

Министерство образования и науки Российской Федерации
Государственное образовательное учреждение
Высшего профессионального образования
Ставропольский государственный университет

Я.В. Погребная

**СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

2-е издание, стереотипное

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2011

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.3(0)я73

П43

Научный редактор

д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой истории
русской и зарубежной литературы *В.М. Головко*

Рецензент

д-р филол. наук, проф., кафедры истории
русской и зарубежной литературы *Т.К. Черная*

Погребная Я.В.

П43 Сравнительно-историческое литературоведение : [электронный
ресурс] учеб. пособие / Я.В. Погребная. – 2-е изд., стереотип. – М. :
ФЛИНТА, 2011. – 84 с.

ISBN 978-5-9765-1137-8

В учебном пособии содержатся материалы для подготовки к практическим занятиям, предусмотренным по программе дисциплины учебным планом. Содержание материалов и разработок соответствует планам практических занятий. Все материалы для подготовки снабжены списками основной и дополнительной литературы, а также обобщающими итоговыми заданиями.

Программа предназначена для магистрантов по направлению «Филология», а также для студентов-филологов.

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.3(0)я73

ISBN 978-5-9765-1137-8

© Погребная Я.В., 2011

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Предлагаемое учебное пособие по специальной дисциплине магистратуры «Сравнительно-историческое литературоведение» по программе «Теория литературы» выступает пособием скорее практическим, чем теоретическим, и адаптировано к курсу практических занятий. В системе учебно-методического комплекса по дисциплине специализации данное пособие принципиально не дублирует основную литературу по теоретическому содержанию дисциплины. Фундаментальные литературоведческие труды по сравнительному литературоведению, проактуализированные в списке «Основной литературы» широко доступны, их основные положения не только не подвергаются в современной науке сомнению, но выступают как базовые, научообразующие.

Таким образом, предлагаемое учебное пособие составлялось ни в коей мере ни как компендий, предлагающий повтор и пересказ основных трудов И.Г. Неупокоевой, М.П. Алексеева, Б.В. Томашевского, В.М. Жирмунского. Причем, именно такая тенденция в составлении учебных пособий по сравнительному литературоведению или исторической поэтике выступает в современном сравнительном литературоведении ведущей: «Историческая поэтика» С.Н. Бройтмана (М., 2001) в полной мере отвечает этой тенденции, поскольку основные теоретические положения исторической поэтики исследователь иллюстрирует не примерами, известными из работ А.Н. Веселовского или Е.М. Мелетинского, а принципиально новыми изысканиями в области сравнительно-исторического анализа литератур Востока и Запада. В «Пояснительной записке» к программе по дисциплине уже подчеркивался тот факт, что принципы, приемы и сам предмет сравнительно-исторических исследований остаются неизменными, начиная с 1960-ых годов XX века, когда сравнительное литературоведение переживало пик своего развития. Изменениям подвержен сам объект сравнительно-исторических

исследований, характеризуемый тенденцией к географическому (сопоставительный анализ литератур Востока и Запада) и хронологическому (активизация мифопоэтических исследований) расширению. Отчасти эта объективно существующая тенденция объясняется влиянием постмодернизма и его исследовательских стратегий, в первую очередь, интенсификацией интертекстуальных исследований. Едва ли интертекстуальное раскодирование конкретного текста способно заменить масштабные сравнительно-исторические исследования, непререкаемым образцом которых по-прежнему остаются труды Н.Я. Берковского, М.П. Алексеева, В.М. Жирмунского. Исследования, сопоставимого по масштабу и значению работам В.М. Жирмунского «Гете в русской литературе» (Л., 1982) или же И.М. Нусинова «История литературного героя» (М., 1965), за последние тридцать лет пока не появилось. Этот факт остается только с прискорбием констатировать, но игнорировать его невозможно. Поэтому необходимо ориентировать студентов на фундаментальные теоретические работы по сравнительному литературоведению, а не на постмодернистские штудии в области интертекста, нередко равнозначные квалифицированному комментарию.

Предлагаемое учебное пособие таким образом не претендует на открытие новой теоретической концепции в области сравнительного литературоведения, а направлено на практическую адаптацию классических принципов и приемов сравнительно-исторического и мифопоэтического методов на творчество тех писателей, которое не выступало объектом активного сравнительно-исторического поиска: М.Ю. Лермонтова и В.В. Набокова. В пособие показано, к каким емким и значимым выводам приводит сравнительно-исторический анализ текста, спроектированный на конкретное произведение («Герой нашего времени», «Лолита») или же на массив произведений художника (лирика Лермонтова и Набокова). Пособие предлагает, таким образом, образцы практического применения сравнительно-исторического метода, а не дублирует его теоретическую базу.

Данное пособие составлялось с учетом концентрированного изложения теоретического содержания дисциплины, которая призвана послужить итоговым, обобщающим звеном в процессе изучения историко-литературных дисциплин, как по русской, так и по зарубежной литературе. Традицией организации и формирования содержания базовых историко-литературных дисциплин на кафедре истории русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного университета выступает включение элементов сравнительно-исторического анализа как в теоретический лекционный курс, так и в систему практических занятий. Так, в дисциплине «Древнерусская литература» проводятся аналогии между русским и западноевропейским эпосом по системе типологически общих признаков, устанавливаются аналогии мотивно-персонажной организации древнерусской средневековой «Повести о Петре и Февронии Муромских» и романом о Тристане и Изольде. Русский и западноевропейский классицизм сопоставляются на основании интеграции теоретических основ французского классицизма к русскому. Регулярные параллели между художественными явлениями русского и западноевропейского романтизма проводятся по нескольким стратификационным уровням: уровень перевода и его осознания как факта истории национальной литературы, уровень типологических контактов, уровень взаимного влияния творческих индивидуальностей, уровень типологических аналогий и типологических сходств. В процессе изучения истории русского реализма подчеркивается популяризаторская и переводческая деятельность русских писателей, в частности И.С. Тургенева, для приобщения западных читателя и критика к русской литературе. Таким образом, студенты снабжены уже определенным багажом знаний по сравнительному литературоведению, а также навыками адаптации принципов сравнительно-исторических исследований к конкретным художественным явлениям. Целью предлагаемого учебного пособия выступает систематизация теоретических знаний и практических умений и навыков в области сравнительно-исторических исследований, через их

адаптацию к анализу текстов и творческих индивидуальностей, не актуализируемых в историко-литературных курсах с позиций сравнительно-исторического анализа – М.Ю. Лермонтова и В.В. Набокова. Выбор феномена Набокова как объекта исследования принципиально важен, поскольку набоковский билингвизм ставит его в зону соприкосновения двух культурных систем и национальных литератур, сообщая, таким образом, художнику статус связующего звена между русской и англоязычной литературами.

Вместе с тем, основной задачей пособия выступал показ применения принципов и приемов современной компаративистики к классическому академическому сравнительному литературоведению. Организация и содержание учебного пособия, таким образом, в полной мере отвечают наметившийся в современном литературоведении тенденции к расширению объекта исследования.

Пособие включает три раздела, соответственно трем темам практических занятий. В конце каждого раздела даны вопросы для самоконтроля. Вопросы направлены как на репродукцию усвоенных знаний, так и на их перенос в область самостоятельного анализа. Таким образом, вопросы и задания сочетают в себе репродуктивные и эвристические начала.

Учебное пособие поможет студентам научиться применять теоретические знания по специальной дисциплине в практическом анализе конкретных произведений, кроме того, материалы пособия послужат источником для подготовки к практическим занятиям.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ
МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ специальной дисциплины «Сравнительно-
историческое литературоведение»

Занятие № 1.

**Пути и приемы практической адаптации типологического
компаративистского исследования. Героический эпос как объект
сравнительно-литературного исследования: аспекты типологической
характеристики эпосов Зрелого Средневековья («Песни о Роланде»,
«Слова о полку Игореве», «Песни о Сиде», «Песни о Нibelунгах»).**

Материалы для подготовки:

1. Западноевропейский эпос проходит два этапа в своем формировании: эпос Раннего Средневековья (V-X вв.) или архаический, включающий германо-скандинавские «Песни Старшей Эдды», кельтские саги (скелы), англосаксонский эпос «Беовульф»; и эпос Зрелого Средневековья (X-XIII вв.), или героический, включающий французскую «Песнь о Роланде» (список 1170 года), средне- и верхненемецкую «Песнь о Нibelунгах» (список 1200 г.), испанскую «Песнь о Сиде» (список около 1307 г., в котором отсутствуют первые три страницы). (По типологическим характеристикам к героическим эпосам можно отнести и древнерусский эпос «Слово о полку Игореве»).

Героические эпосы формируются в эпоху окончательного крушения родоплеменных отношений, становления раннефеодального христианского государства, основанного на вертикальной зависимости вассала от сеньора. Героический эпос отражает процессы государственной и народной консолидации, становления и действия сеньориально-вассальных отношений, утверждения территориальной целостности государства в определенных границах. Мифологическая фантастика уступает место христианской (особенно в «Песни о

Роланде»). Разрабатывается единая крупная эпическая форма в отличие от разрозненных саг и песен. Если сага и песня по типологическим характеристикам близки к малым фольклорным формам эпоса (сказке, балладе, песни, героической элегии), то героический эпос как жанр выступает провозвестником романа.

М.М. Бахтин, указывал на три признака, отличающие героический эпос от романа, связывая их с предметом эпопеи, его отношением к современности (периоду записи эпоса) и исторической правде, а также со степенью индивидуального авторского начала в создании эпопеи. В работе «Эпос и роман. (О методологии исследования романа)» М.М. Бахтин приводит следующую жанровую характеристику эпопеи: «реальная эпопея есть абсолютно готовая и весьма совершенная жанровая форма, конститутивной чертой которой является отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных начал и вершин.» Из рассуждений М.М. Бахтина можно выделить три конститутивных черты, характеризующих эпопею как определенный жанр: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), «абсолютной эпической дистанцией»[1] Выделенные признаки составляют основу для типологической идентификации героического эпоса как классической эпопеи.

2. Всем героическим эпосам, таким образом, свойственны общие черты, позволяющие, во-первых, выявить общие типологические признаки эпопеи как жанра, во-вторых, на фоне типологического сходства определить оригинальные художественные признаки каждой из классической эпопеи, в том числе, и выраждающие особенности складывающегося менталитета нации. Таким образом, целесообразно «Песнь о Роланде» анализировать в одном контексте с другими эпопеями Зрелого Средневековья, находя интегральные типологические признаки и на их фоне выделяя интегральные.

Эпосы народностей, достигших в период Зрелого Средневековья государственной консолидации, дистанцировались от мифологической архаики и перешли к разработке сюжетов, основанных на конкретных исторических фактах. Так, фактическую основу «Песни о Роланде» можно установить по историческим источникам времен Карла Великого, в частности в «Жизнеописании Карла Великого» (ок. 830) франка Эйнхарда, члена Академии императора, упоминается о разгроме арьергарда войска в Ронсенвальском ущелье Карла во время неудачного похода 778 против Сарагосы. Эйнхард упоминает Хруотланда макграфа Бретонской марки, павшего в этой битве в числе прочих именитых франков. Утраченная в рукописи 1307 года экспозиция «Песни о Сиде» восстанавливается как по героическим романам и поэме «Родриго», так и по «Хронике двадцати кастильских королей».

Направленность поведения героя в классических эпopeях государственная, а не личная. Сюжетное ядро составляет патриотическая борьба с иноземными и иноверными захватчиками, оборона отечественных границ («Песнь о Роланде») или их расширение (Реконкиста в «Песни о Сиде»). В «Песни о Роланде» патриотический пафос усиливается христианской идеей, которая приобрела особое значение в период записи эпического памятника (Оксфордская рукопись, ок. 1170 г.), совпавший со временем подготовки к Третьему Крестовому походу (1189-1192 гг.).

3. В контексте патриотического пафоса классической эпопеи осмысливается и вассальная верность, интерпретируемая как верность отечеству, государству. Именно так понимает свой вассальный долг перед императором Карлом Роланд, Сид, сохраняя лояльность по отношению к несправедливо изгнавшему его королю Альфонсу VI, в одиночку осуществляет общегосударственное дело Реконкисты, отвоевывая у мавров целую провинцию – Валенсию, а также уничтожает полчища альморавидов, пришедшие с моря на выручку к мавританским правителям в Испании.

Эпический король – фигура скорее символичная, чем персонажно определенная, выражающая идею единства и процветания государства. Именно поэтому Сид сохраняет верность даже несовершенному монарху и к нему обращается как к высшей судебной инстанции, как вершителю справедливости и хранителю законности, созывая кортесы и призывая к ответу зятьев, оскорбивших его дочерей. Испанский героический эпос повествует о несправедливости и слабости короля, критически изображает высшую знать, при этом намеренно снижая родовитость самого Сида, выражая таким образом антиаристократические и демократические тенденции.

При этом, «эпический король», отвечая ролевому характеру эпоса, выступает как фигура пассивная, символизирующая единство и процветание страны. Поэтому Карл в «Песни о Роланде» изображается эпическим старцем (посол Марсилия Бланкандрин говорит об императоре: «Король ваш Карл седобород и сед, // Ему, как я слыхал, за двести лет»), облик Карла и его возраст отвечают его центрирующей роли в государстве, возраст Карла равен возрасту державы франков, король – это само отчество. Эпический король как фигура пассивная вступает в сложные отношения с эпическим героям, выражающим народный патриотический идеал. «Эпический герой», напротив, - фигура действующая активная, причем, действующая в интересах короля до тех пор, пока вассальный долг перед эпическим королем совпадает с патриотическим долгом перед народом и отечеством. Распределение возможностей и активности действий между эпическим королем и эпическим героям таит потенциальную возможность конфликта, принимая во внимание к тому же своеволие героя, наделенного силой и активностью. В «Песни о Роланде» Ганелон, убеждая Бланкандрина, что Роланд – причина всех войн, которые ведет Карл, вспоминает, как Роланд самовольно занял город Нопль и приказал вымыть испачканную в крови траву, чтобы Карл не узнал о его своеволии, вспоминает и о другом эпизоде, когда только что пробудившемуся Карлу Роланд преподнес румяное яблоко, сказав, что однажды,

когда император будет спать, Роланд завоюет для него весь мир и преподнесет при пробуждении как этот румяный плод.

В «Песни о Нibelунгах» именно оппозиция короля и героя, причем, Зигфрид лишь назовется вассалом Гунтера, в то время как сам будет не только независимым сеньором, но и королем, однако несоответствие героя роли будет выступать источником его трагической вины, поскольку за Гунтера Зигфрид будет совершать не только военные подвиги, но и свадебные испытания, чтобы добить Брюнхильду и, таким образом, окажется виновным в обмане, который искупит своей кровью. Интересен эпизод, в котором оба героя заявляют о своем праве на королевский трон: Зигфрид говорит Гунтеру: «Как вы я тоже витязь, // И ждет меня корона, // Но доказать мне надо, // Что я достоин трона // И управлять по праву своей страной могу...», - и грозится далее отнять в поединке у Гунтера все его земли и замки. Гунтер же в ответ настаивает не на праве героя и сильного, а на законном наследственном феодальном праве: « «Ну нет, - ответил Гунтер, Бургундии правитель, - Тем, чем владел так долго // И с честью мой родитель, // Вовеки чужеземцу не дам я овладеть, // Иль права зваться рыцарем //Лишен я буду впредь!» Эпический герой исходит только из своих возможностей, из своей силы, воинской ловкости, преданности Отчизне, в то время, как эпический король придерживается буквы закона, положений о феодальном праве.

Оппозиция короля и героя в «Песни о Роланде» не перерастает в открытый конфликт, но именно такой характер принимает в других героических эпосах, особенно в «Песни о Сиде». В «Слове о полку Игореве» активность героя ведет к его своевольному военному походу, трагическому поражению и позорному пленау, однако эпический король – киевский князь Святослав – не идет на конфликт с героем, а прощает князю Игорю его своеволие, в котором видит и источник бедствий для Отчизны в целом, поскольку это своеволие в трактовке Святослава выступает уже не эпической чертой, а исторически типологической характеристикой поведения удельного феодала в период феодальной раздробленности.

Необходимо подчеркнуть, что эпический герой, объединяется с другими героями эпоса тем, что он выступает вассалом короля, как и прочие сеньоры, как двенадцать французских пэров в «Песни о Роланде», в этом контексте противоречия короля и героя могут быть проинтерпретированы как оппозиция сеньора и вассала, а сами вассальные отношения, таким образом, выступают источником противоречий и конфликтов.

«Песнь о Роланде» предлагает три варианта вассального служения императору и Отчизне в лице трех героев: Роланда, его друга и соратника Оливье и коварного Ганелона. Роланд свой вассальный долг понимает как долг перед «милой Францией», и даже своевольничая, действует только в интересах Отчизны. Именно у Роланда есть исторический прототип – Хруотланд, макграф Бретонской марки, погибший в арьергарде во время походе Карла 778 г. за Пиренеи. При этом, Хруотланд был убит христианами-басками, мстившими Карлу за разорение их древней столицы Пампулены, нападавшие разбежались, отомстить им не удалось (как сообщается в хронике Эйнхарда). Разумный друг Роланда Оливье (само имя выбрано не случайно, соотносясь с названием дерева мудрости – оливы) исторического прототипа не имеет, он является собой обобщенный образ идеального вассала, мечты каждого императора, который действует строго в рамках служения императору и безоглядно предан только императору. В эпизоде с рогом, когда разумный Оливье требует, чтобы Роланд позвал Карла с основным войском на помочь и сохранил для императора жизнь свою и лучших воинов Франции, а Роланд отказывает, поскольку не хочет навредить совей чести, показаться трусом, очевидна разница предпочтений героев: Оливье исходит исключительно из интересов императора, желая сохранить героев и войско, а Роланд исходит из собственных представлений о чести и воинском долге.

