.). В это время тяга советских людей к литературе, чтению была настолько глубокой и сильной, что в один миг раскупались любые издания, в том числе и Жорж Санд, независимо от внешнего оформления. Вспоминаются времена, когда энтузиасты усердно собирали макулатуру, чтобы за двадцать килограммов получить право купить том «Консуэло», а для покупки второго тома

дилогии («Графиня Рудольштадт») необходимо было добавить еще столько же.

В эпоху перестройки, с середины 1980-х гг., когда в Советском Союзе внезапно появились многочисленные кооперативы и ОАО, в том числе издательского профиля, начался настоящий бум в публикации художественной литературы. Собрания сочинений (представляющие перепечатку 10-томника) и отдельные произведения Жорж Санд перепечатывались в разных издательствах Советского Союза, но уже без всякого справочного аппарата. Многочисленные издательства в столицах советских республик (Кишинев, Киев, Минск, Рига), так же как и во многих провинциальных городах (Екатеринбург, Краснодар, Махачкала, Новосибирск, Сухуми, Харьков и др.), не говоря уже о Москве и Ленинграде, извлекали большую прибыль из сочинений Жорж Санд. При этом переиздавались не только произведения, вошедшие в Собрание сочинений 1971–1976 гг., но и отдельные сочинения, существующие в дореволюционных переводах и изданиях.

В целом надо отметить, что в настоящий момент интерес российских литературоведов (в отличие от зарубежных ученых) к феномену Жорж Санд не соответствует читательскому интересу (и доказательство тому – скептическое отношение к нему Р.Ю. Данилевского) и некоторых других «академических» и университетских ученых. Разумеется, произведения Санд утратили остроту злободневности, потому что уже к концу 1860-х гг. российская действительность «обогнала» многие нравственные прогнозы писательницы. Идеи женской эмансипации развивались и распространялись в России столь стремительно, что пути, указанные Жорж Санд для женщины, оказались в это время уже пройденными. Но современных читателей и особенно читательниц привлекает замечательный психологизм, пронизывающий характеры и любовные коллизии, а также нравственный и философский подтекст, свойственный лучшим произведениям Санд и связывающий их с современностью. Об этом свидетельствуют высказывания в Интернете. Вот одно из них:

«Наверняка вы все читали ”Консуэло“ Жорж Санд, не правда ли? Вы помните, какие впечатления вызвало у вас произведение этой талантливейшей писательницы? Только истинный мастер пера сможет, заинтриговав молоденьких “барышень” любовной историей, рассказать столько о нашей суровой реальности. Следуя за главной

героиней по перипетиям её непростой судьбы, любя вместе с ней и вместе с нею же страдая, мы волей-неволей тоже задумываемся о важных, я бы сказала стержневых вещах нашей жизни: о Боге... об искусстве... о том, что такое истинное добро... об обществе, в котором мы живем и которое нас питает, словно молодое деревце. Невольно приостанавливая чтение и прикрывая глаза, мы ищем – для себя самих! – ответы на вопросы» [12].

Несмотря на то, что по сравнению с 1990 г., когда произведения Жорж Санд расходились сотысячными тиражами и немедленно раскупались, сегодня книжный рынок перенасыщен, однако каждый год десятки издательств (главным образом Москвы и Санкт-Петербурга) перепечатывают наиболее известные романы французской писательницы. Они выходят в самых различных сериях: «Золотая классика», «Зарубежная классика», «Классическая и современная проза», «Азбука классики», «Любимое чтение», «Сокровища мировой литературы», «Мировая классика», «Золотая серия. Зарубежная литература», «Книжная коллекция», «Бессмертная библиотека», «Библиотека мировой классики», «Литературные шедевры», «Библиотека всемирной литературы» и др. Судя по семантике названий, во всех сериях подчеркивается принадлежность произведений Жорж Санд к разряду бесспорных литературных шедевров, классики. В 1990-е гг. эта серийная рубрикация была несколько снижена, сравните: «Семейный роман», «Семейная библиотека», «Библиотека галантного романа», «Библиотека семейного романа», «Классики и современники. Зарубежная литература», «Библиотека отечественной и зарубежной классики», «Библиотека "Московского рабочего"».

Десятки романов Жорж Санд имеют на сегодняшний день аудиоверсии, среди них: «Индиана», «Валентина», «Исповедь молодой девушки», «Она и он», «Орас», «Маркиз де Вильмер», «Консуэло», «Графиня Рудольштадт», а также большая часть ее «Бабушкиных сказок». Вызывает удивление создание аудиоверсий столь объемных книг, как диалогия о Консуэло (длительность прослушивания каждого тома 46 часов)! Есть и аудиокнига, посвященная самой Жорж Санд. Речь идет о серии «Женские истории», в которую входят также биографии Гала Дали, Марлен Дитрих и которая длится 8 часов. Все эти факты безусловно свидетельствуют об интересе русской публики к Жорж Санд и ее наследию.



Что же наблюдается в настоящее время в издании сочинений Жорж Санд? Прежде всего интересен отбор. Первое место в переиздании сандовских романов принадлежит безусловно дилогии «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт». Существует специальный блог в Интернете, посвященный этому роману. Далее следуют «Маркиз де Вильмер», «Индиана», «Валентина», «Исповедь молодой девушки», «Она и он», «Лелия», «Чертово болото». Гораздо менее популярны «Мельхиор», «Орко», «Ускок», «Лукреция Флориани», «Мельник из Анжибо», «Мон-Ревеш», «Орас», «Пиччинино», «Леоне Леони», «Странствующий подмастерье», «Грех господина Антуана», «Даниелла», «Жак», «Нанон», «Метелла».

В целом наиболее востребованными оказываются около двадцати романов и новелл, которые постоянно переиздаются, при явном читательском спросе на них. Тираж, казалось бы небольшой, варьируется от 4000 до 70000 тысяч экземпляров, но если учесть, что переиздания возобновляются с завидной регулярностью, это не так уж мало. Например, московское издательство «Астрель» в течение 2010 г. дважды выпустило роман «Валентина». В первый раз книга была подписана в печать 2 июля 2010 г. Но, по-видимому, тираж в 3000 экземпляров очень скоро был раскуплен, потому что уже через месяц, 10 августа, было подписано в печать переиздание еще 3000 экземпляров. При этом сам текст и аннотация к нему не претерпели никаких изменений. Еще через месяц это издательство выпустило другой роман Жорж Санд – «Индиана».

Для большинства этих изданий используются тексты, подготовленные для Собрания сочинений Жорж Санд под редакцией И. Лилевой, Б. Реизова, А. Шадрина, но в некоторых случаях (роман «Даниелла») издательства прибегают к Собранию сочинений Жорж Санд Г.Ф. Пантелеева (1896–1898). Наверное, можно было бы смириться с этой ситуацией, поскольку чтение произведений Санд может, несмотря ни на что, способствовать эстетическому и нравственному развитию читателей. Но в действительности переиздания, несущие на себе печать влияния технологий массовой культуры, снижают этот положительный эффект, а во многих случаях прививают пошлый вкус как вербальным, так и визуальным оформлением.

К сожалению, большинство изданий страдает бедным, примитивным набором пояснений, примечаний. Как правило, отсутствует какое-либо предисловие, объясняющее читателю проблематику про-

изведения, исторический контекст его создания. Зато используются другие приемы, апеллирующие к технологиям массмедиа. Все усилия направлены на то, чтобы продать как можно больше продукции, не затрачивая дополнительных средств. Для этого издательства ориентируются на потребности «среднего» читателя. А что интересует «массового человека»? На этот вопрос дал довольно точный ответ «король желтой прессы», медиамагнат, основатель холдинга «Hearst Corporation», ведущий газетный издатель Уильям Рандольф Херст (William Randolph Hearst, 1863–1951) еще в 1927 г. Этот ответ сохраняет свою актуальность и сегодня. Он так инструктировал сотрудников своих газет: «Читатель интересуется прежде всего событиями, которые содержат элементы его собственной примитивной природы. Таковыми являются: 1. Самосохранение. 2. Любовь и размножение. 3. Тщеславие» [13].

Современные издатели Жорж Санд по сути апеллируют к примитивной природе «среднего», массового читателя, выбирая преимущественно второй пункт из советов Херста. Часто уже на обложке в виде своеобразного логотипа обозначен жанр романа «Love». Вот в каких терминах, например, составлена аннотация романа «Маркиз де Вильмер»: «Сюжет этого романа во многом напоминает сюжет телевизионного сериала: тесное переплетение судеб двух братьев и двух сестер, коварство и любовь, измена и предательство, незаконнорожденный ребенок и оклеветанная добродетель... Словом, роман <...> можно смело считать классикой. Безусловно, читатели, следуя за судьбами героев, надеются на счастливую развязку, но так ли просто все сложится?» [14]. Московское издательство «Фолио», давшее эту забавную характеристику романа, в которой сходство сюжета с телевизионным сериалом возводится в ранг высшей похвалы и едва ли не обуславливает статус классики, добавило на обложке специальную завлекательную информацию: «Этими романами зачитывалась вся Европа».

Процитируем еще одну аннотацию, на этот раз романа «Консуэло», изданного Санкт-Петербургским издательством «Кристалл»: «В настоящем издании воспроизводится полный текст культового романа "Консуэло", принадлежащего перу легендарной Жорж Санд <...> Прототипом для героини романа послужила знаменитая французская певица Полина Виардо, бывшая музой И.С. Тургенева» [15].

Это издательство прибегает для «раскрутки» романа к лексике, привычной для шоу-бизнеса. Определение «культовый» (роман) вряд ли подходит для характеристики «Консуэло», хотя этот эпитет имеет широкий спектр применения в книжном бизнесе – от отечественных романов Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» или Виктора Пелевина «Generation П» до популярных западных произведений Дэна Брауна «Ангелы и демоны», Кормака Маккарти «Кровавый меридиан, или Закатный багрянец на западе», Чака Паланика «Бойцовский клуб» или Патрика Зюскинда «Парфюмер». История одного убийцы». Культовым обычно называется роман, который «не нуждается в представлении», привлекает внимание не только критиков, но и широкий круг читателей. Поэт Алексей Цветков считает, однако, что если в России «культовое» произведение – это (всего лишь) наиболее часто цитируемое, то в Америке это – «великий американский роман» (культовость которому придает горстка посвящённых) [16].

Значит, в России культовость создают массы, а в Америке – узкий круг интеллектуалов. Если перенестись в середину XIX в., то многие произведения Жорж Санд соответствовали этому определению. Но в начале XXI в. по отношению к любому произведению Жорж Санд этот эпитет будет явным преувеличением, и его функция в данном случае – привлечение внимания, так же как и роль эпитета «легендарная» перед именем романистки. Тут действует расчет на то, что некоторые простодушные читатели могут захотеть восполнить пробел в своем перечне «легендарных» авторов и «культовых» романов и купить книжку.

Кроме этих уловок рекламы издательства прибегают и к сознательному обману или введению читателей в заблуждение. Например, московское издательство «ЭКСМО», которое без устали эксплуатирует успех у читателей жорж-сандовских романов, прибегло к хитроумному ходу: оно печатает под псевдонимом Санд романы некой Жаклин Санд, возможно даже и русской по происхождению. А в рекламе указываются «романы Ж. Санд», без указания имени автора. Таким образом, какая-нибудь наивная читательница может подумать, что «Мадам Флер», «Принцесса Конде» и еще четыре романа, появившиеся в серии «Шелковая перчатка» в течение одного 2011 г., принадлежат перу «легендарной» Жорж Санд.

Иногда издательства в целях упрочения репутации своей продукции вводят предисловия. Само по себе предисловие – это неотъемлемый элемент структуры любого приличного издания и обращение к нему – факт весьма похвальный, направленный на просвещение читателей. Но и здесь не обходится без казусов. Например, роман «Консуэло» в уже упоминавшемся Санкт-Петербургском издательстве «Кристалл» снабжен двумя предисловиями: статьей Ф.М. Достоевского «Несколько слов о Жорж Санд» и очерком И.С. Тургенева под тем же названием. Статьи русских писателей замечательны сами по себе, они давно стали предметом изучения литературоведов и вполне могли бы содействовать престижу издания, если бы их появление не было связано с кончиной французской писательницы в 1876 г. Достоевский и Тургенев написали по сути некрологи, и их использование в качестве предисловия к конкретному роману крайне неуместно и бестактно. Издатели обнаруживают и свое невежество, незнание элементарной литературы о Жорж Санд, потому что можно было бы, не прибегая к затратам на приглашение специалиста, использовать статью академика А.И. Белецкого «Роман о призвании артиста», написанную специально для издания «Консуэло» в 1947 г. и не утратившую своего значения до сих пор.

В других случаях тексты, составленные случайными людьми, отличаются не только поверхностностью, пошлостью, но и содержат грубые ошибки. Авторы этих предисловий говорят больше о любовных историях самой Жорж Санд, да еще в тоне бульварных романов, чем о представляемом произведении. Например, именно в этом жанре составлен пространный текст Э. Абсалямовой, предваряющий романы «Исповедь молодой девушки», «Она и он», напечатанные в московском издательстве «ЭКСМО» [17. С. 5–7].