Третий тип вассала явлен в образе Ганелона, также обобщенном, не имеющим исторических прототипов: Ганелон олицетворяет феодальное своеволие, его образ выступает обобщением поведения той части высокородных сеньоров, которые свой вассальный долг перед императором интерпретировали

как способ самореализации, то есть, как возможности получить титулы, земли, богатство, большую часть захваченной в военном походе добычи. Интересен эпизод суда над Ганелоном, в котором тот, оправдываясь перед императором, говорит, что бросил при всех Роланду вызов, что и император и двенадцать пэров Франции слышали угрозу отомстить пасынку. Таким образом, Ганелон подчеркивает, что действовал не от лица императора, а как самостоятельный сеньор, желающий отомстить другому сеньору, который подверг его жизнь опасности. Срок вассальной службы исчерпывался сорока днями в году, а в экспозиции «Песни о Роланде» указано, что Карл ведет войну уже семь лет и, что немаловажно, захвачено много земель и добычи, поэтому свой вассальный долг Ганелон выполнил сполна и даже получил достойную награду. Любопытно, что Марсилию Ганелон сначала излагает требования Карла, чем навлекает на себя гнев и едва не лишается головы, таким образом, исполнив вассальный долг посланника императора, а затем начинает действовать от собственного лица, рассказывая Марсилию, как уничтожить Роланда и тем самым остановить все войны, которые ведет Карл, поскольку император не сможет воевать без своего героя. Присяжные, выслушав объяснения Ганелона, просят Карла оправдать графа, который еще верно послужит императору, поскольку всегда был хорошим вассалом. Интересно, что на сохранении для императора жизни его вассалов, которые ему еще верно послужат, настаивает и разумный Оливье, когда просит Роланда протрубить в рог и позвать на помощь. Удивительным образом открывается то обстоятельство, что следование только здравому смыслу и целесообразности в конце концов приходит в противоречие с представлениями о чести и о долге перед родиной и может стать оправданием предательства. Это совпадение аргументации выступает объяснением того, почему именно неистовый, горячий Роланд, а не разумный Оливье, становится народным героем, выражением народного патриотического идеала.

Поведение эпического героя имеет сугубо государственную направленность, а не личную, личные интересы героя совпадают с интересами отчизны. По-видимому, в период записи памятника, под влиянием новых представлений об

идеальном рыцаре и первых рыцарских романов, Роланда наделили невестой Альдой, о которой он напрочь забывает в смертный час, перечисляя военные победы и боевых товарищей и протягивая руку в перчатке (знак вассальной верности) верховному вассалу – Господу Богу. За эту руку в железном доспехе и увлекает его в райские кущи сам архангел Гавриил.

В «Песни о Нibelунгах» под влиянием рыцарского романа поведение Зигфрида носит уже индивидуальный характер, он ищет любви и славы как странствующий свободный рыцарь, поэтому и сам эпос в жанровом отношении неоднороден, он ассилирует некоторые черты рыцарского романа. Причем, апеллирующая к рыцарской культуре «Песнь о Нibelунгах», обращается, как и рыцарский роман к фантастическим образам, восходящим к мифологической архаике, в то время как, в «Песни о Роланде» языческая фантастика абсолютно вытеснена христианской. Вместе с тем, оба этих эпических памятника объединяет гиперболизм, в то время, как в более поздней по происхождению «Песни о Сиде» есть всего лишь один эпизод с явлением архангела, скорей всего, навеянный «Песнью о Роланде», в то время как всему памятнику присуще стремление оставаться в реалистических границах, даже изображая доблесть и силу героя.

4.Героический эпос отражает переход от фольклора к литературе: эпические памятники велики по объему, отличаются стройной и продуманной композицией, единством художественных приемов (забегания вперед, подхватывания, параллелизма и антitezы), что указывает на явную литературную обработку фольклорного эпического материала. В «Песни о Роланде» традиционная эпическая оппозиция короля и героя, двух противопоставленных религий и их адептов, «своих» и «чужих» поддерживается противопоставлением разных типов вассальной верности, императору христианского мира противопоставлен эмир Балигант – отважный воин, седобородый и почитаемый, как Карл Великий. На композиционном уровне каждый элемент композиции распадается на два противопоставленных эпизода: экспозиция показана в лагере Карла Великого и у сарацинского правителя Марсилия, завязка действия – решение о посольстве – дана также в двух вариантах: посольство от Марсилия и ответном посольстве со

стороны Карла, поражение Роланда компенсируется победой Карла, предательство Ганелона находит продолжение в развязке, показывающей суд над предателем и судебный поединок, между тем вторая развязка осуществляется в мире неверных, когда жена Марсилия Брамимонда проклинает своих богов, свергает их с пьедесталов и сама обращается в христианство. Тем не менее, хотя все сюжетные линии в эпосе исчерпаны, финал «Песни о Роланде» открытый: Карлу является архангел Гавриил, призывающий императора вновь снаряжаться в поход против неверных на защиту христианского города. Седой император сетует на жизнь, но должен собираться в поход. Открытый характер финала отвечает основному конфликту «Песни...», изображающей противостояние двух миров: мира христиан и мира неверных. Причем, с типичной для католика интонацией к неверным причисляются все нехристиане: Марсилий чтит Аполлона, Магомета, Терговена, то есть наделен скорее чертами язычника, чем мусульманина, что противоречит исторической правде, но соответствует существу католического миссионерства: важно обратить неверных в христиан, а не уточнять особенности их вероисповедания. Более того, враги равны христианам и по силе, и по воинской доблести и по сноровке, характеризуя вражеского воина, жонглер (или автор эпического памятника), не устает подчеркивать и его доблесть и его смелость, замечая: «Будь он христианин, // Вот был бы воин славный!» Истинная вера лучше любых доспехов бережет воинов-христиан: Роланд с рассеченным черепом, с вытекающим из ушей мозгом, тем не менее, наносит смертельный удар своим боевым рогом сарацину, захотевшему овладеть его мечом, причем, с такой силой, что оба глаза врага выпали на землю. Однако, противопоставление двух религий – истинной и ложной – находит выражение в противопоставлении боевых приемов и методах ведения войны. Христиане наносят прямые удары в открытом бою, они честны с противником и держат данное слово, в то время как неверные бьют исподтишка, прибегают к хитрости и обману, собственно с утверждения Роланда, что неверным никогда нельзя верить и начинается спор о том, как отреагировать на предложение Марсилия о мире.

Бинарный характер основных композиционных эпизодов, разворачивающихся в двух мирах, находит продолжение в бинарных оппозициях, организующих образный строй эпоса. Настолько продуманная образная система и логичная композиция наталкивали на мысль об авторском, а не фольклорном происхождении эпоса. Исследователь и собиратель средневековых памятников Ж. Бедье высказывает мысль, что «Песнь о Роланде» была создана в эпоху Крестовых походов грамотными монахами, странствующими в приграничные с Испанией монастыри. Свою формулу происхождения эпоса Бедье образно выражает так: «В начале была дорога богомольцев». Ученик Бедье Пофиле идет дальше, выдвигая свою формулу: «В начале был поэт». Школе Бедье возражает испанский исследователь эпоса Менендес Пидаль, предлагающий формулу: «В начале была история». Школа Пидаля предпринимает попытки реконструировать протопеснь, в которой отсутствовали эпизоды мести Карла, разумный Оливье, предатель Ганелон и невеста Роланда Альда, как дань более поздней рыцарской эпохе. Американская школа Парри и Лорда, доказывает фольклорное происхождение героических эпосов, исходя из идентичности «формул эпического стиля» в устном народном эпическом творчестве и героических эпосах [2]. Под «формулами эпического стиля» исследователи понимают не только постоянные эпитеты (в «Песни о Роланде» даже язычники – враги франков называют Францию «милой») и повторяющиеся речевые обороты или восклицания (например, боевой клич франков «Аой!» в «Песни о Роланде»), но постоянные формулы в описании оружия, боевых доспехов, коня, подготовки к бою, внешности героя (внешность предателя Ганелона описывается в «Песни о Роланде» с неменьшим восторгом, чем облик самого Роланда). Аналогичной точки зрения придерживаются исследователи немецкого героического эпоса А. Хойслер и К. Лахман, утверждающие, что эпический памятник возникает путем «разбухания», то есть путем обогащения сюжетными эпизодами и подробностями некоторой эпической основы. Тем не менее, Турольдус (Переписчик? Жонглер-исполнитель? Автор?), упоминаемый в конце «Песни о Роланде» и анонимный автор или же шпильман-сказитель «Песни о Нибелунгах» не осознавали своего

авторства настолько отчетливо, чтобы на него претендовать, предлагая свою версию известных из устного народного творчества событий, они не придумывали, а интерпретировали, в отличие от исландских скальдов или провансальских трубадуров, заявлявших авторские права на свои творения.

Библиографический список:

1. Бахтин М.М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Электронная библиотека <http://www.infolio.ru>.
2. A. B. Lord. The Singer of Tales. Harvard University Press, Cambridge Mass., 1960, стр. 198-200.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

1. Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. - М., 1975 (БВЛ).
2. Слово о полку Игореве. – Любое издание.
3. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. – М., 1975. (БВЛ)

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Основная:

1. Аэурбах Э. Роланда назначают вождем арьергарда франков //Аэурбах Э. Мимесис. - М., 1976. С.111-136.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) //infolio. Электронная библиотека.
3. Гуревич А.Я. Хронотоп «Песни о Нибелунгах» // Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. - М., 1990.
4. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. - М.-Л., 1962.
5. Михайлов А.Д. Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики. – М., 1995.
6. Плавскин З.И. Литература Испании IX-XV веков. – М., 1986.
7. Смирнов А.А. Кто был автором «Песни о Роланде»?// Смирнов А.А. Из истории западноевропейской литературы. - М.-Л., 1965. - С.67-76.

8. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нibelунгах. - М., 1984.

Дополнительная:

1. Смирнов А.А. Испанский народный эпос и поэма о Сиде // Культура Испании. - М., 1940.
2. Типология народного эпоса. - М., 1975.
3. Томашевский Н.М. Героические сказания Франции и Испании//Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. - М., 1965. С.5-24.
4. Практические занятия по зарубежной литературе. - М., 1985. - С.58-66.
5. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. - М., 1973. - С. 16-33.

ИТОГОВОЕ ЗАДАНИЕ

Составьте сводную таблицу: «Черты сходства и различия героических эпосов Зрелого средневековья» по материалам русского, французского, немецкого и испанского героических эпосов, снабдив ее примерами, выдержками из текста и конкретными фактами.

Занятие № 2.

«Вечные образы» в русской литературе. Образ Дон-Жуана в сонете «серебряного века» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Н. Гумилев, И. Северянин).

Материалы для подготовки:

Период «серебряного века» был в истории русской культуры мифотворческой эпохой. Осваивая как отечественные, так и европейские мифы, поэты и писатели мифологизировали собственную судьбу. Мифологизации равно подвергались и реальное человеческое «я» и сам процесс творчества. «Среди тех, кто оставляет свое имя в истории, встречаются «люди образа» и «люди пути»», - таковы два основных способа

превращения личность в миф, выявленные М.Н. Виролайнен [6, с.328] Так, Брюсов часто «сатана», В. Иванов – «олимпиец», а блоковский или цветаевский миф текуч, подвижен, многообразен.

Творя миф о самом себе, который был либо сродни театральной маске, либо движению по этапам биографии «культурного героя», поэты «серебряного века» примеряли на себя амплуа иных человеческих ролей, иных стран, иных эпох. «Сегодня // Я буду бешеной Кармен», – заявляет М. Цветаева в цикле «Любви стариные туманы» [15, т. 1, с. 106]. «Как конкистадор в панцире железном, // Я вышел в путь и весело иду», – создавал свой образ Н. Гумилев в инициальном стихотворении цикла «Романтические цветы» [8, с. 81]. Преображение действительности шло «жертвенным путем личного претерпевания» [6, с. 339], личный опыт поэта отождествлялся с осваиваемыми образами или фрагментами мира. В. Н. Топоров такой путь идентифицирует с архаическим архетипом поэта, который «является создателем нового способа существования» [14, с. 23], отождествляющего «субъект и объект текста» [14, с. 23]. Подобное саморастворение в чужих эпохах, образах и мифах вполне закономерно актуализирует в лирике тему отражения, а также мифологемы зеркала или окна – как семиотических мостов в иные миры. «Мы ли пляшущие тени ? Или мы бросаем тень?» – лапидарно выражена эта тенденция эпохи в стихотворении «Смятение» А. Блока [4, с. 91]. Облик поэта начала века представлялся А. Ахматовой так:

Не кружился в Европах бальныx,
Рисовал оленей наскальных,
Гильгамеш ты, Геракл, Гессер
Не поэт, а миф о поэте,
Взрослым был ты уже на рассвете
Отдаленнейших стран и вер.
«Строфы, не вошедшие в поэму» [1, т. 1, с. 374].

Освоение «чужого» через личный опыт своего творческого «я» шло в канонических формах и жанрах, тоже воспринимающихся как миф о поэзии. Триолет, рондо, риторнель, альба – все эти и многие другие канонические жанры и формы стиха, актуализированные лирикой «серебряного века», имели особую ценность в силу своих традиционности, цитатности, диахроничности восприятия. Инвариантность традиционных жанров и форм, их готовность к трансформации, обновлению, осознается только на фоне существования глубинного варианта – строгого канона. Канонический жанр и твердая форма стиха наделены памятью о поэтах, художественных направлениях и культурных эпохах, в которых функционировали прежде. Твердая форма цитатна, ее выбор отсылает к предшествующим контекстам, при всей требовательности и строгости она представляет собою открытый текст в каждом своем новом воплощении. Этот текст един в своем синхроническом и диахроническом восприятиях. Цитатность формы удваивается цитатностью образа, канонизированного мифом или легендой.

Мифотворчество, таким образом, развивалось в трех направлениях: интерпретации мифологического образа через соотношение «герой - я сам», интерпретации канонических жанра или формы через соотносимость варианта с инвариатом, новой художественной манифестации с традицией, а также путем возведения в статус мифа собственного «я» автора. Для лирических интерпретаций средневековой легенды о Дон Жуане выбираются отработанные традицией формы – баллада у А. Блока («Шаги Командора», 1910), сонет у К. Бальмонта (цикл из четырех сонетов «Дон Жуан»), сонет у В. Брюсова «Дон Жуан» (1900), сонет у Н. Гумилева «Дон Жуан» (1910), сонет у И. Северянина «Дон Жуан» (1929).

Только А. Блок воспроизводит полностью персонажный состав легенды. К. Бальмонт, В. Брюсов, Н. Гумилев, И. Северянин сворачивают сюжет легенды в имя одного персонажа, героя-архетипа – Дон Жуана. Как сюжетопорождающий персонаж Дон-Жуан несет память контекстов, в которых функционировал ранее, сохраняя при этом связь с прототекстом –

легендой о севильском обольстителе. (Как медиатор противоположностей Дон Жуан выступает уже в легенде, в двойной редакции финала: Дон Жуан – раскаявшийся грешник, удалившись в монастырь, Дон Жуан – грешник, погибший от каменного пожатия статуи Командора и низвергнутый в ад.) Вместе с тем, поэты «серебряного века» отказываются от романтической реабилитации Дон-Жуана, за исключением З. Гиппиус, которая в ответе Г. Адамовичу буквально воспроизводит романтическую концепцию Дон Жуана – искателя небесного идеала и провозглашает устами героя:

Мне - иначе открывалась вечность:

Дон Жуан любил всегда Одну.

«Ответ Дон Жуана» [7, т. 2, с. 136].

Редукция отправителя наказания – Командора на фоне отказа от традиции романтической реабилитации Дон Жуана ведет к ассилияции героем функции Командора: он и нарушитель запретов и отправитель наказания для самого себя. Герой наказан одиночеством и осознанием своей ненужности (Н. Гумилев), бесцелием бытия (К. Бальмонт), старостью и одиночеством (И. Северянин).

Новую форму реабилитации Дон Жуана в соответствии со своей концепцией многовариантности, глубины человеческого «я» предлагает В. Брюсов в сонете «Дон Жуан» [5, т. 1, с. 158]. Ключевая фраза сонета: «Пью жизни, как вампир!» [5, т. 1, с. 158]. Так герой расширяет пределы своего «я», а, следовательно, и проживает несколько жизней в течение одной. В стихотворении «Молодость мира» Дон Жуан и Фауст стоят у истоков бытия, будущее человечества – сумма их метаморфоз во времени [5, т. 3, с. 191]. Такой же взгляд на человеческое «я» как на парадигму, цепь модификаций одного глубинного архетипа предлагает Н. Гумилев в стихотворении «Сон Адама» [8, с. 156], а в сонете «Дон Жуан» герой движим желанием «обмануть медлительное время» [8, с. 143]. Жажда мести миру, в котором нет ничего постоянного, ставит Дон-Жуана в интерпретации К. Бальмонта вне мира людей. Он мертв для обычной человеческой жизни еще при жизни

(«Жар души испытанной исчез» [2, с. 148]), поэтому и неуязвим для обычного человеческого оружия. «Безрассудный! // Забыл, что Дон Жуан неуязвим», – говорит Дон Жуан поверженному Дону Люису [2, с. 149]. Перед Дон Жуаном в сонете И. Северянина жизнь проходит ретроспективно, в воспоминании, как подтверждение нынешнего безрадостного итога: «Я всех людей на свете одиноче» [12, с. 148].

Во всех сонетах о Дон Жуане создается особый хронотоп: время течет не вперед, а назад (И. Северянин), время не меняет героя, протекая вне его жизни (К Бальмонт), будущие времена – это спроектированная из прошлого судьба героя, которую он преодолеть не в силах (Н. Гумилев), время подтверждает правильность выбранного жизненного кредо, будущее подтверждает прошлое (В. Брюсов). Время бытия Дон Жуана получает двойное освещение: фатальным временем легенды и нетрадиционным, заданным авторской концепцией временем. Предсказуемость сюжета борется с принципиальной непредсказуемостью искусства.

Современные философы на базе последних достижений в областях физики и математики открыли, что взаимодействие стабильной системы с нестабильной средой порождает фактор нестабильности (аттрактор), действующий внутри системы и придающий ей «неопределенность в отношении будущего» [11, с. 48]. «...В любой момент времени может возникнуть новый тип решения, не сводимый к предыдущему, а в точках смены типов решений – в точках бифуркации может происходить смена пространственно-временной организации объекта», – характеризует бытие системы во времени И. Пригожин [11, с. 50]. Роль системы выполняют каноническая легенда и твердая форма стиха, в качестве среды выступают меняющееся историческое время и сама творческая индивидуальность автора.

Непредсказуемость творчества и предсказуемость финала легенды и характера сонетной формы – исходные противоположности, амбивалентность которых становится несущей конструкцией в сонете о Дон

Жуане периода «серебряного века». Лирические версии легенды о Дон Жуане, в силу смысловой концентрированности лирики и ограниченности в ней текстового пространства (в данном случае - 14 строк), идут по пути воспроизведения только финала легенды или же итога жизни героя. Но итог жизни уже у легендарного Дон Жуана амбивалентен: Дон Жуан – распутник и раскаявшийся грешник. Так открывается новый аспект амбивалентности: несовпадения героя с самим собой, его потенциальная непредсказуемость. Третий аспект амбивалентности связан с примериванием амплуа Дон Жуана на индивидуальность автора. Донжуанство Брюсова принимало формы вампирисма: Н. Львова застрелилась в 1913 году из пистолета, подаренного ей Брюсовым, ранее этот пистолет был разряжен Н. Петровской в А. Белого, соперника Брюсова. Донжуанизм К. Бальмонта принимал форму изящного флирта. Гумилев, творивший образ бесстрашного конкистадора, находил в Дон Жуана близкую себе ипостась победителя. По воспоминаниям И. Одоевцевой, тему Дон Жуана Гумилев определял как победоносную [10, с. 176]. И. Северянин, переживающий после громкой славы годы забвения и одиночества, переносит и героя во время старости, горестного подведения итогов.

Сонет о Дон Жуане возникает из взаимодействия трех типов амбивалентности: герой – я сам, традиционная форма стиха- ее инвариант, герой-грешник – герой-праведник. Преодоление этих амбивалентностей, их синтез порождают в сонете новое качество времени. Внутреннее время сонета не совпадает с внешним, горизонтальным временем. Отождествление двух ипостасей героя, героя и автора, осуществленное, как момент на оси бесконечной временной парадигмы, образует внутри сонета область мифологического, вертикального времени. Чтобы создать поэтическое мгновение, «соединив в ней бесчисленные одновременности, поэт уничтожает простую непрерывность связного времени», – так специфика лирики описана Г. Башляром [3, с. 347]. Вертикальность времени сонета определяется цитатным просвечиванием традиции в сюжетопорождающем

персонаже – Дон Жуане, стремлением автора раздвинуть горизонтальные пределы собственной жизни, приобщившись к герою-архетипу. «События», протекающие внутри сонета о Дон Жуане, автоматически переносятся в вечность. Необходимо вернуться в горизонтальное время, чтобы вернуть себе и герою человеческое «я» с его неизбежной конечностью. Именно такое движение от вечности к истории и судьбе предлагает хронотоп сонетов о Дон Жуане, рассмотренных парадигматически.

Избранная сонетная форма реализуется в ряде модификаций: у Бальмонта первый сонет цикла воспроизводит французскую схему, второй схему Дельвига, третий и четвертый – итальянский тип сонета, Брюсов и Северянин воспроизводят схему русского сонета Дельвига, а Гумилев – итальянский тип сонета. Фактором, дестабилизирующим систему, выступают не отступления от твердой формы, а полемика с традиционным Дон Жуаном (просветительски осужденным или романтически оправданным), непредсказуемость определяется возможностью выбора того или другого варианта финала, заявленного в легенде о Дон Жуане. При своем начале литературное произведение «открыто для многочисленных линий развития сюжета», – утверждает И. Пригожин, считающий всякую литературную деятельность выражением непредсказуемости в отношении будущего [11, с. 51]. Это не единственный атTRACTор внутри системы, образованной сонетами о Дон Жуане.

Роль фактора нестабильности в сонетном цикле К Бальмонта играет цитатная связь с традицией: 1 и 3 сонеты цитируют драму Мольера «Дон Жуан», 2 – романтическую традицию мести Дон Жуана обманувшему его надежды миру (новелла Э. Т. Гофмана «Дон Жуан», драматическая поэма А. К. Толстого «Дон Жуан»), 4 – заключительные главы поэмы Байрона «Дон Жаун». Но, цитируя лишь внешние по отношению к герою сюжетные ситуации (поединок с Доном Люисом, ночное свидание с княгиней), Бальмонт ставит в традиционные обстоятельства нового Дон Жуана. Смысловым ореолом мести окружен идущий из романтической традиции

Дон-Жуан, тот же ореол окружает у Бальмонта и саму сонетную форму, которая таит в себе одновременно изысканную гармонию и опасность:

И не однажды в сердце поражал
Сонет, несущий смерть, горящий гневом,
Холодный, острый, меткий, как кинжал.
«Хвала сонету» [2, с. 75].

С кинжалом сонета органически сливаются шпага Дон Жуана: красота сонета оттеняет несовершенство мира, лишенного этой красоты, объясняя причины мести героя этому миру. Герой сонета живет в собственной системе времени, ему принадлежит все пространство мира. Плавание, бешеная скачка по степи - таковы способы бытия Дон Жуана. Но избранным путем мести миру предопределяется судьба героя:

Быть может, самым адом я храним,
Чтоб стать для всех примером лютой казни?
«Дон-Жуан» [2, с.149].

Тот же способ бытия – путешествие – исходная ситуация в сонете В. Брюсова. Дон Жуан дает себе такую характеристику:

Да. я - моряк! искатель островов,
Скиталец дерзкий в неоглядном море.«Дон Жуан» [5, т. 1, с. 158].

Остров в море – метафора чужой судьбы, иного «я», которое может поглотить вампир Дон Жуан. Этот принцип бытия провозглашен в стихотворении «Александр Великий»: «Неустанное стремленье от судьбы к иной судьбе» [5, т. 1, с. 149]. Дон-Жуан сам выбирает свою судьбу, стремясь преодолеть изначальную замкнутость своего «я», охватить собою все судьбы мира. Тем самым герой преодолевает и естественную ограниченность времени своей жизни. Дон Жуану Бальмонта принадлежит материальное пространство, в котором он никак не локализован, а Дон Жуану Брюсова – пространство духовное, причем, в обоих случаях незакрепленность героя в пространстве принципиальна, являясь результатом его способа бытия. Дон Жуан Бальмонта стоит вне времени обычной человеческой жизни, цитатный

ореол, окружающий героя, выносит его в вечность, определяемую развитием традиции интерпретаций образа. Бесконечность бытия Дон Жуана Брюсова определяется самой бесконечностью форм духовного бытия, которые Дон Жуан готов поглотить. Сонеты К. Бальмонта и В. Брюсова ставят Дон Жуана вне пределов горизонтального, перенося его из линейного времени во время вертикальное, в вечность.

Дон Жуан в сонете Гумилева подчинен не им выбранной роли. В катренах сонета за героя действует «надменная мечта», не сам Дон Жуан. Герою принадлежит все материальное пространство («Схватить весло, поставить ногу в стремя» [8, с. 143]), все многообразие вариантов бытия от грешника («Всегда лобзая новые уста» [8, с. 143]) до праведника («А в старости принять завет Христа» [8, с. 143]). Не принадлежит себе только сам Дон Жуан. Мечта героя рецитирует сюжет легенды, воспроизводя и двойную редакцию финала. В терцетной части сонета действует собственное «я» героя, не заданное легендой. Дон Жуан будто бы пробуждается от сна или гипноза («Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный, // Испуганный в тиши своих путей» [8, с. 143]). Когда отступает запрограммированное легендой амплуа, обнаруживается «испуганное» я одинокого человека, который уже ничего не может поправить в своей судьбе. В начале сонета судьбе героя еще только предстоит состояться, но отступить от ее заданности Дон Жуан уже не может. Причины несвободы героя обосновываются в стихотворении «Театр».

«Гамлет? Он должен быть бледным.

Каин? Тот должен быть грубым. . .» –

распределяет качества персонажей, заглядывая в божественное либретто, Дева Мария [8, с. 351]. Человек осуществляет в жизни не свое «я», а заданное извне амплуа. Дон Жуану подчинены внешние пространство и время, недоступны лишь внутреннее пространство его «я» и время его собственной жизни.

Ту же ситуацию одиночества и оставленности воспроизводит, но уже в инициальной части сонета И. Северянин:

Чем в юности слепительнее ночи,
Тем беспросветней старческие дни.
Я в женщине не отыскал родни:
Я всех людей на свете одиноче.
«Дон-Жуан» [12, с. 148].

Поражение героя мотивируется не его человеческими качествами, а несовершенством человеческих чувств: никто не любил Дон-Жуана истинной любовью.

Но что в отдар я получал от каждой?
Лишь кактус ревности, чертополох
Привычки да забвенья трухлый мох.
Никто меня не жаждал смертной жаждой.
«Дон-Жуан» [12, с. 148].

Дон Жуану принадлежит несовершенный человеческий мир, высшее бытие ему, как человеку же, недоступно, он как человек стареет и умирает. Дон Жуан в сонете И. Северянина возвращен в поток линейного времени, конечного человеческого бытия.

Каждый новый сонет о Дон Жуане подхватывает тему предыдущего и предлагает ее развитие. Сонеты о Дон Жуане выстраиваются в диахроническую парадигму: цикл К. Бальмонта, носящий подзаголовок «Отрывки из ненаписанной поэмы», вводит архиперсонаж, но не разворачивает сюжета, В. Брюсов строит образ героя в соответствии со своей концепцией человека как множественности разных «я», традиционный финал легенды о Дон Жуане, таким образом, становится невозможным, Н. Гумилев и И. Северянин показывают этический результат следования концепции мести миру (Бальмонт) или поглощения мира (Брюсов). Дон-Жуан у Бальмонта и Брюсова живет вне пределов земного бытия, ему подчинено пространство, над ним не властно время, Гумилев возвращает герою

конечность земного бытия, а Северянин показывает результат этой конечности - старость и разочарование.

Сонеты, интерпретирующие персонаж-архетип, программируют судьбу Дон Жуана. Пленником традиции, уже состоявшегося литературного амплуа (бесприютный скиталец, неуязвимый для земной смерти, романтический мститель миру) предстает Дон Жуан в сонетном цикле К. Бальмонта. Жизненное кредо, направленное на расширение духовных пределов человеческого «я», подчиняет Дон Жуана в сонете В. Брюсова. Заданная извне роль руководит земным путем Дон Жуана в сонете Н. Гумилева, человеческое «я» героя освобождается лишь в конце сонета. Трагедия Дон Жуана у И. Северянина состоит в познании неполноты и преходящности земных чувств, она повторяет общую трагедию старости, так Дон-Жуан возвращается окончательно в лоно человеческого. Сохраняя одно имя героя, но не воспроизводя сюжет легенды, сонеты «серебряного века» выдвигают иные причины поражения Дон Жуана. Герой перестает быть пленником традиции в сонете В. Брюсова, но подчиняется общечеловеческому закону течения времени сначала в сонете Н. Гумилева, а окончательно – в сонете И. Северянина. Это очеловечивание героя, его перемещение из вечности во время жизни завершается уже в неканонических жанрах: лирическом цикле М. Цветаевой «Дон Жуан» (1917), драматической трилогии в стихах С. Рафаловича «Отвергнутый Дон Жуан» (1907), цикле стихотворений «Новоселье» А. Ахматовой (1943). В более поздних лирических версиях Дон Жуан становится в нетрадиционные обстоятельства и окружен нетрадиционными героями. Этот прием окончательно отделяет Дон Жуана от статуса театрального амплуа, выявляя истинную человеческую суть героя. Лирика «серебряного века», очеловечивая Дон Жуана, дистанцирует героя от традиционного легендарного сюжета, тем самым возвращая герою свободу, непредсказуемость будущего, находя новые причины объясняющие поражение или торжество Дон-Жуана. В сборнике статей «Культура и взрыв», давая определение феномену искусства, Ю. Лотман пишет

следующее: «Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы» [9, с. 233]. Лирика «серебряного века» возвращает Дон-Жуану свободу, отнимая у героя вечность и изначальную предрешенность судьбы. Из архетипа Дон-Жуан снова превращается в человека.

Библиографический список:

1. Ахматова А. А. Сочинения в 2-х томах. М., 1990.
2. Бальмонт К. Светлый час. Стихотворения и переводы. М., 1992.
3. Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987.
4. Блок А. Лирика. М., 1970.
5. Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми томах. М., 1973.
6. Виролайнен М. Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине. М., 1994.
7. Гиппиус З. Стихотворения и поэмы в 2-х томах. MUNCHEM, 1972.
8. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
9. Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.
10. Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988.
11. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии №6, 1991.
12. Северянин И. Стихотворения. М., 1990.
13. Сонет серебряного века. Сост. , вступ. статья и коммен. О. И. Федотова. М., 1990.
14. Топоров В. К Первобытные представления о мире. // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. М., 1982.
15. Цветаева М. Сочинения в 2-х томах. М., 1980.

Литература:

Основная:

1. Большакова А.Ю. Теория архетипов на рубеже XX-XXI вв. // Вопросы филологии, 2003. № 1.
2. Дон Жуан русский. – М., 2000.

3. Зиновьева А.Ю. Вечные образы / Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
4. Косарев А.Ф. Философия мифа. – М., 2000.
5. Погребная Я.В. О закономерностях возникновения и специфике литературных интерпретаций мифемы Дон-Жуан. – Автореферат дисс. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. – М., 1996.
6. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2001.

Дополнительная:

1. Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987.
2. Виролайнен М. Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине. М., 1994.
3. Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.
4. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии №6, 1991.
5. Сонет серебряного века. Сост. , вступ. статья и коммен. О. И. Федотова. М., 1990.
6. Топоров В. К Первобытные представления о мире. // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. М., 1982.

ИТОГОВОЕ ЗАДАНИЕ:

Определите, в чем состоят особенности хронотопа сонета о Дон Жуане периода «серебряного века» и соотнесите установленную особенность с семантическим объемом вечного образа.

Занятие № 3.

Проблемы переводческой адаптации инонационального художественного содержания. В.В. Набоков как интерпретатор и переводчик шедевров русской классики (лирики А.С. Пушкина, стихотворений и романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»).

Материалы для подготовки:

Лермонтовский миф как компонент художественного космоса

В.В. Набокова

Тема «Лермонтов и Набоков» возникает абсолютно закономерно, поскольку она самим Набоковым проактуализирована. В 1958 году Набоков переводит на английский язык роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», причем составляет к переводу предисловие, отчасти рассчитанное на англоязычного читателя (как и в случае с переводом и особенно комментированием «Евгения Онегина»), но в еще большей степени открывающее сформировавшееся у Набокова понимание феномена личности и творчества Лермонтова. В лирике, малых эпических жанрах, романах Набокова лермонтовский текст присутствует в разных формах интертекстуальности на протяжении всего творческого пути художника. Таким образом, притяжение к Лермонтову, стремление создать собственный образ художника, «лермонтовский миф» образует одну из вертикалей в творческой эволюции Набокова. Однако некоторые особенности, принципиально важные для анализа поднятой темы, обусловлены эстетикой и творческой индивидуальностью Набокова.

В предисловии к английскому переводу романа «Дар» В.В. Набоков подчеркивал, что «его (романа – Я.П.) героиня не Зина, а Русская Литература» [14,с.50], если применить метаописание художника к его творчеству в целом, то к героям Набокова наряду с конкретными персонажами можно отнести и всю мировую литературу. Ткань набоковского текста возникает на стыке своего и чужого дискурсов; причем в области «своего» сложно взаимодействуют коды биографии (как действительной так и эстетически интерпретированной) и собственного творчества (как уже созданных произведений, так и будущих), а в области «чужого» прямые цитаты и аллюзии налагаются на их интерпретацию, парафраз, мнимое

цитирование или скрытую реминисценцию. Эстетическая концепция Набокова формировалась не просто на фоне традиции – интерпретация мировой литературы героями и самим автором становилось ее динамическим, активным составляющим компонентом.