Другой сочинитель предисловия к роману «Консуэло» в московском издательстве «Рипод классик», некий В. Вербицкий, действовал еще более смело, а точнее нагло. Прежде всего, он присвоил себе авторство комментариев к роману, хотя они были составлены более сорока лет назад Л. Гениным для публикации в Собрании сочинений (1971–1976 гг.). Но верхом бесстыдства является его предисловие, не без претензии названное «В поисках идеала». Для всех, кто сколько-нибудь знаком с творчеством Жорж Санд, очевидно, что действительно всю жизнь писательница искала идеал в любви, семье, творчестве, который ей наконец удалось обрести. Но Вербиц-

кий представляет творческий путь выдающейся писательницы в скандальной манере желтой прессы. Он не просто акцентирует внимание на хорошо известных любовных увлечениях Жорж Санд, но любые отношения писательницы с представителями противоположного пола представляет как «романы», изолируясь а изобретении новой терминологии (например, «интеллектуальный роман»). Вот отрывок из этого глупого, невежественного и вульгарного предисловия с претензией на художественность:

«Расцвела интеллектуальный роман с Ламенне, начавшим выпускать свою газету, для которой Жорж Санд бесплатно предоставляла свои статьи. Жорж Санд была без ума от Леру. Таскала его везде за собой, пропагандировала, помогала материально и ему и многочисленной семье. <...> Иногда она ворошила старые уголья умерших любовей: Мишель Дидье... Труд для нее становился тяжелым ярмом. Она ненавидела свое ремесло, поддерживая вдохновение кофе и сигаретами. <...> Длилась платоническая любовь с Леру» [18. С. 12–13].

Вербицкий не пренебрегает откровенной ложью в своем утверждении, что Жорж Санд «ненавидела свое ремесло», т.е. литературный труд. А дальше уже, рассказывая о творческом пути писательницы, этот так называемый критик уже просто фантазирует, переименовая и придумывая несуществующие произведения: «Появляются "Звонари", продолжение "Моей жизни", правятся мемуары, ведется работа над "Теверино", "Даниелем", готовится к печати "Лауренсия"» [18. С. 18].

У Жорж Санд нет романа «Звонари», а есть «Мастера волынщики» («Les Maîtres sonneurs»), есть роман «Даниелла», но нет «Даниеля». «Лору, или Путешествие в кристалл» («Loga ou le voyage dans le cristal») Вербицкий ничтоже сумняшеся превратил в «Лауренсию» (возможно, под влиянием названия балета А. Крейна, который он видел), наконец, «История моей жизни» («Histoire de ma vie») является мемуарами, а точнее, автобиографией Жорж Санд. Подобные грубые ошибки полностью дискредитируют и издание и издательство, публикующее безграмотные и невежественные предисловия. На фоне всей этой абракадабры причисление «Консуэло» к «авантюрным» романам уже не вызывает особого возмущения. Но в целом возникает сомнение в том, что Вербицкий получил хоть какое-нибудь высшее (даже не специально филологическое) образование.

Все эти примеры из издательской практики выпуска произведений Жорж Санд свидетельствуют о низком уровне деятельности даже столичных издательств в России, обусловленном развалом книжного производства в 1990-е гг.

Интересно, что в течение самих 1990-х гг., о которых написано и сказано очень много плохого, большинство издательств сохраняло приличный уровень полиграфии, оформления, возможно действуя еще по традиции в условиях дефицита книжного рынка. Следствия кризиса обнаружились в основном сейчас, спустя пятнадцать-двадцать лет.

Особо нужно отметить видеоряд, отраженный в новейших публикациях произведений Жорж Санд, отличающийся не только вульгарностью и пошлостью, но и совершенной произвольностью. Интересно, например, сравнить две обложки «Лелии». Издательство профсоюзов (Москва, 2005) избрало иллюстрацию известной картины К. Брюллова «Всадница», а другое московское издательство, «Комсомольская правда», (2007) выбрало в качестве изобразительного ряда строго и геометрически правильно вырисованный цветок лилии. И хотя в обоих случаях обложки вполне пристойны, они совершенно не соответствуют содержанию романа. «Всадница» заставляет подумать о традиционном романтическом сюжете с любовью в центре, а лилия отсылает к флористическим исследованиям, в то время как у Жорж Санд «Лелия» – сложный философский роман, в котором роль байроновского Манфреда отводится молодой женщине, которая разочаровалась в любви, жизни и провидении. Именно за это произведение, написанное в 1833 г., Жорж Санд испытала многочисленные нападки критиков-мужчин, которые не воспринимали философских исканий, исходящих от молодой женщины-автора.

Но еще хуже, когда, изображение на обложке не только не соответствует содержанию, но и апеллирует к довольно примитивным инстинктам, представляя девушку пышных форм, в фривольном одеянии, часто полураздетую. Так, например, выглядит презентация романа «Исповедь молодой девушки» во много раз уже упоминавшемся московском издательстве «ЭКСМО» (2007).

В подобном эротичном духе выдержана и обложка романа «Маркиз де Вильмер» (М.: Фолио, 2002), на которой изображена красивая девушка в античной тунике, позволяющей видеть ее красивые плечи и золотистую кожу. Каково же будет удивление читателя,

который так и не отыщет никакой античности в романе из жизни века XIX... Обратите внимание также на логотип: «Рандеву».

Почти то же самое можно сказать и об обложке романа «Валентина» (М.: Мир книги, 2009). На ней представлена довольно зрелая светская дама в платье и позе, типичных для эпохи декаданса, а не для молодой провинциальной героини Жорж Санд, жившей в 1830-е гг. и презиравшей светские условности. А вот харьковское издательство «Клуб семейного досуга» (хотя и украинское, но русскоязычное) представило «Валентину» (2009) в образе современной девушки, только что принявшей ванну, с распущенными и еще влажными волосами и, по-видимому, завернувшейся в полотенце.

В целом фривольность изображений, соблазнительность представленных женских моделей прекрасно соответствует пошлости предисловий и комментариев во многих современных изданиях жорж-сандовских произведений. Это можно продемонстрировать и на примере видеоряда романа «Она и он» (М.: Олма Медиа Групп, 2010), в котором отражен весь набор приемов массовой культуры: логотип «Классика жанра. Love», фривольная сцена с поцелуем, мотив игры или переодевания (Арлекин и Колумбина?) и глубоко декольтированная женщина. И все это не имеет никакого отношения к автобиографическому произведению Жорж Санд о драматических отношениях с А. де Мюссе, написанному уже в 1859 г.

Выдающийся социолог XX в. Питирим Сорокин говорил об «умирании в рекламе искусства»: «Искусство становится всего лишь приложением к рекламе кофе, лекарств, бензина, жевательной резинки и им подобным. Каждый день мы слышим избранные темы Баха и Бетховена, но как приложение к красноречивой рекламе таких товаров, как масло, банковское оборудование, автомобили, крупы, слабительные средства. Они становятся лишь “спутниками” более “солидных” развлечений, таких как пакетик воздушной кукурузы, стакан пива или виски с содовой, свиная отбивная, съеденная во время концерта или на выставке. В результате божественные ценности искусства умирают и во мнении публики. Граница между истинным искусством и чистым развлечением стирается: стандарты истинного искусства исчезают и постепенно заменяются фальшивыми критериями псевдоискусства» [19. С. 452]. Этот процесс отражается, к сожалению, и в современных российских изданиях Жорж Санд. Потому что массовая культура – это всегда События: сенсация, скан-

дал, технологии. Явление массовой культуры, чтобы стать «событием» должно привлечь внимание, быть достаточно эпатажным и провокативным, и все средства для этого хороши. А как же эстетические и гуманистические ценности, высокие нравственные идеалы? Вопрос остается без ответа.