Необходимо отметить следующие отправные моменты, важные для воссоздания набоковской интерпретации феномена Лермонтова, как эстетического, так и шире – онтологического. Набоков ценит Лермонтова почти исключительно как поэта, и лирические и лиро-эпические произведения Лермонтова работают на порождение набоковского текста, а не проза или же драматургия. При этом Набоков прямо цитирует две лермонтовские поэмы – «Мцыри» и «Демона», аллюзии из стихотворений Лермонтова звучат в форме реминисценции, растворенной цитаты, переклички звукописи. Поэзия судьбы Лермонтова неотделима для Набокова от лирики поэта, проекция судьбы поэта на его произведения выполняет роль смыслового и эмоционального индикатора. При этом в судьбе Лермонтова Набоков выделяет следующий концепт, образный концентрат, нашедший воплощение в лирике: недобровольное изгнание, тираническая власть внешних обстоятельств на уровне физических, внешних событий, а на уровне метафизическом, событий духовной, внутренней жизни – колоссальная власть воспоминаний о былом, об обстоятельствах первой любви, трагический исход которой определил во многом и отношения поэта с миром, и невозможность смирения с утратой первой любви, надежд ранней юности, а позже – свободы и Отчизны. Выделяя именно эти обстоятельства в судьбе Лермонтова, Набоков естественно видел напрашивающуюся аналогию с собственной судьбой и стремился цитируя, интерпретируя, перефразируя Лермонтова, придать этой аналогии нужный для себя характер.

В ключевом диалоге (а на самом деле – ролевом монологе) о русской литературе между Федором Годуновым-Чердынцевым и Кончеевым в романе «Дар» выстраивается эстетическая концепция и вымышленного героя и самого автора. О Лермонтове вспоминают, только когда «принимаются за

поэтов», причем, этому упоминанию придается чуть ли не маргинальный характер: «Кстати, о мертвых телах. Вам никогда не приходило в голову, что лермонтовский «знакомый труп» - это безумно смешно, ибо он собственно хотел сказать «труп знакомого», - иначе ведь непонятно: знакомство посмертное контекстом не оправдано» [15,т.3,с.67]. Анализом именно этого стихотворения («Сон») предваряется «Предисловие к «Герою нашего времени»» (в переводе самого Набокова), поскольку «витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман» [13,с.425].

«Предисловие» подано в ореоле строк «Сна» - «пророческих стихов» [13,с.424], круговая композиция стихотворения, получившая у Набокова следующее описание: «Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе» [13,с.425], проецируется на организацию текста набоковского «Предисловия», в завершении которого вновь звучат уже не приведенные, но сохраненные в памяти строки «Сна», причем теперь «сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель поймет, что сон поэта сбылся» [13,с.435]. Стихотворение Лермонтова названо «замечательным сочинением» [13,с.425], однако прозвучавшая в «Даре» ирония не снимается полностью, а прячется в подтекст. Завершая анализ романа Лермонтова (причем, итог анализу стиля романа подведен через эпитеты «неуклюжий», «просто заурядный» [13,с.435]), Набоков приходит к заключению: «Слова сами по себе незначительны, но оказавшись вместе, они ожидают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на составные элементы, банальности то и дело бросаются в глаза, а неувязки зачастую производят комический эффект (сравним в «Даре», ««знакомый труп»» - это ведь безумно смешно); но в конечном счете все решает целостное впечатление...» [13,с.435]. Целостное впечатление о Лермонтове в контексте онтологии и эстетики В. Набокова создает проекция творчества художника на его судьбу: строки «Сна» звучат «с особой пронзительностью» [13,с.424],

если их соотнести с обстоятельствами гибели Лермонтова. Частности анализа стиля и художественных приемов лермонтовской прозы, Набоков сопрягает с единым образом Лермонтова – поэта и человека, с некоторым общим концептом судьбы и творчества, во многом созвучным самому Набокову.

Подвергая строгому анализу те приемы лермонтовской прозы, которые Набоков определяет как «банальности» («кодовые фразы» («ее губы слегка побледнели», «он покраснел»), примитивные жесты, усиливающие выражение эмоций (удары кулаком по столу и по лбу, топание ногою о землю) [13,с.432],), находя нелепости в образном строе стихотворений, Набоков стремится выделить в судьбе и творчестве Лермонтова определяющие моменты, контрапункты, в которых «жизнь и поэзия были одним», судьба внешняя сопрягалась с динамикой мира внутреннего (в первую очередь, мира воображения и памяти). «Узор судьбы» Лермонтова как события эстетического, трансисторического, а не конкретной биографии, состоявшейся в конкретной исторической эпохе, слагается из вплетающихся в ткань набоковских текстов лермонтовских строк и образов, которые нередко досочиняются, дополняются самим Набоковым. Так возникает новый, набоковский образ Лермонтова, с судьбой которого Набоков соотносит свою.

Важной и значительной проблемой для исследователя, таким образом, выступает не анализ влияния Лермонтова на Набокова или продолжения Набоковым лермонтовских традиций, и не столько выявление лермонтовского текста в составе набоковского с точки зрения его эстетической значимости в контексте целого (хотя для интерпретации романа «Ада» данный аспект анализа можно выделить как один из наиболее актуальных и плодотворных), а проблема духовной коррегентности, по Ф. Шлейермахеру «конгениальности» [24], совпадения или созвучия «нервной системы» [16,т.2,с.384] судьбы одного художника с судьбой другого. Термин «конгениальность» применен Ф. Шлейермахером к процессу «исторической интерпретации вообще и искусства перевода в частности», - поясняет П.

Гайденко [4,с.136]. Герменевтический метод Ф. Шлейермакера направлен на понимание «не столько содержательно предметных мыслительных образований, сколько мыслящих индивидуальностей,»- справедливо замечает исследователь далее [4,с.136]. Ф. Шлейермакер неоднократно подчеркивал, что стремится через «духовный обмен все прочнее утверждать свое собственное существо» [24,с.334]. «Каждая личность ... на свой лад выражает и осуществляет бесконечное,» - развивает свою мысль философ [24,с.334], утверждая при этом, что «человек связан с человечеством не в той своей «точке», которая обща у него со всеми остальными представителями человеческого рода, а, напротив, в той, что составляет его своеобразие, отличие от других» [24,с.334]. Таким образом, в рамках метода психологической герменевтики Ф. Шлейермакера невозможно вести речь о прямых или косвенных влияниях, а возможно поставить вопрос о мере понимания одной творческой индивидуальности другой, о степени духовного родства или же стремлении в силу присутствия этого родства сделать «чужое» «своим». Принимая во внимание крайне негативное отношение Набокова к критическим и исследовательским попыткам «классифицировать» его творчество, отнести его к той или иной художественной традиции или школе, проблему сопоставления творчества Набокова и какого-либо русского или зарубежного классика представляется целесообразным разрабатывать именно в русле психологической герменевтики, направленной на поиски такой интерпретации, которая возникает как результат конгениальности индивидуальности интерпретатора индивидуальности автора произведения. Именно к такому постижению русской классики стремился и сам Набоков как читатель и лектор-интерпретатор. В лекциях, эссе, комментариях и предисловиях Набоков стремился соотнести судьбу автора с художественным миром его творений. В заключении к «Предисловию к «Герою нашего времени»» Набоков пишет: «Автор постарался отделить себя от своего героя, однако для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в

значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина, точно также, как сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель вдруг поймет, что сон поэта сбылся» [13,с.435]. Владимир Набоков был именно таким «читателем с повышенной восприимчивостью» и требовал той же восприимчивости и от своих читателей, утверждая, что настоящий читатель «не может читать книгу, а может только перечитывать ее»[25,с.5], а правильное чтение заключается не в поиске идей или социально-экономических концепций в художественном произведении и даже не в стремлении отождествить себя с его героями, а в поисках «гармонического равновесия между умом автора и умом читателя» [25,с.4]. При этом сопоставлению подвергаются не объективные данные лермонтовской биографии и не утвердившаяся в науке и общепринятая оценка его творчества, а та интерпретация судьбы и творчества, которую лермонтовская творческая личность получила в онтологии и эстетике Набокова.

Дробная композиция лермонтовского романа, смерть Печорина, не прерывающая движения памяти героя, причем воспоминание творчески воссоздает пережитые события, а не просто фиксирует их, отвечали в целом набоковской концепции времени, памяти и воображения. Лермонтовский роман и его героя Набоков при анализе абстрагировал от истории и эпохи, проводя параллели с «Рене» Шатобриана, «Адольфом» Констана, «Корсаром» Байрона. При этом Набоков подчеркивал, что попытки прочитать роман на фоне истории обречены на неудачу: «Соотнесенность Печорина с конкретным временем и конкретным местом придает, конечно, своеобразие плоду, взращенному на другой (неевропейской – Я.П.) почве, однако, сомнительно, чтобы рассуждения о притеснении свободомыслия со стороны тиранического режима Николая I (1825-1855) помогли нам его расprobовать» [13,с.433]. Лермонтов для Набокова – фигура трансисторическая, астральная, его конфликт с мирозданием Набоков

анализирует на фоне вечности, а не времени. В этом же аспекте Набоков оценивает и конкретные факты биографии Лермонтова: изгнание, обманутые надежды, несбывшуюся первую любовь и отказ от смирения, которые находят, по мнению Набокова, разрешение в искусстве, а не в жизни.

В цикле стихотворений «На смерть А. Блока» (1921) душу Блока в «раю, благоухающем широко», встречают души умерших поэтов:

Пушкин – радуга по всей земле,
Лермонтов – путь млечный над горами,
Тютчев – ключ, струящийся во мгле,
Фет – румяный луч во храме [17, с.181]

Семантика верха (млечный путь над горами), соединенная с именем Лермонтова, получает следующую конкретизацию: Лермонтов является «в венке из звезд прекрасных» [17,с.182], и поет «о звездах над горами» [17,с.182]. Лермонтов пребывает не просто в области надмирной (горы), он устремлен выше, к иным мирам (млечный путь, звезды). Локализация верха «над горами», подчеркивает недосягаемость высоты надмирной сферы, верхний мир (горы) тем самым получает статус иномира (звезд), к которым ведет особый, не земной, путь (млечный путь). Метафора судьбы и поэзии Лермонтова - далекий, недосягаемый, холодный свет звезд, видимый к тому же с горных высот в ночной тьме.

Лермонтов атрибутирован как вестник из иного мира: он поет о звездах, является как бледный свет звезды во мгле («путь млечный над горами»). В «Предисловии к книге «Воздух и сны»» Г. Башляр указывал, что «поэт огня, поэт воды или поэт земли по-другому пишет, чем поэт воздуха» [1,с.111]. Лермонтов представлен Набоковым как поэт огня, причем, особого огня – звездного. В романе «Бледное пламя» дочь поэта Шейда «три ночи провела в пустом сарае // мерцања в нем и звуки изучая» [16,т.3,с.321]. В «Комментарии» приводятся выдержки из дневника наблюдений Гэзель Шейд за «диском бледного света размером с небольшую круглую салфетку» [16,т.3,с.440], с которым девушка разговаривала, получая ответы в форме

движения и мерцания светового пятна, а позже из случайного, на первый взгляд, набора букв и звуков, которые постепенно стали складываться в слова и предложения: «Язя и вязя связь как некий вид // Соотнесенных странностей игры» [16,т.3,с.441]. Свои беседы со странным существом героя прерывает, когда «внезапно ее поразила мысль, что она находится в обществе неведомого и, может статься, весьма злокозненного существа, и с дрожью, только что не вывихнувшей ей лопатки, поспешила вернуться под возвышенную защиту звездного неба» [16,т.3,с.442]. Пятно света утвердительно отвечает на вопрос: «Вы – покойник?», и, хотя комментатор не находит ни в этом событии, ни туманных сообщениях существа ничего, «что можно было бы истолковать, хотя бы отдаленно, как содержащее предупреждение или как-то соотнесенное с обстоятельствами ее поспешной смерти» [16,т.3,с.442] сам факт свидания и диалога Гэзель и существа из иного мира заставляют предположить обратное. Сама смерть Гэзель изображается как угасание света:

Крупица света съежилась во мраке
И умерла [16,т.3,с.324].

Сообщению о ее смерти предшествует образ света: «Веселый свет плеснул на пятна снега» [16,т.3,с.325]. Образы света, огня в различных их трансформациях выражают семантику поэтически бессвязной речи, высокого косноязычия, противопоставленного речи обыденной. В этой речи зашифрованы знамения судьбы, невыразимые языком повседневным. Лермонтовская темная речь из стихотворения «Есть речи – значенье...», рождается «из пламя и света», стихии огня, эта речь обладает фатальной силой:

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу [6,т.1,с.342].

В другом стихотворении темная, пророческая речь принимает форму звука: «Есть звуки – значение ничтожно» [6,т.1,с.264]. Речи-заклинания, речи-пророчества, рожденные из повторения набора звуков, произносит бледный «светляк» в романе Набокова, обращаясь к героине, несчастной в любви, обретенной на раннюю и загадочную смерть:

Одни считали - срезать путь домой
Она пыталась, где бывает, в стужу
От Экса к Ваю конькобежцы кружат,
Другие, что бедняжка запуталась,
А третья – что сама сквиталась
С ненужной жизнью. Я все знал. И ты [16,т.3,с.325].

Тайна никак не проясняется «Комментарием», который начинает сознательно говорить о другом. Язык темного пророчества должен быть внятен только тому, для кого оно предназначено. Лермонтовские гипнотические звуки и речи «презрены гордой толпой», но для избранных «как жизнь они слиты с душой» [6,т.1,с.264].

Стихия огня и света, приближаясь к человеку, рождает поэзию, но она же опасна и смертоносна. Гэзель спешит вернуться под своды далекого звездного неба, отдалиться от бледного пламени и его загадочных речений. Лермонтов, поэт огня и звезд, рождающий слово из стихии огня («пламя и света»), подобно жрецу-демиургу, заклинающему стихии, владея пророческим даром, оставался при этом человеком. Смертоносная мощь стихии огня, языком которой он говорил, выстроила события его внешней человеческой жизни, закончившейся смертью от пули – метатезы огня. Стихия огня приносит гибель, а не преображение, которое, если и происходит, то неведомо для открытых Набокова-творца и его героев миров. Магией преображения наделены стихии воздуха и воды, они выполняют роль проводников в иные миры. Дождь, сквозняк, ветер открывают окна в реальности. В стихотворении «Как я люблю тебя» дождь и вечерний воздух открывают пути в вечность:

Есть в этом
вечернем воздухе порой
лазейки для души, просветы
в тончайшей ткани мировой [17,с.261].

Огонь эти пути рушит и скрывает, хотя и находит поэтически возвышенные, темные и таинственные слова-предсказания. Хотя в поздних романах Набокова стихия огня наделяется теми же качествами, что и воздуха и воды: Хью Персон («Прозрачные вещи») из горящего отеля переходит в мир собственного сна и освобождается от тенет реальности. Хотя ранее, пребывая в том же пророческом сне о пожаре, он лунатически убивает свою жену, таким образом, разрушительная семантика огня не снимается полностью: огонь наделяется теперь чертами амбивалентными.

Лермонтовская личность для Набокова кодировалась в образе самой возвышенной трансформации огненной стихии (звезды), но стихии самой смертоносной при приближении. Этот миф поэта-огня отвечал на загадку лермонтовской судьбы более, чем исторические обстоятельства или реальная биография, этот же миф определил и неразрешенность лермонтовских противоречий, раздвоенность между временами и мирами, поскольку огонь не соединял, а уничтожал, не преображал, а умерщвлял. В стихотворении Лермонтова «Ночь I» лирический герой, хотя смело можно сказать – поэт, видит, как истлевает в гробу его тело, исчезают кости, остается прах «...и больше ничего...» [7,т.1,с.41], этот прах поэт не может согреть дыханием, оживить – все тщетно. Набоков, обращаясь к будущему («неродившемуся») читателю, навевает «сквозняк из прошлого» [17,с.412], от которого невозможно укрыться, бытие продолжается в иной форме, в ином мире – будущем.

Особое, присущее Лермонтову чувство времени, Набоков описывает в «Предисловии» к переводу «Героя нашего времени», отмечая, что «из-за такой спиральной композиции времененная последовательность событий оказывается как бы размытой» [13,с.426]. Набоков восстанавливает

действительную хронологию событий романа, подчеркивая, что «весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина» [13,с.425], и что «рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому, как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта» [13,с.426]. Отмечает Набоков и тот факт, что последние «три истории» рассказчик «публикует посмертно» [13,с.425]. Герой физически мертв, но его сознание трансцендируется в повествовании, он вновь переживает одни и те же события, вращаясь по метафизическому, замкнутому кругу своей судьбы. Время трансформируется из линии то в круг («Герой нашего времени»), то в спираль, обращаясь вспять («Как часто пестрою толпою окружён», «Нет, не тебя так пылко я люблю»). Отмена линейного времени ставит под сомнение и абсолютность конца и единичность реальности. В беседе с П. Домергом Набоков заметил: «Не думаю, что объективная реальность вообще существует» [11,с.57].

3. Шаховская отмечает «ощутимую в Набокове внутреннюю близость к «Демону» Лермонтова» [23,с.91]. Сам Набоков, по свидетельству той же мемуаристки, писал, «что уж если рисовать этим белым карандашом ангела, то чтоб ангел этот был помесью райской птицы с кондором и чтобы он душу младую нес не в объятиях, а в когтях» [23,с.91]. Лермонтовская нота звучит у Набокова там, где речь ведется о самом сокровенном и мучительном: изгнании, утраченном навсегда рае (детстве, Отчизне, первой любви), памяти о невозвратимо минувшем. Тема Демона для Набокова не столько тема зла, сколько тема памяти о прошлом, об оставшемся в прошлом счастье. Поэтому в «Приглашении на казнь» Набоков обращается к «тюремной» лирике Лермонтова, а в «Аде» наряду с «Демоном» к поэме «Мцыри» - поэме об утраченной отчизне, воспоминания о которой сливаются в сознании лермонтовского героя с памятью о проведенном на родине счастливом детстве.