И все-таки ситуация не безнадежна. Есть несколько фактов, внушающих надежду. Отрадно, что недавно появилось три новых перевода произведений Жорж Санд. Это «Зима на Майорке» (Л.: Лен. изд-во, 2009) в переводе Н. Сидифаровой, «Франсия» в переводе Т. Ковалевой (М.: Транзит-книга, 2005) и, наконец, «Спиридион» в переводе и с предисловием В. Мильчиной. По правде сказать, в аннотации «Франсии» допущена грубая ошибка, которая не без основания (как выяснилось при более близком знакомстве с текстом перевода) внушает сомнение в уровне всего издания. Издатели указали, что представляют «повесть, забытую в России «на двести лет»! Значит, они, увы, не знают, что Жорж Санд родилась в 1804 г., а новеллу «Francia» написала в 1871 г., т.е. в 2005 г. прошло только чуть более 130 лет со дня ее выхода.

Но бесспорную радость вызывает появление «Спиридиона», произведения, которое никогда не переводилось на русский язык. В.А. Мильчина – не только прекрасная переводчица, но и признанный специалист по истории французской литературы. Она не побоялась взяться за один из самых сложных «монастырских» романов Жорж Санд, в котором нет и намека на любовный сюжет, а есть религиозно-философские искания. Когда перевод подготовлен и интерпретирован (снабжен солидным справочным аппаратом в виде примечаний и послесловия) специалистом, обладающим высокой научной компетентностью, ему обеспечен успех.

«Спиридион» появился в Москве в 2004 г. (М.: Текст), и он стал прекрасным подарком в 200-летию со дня рождения Жорж Санд. Это солидное издание не нуждается в особых приемах «раскрутки», его внешний вид выдержан в строгом классическом духе.

Но остается еще с десяток прекрасных романов Жорж Санд, знакомых русскому читателю, поскольку их переводы, неполные и даже фрагментарные, зачастую примитивные или искаженные, затеряны в русских журналах и газетах XIX в. Среди них: «Маркиза» («La Marquise») «Симон» («Simon»), «Андре», («André»), «Последняя Альдини» («La Dernière Aldini»), «Лавиния» («Lavinia»), «Жан-



на» («Jeanne»), «Несмотря ни на что» («Malgré tout»), «Письма путешественника» («Lettres d'un voyageur»), «История моей жизни» («Histoire de ma vie»). Сто и более лет назад великие русские писатели и критики (Белинский, Ап. Григорьев, Чернышевский, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Л. Толстой), так же как и многие образованные читатели, восхищались этими произведениями. Остается надеяться, что когда-нибудь полноценные переводы этих сочинений появятся в России. Почетная задача вырвать их из небытия и восполнить эту лауну в межкультурном диалоге является общим делом издателей, переводчиков и литературоведов.

#### Литература

1. Данилевский Р.Ю. Жорж Санд в России // Русская литература. 2000. № 3.
2. Кафанова О.Б. Русский жорж-сандизм // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб., 2003.
3. Гончаров И.А. Собрание сочинений. Т. 8. 1955.
4. Каренин В. Жорж Санд, ее жизнь и произведения. Т. 1. СПб., 1899.
5. Каренин В. Жорж Санд, ее жизнь и произведения. Т. 2. Пг., 1916.
6. Karénine W. George Sand, sa vie, ses œuvres. Vol. 1–4. Paris, 1899–1926.
7. Кафанова О.Б. Женщина и русская литература 1920-х гг.: (Советский мифообраз Жорж Санд) // XX век. Двадцатые годы: Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2006. С. 89–107.
8. Купреянова Е.Н. Идеи социализма в русской литературе 30–40-х годов // Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969. С. 105.
9. Купреянова Е.Н. Жорж Санд в оценке Золя и Достоевского: К вопросу о национальной типологии русского и французского реализма // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 527–532.
10. Купреянова Е.Н. Проблема народа и художественной правды в понимании теоретиков и писателей «натуральной школы», Бальзака и Ж. Санд // Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы: Очерки и характеристики. Л., 1976. С. 320–344.
11. Купреянова Е.Н. Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли второй четверти XIX в. // История русской литературы. Л., 1981. Т. 2. С. 353–354.
12. [liveinternet.ru/users/aikava\\_san/post138699482/](http://liveinternet.ru/users/aikava_san/post138699482/) (дата обращения: 10.04.2012).
13. [polbu.ru/feofanov\\_advert/ch03\\_all.html](http://polbu.ru/feofanov_advert/ch03_all.html) (дата обращения: 26.08.2012).
14. Санд Ж. Маркиз де Вильмер. М.: Фолио, 2002.
15. Санд Ж. Консуэло. СПб.: Кристалл, 2001.
16. [colta.ru/docs/4034](http://colta.ru/docs/4034) (дата обращения: 26.08.2012).
17. Санд Ж. Исповедь молодой девушки. Она и он: романы. М.: ЭКСМО, 2007.
18. Вербицкий В. В поисках идеала // Санд Жорж. Консуэло. М.: Рипод классик, 2004.
19. Сорокин П. Человек, цивилизация, общество / общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов; пер. с англ. М.: Политиздат, 1992. М., 1992. С. 452.

---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Аблогина Евгения Владимировна** – канд. филол. наук, ассистент кафедры романо-германской филологии Томского государственного университета.

E-mail: e.ablogina@gmail.com

**Дмитриева Лидия Петровна** – канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры романо-германской филологии Томского государственного университета.

E-mail: lidiadmitrieva@ngs.ru

**Кафанова Ольга Бодовна** – д-р филол. наук, профессор кафедры романо-германской филологии Томского государственного университета

E-mail: olg\_kaf@mail.ru

**Киселев Виталий Сергеевич** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: kv-uliss@mail.ru

**Мароши Валерий Владимирович** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы и теории литературы Новосибирского государственного педагогического университета.

E-mail: maroshi@mail.ru

**Нестеренко Олег Владимирович** – канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры европейских языков Томского государственного университета.

Email: gheistwriter@gmail.com

**Никонова Наталья Егоровна** – канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии Томского государственного университета.

Email: nikonat2002@yandex.ru

**Храпко-Магала Мария Валерьевна** – главный библиограф Научной библиотеки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Email: mariphil24@gmail.com

**Чубракова Зинаида Анатольевна** – канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы XX в. Томского государственного университета.

E-mail: chubrakova\_za@mail.ru

---

## SUMMARIES OF THE ARTICLES IN ENGLISH

---

### PROBLEMS OF TEXT: THEORY AND PRACTICE

P. 5. *Nesterenko Oleg V.* Tomsk State University (Tomsk, Russia). ABUSIVE TRANSLATION IN ENGLISH-LANGUAGE VERSIONS OF N. GOGOL'S *DEAD SOULS*. According to L. Venuti (1995), translation involves three transfers: from one language into another; from one time into another; and from one culture into another. These transfers can result in a domesticating translation where the target text is perceived as if originally created in the target language. Alternatively they can lead to a foreignizing translation, which may violate linguistic and cultural norms of the target language.

Due to the scope of his generalizations, Venuti somewhat overlooks the changes in modern "postmodernist" approach to translation, inspired by post-structuralism and psychoanalysis.

These changes are exemplified in the English-language version of N. Gogol's *Dead Souls* by R. Pevear and L. Volokhonsky (1996). The translators did not seek to achieve balance between foreignization and domestication. Rather, they created a text, which, in addition to retaining the original's "foreignness", highlighted the peculiarities of Gogol's unique word usage, even if it resulted in incorrect and apparently nonsensical phrasing.

The following fragments illustrate Gogolian usage preserved in the translation. "Here he produced a small silence <...>" (unusual word combination); "a neighbor <...> interested in knowing every little detail about the traveler" (unusual word combination); "<...> in the course of all Nozdryov's babble, Chichikov rubbed his eyes several times, wanting to be sure he was not hearing it all in a dream." (rubbing eyes is inconsistent with the desire to verify aural information)

The strange usage in these cases was repeatedly toned down by translators. The translation created by Pevear and Volokhonsky cannot be sufficiently described in terms of domestication and foreignization, as it involves an additional transfer, not reflected in Venuti's theory: from one idiolect into another. Treatment of an author's idiolect can result in naturalization (toning down the strangeness) or defamiliarization (articulating the strangeness). Extremely defamiliarizing translation is sometimes called "abusive". Just as domestication and foreignization made translators pledge allegiance to either the source culture or the target culture, naturalization and defamiliarization test translators' loyalty to the linguistic personality of a concrete author.

Keywords: domestication, foreignization, abusive translation, N. Gogol, *Dead Souls*.

P. 12. *Chubrakova Zinaida A.* Tomsk State University (Tomsk, Russia). POETRY OF GERMAN EXPRESSIONISM IN B. PASTERNAK'S RECEPTION. Communicative problems of translated text. B. Pasternak addresses to the poetry of German and Austrian expressionists in 1923 while translating four poems by G. Heym and F. Werfel for *Modern West* magazine (1924) and twenty three poems (by J.R. Becher, J. van Hoddiss, F. Werfel, W. Hasenclever, G. Heym, P. Zech, etc.) for the anthology "Young Germany" (1926). Problems of perception and translation of the poetry of the German expressionism by B. Pasternak are caused by objective and subjective factors: language specifics of avant-garde texts, absence of world outlook and aesthetic resemblance with the translated material,

rejection of the principles of word-by-word translation then recognized in translation practice. But Pasternak treats foreign culture with respect and follows the common task – to present poetry of the German authors to the new democratic reader. The strategy and methods of translation he chooses depend on the type of the original material and range from loan-translation to creative interpretation of works.

Pasternak gives exact, close to literal, translations of poems by J.R. Becher "Broneviki: Ballada" and "Nas Polkovoye Marshi", R. Leonhard's "The Dead Libknekht". Insignificant corrections are caused by the transfer of foreign realities or difference of language systems. Emphasis on the visual, the effect of "seeing", "watching" distinguishing the aesthetics of expressionism becomes a key to translation of poems by G. Heym of "Die Dämonen der Städte", "Der Krieg", "Mit den fahrenden Schiffen".

"War Ghost" is a creative interpretation of Heym's "Der Krieg" ("War"), translation of communicative type. The reconstruction of the formal organization, transfer of the basic elements, significant units of the source text into the target language system is combined with language and structural changes to restore of perception codes and contexts. From the point of view of the content, Heym's interpretation of war as the purification, renovation of life is opposite to B. Pasternak's attitude, the Russian mentality, the traditions of national culture as a whole. In B. Pasternak's translation the change of the title and word replacements accentuate the infernal nature of the main character and "reduce" the grandeur of the image and enthusiastic pathos of the original. Pasternak reduces the apocalyptic tone and Nietzsche's vitalism that define the sense of Heym's poem. The translation reproduces the conceptual oppositions (life – death, light – darkness). War is the force hostile to life. The semantic changes reveal the polemic of the author and the translator that develops at the level of the created world images, national and cultural contexts.

Keywords: German expressionism; G. Heym; B. Pasternak; translation; communication.

P. 26. *Maroshi Valeriy V.* Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russia). AUTHOR'S PROJECT OF ALTERNATIVE LITERARY PROCESS: PSEUDO-TRANSLATIONS BY F. GRIMBERG OF 1990S. In the 1990s in the Russian book publishing had a situation reminding the beginning of the Soviet 1920s when commercial and ideological fiction had a number of authors-"foreigners" with quite plausible pseudonyms, which satisfied the common interest of the time in foreign literature. A share of such literature was pseudo-translations. Critics-formalists, B. Eykhenbaum and V. Shklovsky, wrote about it. Ideological literature also had falsifications.

At the beginning of the market era of the 1990s domestic fiction was still forming. Foreign authors headed lists of best-sellers. Pseudo-translated detective stories, fantasy, romance and erotic novels were widespread, like at the beginning of the 20th century. Foreign pseudonyms had an obvious game nature. For the unsophisticated reader the name of the author was the indicator of the foreign origin of the text.

A unique pseudo-translation project of the 1990s belongs to Faina Grimberg. Among the reasons that induced Grimberg to make pseudo-translation falsification are the following: 1) there already existed manuscripts focused on foreign culture and historical realities written in the Soviet period; 2) it was impossible to publish her own works in the Soviet publishing houses; 3) the features of the narrative structure of the first works belonging, by the plan of the author, to pseudo-authors; 4) feeling of her own marginality, where her provincialism was complicated by the national factor – her Jewish origin, and by her ambi-

tions of an underestimated poetess and writer; 5) problems with personal and cultural identification, "melancholy for world culture", which gave an impulse to learn different national cultures, languages, historical realities that later became the material for Grimberg's historical novels.

The economic situation in the publishing market of the 1990s promoted fast publication of pseudo-translations. From 1991 to 1995 such pseudo-translations by Grimberg are published successively: story "The Flute Player on the Chasovoy Hill", story "The Dress of the Moon Colour" (by a pseudo-author: a French writer Jeanne Bernard), the novel "Lovers of the Old Maid" (on behalf of invented Hungarian authors Mikhail Keesha and Maria Varadi who wrote under the pseudonym Clari Botond Grimberg), "Secret of Magic Knowledge", "The Concubine of the Pharaoh" (on behalf of a German writer Jacob Lang, "The Ghost of the Musician" (on behalf of a Turk Sabakhatdin-Bohr Etergyun). The project "Club of Suicides" where Grimberg included the works of her authors who committed suicide, and one original translation of Stefan Zweig's unfinished novel "Christina Hoflehner" became the full pseudo-translation author's project assuming publishing of a series of novels by authors with the similar biography. This project was original due to the following real author's strategies: 1) formation of a complex system of invented instances mediating each other, 2) mix of translation and pseudo-translation within the series, 3) inclusion of Grimberg's poems in the text of novels – peculiar hints to experienced readers. In the subsequent experiences of pseudo-translations by Grimberg redundancy of masking (the novel "Beauty" under Catharina Fuchs's English pseudonym – Cathrine Randolph) is obvious. The trilogy "Destinies of the Turkish Woman, or the Times of Empire" written on behalf of two authors (a Turk Sabakhatdin-Bohr Etergyun and a Bulgarian Sofia Grigorova-Alieva) became a noticeable stage of Grimberg's literary career. Here the reasons of plurality of pseudo-translations and pseudo-authors that the author might not realize herself became clear. The number and diversity of the cultures and ethnoses Grimberg used to some extent confirm her claims for creation of an "alternative" literary process. At least, the uniqueness of this pseudo-translation project of the 1990s is evident.