Лаконичное упоминание Лермонтова в «Даре», введенное через помету «кстати», вполне соответствует стремлению Набокова зашифровать свою причастность к традиции, ускользнуть от классификации. В поздних английских романах Набоков раскрывает свою обращенность к Лермонтову: в «Аде» лермонтовский текст составляет одну из смысловых доминант, в романе «Смотри на арлекинов!» Вадим переводит для Ирис «кое-какие стихотворения Пушкина и Лермонтова, перефразируя их и слегка подправляя для пущего эффекта» [16,т.5,с.117], в автобиографии «Память, говори» (русская версия – «Другие берега») домашний учитель Ленский на фоне сменяющихся слайдов читает «Мцыри», при этом чтение завершается набоковской строфой, организованной идентично ритмическому строю лермонтовского стиха:

О, как сквозили в вышине
В зелено-розовом огне,
Где радуга задела ель,
Скала и на скале газель! [15,т.4,с.232].

Отметим пока не импрессионистический колорит строфы, привнесенный Набоковым в якобы лермонтовский текст, а способы создания образа высоты. Вершина озаряется огнем, причем огнем воспроизводящим колорит экзотических гогеновских пейзажей, вершина настолько близка к небу (абсолютному верху), что радуга задевает ель на вершине, как правило, наоборот – вершина тщится дотянуться до небес и ель задевает радуги. Живописный образ зелено-розового верха, почти достигшего небес, отчасти их потеснившего (радуга задевает слишком высокую ель), разрешается в графически точной детали: мимолетном («сквозили в вышине») видении силуэта газели на вершине.

В русскоязычных романах Набокова не названные прямо лермонтовские строки растворялись в набоковском тексте: пародия лермонтовской «Тамары» в сочетании с «тюремными стихотворениями» («Пленный рыцарь», «Сосед», «Соседка» – строки последнего цитируются героем),

образует интертекстуальное поле романа «Приглашение на казнь». Набоков редко цитирует Лермонтова прямо, лермонтовский текст видоизменяется в соответствии с требованиями нового, набоковского контекста, но само его присутствие выполняет роль ключа к смысловому коду набоковского текста. Лермонтовские цитаты, прямые и перефразированные, легко и естественно вплетаются в канву набоковских произведений, некоторые набоковские персонажи получают имена лермонтовских героев (Демон в романе «Ада»). В «Приглашении на казнь» Цинциннат Ц., думая об Эммочке, горестно констатирует: «...будь твоя душа хоть слегка с моей поволокой, ты, как в поэтической древности, напоила бы сторожей, выбрав ночь потемней...» [10, т.4, с.26]. В «Приглашении на казнь» в строках: «... вся крепость громадно высилась на громадной скале» [10,т.4,с.23] звучит отчетливый парофраз тавтологии из лермонтовской «Тамары»:

Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале [6,т.1,с.395].

Отголосок заключительных строк этого стихотворения звучит в finale романа: Цинциннат обретает после казни (хотя проблематично: состоялась ли казнь вообще) истинную жизнь в настоящем, а не призрачном мире, идя «среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [15,т.4,с.130]. Французский исследователь Ж. Нива заметил, комментируя развязку романа: «Это что-то вроде Кафки навыворот, с happy end, - ведь гильотина выводит в лучший мир» [19,с.304]. Смерть очередного гостя в стихотворении «Тамара» не оплакивается, а сопровождается обещанием будущей встречи:

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал [6,т.1,с.396].

Плачут волны Терека, сама Тамара, прощаясь так, оставляет надежду на встречу в ином мире при других обстоятельствах, не чреватых трагедией. То, что в стихотворении Лермонтова дано, как одна из возможностей, через столкновение противоречий (необратимости смерти и обещания новой жизни в ином мире), у Набокова прочитывается как совершенный выбор: смерть - это не конец, а обретение нового бытия в новом, более подходящем для героя мире. Собственно указанием на присутствие лермонтовского текста предстает само название Тамариных садов, в которых Цинциннат был счастлив, где при загадочных обстоятельствах был зачат матерью и неизвестным чужаком, садов, как мира, соприродного Цинциннату. Прямое цитирование, не пропущенное через призму эпиграфа из вымышленного мудреца Делаланда: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными» [15,т.4,с.5], сделало бы это предпочтение одного из заданных в тексте-первоисточнике смыслов менее органичным, акцентировало бы оттесненное на смысловую периферию полемическое начало.

Вызов и ироничный тон лермонтовской благодарности от противного /«За все, за все тебя благодарю я...»/ звучат в стихотворении Годунова-Чердынцева /«Дар»/:

Благодарю тебя, отчизна,
За злую даль благодарю!

Тобою полн, тобой не признан,
Я сам с собою говорю [6,т.3,с.52].

В лермонтовском стихотворении диалог, пусть в форме отказа, продолжает осуществляться, Набоков же замыкает диалог на самом себе, тем самым отказываясь от романтического богоборчества Лермонтова, противопоставляя последнему свою самодостаточность художника - создателя вымышленного мира.

Лермонтовский текст выступает одной из смысловых доминант в романе «Ада», образуя линии Демона, изгнания Вана из рая (Ардиса), утраченной и

запретной любви. Прямая ссылка на Лермонтова в «Аде» связана именно с поэмой «Демон»: «...Ван часами просиживал в фиалковой тени розовых скал, изучая творения великих и малых русских писателей - при этом ловя несколько утрированные, однако в целом комплиментарные намеки на любовные порхания и похождения своего отца в иной жизни, описанной бриллиантовыми россыпями лермонтовских тетраметров» [18,т.6,с.168]. В автокомментарии этот эпизод пояснен так: «Лермонтов - автор «Демона» [18,т.6,с.563]. Обращаясь к Лермонтову, Набоков предпочитает «не цитату, а вольный пересказ» [5,с.130], примеривая лермонтовские строки «на себя», стремясь сделать их «своими». В романе «Ада» Ван вспоминает о «запахе кавказских духов «Грань Маза»», исходившем от очередной Тамары - возлюбленной его отца Демона [18,т.6,с.176]. В автокомментарии к «Аде», подписанном анаграммой Вивиан Даркблоом, Набоков предлагает такую расшифровку: «Название духов восходит к «Демону» Лермонтова («Кавказ, как грань алмаза»)» [18,т.6,с.563]. «Бриллиантовые россыпи» строк «Демона» присутствуют в тексте романа или скрыто, в виде аллюзии, или пародийно перефразированными:

И над вершинами Экстаза
Изгнаник рая пролетал:
Под ним Монтбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял [18,т.6,с.473].

Лермонтовские строки будто преломлены в фокусе романа о страсти (полное название «Ада, или Страсть. Хроника одной семьи»), поэтому вершины Кавказа трансформируются в вершины страсти-Экстаза, строфа стала лермонтовско-набоковской, своеобразным гибридом, возникшим на стыке творчества двух художников.

Глубинная духовная взаимосвязь, внутренняя общность Лермонтова и Набокова во многом определяется своеобразным пониманием демонизма как духовной бесприютности, обреченности на изгнаничество и скитания, как

неотступной памяти о былых, счастливых днях, проведенных в иной, лучшей земле.

В цикле из двух стихотворений «Облака» звучит отчетливый отголосок из «Туч» Лермонтова:

Я облетал все зrimое кругом,
Блаженствовал и, помню, был влеком
жемчужной тенью, женственною тучей [17,с.155].

«Жемчужная» туча из сонета Набокова будто бы отделилась от «цепи жемчужных» туч из стихотворения Лермонтова «Тучи», а полет над мирозданием («я облетал все зrimое кругом»), осуществленный не в текущем моменте настоящего, а сквозь века («с кудрявыми багряными богами // я рядом плыл в те вольные века» /17,с.155/), в вечности, вызывает прямые ассоциации с полетом Демона:

Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснилися толпой...[6,т.1,с.555].

Демон сейчас пролетает над вершинами Кавказа и под ним «дик и чуден был вокруг весь божий мир» [6,т.1,с.556], который «изгнаник рая» окидывает презрительным оком, но одновременно Демон видит «кочующие караваны // В пространстве брошенных светил» [6,т.1,с.555], внутренним оком памяти, глазами «чистого херувима» – своей прошлой и навсегда утраченной ипостаси. Настоящее «я» Демона – «духа изгнания» совмещается с «я» минувшим – жителя рая, херувима, еще не ведающего «ни злобы, ни сомнения» [6,т.1,с.555]. В цикле Набокова первое стихотворение – запечатленное мгновение настоящего. «Молчи, остановись... Не двигайся, молчи,» [17,с.155] - обращается лирический герой к собеседнице, точнее со-созерцательнице прекрасного мгновения:

На солнце золотом сияет дождь летучий;
озера в небесах синеют горячо,

и туча белая из-за лиловой тучи
встает, как голое плечо [17,с.155].

Выбор на протяжении всего стихотворения глаголов исключительно настоящего времени акцентирует длительность настоящего мгновения – «запечатленная весна» отражается в природе, а тень тучи и цветущих веток, простертая над миром, на лице любимой, целуя эту тень на лице, поэт целует саму «запечатленную весну». Эта смена отражений весны в мире, мира в лице, сообщает динамику картинам и состояниям в стихотворении. Взгляд ввысь (первая строфа) сменяется взглядом напротив, облака и солнце – лицом любимой (вторая и третья строфы). Так возникает образ остановленного времени, запечатленного мгновения – самой весны на лице любимой, целуя это лицо, поэт целует само мироздание. Мгновение гармоничного слияния с миром находит эстетическое отражение в ткани стихотворения.

Второе стихотворение цикла– сонет – обращено уже к вечности: лирический герой, внемлющий закатным облакам, воссоздает уже не мгновение, а его этимологию:

Я внемлю им. Душа моя строга,
Овеяна безвестными веками...[17,с.155].

История запечатленного мгновения, воплощающего весну, проецируется на историю души поэта, его прежнее «я». Метаморфоза времени от настоящего мгновения к вечности буквализируется перевоплощением поэта, который понимает речь облаков, поскольку был когда-то облаком сам:

Я облаком в вечерний чистый час
вставал, пылал, туманился и гас,
чтоб вспыхнуть вновь с зарею неминучей [17,с.155].

В голубой тени на лице любимой, края которой целует поэт, заключена вся полнота мироздания: «...я счастлив. Я целую // запечатленную весну...» [17,с.155]. Но увидеть и понять смысл этого множества отражений: весны в туче, тучи на лице, лица в душе, мгновения счастья в стихотворении, может

лишь душа, знавшая иную жизнь в ином мире, пережившая метаморфозу в нечеловеческом состоянии. В полете Демона соединяется два взгляда: настоящий, внешний, глазами нынешней метаморфозы одного, единого «я», на проплывающий сейчас внизу земной пейзаж, и прошлый, внутренний, обращенный в мир памяти, принадлежащий прежней ипостаси героя, перенесенной в другой мир (рай, царство света). Тоже совмещение времен и качественно различных состояний личности лирического героя воспроизводится в стихотворном цикле Набокова – сейчас человека, в минувшем – облака, богоравного существа («с кудрявыми багряными богами // я рядом плыл в те вольные века»). Образ тучи, поданный в заключительной строке цикла через эпитет «жемчужная», отсылает к Лермонтову прямо, непосредственно, а в ореоле лермонтовских реминисценций полет лирического героя над мирозданием соотносится с полетом Демона. Прямая цитата выполняет роль ключа, проводника к зашифрованному в подтексте стихотворения коду, открывающему особенности хронотопа стихотворного цикла в целом.

В рассказе «Облако, озеро, башня» главный герой – Василий Иванович, наделенный «драгоценными, опытными глазами» [15,т.4,с.424], видел из окна поезда «сочетание каких-нибудь совсем ничтожных предметов – пятно на платформе, вишневая косточка, окурок, - и говорил себе, что никогда-никогда не запомнит и не вспомнит вот этих трех штучек в таком-то их взаимном расположении, этого узора, который однако сейчас он видит до бессмертности ясно» [15,т.4,с.422]. Для Набокова эта обостренная наблюдательность выступает синонимом поэтического, пересоздающего видения и восприятия мира. В этом рассказе образ обретенного рая, истинной отчизны, в которой должна исполниться судьбе героя («...что именно здесь случится, он этого не знал, конечно, но все кругом было помощью, обещанием и отрадой» [15,т.4,с.425]), подан в виде редуцированной цитаты из лермонтовской «Тамары»: «высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня», лермонтовская тавтология «чернея на черной

скале» вновь присутствует как прием, а не как цитата, получая форму парадфраза «из дактиля в дактиль». Голос Тамары, прощающейся с «безгласным телом» гостя, звучал «так сладко», «как будто восторги свиданья и ласки любви обещал» [15,т.1,с.396]. Обещанием сбывающейся надежды, того, что здесь «наконец-то так пойдет жизнь, как он всегда этого желал» [15,т.4,с.425] становится для героя вид на озеро, облако, старинную башню. Образы окна и голоса Тамары замыкает в круг композиционный рисунок стихотворения Лермонтова: в начале в окне «блестал огонек золотой» и «слышался голос Тамары», в котором «были всесильные чары, была непонятная власть» /6,т.1,с.395/, в конце – в окне «что-то белеет» и звучит прощание, обещающее свидание и любовь. «Окно» открывает путь в иной мир, голос заставляет пойти этим путем. Набоков сохраняет символику образа окна: Василий Иванович в «комнатке с прелестным до слез видом в окне» [15,т.4,с.425] понимает, что обрел истинную реальность, соответствующую его «Я», обрел и потерял, даже не успев войти в свой мир, свою истинную отчизну. Гости Тамары утрачивали рай, едва обретя его. Но в рассказе Набокова причина утраты рая кроется не в воле судьбы, а давлении обстоятельств той реальности, которая не отпускает героя, действуя силой не фатума, а пошлости. В конце рассказа Василий Иванович говорит некоторому загадочному собеседнику, что устал быть человеком и хочет уйти, и тот его отпускает. Атрибутированный таким образом уход приобретает экзистенциальный характер трасцендирования за пределы своего «я», обретения иной формы существования, возможно, в ином мире. Лермонтовское стихотворение растворяется в тексте набоковского рассказа, причем Набоков вновь особо акцентирует заключительную строфу «Тамары», дающую обещание на новое свидание, на преодоление трагедии и смерти.

Но если лермонтовский человек не может отдать предпочтение одной реальности, полностью отказавшись от другой, а с нею и той части своего «я», которое этой реальности корреспондировало, то Набоков новое

воплощении в новой реальности не считает окончательным: возможен возврат к прежнему «я», возможно обретение еще одного «я» в ином (третьем, четвертом – и далее до бесконечности мире). В ранней лирике Набокова еще звучат отголоски лермонтовской раздвоенности между мирами. В стихотворении «Острова» (1928) лирический герой и его спутница вошли бы в рай, «если б наших книг, собаки нашей // и любви нам не было бы жаль» [17,с.398]. Набоковские строки воспроизводят интонацию Лермонтова из стихотворения «Земля и небо»:

Мы блаженство желали б вкусить в небесах,
Но с миром расстаться нам жаль [6,т.1,с.143].

Набоков сохраняет и лермонтовскую рифму: «даль – жаль» у Лермонтова, «вдаль – жаль» у Набокова, и постановку дилеммы: земля или небо у Лермонтова, реальность или острова блаженства у Набокова, и ее разрешение. Свое пребывание в раю Набоков называет пленом («и томиться я буду // у безмолвного Бога в плена» [17,с.65]). В стране стихов, метаморфозе рая, лирический герой и его спутница не будут полностью счастливы:

И глядя в ночь, на лунные оливы,
в стране стихов, где боги справедливы,
как тосковать мы будем о земле!
«Страна стихов» (1924) [17,с.376].

Но позже набоковским героям открывается множественность миров и перевоплощений единого «я», поэтому невозможность предпочтения мира небесного земному потеряет актуальность. Причем, герои Набокова узнают друг друга в разных мирах, в разных ипостасях. Лермонтовские герои в раю не узнают друг друга («Но в мире новом друг друга они не узнали» , - завершает Лермонтов стихотворение «Они любили друг друга...» [6,т.1,с.394]). В стихотворении Набокова «В хрустальный шар заключены мы были» (1918) коллизия обратная: из иного, небесного мира герои попадают на землю, но лирического героя не оставляет уверенность в узнавании:

Хоть мы грустим и радуемся розно,
твое лицо, средь всех прекрасных лиц,
могу узнать по этой пыли звездной,
оставшейся на кончиках ресниц [17,с.46].

Тоже настроение окрашивает и стихотворения Набокова «Встреча», «Через века».

Лермонтовский человек, попадая в иной, совершенный, гармоничный мир, погибает, погибает и существо из иномира, оказавшись в мире людей («Русалка», «Морская царевна»). Продолжая пушкинскую «Русалку», Набоков отчасти вступает в полемику с «Русалкой» Лермонтова. Лермонтовский витязь достиг совершенства, но жить в новом мире не может. Князя на речном дне в «Русалке» Набокова ожидает второе рождение, обретение той ипостаси «я», которая адекватна поведению героя. Обращаясь к князю, Русалочка говорит:

Ты погибнешь, если
не навестишь нас. Только человек
боится нежити и наважденья,
а ты не человек. Ты наш, с тех пор,
как мать мою покинул и тоскуешь.
На темном дне отчизну ты узнаешь,
где жизнь течет, души не утруждая [17,с.426].

Лермонтовский человек раздвоен, погружаясь в былое, он вновь возвращается к настоящему («Как часто пестрою толпою окружен»), умирая, он не может воскреснуть, обретая новый мир или новое качество, он не может отказаться от прежнего, поэтому и жить в новом мире не может. Некое пограничное состояние между жизнью и смертью, способ преодоления времени и смерти Лермонтов создает в волшебном сне в стихотворении «Выхожу один я на дорогу». Для Набокова этот сон равнозначен творческой медитации. В романе «Дар» Федор, читая сборник своих стихотворений, погружается в мир воспоминаний, течение внешнего времени для героя в

этот период отменяется, внешнее время аннулируется. «Акт автобиографического письма оказывается борьбой против времени внутри времени», - так этот феномен, применительно к творчеству М. Пруста характеризует В. Подорога [20,с.338]. «Я» прошлое и «я» настоящее пересекаются во времени вспоминающего и описывающего, перевоссоздающего эти воспоминания, творящего «Я». Именно эта реальность вневременя, реальность творческая в полной мере подчиняет себе реальность внешнюю, которая растворяется в вымысле. Набоков не возвращается из мечты, он мир трансформирует в мечту. В заключительной строфе стихотворения о романе «Лолита» («Какое сделал я дурное дело», 1959) Набоков утверждает:

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки [17,с.287].

Такой же характер имеют и утверждение Набокова в беседе с П. Домергом, что он придумал бы себе читателей, если бы их не было [11,с.61], или признание в стихотворении «Слава»: «даже разрыв // между мной и отчизною – частность» [17,с.273]. Лермонтовский пророк изгоняется из мира людей, потому что он опасен. Набоков, сохранив тезис об опасности искусства для мира, придает ему другое содержание. Искусство страшно не тем, что обнажает миру его пороки, что произносит «любви и правды чистые ученья», а тем создает величайший обман, который подчиняет себе действительность. В том же стихотворении о «Лолите» Набоков создает образ художника – творца смертоносных вымыслов:

О, знаю я, меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и как от яда в полом изумруде,
мрут от искусства моего [17,с.287].

В начале стихотворения изображен творец, «заставляющий мечтать мир целый // о бедной девочке моей», о Лолите. Курс лекций о шедеврах мировой литературы Набоков начинал с такого определения искусства: «Литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: «Волк, волк!», - а волка за ним и не было» [12,с.28]. А. Битов, восхищаясь детальностью набоковского письма, замечает: «Мы узнаем у Набокова то, что забыли сами, мы узнаем свои воспоминанья (без него бы и не вспомнили) о собственной, не столько прожитой, сколько пропущенной жизни, будто это мы сами у себя эмигранты» [3,с.231]. Эта эмоциональная реплика не столько парадоксальна, сколько закономерна: не искусство подражает жизни, а жизнь – искусству. Реальность становится нетождественной самой себе, философское отчуждение «Я» – «не–Я» трансформируется в онтологическую фигуру «действительность» – «недействительность». Мир отчуждается от самого себя, истончается, ускользает, дробясь на осколки, подражая вымыслам. Такое состояние реальности не подчиняется измерению линейным временем, не прерывается смертью.

Набоковские герои не знают смерти как абсолютного, полного ухода, смерть означает перевоплощение, возвращение, возможно, к прежнему кругу бытия, а, возможно, и обретение нового. Казалось бы, к прежним обстоятельствам возвращается после перевоплощения (второго рождения в новом качестве) герой романа «Соглядатай». Но возврат не означает повторения: Кашмарин – Матильдин муж – сам спешит протянуть Смуротову руку (в прежней жизни протянутая рука Смуррова повисла в воздухе). Отказ Вани от любви Смуррова тоже оказывается несущественным: Смурров сочиняет иную реальность, в которой у него «с нею были по ночам душераздирающие свидания» [15,т.2,с.345]. Тему «метафизического возврата» в набоковском «Соглядатае» О. Сконечная выделяет как важнейшую [21,с.214].

В кругу варьируемого, но постоянно возобновляемого события прошлого находится и Гумберт Гумберт в «Лолите». Но вновь в finale

романа звучит обещание иного бытия, сочиненного Гумбертом: «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» [16,т.2,с.376]. В рассказе «Рождество» Слепцов «вычеркивает» слово смерть по отношению к ушедшему сыну, когда из кокона, хранящегося в коллекции сына, вылупляется роскошная бабочка. Д.М. Бетея видит в этом рассказе код к пониманию значения изгнания и его преодоления в судьбе самого Набокова. Вывод исследователя: «Смерть не есть конец» [2,с.170] основан на описании Набоковым бабочки: «Оттого-то и столь заметно у Набокова присутствие тонких, просвечивающих, мерцающих деталей (слюдяные глазки на крыльях бабочки, водяные знаки, витражи и т.п.) – автор расставляет эти затянутые полупрозрачной пленкой оконца, чтобы через них доходили до нас размытые видения из мира чистого сознания после смерти» [2,с.170]. Роман «Прозрачные вещи» завершается утверждением: «Вот это, как я считаю, и есть самое главное: не грубая мука телесной смерти, но ни с чем не сравнимая пронзительность мистического мыслительного маневра, потребного для перехода из одного бытия в другое. И знаешь, сынок, это дело нехитрое» [16,т.5,с.96-97]. В последней фразе звучат интонации уже умершего к концу романического действия писателя R, обращенные к присоединяющемуся теперь к нему персонажу – Хью Персону.

Тема демонизма, в первую очередь, заключает в себе концепт постоянной оглядки на прошлое, его постоянного присутствия в настоящем. С. Ломинадзе, анализируя лирику Лермонтова, отмечал «нарушение «нормальной» логики временных отношений» [9,с.14], ощущимость «диссонанса, вносимого в естественное протекание событий (действий, состояний и т.д.) специфическим авторским чувством времени» [9,с.13]. На особое, присущее Лермонтову чувство времени, в свою очередь указывал Набоков, выделяя в философии и поэтике Лермонтова принципиально важные для себя особенности. Память лермонтовского героя о былом определяет его поступки в настоящем, лермонтовский человек наделен

способностью полностью погружаться в былое, прерывая цепь движения событий в настоящем. Печорин, услышав о возможной встрече с Верой на Кавказе, рассуждает так: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. ... Я глупо создан: ничего не забываю, - ничего!» [6,т.2, с.650]. «Но память, слезы первых лет! // Кто устоит противу них!» - восклицает лирический герой стихотворения «Ночь» [6,т.1,с.103]. Лирический герой Лермонтова предстает «томимым памятью» [6,т.1,с.181], «не рожденным для забвенья» [6,т.1,с.245], «стон любви, страстей и муки // До гроба в памяти звучит» [6,т.1,с.41]. Память лирического героя наделена, вместе с тем, амбивалентными чертами и качествами: то она хранит воспоминанья о «былом счастье // И беспечности» [6,т.1,с.36], то о «прежних несчастьях» [6,т.1,с.48], что заставляет лирического героя воскликнуть: «Я не жалею о былом: // Оно меня не уладило» [6,т.1,с.224]. В стихотворении «Атаман» память синонимична раскаянию и наказанию:

Горе тебе, гроза - атаман,
Ты свой произнес приговор.

Средь пожаров ограбленных стран
Ты забудешь ли пламенный взор! [6,т.1,с.173].

Мучительные поиски забвенья сопровождаются не менее мучительными усилиями сохранить былое «при себе», вновь и вновь погружаться в прошедшее, жить в нем. В стихотворении «Ночь» воспоминанье надеяется именно такими амбивалентными чертами:

Воспоминанье о былом,
Как тень в кровавой пелене,
Спешит указывать перстом
На то, что было мило мне [6,т.1,с.102].

Погружаясь в былое, лирический герой прерывает цепь течения событий настоящего, переживая события своей судьбы сверхвременно, а точнее вневременно. Достаточно привести такие хрестоматийные примеры, как «Как

часто пестрою толпою окружен» и «Нет, не тебя так пылко я люблю...» В современном зарубежном литературоведении подобный феномен восприятия и изображения прошлого описан Д. Фрэнком и терминологически обозначен как «пространственная форма» [26]. Под «пространственной формой» понимается такой «тип эстетического видения в литературе и искусстве XX в., при котором смысловое единство изображенных событий раскрывается не в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий, а синхронично, по внутренней рефлексивной логике целого, в «пространстве» сознания» [22,с.119]. Вневременное переживание изнутри своей судьбы разрешается в ее эстетическом изображении в «пространственной форме» художественного произведения, к таким выводам приходит Д. Фрэнк, анализируя художественную систему Марселя Пруста [26,с.231-252]. Способность приостанавливать ход времени, выпадать из цепи событий настоящего закономерно порождает мысль об иллюзорности смерти, ее мнимости. Мнимость смерти противопоставлена материальности длящегося вне реальных временем пространства воспоминания, заключенного в художественной реальности. Память подчас выступает источником вдохновения и творчества.

В раннем стихотворении «Наполеон» Лермонтов так изображает творца-художника:

Певец возвышенный, но юный,
Воспоминания стараясь пробуждать,
Он арфу взял, запел, ударил в струны...[6 ,т.1,с.38].

В позднем стихотворении «К ***» эта связь памяти и творчества выражена еще более отчетливо:

Есть звуки - значенье ничтожно
И презрено гордой толпой -
Но их позабыть невозможно;
Как жизнь они слиты с душой;
Как в гробе зарыто былое

На дне этих звуков святых;
И в мире поймут их лишь двое,
И двое лишь вздрогнут от них [6,т.1,с.264].

Первая строка процитированной строфы отчетливо перекликается с первой строкой стихотворенья: «Есть речи - значенье...», подчеркивая родственную природу памяти и вдохновенья. Необходимо отметить, что мир былого - для Лермонтова мир мертвый, воспоминание предстает то в саване («в кровавой пелене»), то встает из гроба. Таким образом, воскрешение былого для Лермонтова фактически означает воскрешение мертвого мира.

Колоссальное, если не определяющее значение памяти в жизни и творчестве В.В. Набокова не подлежит сомнению. «Память - это я сам. ... память - мой дневник», - говорил Набоков в последние годы жизни, по свидетельству Э. Филда [10,с.167]. В романе «Другие берега» Набоков так описывает свои взаимоотношения с прошлым: «Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы - еще тогда, когда в сущности никакого былого и не было» [15,т.4,с.171]. В беседе с Пьером Домергом Набоков заметил: «Есть в воображении нечто, что связано с памятью, и наоборот. Можно было бы сказать, что память есть род воображения, сконцентрированного на определенной точке» [11,с.60]. Одно из ранних стихотворений Набокова начинается строкой: «Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!», в которой отчетливо соединяются стихии памяти и вдохновенья [17,с.20]. В стихотворении «Неродившемуся читателю» соприкосновение с искусством принимает форму «сквозняка из прошлого» [17,с.412], а в стихотворении «Вечер на пустыре» прошлое принимает форму параллельной реальности, незримо присутствующей в настоящем:

все, что время как будто и отняло,
а глядишь - засквозило опять,
оттого, что закрыто неплотно,
и уже невозможно отнять... [17,с.258].

Воспоминанья приносят счастье, лирический герой Набокова не испытывает рефлексии, сравнивая свое нынешнее «я» и минувшее.

я дверь минувшего без страха открываю
и без раскаянья былое призываю! -

читаем в поэме «Детство» [17,с.99]. В «Парижской поэме» соотнося себя прошлого с собой настоящим, лирический герой убеждается в их взаимосвязи, а не противопоставленности:

Но, с далеким найдя соответствие,
очутиться в начале пути,
наклониться - и в собственном детстве
кончик спутанной нити найти.

по сверканью, по молчи, прищуриться
и узнать свой сегодняшний миг [14,с.278].

Так, для лирического героя Лермонтова память - источник страдания, поскольку надежды обманули, а прошлое «я» несоизмеримо лучше «я» настоящего, к тому же «я» с течением лет ухудшающегося, поскольку степень зла и разочарования нарастает, вызывая желание мстить или искать забвения. В набоковском художественном космосе значение памяти интерпретируется иначе: прошлое, продолжая присутствовать в настоящем, продолжает определять и духовную неповторимость лирического героя и пребывать неисчерпаемым и вечным источником вдохновенья. Вместе с тем, необходимо отметить тот факт, что в обоих случаях прошлое выступает нравственной мерой по отношению к настоящему, прошлое состояние души человека, соотнесенное с его нынешним «я», дает возможность дать этому новому «я» точную нравственную оценку. Но разность оценок ведет к тому, что герой Набокова не ищет забвения, а напротив боится растерять память о былом.

Однажды мы под вечер оба
стояли на старом мосту.

Скажи мне, спросил я, до гроба
запомнишь вон ласточку ту? -
читаем в стихах из романа «Дар» [17,с.443].

Способность воскрешать былое аннулирует смерть, память об ушедших делает возможным их присутствие в настоящем.

И человек навстречу мне сквозь сумерки
идет, зовет. Я узнаю
походку бодрую твою.

Не изменился ты с тех пор, как умер, -
так завершается «Парижская поэма» [17,с.258]. Именно память препятствует лирическому герою войти окончательно в райский мир:

И когда все уйдет, и томиться я буду
у безмолвного Бога в плену,
о, клянусь ничего, ничего не забуду
и на мир отдаленный взгляну [17,с.65].

Смерть набоковских героев всегда иллюзорна, призрачна. В поэтической драме «Смерть» она предстает результатом розыгрыша, в повести «Соглядатай» средством обретения иной формы бытия, причем лучшей по отношению к прежней, при этом память о прежней жизни и о самом уходе у героя сохраняется: «... в стене я нашел тщательно замазанную дырку... она доказывала мне, что я действительно умер...» [15,т.2,с.307]. Та же неопределенность наступления смерти окрашивает и финалы романов «Приглашение на казнь», «Подвиг», от части «Защита Лужина», не смертью, а, возможно, переселением души завершилась жизнь писателя в англоязычном романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Отсутствие забвения, целостность памяти, а, следовательно, и человеческого «я» делают смерть в художественном мире Набокова невозможной.

Напротив, в полном противоречий поэтическом мире Лермонтова смерть и возможна и невозможна одновременно.

Что смерть? - лишь ты не изменись душою -

Смерть не разрознит нас, -

восклицает лирический герой Лермонтова [6,т.1,с.213]. Хотя неоднозначность, внутренняя противоречивость воспоминания находит отражение в противоречивости лермонтовских представлений о смерти.

С одной стороны, смерть - это мир забвенья и покоя:

Окончен путь, бил час, пора домой,
Пора туда, где будущего нет,
Ни прошлого, ни вечности, ни лет...

Где вспоминанье спит глубоким сном [6,т.1,с.122].

С другой, именно невозможность забвенья делает смерть адом, поскольку за гробом продолжается та же земная жизнь, а, следовательно, и те же земные страдания:

Но чувствую: покоя нет,
И там, и там его не будет;
Тех длинных, тех жестоких лет
Страдалец вечно не забудет! [6,т.1,с.85].

Смерть страшна именно забвением, подчас желанным, утратой своего «я». «Боюсь не смерти я. О нет!// Боюсь исчезнуть совершенно», - восклицает лирический герой раннего стихотворения Лермонтова [6, т.1,с.15]. В письме к Варваре Лопухиной (1832) Лермонтов размышляет: «Бог знает, будет ли существовать это «я» после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я!» [8,т.4,с.372]. В то же время, потерять «я» - значит расстаться с обманувшими надеждами, с памятью о них. Предпочтение не отдается ни забвению и покою, ни власти памяти и прошлого, ни сохранению прошлого «я», ни освобождению от него.

Герой Набокова не стоит перед подобным выбором: его индивидуальность заключена в форму памяти, а память принимает форму вдохновения, забвенье и смерть невозможны, пока действенны воображение и его форма - память.

Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и веществом -
и на что неземная зеница,
если вензеля нет ни на чем? -

так завершается стихотворение «Око» [17,с.270]. Единственность, неповторимость «я» выступают бесспорной, безусловной ценностью, мерой всех событий частной жизни и истории мира.

Что мне тление книг, если даже разрыв
между мной и отчиною - частность?

Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,
но под звезды я буквы подставил
и в себе прочитал, чем себя превозмочь,
а точнее сказать я не вправе, -

пишет Набоков в стихотворении «Слава» [17,с.273].

Конфликт между желанием помнить и жаждой забвенья, желанием жить и не менее страстным желанием расстаться с земной жизнью в лирике Лермонтова вызван ощущением соприсутствия поэта и мира, поэта и творца, внутреннего и внешнего, искусства и жизни, творчества и реальности. Солипсизм Набокова снимает эту конфликтность, и тогда единственной точкой отсчета действительно выступают «я» поэта и память как важнейшая форма этого «я». Переживание набоковским героем своего прошедшего происходит во вневременной реальности художественного текста, заключено в его «пространственной форме» и не стремится преодолеть пределы этой эстетической «вечности», лежащей вне реальных времени-пространства. Напротив, лирический герой Лермонтова испытывает противоречивые желания: остаться в границах «пространственной формы» - художественной реальности, порожденной памятью, в которой невозможна смерть, или же жить в реальных времени-пространстве, тем самым принимая неизбежность забвения своего «я» самим собой и другими людьми, утраты и смерти. Так, родственное у двух художников восприятие памяти о былом как

фактора действенного и материального, к тому же определяющего состояние героя в созданном ими мире, выступающего точкой отсчета в его отношениях с настоящим и будущим, фокусирующего его человеческую индивидуальность, находит разное воплощение, преломляясь в зеркале их творческих принципов и экзистенциальных предпочтений.