Keywords: Faina Grimberg, pseudo-translation, pseudo-author, project.

#### BOOK IN CULTURE

P. 39. *Kiselev Vitaliy S.* Tomsk State University (Tomsk, Russia). IDEOLOGICAL CONTEXT OF "COLLECTION OF POEMS RELATING TO THE UNFORGETTABLE 1812". ARTICLE II. The article in two parts is a description of the ideological context of "Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812", which Prince N.M. Kugushev published in 1814. In the anthology there are intertext and content links of texts and official ideological documents of the Patriotic War (Royal manifestos, decrees, addresses), turning the edition into the poetic chronicle of an ideological movement of the epoch. The main stages of poetic and ideological interpretation of military events can be allocated from declaration of a special role of the nation in protection of the Homeland to transferring the merits of success onto the Emperor and the state, and the final recognition of the Divine providence as the leading force of the victory over the French.

The social movement powerfully declared itself in literature of the beginning of war made militia the symbol of the Patriotic War, the evident representation of the common destiny and united will of all the people. In the "Collection" it is possible to allocate a whole block of poems devoted both to the governmental manifesto on militia, and their

participation in war. From the collective image of the army individual portraits soon started to separate into a new national pantheon of heroes. They were not the exclusive projections of the state mission, a reflection of monarchical glory, they embodied common destiny and the national character. These heroes are M.I. Kutuzov who earned a significant name of "the savior of the Homeland", M.A. Miloradovich, P.I. Bagration, P.H. Vitgenstein, A.I. Kutaysov, Ya.P. Kulnev, N.N. Rayevsky.

The emphasis on monarchic legitimation of the nation's movement led to a metonymy merge, which automatically transferred the merits of liberation of the Homeland from citizens to the Tsar. This tendency became quite obvious by October, 1812 when military successes reduced the need in the all-nation defence of Russia, the need, which later disappeared. The indicator of the ideological change here is not only the change of official rhetoric, but also the change of genre structure of verses.

By the end of 1812 – beginning of 1813 the war turned from national and defensive to "professional" and offensive. The centre of attention was the image of the Emperor-Soldier. M.I. Kutuzov, "the savior of the Homeland", died on April 16, 1813. His death promoted the concentration of soteriology discourse on Alexander I, who in the course of foreign campaigns became not only the head of the nation, but also the liberator of the European peoples, the new beacon of the Christian world.

The poetic indicator of this change is the transformation of the motive layer connected with the Bible semantics. It actively modelled the representation of the events of the Patriotic War. Having passed many governmental reports, the formula of Divine rescue, for which the people, the army, and the Emperor were only tools, was soon fixed canonically. Literature with the image of the Divine Shield, rescue of the elite, from the first days of the war got a new context, too. In foreign campaigns it became the dominating character, merging with the image of Alexander the Messiah, as in "The Ode on destruction of enemies and their exile from the dear Homeland" by P.V. Golenishchev-Kutuzov.

That was the end of the first cycle of introduction of the idea into domestic ideology and literature, which first powerfully declared itself in the patriotic movement and strong nationalist aspirations, but later was compelled to concede to the conservative tradition of the imperial discourse enriched with Christian universalism symbolics during the post-war years.

Keywords: Patriotic War of 1812, lyrics, ideology.

P. 50. *Dmitrieva Lidia P.* Tomsk State University (Tomsk, Russia). "FORGOTTEN" NOVELS BY EDGAR POE. It is a recognized opinion that classic detective plots originate in Edgar Allan Poe's ratiocinations and his stories about criminals. But the traits of a detective plot may be found not only in his best-selling stories. In "The Oblong Box" (1844) and "The Sphinx" (1845) the reader is initially confused and has to solve a mystery. These narrations are also notable for a particular detective atmosphere defined by many as "suspense". In "Thou Art the Man..." (1844), with an amateur detective as a narrator of a revenge crime, we see both the ratiocination and self-accusation elements.

In this story one can witness E. Poe's poetics development which results in the combination of the detective traits and a peculiar irony forming a contrast to the gravity of the offence. This story had hardly ever been popular with Russian critics and was translated into Russian only in 1874. Konstantin Balmont, a Russian poet who translated E. Poe's prose and lyrics, did not appreciate "Thou Art the Man...". But his contemporary, a famous literary man and translator, M. Engelhard tried to cover all E. Poe's prose by publishing his

collected works in Russian. He even issued the least popular stories: "Loss of Breath", "The Business Man", "The Man that was Used Up" and "Thou Art the Man...".

Nowadays Edgar Allan Poe's prose is being reconsidered in Russia and this process is affecting the writer's new editions. In 2010 there appeared a book "1 Rue Morgue", which was a part of the book line "Not only E. Poe". The chapter "Edgar Allan Poe" includes four stories: "The Murders in the Rue Morgue", "The Tell-Tale Heart", "The Pit and the Pendulum", "The Cask of Amontillado". It is only now that we see E. Poe's detective cycle, which demonstrates all the detective components. But this book might have been more representative with such stories as "Thou Art the Man...", "The Oblong Box" and "The Sphinx" as it is senseless to apply classic literature categories to the poetics of the detective, which belongs to a ludic and intellectual sphere rather than it deals with the problems of morals.

Keywords: E. Poe, "forgotten" detective story, Russian reception.

P. 60. *Ablogina Yevgenia V.* Tomsk State University (Tomsk, Russia). A.S. GRIBOEDOV'S COMEDY "WOE FROM WIT" IN ENGLISH-LANGUAGE PERIODICALS AND RESEARCHES. The English-language reception of A.S. Griboedov's works has over a 150-years long history represented by dictionaries and theses, critiques and translations of his most well-known comedy "Gore ot uma" (Woe from Wit).

The early data on Griboedov were mainly of biographic character, they were included in dictionaries and surveys on Russian literature. Among the first studies on Griboedov's comedies in English were books by M. Baring, L. Wiener, M.J. Olgin, etc. In the studies by H. Carter, J.T. Chipley and A.G. Mazour published in the 1920-50s in the USA Griboedov's name was mentioned in connection with history of the Russian theatre.

Beside dictionaries and collections of Russian classics there were works devoted to certain aspects within the literary tradition appealing to Griboedov as well. In British literature studies researches on the diplomatic activity of Griboedov and circumstances of his death were popular, as there was a probability of British Secret Services connection with the revolt in Persia. American researchers also studied the problem of Griboedov's support and participation in the Decembrist Movement.