Таким образом, Набоков устанавливает диалогические отношения между своим художественным миром и миром Лермонтова. Художником избирается особая форма коммуникации, исключающая сам вопрос о литературном влиянии или о продолжении традиции. Личность Лермонтова, в интерпретации Набокова, тождественна его творениям, она не обусловлена контекстом исторической эпохи и не принадлежит короткому историческому промежутку жизни поэта. От исторического контекста как значимого в понимании романа «Герой нашего времени» Набоков декларативно дистанцируется в «Предисловии» к переводу романа. Подчеркивая, что текст судьбы Лермонтова состоялся в созданном поэтом мире, Набоков не столько расподобляет, сколько уподобляет Лермонтова и героя его романа. При этом Набоков прочитывает и анализирует роман как прозу поэта, указывая, что частности языка и стиля обретают смысл, только оказавшись вместе, то есть фактически выстроившись в поэтический ряд, с присущими ему теснотой и единством. Судьба Лермонтова интерпретируется Набоковым тоже как судьба поэта, сотворяющего мир своей жизни и свою смерть. При этом Набоков отменяет историческую дистанцию, отделяющую его от Лермонтова и находит обоснования такой возможности в «особом чувстве времени», присущем Лермонтову, в принципе исторической инверсии, согласно которому прошлое оказывается впереди и обретает статус единственного типа времени.

Интерпретируя лермонтовский феномен в первую очередь как темпоральный, Набоков выбирает в качестве интертекстуальных вкраплений в собственные тексты те стихотворения и поэмы Лермонтова, которые направлены на установление и одновременную медиацию границы между

разными формами бытия, причем, отмена совершается не в пространстве, а во времени.

Так, Цинциннат, цитируя лермонтовскую «Соседку», обращается к своему предполагаемому освобождению (формой которого может быть и смерть в будущем), только свобода обретается не через поступок Эммочки, который был возможен только в «поэтической древности», во времена Лермонтова. Заточенность Цинцинната в границах его непрозрачного существа, его внутренняя темница, понимаемая как пределы бытия в несоответствующем ему прозрачном мире, и обретение истинного «я» и соответствующей ему реальности в конце романа представляет собой развернутый в прозаической романной форме парадфраз стихотворения «Пленный рыцарь». Особенno часто актуализируемая Набоковым в форме цитаты или парадфраза «Тамара» интересна не только поэтической тавтологией «чернея на черной скале», направленной на усиление трагизма, но и парадоксальным финалом, обещанием преодоления смерти и встречи в будущем. Тексты стихотворений Лермонтова выступают для Набокова образным концентратом, квинтэссенцией содержания романа или рассказа, они не просто интертекстуально присутствуют в тех или иных эпизодах, а растворяются в словесной ткани прозы, обнаруживая постоянное притяжение к себе смысла той или иной эпической формы.

Поэмы «Демон» и «Мцыри» наделяются другими смыслопорождающими функциями: их цитирование и парадфразы создают некоторый обобщенный образ творца, создателя, поэта, в равной степени применимый и к Лермонтову и к Набокову. Поэтому Набоков досочиняет строфы и строки, переносит героя поэмы Лермонтова в пространство своего романа. Приметой поэтического выступает теперь не наблюдательность («Облако, озеро, башня») а «особое чувство времени», отправное для перевоссоздания мира или создания новой художественной реальности. Поэтому Набоков не столько сопоставляет судьбу Лермонтова со своей, сколько выделяет общность источников вдохновения, обретаемых в

пространстве памяти, материальность которого полнее и вещественнее материальности настоящего мира, который пока не стал воспоминанием. Однако итоги абсолютизации минувшего у Лермонтова и Набокова различны: для Лермонтова это источник постоянного спора с собой, с мирозданием и с его создателем, Набоков сам выступает создателем миров, образованных из материала своего прошлого, и отказывает иному миру в наличествовании.

Библиографический список:

1. Башляр Г. Предисловие к книге «Воздух и сны» // Вопросы философии, № 5, 1987.
2. Бетея Д.М. Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература, № 3, 1991.
3. Битов А. Одноклассники. К 90-летию О.В. Волкова и В.В. Набокова // Новый мир, № 5, 1990.
4. Гайденко П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции / Вопросы литературы, 1977, N 5.
5. Кузнецов Б.Г. Ценность познания. - М., 1975.
6. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. – М., 1970.
7. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4-х т.. - Л., 1979-1981.
8. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. – М., 1988.
9. Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. - М., 1985.
- 10.Мулярчик А. Верность традиции. (Рассказы В.Набокова 20-30-х годов) / Литературная учеба, 1989, N 1.
- 11.Набоков В.В. Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом. // Звезда, № 11, 1996.
- 12.Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998.
- 13.Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М., 1996.
- 14.Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // Набоков Владимир: pro et contra.- С.-Пб., 1997.

15. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 т. – М., 1990.
16. Набоков В.В. Собр. соч. амер. периода в 5 т. – С.-Пб., 1999.
17. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М., 1991.
18. Набоков В.В. Собр. соч. в 6-ти т..- М.,- Киев - Кишинев, 1990-1996.
19. Нива Ж. От Жюльена Сореля к Цинциннату (Стендаль и Набоков)/ Континент-87. Москва-Париж, 1987.
20. Подорога В. Выражение и смысл. – М., 1995.
21. Сконечная О. Люди лунного света в русской прозе Набокова. К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века // Звезда, № 11, 1996.
- 22.. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. - М., 1996.
- 23.. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. - М., 1991.
- 24.. Шлейермакер Ф. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. - М., 1911.
- 25.. Nabokov Vladimir. Lectures on literature. - New-York and London, 1980.
- 26.. Frank J. Spatial form: An answer to critics // Crit. inquiry. - Chicago, 1978. № 5.

В.В. Набоков как интерпретатор и переводчик шедевров русской классики (лирики А.С. Пушкина, стихотворений и романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»)

Современные исследователи феномена В.В. Набокова разрабатывают преимущественно два концептуальных направления: одними классик мировой литературы еще при жизни интерпретировался как творец металитературы, как демиург интертекста, игрового по своему характеру (К. Проффер, А. Люксембург, Г. Рахимкулова), другие же сравнительно недавно подняли проблему философичности набоковского текста, понимаемого и объясняемого изнутри, а не извне (В. Александров, А. Пятигорский, А.

Мулярчик, А.Леденев), основываясь на концепции «потусторонности» как ключевой для понимания феномена Набокова. Причем, общие мировоззренческие и эстетические проспекции Набокова равно актуальны как для оригинального творчества писателя, так и для его переводческой деятельности.

Переводческая деятельность Набокова исследована достаточно широко (А.С. Бессонова и А.В. Викторович (2), Б.А. Носик (18), А.Н. Костенко (5), но преимущественно применительно к переводам «Евгения Онегина» и «Слова о полку Игореве». Переводы 14 стихотворений Вл. Ходасевича, выполненные в 1941 году, равно как и переводы из антологии «Три русских поэта» (1944), передающих английскому читателю шедевры лирики Пушкина, Лермонтова, Тютчева, а также перевод романа «Герой нашего времени» пока исследованы недостаточно. Вместе с тем именно сопоставительный анализ ранних переводов Набокова («Николка Персик», «Аня в Стране Чудес») и поздних (лирики и романа М.Ю. Лермонтова, стихотворения А.С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...») даст возможность сделать объективные выводы о характере и направлении эволюции переводческой концепции В.В. Набокова. Эволюция переводческой концепции Набокова приобретает очевидность при сравнительном анализе его ранних переводов, созданных в России и Европе, и значительных переводческих трудов, выполненных в сороковые годы уже в Америке («Герой нашего времени» (1958), «Слово о полку Игореве»(1960), «Евгений Онегин»(1964)).

В 1922 году Набоков переводит на русский язык повесть Р. Роллана «Кола Брюньон» (в набоковской интерпретации «Николка Персик»), привлеченный, главным образом, своеобразием прозы, апеллирующей к стихотворным размерам и рифмам. Именно сложность задачи и привлекла молодого Набокова-Сирина, как указывает Б. Байд [1;201]. Вместе с тем, обращение к Р. Роллану в ранней переводческой практике Набокова было достаточно случайным. Хотя в самом начале повести Р. Роллана есть

самопризнания персонажа удивительно созвучные зрелым убеждениям Набокова: «Для кого я пишу? Уж конечно, пишу не для славы; я не темная тварь, знаю я цену себе, слава Богу! Для кого же? Для внуков своих? Но пройдет десять лет, и что от тетради останется? ... Для кого же, ответь наконец? Ну так вот: для себя! Лопну я, коль не буду писать» [9; т.1, 170]. В беседе с Пьером Домергом на вопрос: «...для чего вы пишите?», Набоков, подчеркивая трудность ответа, вместе с тем, говорит: «Но я думаю, что пишу для собственного развлечения» [15;63]. Набоковская мысль перекликается со словами героя переведенной им в юности повести. Сама проза, готовая перейти и переходящая в стихи, которой написана повесть Р. Роллана, в полной мере отвечает синэстезии стиха и прозы, осуществляемой разными способами в поздних книгах и рассказах Набокова.

Перевод сказки Л. Кэрролла «Приключения Алисы в Стране чудес» (в набоковской интерпретации «Аня в Стране чудес») выполнен в 1923г. Обращение к знаменитой сказке английского писателя вступает для Набокова абсолютно закономерным. А. Аппель (интервью 1966 года), формулируя вопрос о месте перевода Л. Кэрролла в творчестве Набокова, утверждает: «Ваша первая книга – русский перевод Льюиса Кэрролла» [14;170]. Любящий во всем точность Набоков не опровергает интервьюера, подчеркивая, что «как и все английские дети (а я был английским ребенком), Кэрролла я всегда обожал». Н.М. Демурова указывает, что обращение к переводу и работа над ним выявили «изначально существовавшую потенциальную соприродность двух авторов» [4;27]. Сам Набоков указывает на возможные параллели сказки Кэрролла и самой личности писателя с «Лолитой». Накануне соединения с Лолитой в «Привале Зачарованных Охотников» Гумберт чувствует дуновение «ветерка из Страны Чудес», искажающего ткань сознания («временами мое сознание не в ту сторону загибалось») [8; т.2, 162-163].

Б. Носик, сравнивая ранний перевод «Алисы» с автопереводом «Лолиты», делает вывод о большей «раскованности» первого по отношению

к «мастеровитости» последнего [18;239]. При этом сопоставлении очевидна общая тенденция русификации «Алисы» (Алиса трансформировалась в Аню, апельсиновый джем (orange marmalade) в клубничное варенье, Мейбл (Mabel) в Асю, миля (mile) в версту, парафраз англоязычных викторианских авторов в парафраз Пушкина («Как дыня вздувается веший Омар» вместо И. Уоттса и Лермонтова («Скажи-ка, дядя, ведь недаром») вместо Р. Саути) [20; 25,36,152], гусенице Аня читает стихотворение из русских гимназических хрестоматий «Птичка божия». Типологической чертой ранних набоковских переводов выступает принцип «присвоения» чужого текста, путем включения его в контекст собственных эстетических и онтологических предпочтений. Характеристику Набокову-переводчику этого периода можно дать, обратившись к его собственной классификации переводчиков, представленной в поздней статье «Искусство перевода» (1957): «Но вот за перо берется подлинный поэт... чем больше его поэтический дар, тем сильнее искрящаяся рябь его красноречия замутняет гениальный подлинник. Вместо того чтобы облечься в одежды автора, он наряжает его в собственные одежды» [<http://www.marussa.ru/translation.html>].

Разительные перемены в переводческой теории Набокова находят выражение в антологии «Три русских поэта», составленной из переводов А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева и выпущенной в США в 1944 году. Собственно именно эти переводы могут послужить иллюстрацией изменения взглядов Набокова на качество перевода, трансформировавшихся из предпочтения вольного перевода в осуществление буквального, хотя, конечно, буквализм В.В. Набокова вовсе не имеет своим следствием появление лексически корявого или синтаксически громоздкого подстрочника. «Выражение «буквальный перевод», как я его понимаю, - пишет он в 1964 году в комментарии к своему переводу «Евгения Онегина», - представляет собою некую тавтологию, ибо лишь буквальная передача текста является переводом в истинном смысле слова». При этом, однако, писатель спешит оговориться: «Прежде всего, «буквальный перевод» предполагает

следование не только прямому смыслу слова или предложения, но и смыслу подразумеваемого... Другими словами, перевод может быть и часто бывает лексическим и структурным, но буквальным он станет лишь при точном воспроизведении контекста, когда переданы тончайшие нюансы и интонации текста оригинала» [13;555].

Свою переводческую версию романа Лермонтова Набоков называет фактически первым переводом «Героя нашего времени» на английский язык, подчеркивая, что его переводу 1958 года предшествовали подражания и переложения [7; 427]. Издание романа Набоков снабжает «Предисловием», ориентированным на англоязычного читателя, а также картами и схемами Северного Кавказа, Пятигорска, Кисловодска, - мест, в которых происходят события романа. Ориентируя читателя на правильное восприятие романа, Набоков подчеркивает в «Предисловии», что художественные достоинства романа определяются «чудесной гармонией всех частей и частностей в романе... Слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они ожидают» [7; 35]. С другой стороны, помимо необходимости стремится к целостности восприятия романа, Набоков указывает на возможность соотнесения судьбы героя и судьбы автора, которое сообщает книге особый лиризм и особую трагичность.

В случае с переводом романа Лермонтова Набоков, стремясь сохранить и передать на чужом языке точный смысл лермонтовской прозы, отделяет интерпретацию романа от текста перевода, свое понимание и самого романа, и шире – творчества и судьбы Лермонтова экстраполируя в «Предисловие к роману». «Предисловие» подано в ореоле строк «Сна», по определению Набокова, - «пророческих стихов» [7; 424]. Частности строгого анализа стиля и художественных приемов лермонтовской прозы, Набоков сопрягает с единым феноменом «Лермонтов», объединяющим поэта и человека, а качестве текста, репрезентативного для этого феномена, избирает стихотворение «Сон».

Перевод стихотворения «Сон» включен Набоковым в антологию «Три русских поэта» (1944). Собственно уже этот перевод, осуществленный задолго до перевода романа, может послужить иллюстрацией изменения взглядов Набокова на качество перевода, трансформировавшихся из предпочтения вольного перевода в осуществление буквального.

Сравним первые строфы текста оригинала и перевода В.В. Набокова:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя.

[6; т.1, 393]

In noon's heat, in a dale of Dagestan
With lead inside my breast, stirless I lay;
The deep wound still smoked on; my blood
Kept trickling drop by drop away.

(Перевод Набокова [21; Gourt//<http://articles.gourt.com>])

Набоков прибегает к поэтическому переводу слова «долина» как «dale» - долина, дол вместо общеупотребительного «valley», хотя в англоязычной поэзии функционируют оба эти слова, например, в стихах Р. Бернса встречается именно слово «valley», («Farewell»), в остальном, значение английских слов в первой строке абсолютно идентично русскому. Во второй строке Набоков переводит словосочетание «лежал недвижим я» как «stirless I lay», первое слово «stirless» имеет два значения: 1. шевеление; 2. движение. Набоков, несколько дробит понятие, минимизируя его, добиваясь, таким образом, визуально достоверного эффекта. Набоков-переводчик приближает к реципиенту изображенный в катрене образ недвижимого человека, стремясь добиться зримости картины. Причем, сама картина динамизируется, показывается через цепочку последовательно разворачивающихся на экране событий: читатель, таким образом, становится зрителем, а его воображение –

экраном, на котором не только запечатлеваются, но и оживают и развиваются образы. Переводя последнюю строку, Набоков русское слово «точилася» переводит как английское выражение «Kept trickling», что буквально означает «продолжать течь тонкой струей, сочиться». Выбранный словесный образ приходит в некоторое противоречие со следующим – «drop by drop», что означает «капля за каплей». Набоковский прием приближения картины, изображенной в строфе, направленный на придание ей зримости и осозаемости, находит выражение в акцентировании ощущения боли, смерти, страдания, поэтому Набоков прибегает к удвоению «капля за каплей», чтобы, с одной стороны, сделать зримой картину истекания уже мертвого человека кровью; с другой, образ бегущей из раны капля за каплей крови помещается в поток движущегося времени, дополняясь образами крови, сочащейся струей. Причем, первый образ предшествует второму, и, таким образом, на минимальном художественном пространстве, в пределах одной строки создается меняющаяся картина: сначала кровь течет струей, потом уже сочится из раны, потом начинает точиться капля за каплей. Таким образом, передается угасание жизни, которая уходит постепенно, подобно крови из глубокой раны, пока жизнь не замирает окончательно, и кровь не престает капать совсем. Усилинию ощущения страдания, трагедии способствует не только динамизм картины, но и набоковский анжанбеман, отсутствующий у Лермонтова: в английском тексте слово кровь вынесено в конец третьей строки, а сам этот динамически представленный во времени образ развивается в следующей строке. В оригинальном русскоязычном тексте строка завершается словом рана, которое рифмуется с родительным падежом «долина Дагестана» в первой строке. В набоковском переводе строка завершается словом кровь – blood, то есть образом крови, течение и движение которой передают в набоковском переводе течение и угасание жизни и одновременно течение времени. Завершение строки словом «blood» - кровь, выделяется еще благодаря несоблюдению принципа перекрестной рифмовки строк: 1 строка не рифмуется с третьей в первой строфе, в то время

как в остальных строфах стихотворения принцип перекрестной рифмовки строк соблюдается последовательно. Образ сочащейся из раны крови в переводе Набокова выступает ключевым для всей первой строфы, придавая стихам, во-первых, зримость, во-вторых, динамизм, соотносимый не с движением стихотворного ритма, а с движением судьбы человека во времени.

Таким образом, Набоков, переводя «Сон» Лермонтова, стремится сделать читателя сопричастным судьбе поэта, через усиление образов, передающих страдание, боль, трагедию одинокой смерти. Но при этом изменения, внесенные в англоязычный текст стихотворения Лермонтова крайне незначительны, расставляя акценты, Набоков не изменяет словесный образ, а в большей степени работает с самой тканью стиха, передавая свое понимание феномена Лермонтова как феномена темпорального, с одной стороны, с другой, - феномена, объединяющего судьбу и творчество поэта.

Если обратиться к анализу перевода текста лермонтовского романа, то обнаружится та же закономерность, что в переводе стихотворения: при сохранении буквального содержания русского оригинала, поиске максимально точных английских эквивалентов, Набоков одним-двумя штрихами, не искажающими смысл лермонтовского текста, передает собственное восприятие феномена Лермонтова.

Например, в переводе Набокова начало фрагмента из первой части романа звучит так: «A glories spot, this valley!» [22; p.7]. Это замечание соответствует восклицанию странствующего офицера: «Славное место эта долина!» [6; т.2, 581] при взгляде сверху на Койшуарскую долину. Слово «glories» в английском языке многозначно: 1. славный, знаменитый; 2. великолепный, чудесный, восхитительный. Сам Набоков название своего раннего русскоязычного романа «Подвиг» перевел на английский язык как «Glory», то есть, во-первых, «слава, триумф», во-вторых, «великолепие, красота». Набоковский выбор эпитета красноречиво указывает на неотделимость прекрасного от значительного, этического от эстетического.

Однако этот специфический набоковский смысл обнаруживается не через изменение самого слова, а через установление его многозначности, т.е. прочтения слова прозы подобно слову стихотворному. Кроме того, употребляя слово «spot» для перевода лермонтовского «места», Набоков акцентирует одно из значений слова, эквивалентного понятию «место», но первое значение английского «spot» - пятно. Таким образом, сохраняется принцип направленности взгляда, фокализации, а также выбора точки зрения, только не путем приближения, как в переводе стихотворения «Сон», а напротив, отдаления – пятном долина кажется сверху. Зримость придает образу точность и сообщает, таким образом, переводу достоверность, а читателя приобщает к созерцанию картины, воссозданной в начале лермонтовского романа.

Продолжая анализ перевода данного эпизода романа, обратим внимание на перевод словесных образов, завершающих воссозданную в начале романа «Герой нашего времени» картину: «...Aragva, having embraced another nameless stream gushing noisily from a black, mist filled gorge, has stretched out like a silver thread and shimmers like a snake with scales» [22; 7]

У Лермонтова читаем: «...Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею». Набоков вносит изменения в семантические оттенки глаголов, передающих движение: «gushing» как эквивалент «вырывающейся» отличается в английском языке меньшей образностью и почти лишено оттенка метафоры, обозначая «льющийся, выливающийся потоком». Набоков стремится сохранить колорит видимой сверху картины, изображающей долину, сверху подобную пятну, поэтому выбирает глаголы точнее передающие движение воды. Переводя словосочетание «from a black, mist filled gorge», Набоков слово «мрак» переводит как «mist», т.е. «дымка, мгла», внося тем самым новый смысловой оттенок. Новый семантический оттенок понятия мрак перекликается с набоковской метафорой в «предисловии» к переводу романа, в которой пять

глав романа уподобляются пяти вершинам Кавказского хребта: «Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг отступив, появятся уже в новом ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта» [7;426]. Другой интересный смысловой оттенок появляется в конце фрагмента и призван усилить впечатление олицетворения река – змея, река – живое существо. Вновь Набоков актуализирует принцип многозначности английского слова, не прибегая к искажению или изменению русского оригинального текста, переводя слово «ущелье» как «gorge», в первом значении переводимом как «ущелье», «теснина», а во втором, как «глотка, горло, пасть». Таким образом, антропоморфными чертами исподволь наделяется весь пейзаж, воссозданный в начале романа Лермонтова.

Набоков, ориентируя англоязычного читателя на правильное восприятие романа Лермонтова, в «Предисловии» подчеркивал: «...нелишне было бы отметить сколь бы огромный, подчас даже патологический интерес ни представляло это произведение для социолога, для историка литературы проблема «времени» куда менее важна, чем проблема «героя»» (7;433). Таким образом, акцентируя внимание на точке зрения, сообщая лермонтовским пейзажам большую зримость, Набоков стремится актуализировать присутствие героя или представления о герое в каждой главе романа. Причем, актуализация присутствия героя, исходя из набоковской концепции соотнесенности героя и автора, влечет за собой актуализацию авторского присутствия в романе и вычленения форм этого присутствия.

В качестве основной формы авторского присутствия в романе выступает сама его композиция, выступающая воплощением лермонтовской концепции времени. Особое, присущее Лермонтову чувство времени, Набоков описывает и в «Предисловии» к переводу «Героя нашего времени». Отмечает Набоков и тот факт, что последние «три истории» рассказчик «публикует

посмертно» [7;425]. Герой физически мертв, но его сознание трансцендируется в повествовании, он вновь переживает одни и те же события, вращаясь по метафизическому, замкнутому кругу своей судьбы. Время в романе Лермонтова то трансформируется в излюбленную Набоковым композиционную фигуру круга (возвращение к первой повести «Бэла» в заключительной «Фаталист»), то в спираль, обращаясь вспять (встреча с Верой, воспоминания о дуэли в крепости N). Отмена линейного хода времени ставит под сомнение и абсолютность конца как текста романа, так и текста судьбы героя и автора, а, следовательно, если жизнь каким-то образом продолжается после физического конца. Лермонтов для Набокова – фигура трансисторическая, астральная, его конфликт с мирозданием Набоков анализирует на фоне вечности, а не времени.

В «Предисловии» к переводу романа, Набоков-переводчик указывает на две особенности своего перевода: во-первых, перевод романа следует рассматривать в контексте всего творчества Лермонтова, поскольку именно в этом контексте он создавался, во-вторых, перевод романа неотделим от концепции судьбы автора, от того лермонтовского мифа, который сложился в творчестве самого Набокова.

Сам процесс создания перевода и проблему поисков лексических и художественных средств для адекватной передачи оригинала Набоков описывает в работе «Art of Translation» («Искусство перевода») (16), показывая, как осуществлялся процесс перевода первой строки пушкинского шедевра «К***» («Я помню чудное мгновенье»). Набоков создает буквальный перевод строки и указывает, что «если посмотреть в словаре эти четыре слова, то получится плоское и ничего не выражающее английское предложение: “I remember a wonderful moment”». Набоков подчеркивает, что английского читателя никак не убедишь, что это – «совершенное начало совершеннейшего стихотворения» [16].

Сопоставляя русский оригинал первой строки стихотворения и буквальный перевод ее на английский язык, Набоков подчеркивает

принципиальную разницу и смысла и интонации: «Русское “я помню” - гораздо глубже погружает в прошлое, чем английское “I remember”. В слове “чудное” слышится сказочное “чудь”, древнерусское “чу”, означавшее “послушай”, и множество других прекрасных русских ассоциаций. И фонетически, и семантически “чудное” относится к определенному ряду слов, и этот русский ряд не соответствует тому английскому, в котором мы находим “I remember”. И напротив, хотя английское слово “remember” в контексте данного стихотворения не соответствует русскому смысловому ряду, куда входит понятие “помню”, оно, тем не менее, связано с похожим поэтическим рядом слова “remember” в английском, на который при необходимости опираются настоящие поэты» [16].

Кроме того, Набоков указывает на проблему поиска рифмы, заявляющую о себе уже при переводе первой строки: «К слову “мгновенье” можно легко подобрать, по меньшей мере, две тысячи рифм, говорит Набоков, в отличие от английского «moment», которому не напрашивается ни одна рифма» (<http://www.marussa.ru/translation.html>). Приведем перевод пушкинской строчки на английский язык, приводимый в донабоковских антологиях: «A magic moment I remember», в котором проблема адекватной рифмы очевидно осознается, но снимается через инверсию, которая, однако, существенно меняет смысл строки – вместо погружения в воспоминание, воссоздания мира, сохраненного в памяти и его переживания в словесных образах, инициальную позицию занимает словосочетание «a magic moment», вносящее в строку смысловой оттенок не длительности, процессуальности,, напротив, скоторотечности, заложенный в слове «moment». Кроме того, значение слова «magic» - «волшебный, магический» не тождественны русскому «чудный», которое ближе к английскому «miraculous», т.е. «чудотворный, чудодейственный, сверхъестественный» (второе значение – «удивительный»). Очевидно, что семантический объем второго английского эквивалента более емкий, включающий не только семантику волшебства (сверхъестественный), но и чудотворного, чудодейственного начала, то есть

тот смысловой мотив, который получает развитие в последующих строках пушкинского стихотворения. Кроме того, первое слово в пушкинском стихотворении «Я». Отказ от первого слова в строке – местоимения «Я», выступающего началом указывающим и преобразующим, существенно меняет акценты: на первый план в переводе выдвигается волшебство, а не сам чародей и волшебник, творец мира. Получается, что волшебство, как не зависимая от сознания сила, подчиняет себе и преобразует человеческое «Я». Таким образом, мелодичность строки достигается путем значительных смысловых потерь.

Поиски наиболее удачной передачи первой строки пушкинского стихотворения по-английски приводят Набокова к убеждению: «Связь между словами, несоответствие различных семантических рядов в различных языках предполагают еще одно правило, по которому три главных слова в строке образуют столь тесное единство, что оно рождает новый смысл, который ни одно из этих слов по отдельности или в другом сочетании не содержит. Не только обычная связь слов в предложении, но и их точное положение по отношению друг к другу и в общем ритме строки делает возможным это таинственное преобразование смысла» [16]. Выводы Набокова корреспондируют принципу «тесноты и единства стихового ряда», установленному Ю. Тыняновым в качестве идентифицирующего признака стиха: «*Единство ряда обуславливает особо тесное взаимодействие между объединенными в нем словами - тесноту стихового ряда.* Единство и теснота ряда перегруппировывают семантико-синтаксические связи и членения, так что решающую роль приобретает система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и грамматического единства; слово, будучи результатом двух рядов, словом речевым и словом метрическим, динамизируется (*усложняется, становится затрудненным*); то же можно сказать и о предложении» [19;86].

Таким образом, свой перевод первой строки пушкинского шедевра Набоков составлял так, чтобы передать динамизм и поэтическую

многозначность оригинала, стремясь сохранить в английском эквиваленте строки мерцание не снятых контекстом смыслов как отдельных составляющих поэтический ряд слов, так смысла всей строки. Набоков не приводит в эссе «Искусство перевода» собственный англоязычный вариант перевода первой пушкинской строки, скромно оправдываясь тем, что привести эту строку означало бы «уверить читателя в том, что знание нескольких безупречных правил гарантирует безупречный перевод» (<http://www.marussa.ru/translation.html>). В набоковской переводческой интерпретации строка «Я помню чудное мгновенье...» звучит так: «I Recall the Miraculous Moment ...» [17]. Набоков не прибегает к инверсии, сохраняя порядок слов оригинала, но отказываясь от точной рифмы: «moment» соотносим с «An instant image» (мимолетное виденье). Однако, заменяя «remember» на «recall», Набоков добивается значительного смыслового эффекта. «Recall» означает «вспоминать, воскрешать в памяти», но первое значение – «призывать обратно». Подбор слова удивительно точно, без обращения к форме настоящего длительного, передает процессуальность воспоминания, его созидательную силу, но при этом и призыв к повторению мгновения, тем самым, создавая смысловую перспективу, простирающуюся к последней строфе. Многозначность английского «miraculous», содержащего не только сему чуда, но чудотворного действия, находится в соответствии с концепцией воскрешения души и творческих сил, пробуждения самой жизни, утверждаемой в пушкинском стихотворении. Таким образом, Набоков переводит строку в контексте всего стихотворения, поскольку принцип тесноты и единства охватывает весь стихотворный текст. Именно такой перевод Набоков называл «истинным», предпочитая этот эпитет определению точного перевода как буквального.

Набоковский буквализм в переводе лирики не означает полного соответствия подстрочнику (как в случае с переводом прозой «Евгения Онегина»), а указывает на стремление к точности в сочетании со стремлением сохранить не только смысл, но и не утратить его поэтичности.

При этом Набоков стремится, найдя адекватные способы для транспонирования иноязычного стихотворения, передать его очарование, его поэтическое совершенство английскому читателю. Таким образом, направление эволюции переводческой концепции Набокова можно передать как динамику, идущую от «присвоения» чужого текста как собственной культурой (русификация «Алисы в стране чудес»), так и собственной творческой индивидуальностью (перевод из Р. Роллана), к освоению текста своей культуры языком культуры иноязычной, с неизбежными на этом пути «смысловыми потерями и компенсациями», обусловленными избранной Набоковым-переводчиком «длиной контекста» [3;35], соотносимой с историей русских культуры и литературы, начиная от «Слова о полку Игореву» и заканчивая лирикой Вл. Ходасевича.

Библиографический список:

1. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. – М., 2001.
2. Бессонова А.С., Викторович В.А. Набоков – интерпретатор «Евгения Онегина» // А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Сб. докладов международ. Конф. 15-18 апреля 1999. – СПб., 1999. № 4. С.279-289.
3. Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. – М., 1988. С.29-62.
4. Демурова Н. Алиса на других берегах // Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Набоков В. Аня в стране чудес. – М., 1992.
5. Костенко А.Н. Набоков-переводчик: новые подходы в теории и практике // Вісник СумДУ», № 11 (95), 2006. Т.2. С.140-145.
6. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. – М., 1970.
7. В.В. Набоков. Лекции по русской литературе. – М., 1996.
8. Набоков В.В. Собр. соч. амер. периода в 5 т.- СПб., 1999.
9. Набоков В.В. Собр. соч. русского периода в 5 т. – С-Пб., 1999.
10. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 т. – М., 1990.

11. Набоков В.В. Ада, или Страсть. – Киев-Кишинев, 1995.
12. Набоков В.В. Всемирная библиотека поэзии. – Ростов/н/Д., 2001.
13. Набоков В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. - 926с.
14. Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. – М., 2002.
15. Набоков В.В. Беседа с Пьером Домергом. // Звезда, 1996. № 11. С.56-65.
16. Набоков В.В. Искусство перевода. –
<http://www.marussa.ru/translation.html>.
17. Набоков В.В. «I Recall the Miraculous Moment ...» (Voice of Russia//
<http://www.ruvr.ru>).
18. Носик Б. Набоков-переводчик и переводчики Набокова /
 Иностранный литература, 1993, № 11. С.238-242.
19. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Вавилон. Вестник молодой литературы. Вып.2, 1993. С.86-99.
20. Carroll, Lewis. Alice's adventures in Wonderland. Throught the Looking Glass. Puffin books, 1976.
21. Nabokov V. Three Russian poets. Trans. of Pyshkin, Lermontov, Tutchev by V. Nabokov. – Gourt: The home off all Knowledge. Mikhail Lermontov “The Dream” // <http://articles.gourt.com/en/Lermontov>.
22. Lermontov M. The Hero of our Time. Translated by Vladimir Nabokov in colloboration with Dmitri Nabokov. – Double Anchor books/ Garden City/ - New York, 1986.

Литература:

Основная:

1. Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблема взаимосвязей. _ М., 2000.

2. Пахсарьян Н.Т. В.А. Жуковский – переводчик французской поэзии // Французская поэзия в переводах В.А. Жуковского. – М., 2000.
3. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М., 2000.
4. Тростников М. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии // Семиотика. Антология / Сост. Ю.С. Степанов. – М., 2001. С.563-581.

Дополнительная:

1. Виноградов В.С. О специфике художественного перевода и его теории // Филологические науки, 1978. № 5.
2. Вглубь одного стихотворения. Поль Верлен. Песня без слов / Перевод с французского. Вступление А. Гелескула // Иностранный литература. 1995. № 7. С.247-253.
3. Восприятие русской литературы за рубежом. – Л., 1990.
4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
5. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.
6. Карельский А. Творческая индивидуальность переводчика и его «стилистический слух». // Иностранный литература, 1994. № 6.
7. Левин Ю. Д. К вопросу о переводной множественности // Коассическое наследие и современность. – Л., 1981.
8. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. – Л., 1985.
9. Милова А. Введение в общую теорию перевода. – М., 1985.
10. Поэтика перевода. –М., 1988.
11. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М., 1977.

ИТОГОВОЕ ЗАДАНИЕ

Сформулируйте на основе концепции Ф. Шлейермакера смысл понятия конгениальность и объясните, почему в контексте этого понятия возможно понимание как лермонтовского текста в произведениях Набокова, так и переводческой концепции Набокова, равно как и его исследовательской концепции в интерпретации творчества и судьбы М.Ю. Лермонтова.

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
Практические занятия. Материалы для подготовки.....	7
Занятие № 1.	
Пути и приемы практической адаптации типологического компаративистского исследования. Героический эпос как объект сравнительно-литературного исследования: аспекты типологической характеристики эпосов Зрелого Средневековья («Песни о Роланде», «Слова о полку Игореве», «Песни о Сиде», «Песни о Нibelунгах»).....	7
Занятие № 2	
«Вечные образы» в русской литературе. Образ Дон-Жуана в сонете «серебряного века» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Н. Гумилев, И. Северянин)....	18
Занятие № 3.	
Проблемы переводческой адаптации инонационального художественного содержания. В.В. Набоков как интерпретатор и переводчик шедевров русской классики (лирики А.С. Пушкина, стихотворений и романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»).....	30

Учебное издание

Погребная Яна Всеволодовна

**СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

Учебное пособие