At last there appeared special theses on Griboedov as a writer: by Simon Karlinsky, Michael Katz, George Kalbous and Mary Hobson. At the same time articles of informative character are still published.

In the 2000s interest to Griboedov's diplomatic activity renews. A number of books are published in Great Britain, Griboedov's name is again mentioned in the British press. Within recent years there are theses revealing the cultural and sociological interest to Griboedov's comedy in the USA.

Thus, it is obvious that the interest to Griboedov's personality and writings which has been rather steady for more than a century and a half is up to date again in recent decades resulting in new translations of "Gore ot uma" published, theatrical performances in Britain, numerous reviews and comments. It should still be noted that Griboedov's writing itself is a rare subject of a separate research, more often it is studied in the context of Russian literature as a whole. Besides, the English-language reception obviously lacks a uniform idea of Griboedov and his dramatic art. It is proved by various attempts of interpreting the image of Chatsky, the main character of the comedy, as well as by comparing the comedy with various works of world classics.

Keywords: Griboedov, Woe from Wit, reception.

**BOOK PUBLISHING**

P. 69. *Khrapko-Magala Maria V.* M.V. Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia). REPUBLISHING OF F. PROKOPOVICH'S LITERARY HERITAGE IN 18–20 CENTURIES AND EDITING PROBLEMS. Feofan Prokopovich's literary and publicistic heritage is great and diverse. During the lifetime of Feofan Prokopovich, according to the calculations of the author of this article, 47 of his works were published. The total number of F. Prokopovich's works editions is 91.

Prokopovich's works are of different genres and edition purposes. Their republishing of four centuries show the change of urgency of genres, distinctions in reception of his works within this period, and the change of reception and assessment of Peter the Great era, by example of Prokopovich's personality and creativity.

The following genres became most demanded contemporaries and descendants. 1) Panegyrics. Their republishing was caused by anniversaries. Generally, panegyrics were republished as a part of collected works, various thematic collections and anthologies. 2) Theological essays. There were fewer editions of this genre than of panegyrics but they were in demand for a long time. 3) Teaching materials. The state was interested in a large number of republications. 4) Essays on reforms and policy of Peter the Great, e.g., "The truth of Monarchical Will" and "Spiritual Regulations", were published both I centuries, as well as 5) Historical works. 6) The Collected Works of Feofan Prokopovich were published twice: "Words and Speeches" (1760–1774) and "Compositions" (1961). However, both editions are selective. His complete works have not been published yet. Feofan Prokopovich's works are published in the anthologies of the 19th and 20th centuries, as the author is considered the brightest representative of oratorical prose of the era of Peter the Great. 7) F. Prokopovich's fiction existed in scrolls, they were copied but seldom published during his lifetime. The first attempt to create the bibliography of poetic works by F. Prokopovich belonged to S.F. Nakovalnin. Further I.Chistovich, V. N. Peretts, etc., add information to it.

Thus, Feofan Prokopovich's diverse literary and publicistic heritage had various fate in the 18th–20th centuries. A part of his works was forever linked to the 18th century, other works had a longer life.

For publishing and republishing of works by F. Prokopovich in the 18th–20th centuries various editorial principles were used. Editorial analysis of texts of different temporary layers proves it: 1) manuscript in Church Slavonic spelling, 2) manuscript in traditional spelling, 3) edition in Church Slavonic spelling and its version in the traditional one, 4) editions of the text of the 18th century in the 19th century in same, traditional, spelling. Certainly, during the three centuries the written language and its perception changed, the principles of publishing and editing of texts changed, too. In the 18th century the norms of the literary language are not developed yet. Editions of the 18th century are influenced by two systems: literary and colloquial. Linguistic corrections of editors are very flexible. The main attention is paid to elements obviously marked to the contemporary editor and reader, such as the infinitive of the verb, inflections of adjectives and nouns. Spelling, morphology and lexicon are generally edited. There are corrections of the Church Slavonic forms by the forms of the colloquial language of the 18th century. In the 19th century the aspects of editing change: the system of grammatical norms is already developed, and editors seek to correct the text by the norms of modern grammars. The publications of the 18th–19th centuries can be characterized as modifying language features of the text. At the



end of the 19th – beginning of the 20th century there is a significantly new approach to editions – publication of texts as culture monuments (publishers seek to reproduce the manuscript or the edition most precisely). Such type is mostly used for publishing of works of art (e.g., obsolete spelling "Плачетъ пастушокъ..."). Even in this type of editions punctuation can be modified, spelling – simplified and some features – changed.

Keywords: Feofan Prokopovich, republishing, genres, editing history.

P. 78. *Nikonova Natalya Ye.* Tomsk State University (Tomsk, Russia). IMAGES OF NAPOLEON IN "COLLECTION OF POEMS RELATING TO THE UNFORGETTABLE 1812" (ANTHOLOGY REPUBLISHING PROJECT). The era of the Napoleonic wars is one of the most difficult in the Russian history and culture: it is the period of changes and active military-political events, unprecedented unity of the Army and the people, the church and the state; still, it is the period of great myths, which were created to strengthen and support the feeling of national dignity.

The fiction of military and post-war time bears the impress of ideology and serves to some extent to promote patriotism thus becoming historical journalism. Philosophical and aesthetic problems fade before the essential problems of culture, the natural need to comprehend the recent past and the present in the changed realities.

"Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812" is unique in scale: the edition united more than a hundred authors, both well-known (N.M. Karamzin, G.R. Derzhavin, V.A. Zhukovsky, etc.) and anonymous, who signed by toponyms (e.g., "Starorusino Village"). The two-volume collection included the already known texts and the new poems of different styles (from Classicist to folklore stylizations) and genres (from the ode to the lament), which forces to perceive it in the important contemporary context with the major role belonging to the people, the masses, not high artistry.

The image of Napoleon-atheist, the enemy of Christians was the most popular, key cliché. Its introduction in public consciousness organized one of the main activities of orthodox clergy – the anti-Napoleonic church sermon.

The main poetic figure the authors-poets used to describe the features of the French Commander-in-Chief is comparison. Comparing Napoleon to tyrants was a favourite method of the pamphleteers. The sequence of bad names Napoleon is defined with ends by calling him evil in the religious sense. Satan, Devil, Antichrist – these names become an integral part of the anti-Bonaparte myth. Images of animals are also used developing the idea of the beastly nature of Antichrist act. So, the French emperor is represented by the Russian poets as "a greedy, fierce animal", "an alien predator"; "a hydra with killing poison"; "darkness-headed dragon". The third form of depicting Napoleon in the Collection is connected with the national motive. Everything French is reconsidered. The name "Gaul" becomes a curse in the works of the poets.

As a result of these collective efforts the heroic image of Napoleon is totally discredited and opposed to all Russian citizens. The Collection repeats the same motives and expressions, thus reaching the main communicative goal connected with ideology – glorification of the military deed of the perished and the survived compatriots, and the defeat of the evil enemy.

Keywords: edition, Patriotic War of 1812, Napoleon, poetry.

P. 91. *Kafanova Olga B.* Tomsk State University (Tomsk, Russia). PROFANATION OF CLASSICS OR MASS CULTURE TECHNOLOGY? MODERN STRATEGY OF

PUBLISHING WORKS BY GEORGE SAND. The popularity George Sand is confirmed by incessant editions and re-editions of works of the French writer, as well as readers' comments on them in various blogs. But the publishing of the compositions by George Sand in present-day Russia undergoes the influence of technologies of mass culture. Every year tens of publishing houses (mainly in Moscow and St. Petersburg) reprint the most known novels of the French writer. Tens of George Sand's novels have audio-versions today. There also is an audio-book devoted to George Sand.

The most demanded are about twenty novels and short stories, which are constantly republished to satisfy the reader's wants. Unfortunately, the majority of editions suffers a poor, primitive set of explanations, notes. As a rule, there is no preface explaining the problem of the story, the historical context of its creation to the reader. But other methods appealing to mass media technologies are used. Efforts of publishers are to sell as much production as possible, without spending additional resources. For this publishing houses are guided by the needs of the "average" reader.

Often the cover has a sort of a logo to mark the "Love" genre of the novel. Publishing houses use conscious deception or delusion of readers. For example, the Moscow publishing house "EKSMO" which tirelessly uses the success of Sand's novels with the reader, made a tricky move: it uses the name of George Sand as a pseudonym to publish novels of a certain Jacqueline Sand, who may be a Russian by origin.

Sometimes publishing houses make prefaces to editions to earn a better reputation. These texts often written by casual people are not only superficial and trite, but also plenty of blunders.

All this testifies to the low level of activity even of capital publishing houses in Russia, caused by the disorder in book production in the 1990s.

It is especially necessary to note the visual material reflected in the latest editions of George Sand's works, which is vulgar and random. The frivolity of images, the lure of the presented female models perfectly correspond to the platitude of prefaces and comments in many modern Sand's editions.

A comforting fact is the three new translations of George Sand's works: "A Winter in Mallorca" (L.: Leningrad publishing house, 2009) translated by N. Sidifarova, "Francia" translated by T. Kovalyova (M.: Transit Book, 2005), and, at last, "Spiridion" translated and prefaced by V. Milchina. But there are about ten more fine novels by George Sand still unknown to the Russian reader as their translations, incomplete and even fragmentary, often primitive or distorted, are lost in the Russian magazines and newspapers of the 19th century.

Keywords: George Sand, publishing.

## **Правила оформления статей в научный журнал «Текст. Книга. Книгоиздание»**

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе WinWord. Статьи должны быть представлены в электронном и в распечатанном виде (формат А4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т.п.) дополнительно предоставляются в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

Все рисунки выполняются только в черно-белой гамме, полноцветные иллюстрации не допускаются.

В начале статьи указывается номер по Универсальной десятичной классификации (УДК), приводятся (каждый раз с новой строки):

1) инициалы и фамилия автора;

2) название статьи (строчными буквами, например: Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»);

3) её краткая аннотация (500 знаков), аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки;

4) ключевые слова (3–5).

Текст набирается шрифтами Times New Roman, размер шрифта – 14 кеглей, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

При использовании дополнительных шрифтов при наборе статьи такие шрифты должны быть представлены в редакцию в авторской электронной папке.

Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, внизу по центру.

Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома и страницы, например: [1. Т. 2. С. 25]. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо приводить только один источник. Обязательно указание количества страниц в используемых источниках.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Если в примечаниях присутствуют ссылки на используемую литературу, номер этих источников в списке литературы должен быть соотнесён с нумерацией источников в основном тексте статьи, после которых

(перед которыми) вставлено примечание со ссылкой на источник. Примеры оформления можно посмотреть на сайте журнала (<http://vestnik.tsu.ru/book/>) в разделе «Архив».

Двумя отдельными файлами (а также в виде распечаток) обязательно предоставляются:

1. Англоязычный блок

- английский вариант инициалов и фамилии автора;
- перевод названия своей организации;
- перевод названия статьи (например: Ideological context of "Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812");
- автореферат статьи на английском языке (2500–3000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

– перевод ключевых слов на английский язык,

2. Сведения об авторе по форме:

- фамилия, имя, отчество (полностью);
- учёная степень, учёное звание.
- должность и место работы / учёбы (кафедра / лаборатория / сектор, факультет / институт, вуз / НИИ и т.д.) без сокращений, например: **КИСЕЛЕВ Виталий Сергеевич** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кроме того, отдельно в том же файле указываются:

- Ф.И.О., должность и место работы научного руководителя (для студентов, аспирантов и соискателей);
- специальность (название и номер по классификации ВАК);
- телефоны (рабочий, сотовый).

Статья и сведения об авторе заверяются подписью автора (и научного руководителя – в случае, если автор не имеет учёной степени).

Всего оформляется и подаётся три электронных и бумажных документа:

1) текст статьи с аннотацией на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора, названия своей организации; перевод названия статьи и ключевых слов; автореферат статьи на английском языке (2500–3000 печатных знаков; включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

3) сведения об авторе.

Файлы, представляемые в редакцию, должны быть поименованы по фамилии автора в латинской графике (например, Ivanov1.doc, Ivanov2.doc, Ivanov3.doc) и вложены в папку, названную аналогично (например, Ivanov). При передаче электронной папки обязательно использование архиваторов WinZip или WinRar (например, Ivanov.zip или Ivanov.rar).

Авторы должны представить в редакцию заполненный бланк, в котором указывается согласие автора на публикацию статьи и размещение её в Интернете. Письмо должно быть подписано автором и заверено в организации, в которой работает или обучается автор. В случае соавторства каждый из авторов подписывает и заверяет отдельное письмо.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Текст. Книга. Книгоиздание», Петрову Аркадию Владимировичу<sup>1</sup>.

Электронные версии материалов обязательно размещаются в «личном кабинете» автора на сайте журнала:

<http://vestnik.tsu.ru/book/>

После регистрации и прикрепления статьи авторы имеют возможность отслеживать изменение её состояния (получение бумажного варианта, результат рецензирования и т.д.).

---

<sup>1</sup> По желанию автора бумажные варианты могут быть заменены сканированными PDF-файлами и представлены в редакцию в отдельной заархивированной папке посредством прикрепления на сайте параллельно с электронными вариантами материалов.

Научно-практический журнал  
ТЕКСТ. КНИГА. КНИГОИЗДАНИЕ  
TEXT. BOOK. PUBLISHING  
2012. № 2

Редактор *Т.В. Зелева*  
Редактор-переводчик *В.В. Каптур*  
Оригинал-макет *Г.П. Орловой*

---

Подписано в печать 25.12.2012 г. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Печ. л. 7,5; усл. печ. л. 6,9; уч.-изд. л. 6,7.  
Тираж 500 экз. Заказ №

---

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4  
Учебно-производственная типография ТГУ, 634050, г. Томск, пр. Ленина, 66