



- трушевская, Ю. Буйда, Вик. Ерофеев) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2004. С. 15.
- ³⁷ Поэты-имажинисты. С. 334.
- ³⁸ Кусиков А. Аль-Баррак // Поэты-имажинисты. СПб., 1999. С. 342.
- ³⁹ Поэты-имажинисты. С. 515.
- ⁴⁰ Кусиков А. Коевангелиеран // СПб., 1999. С. 345. Далее ссылки на это издания даются с указанием страниц в тексте.
- ⁴¹ Абрамович Н. Современная лирика: Клюев, Кусиков, Ивнев, Шершеневич. Рига, 1920. С. 18. Цит. по: Поэты-имажинисты. СПб., 1999. С. 516.
- ⁴² Туфанов А. Ушкуйники // Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 27. Berkeley Slavic Specialities, 1991. С. 175.
- ⁴³ Там же. С. 177.
- ⁴⁴ Малинова О. Дискурс о России и «Западе» в 1920–1930-х гг. Попытки переопределения коллективной идентичности в новой системе координат // Космополис. 2008. № 2(21). С. 48.
- ⁴⁵ Гаспаров М. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 156–157.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Туфанов А. Ушкуйники. С. 43.
- ⁴⁸ Бычков В. Эстетика : учебник для гуманитарных направлений и специальностей вузов России. М., 2005. С. 412.
- ⁴⁹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 37–38.
- ⁵⁰ Там же. С. 35.
- ⁵¹ Туфанов А. Ушкуйники. С. 128–142.
- ⁵² Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 42.
- ⁵³ См. об этом: Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 155–162.
- ⁵⁴ Туфанов А. Ушкуйники. С. 47.
- ⁵⁵ Туфанов А. Словарь устарелых слов // Там же. С. 184–191.
- ⁵⁶ Никольская Т. Новатор-архаист («Ушкуйники» А. Туфанова) // Там же. С. 107–108.
- ⁵⁷ Жаккар Ж.-Ф. Александр Туфанов: от эолоарфизма к зауми // Там же. С. 9–25.
- ⁵⁸ Туфанов А. О жизни и поэзии // Там же. С. 113.

УДК 821.161.1.09-4

У ИСТОКОВ АЛДАНОВСКОГО СКЕПТИЦИЗМА: ПРИНЦИПЫ ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ПИСАТЕЛЯ 1910-х ГОДОВ («АРМАГЕДДОН»)

Т. И. Дронова

Саратовский государственный университет
E-mail: tida52@mail.ru

В статье выявляются принципы философско-исторического анализа политической современности (Первая мировая война, революция 1917 года) в публицистической книге М.А. Алданова «Армагеддон» (1918). Автор статьи предпринимает попытку осмысления алдановского скептицизма как метода познания реальности, противостоящего догматическому мышлению.

Ключевые слова: Алданов, публицистика, скептицизм, проблема познания, диалог.

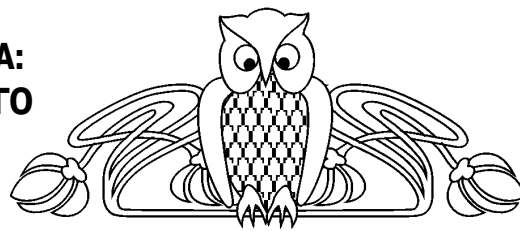
At the Onset of Aldanov's Skepticism: the Principles of the Philosophical and Historical Learning in the Author's Non-fiction of the 1910s («Armageddon»)

T. I. Dronova

In the article the principles of the philosophical and historical analysis of the contemporary political situation (First World War, the Revolution of the year 1917) in M.A. Aldanov's book «Armageddon» (1918) are singled out. The author of the article attempts to view Aldanov's skepticism as a method of experiencing reality that confronts the dogmatic thinking.

Key words: Aldanov, non-fiction, skepticism, the problem of understanding, dialogue.

Закрепившаяся за М. Алдановым в эмигрантской критике 1920–1950-х гг. репутация



«русского Анатоля Франса», писателя-скептика, не верящего «ни во что»¹, оказалась на редкость устойчивой. Как это ни удивительно, она не была поставлена под сомнение или хотя бы отрефлексирована в работах современных отечественных исследователей. Характеризуя философско-историческую позицию Алданова – публициста, историка, романиста – как скептицизм, критики и литературоведы не оговаривают объем понятия, предполагая, что его содержание не нуждается в прояснении в силу общеизвестности². Между тем интерпретация алдановского скептицизма ведется ими в разных плоскостях, а результаты его художественной реализации получают нередко диаметрально противоположные оценки.

Как правило, воплощение скептической позиции М. Алданова видится в переходящих из произведения в произведение мотивах «иронии истории» и «суеты суety», репрезентирующих «общечеловеческую судьбу»: «Да, крутятся, сталкиваются и гибнут и великие и малые люди в вихре жизни, словно “листья в ноябре”, – пишет А. Кизеветтер в рецензии на роман «Чертов мост»³. В современных исследованиях, продолжающих данную традицию, истоки мировосприятия писателя обнаруживаются в наследовании им опыта скептико-пессимистического



философствования (Екклесиаст, Б. Паскаль, А. Шопенгауэр)⁴.

В ряде случаев при определении философской позиции писателя ставится вопрос о его отношении к религиозным ценностям. Наиболее жесткую оценку «врожденного скептицизма» М. Алданова, понятого как «всеотрицание и безверие», предложил Г. Иванов в рецензии на роман «Истоки»⁵. Под скептицизмом критиком понимается мизантропический взгляд на человека, приписываемый автору («все в жизни притворство и самообман, жадность, глупость, эгоизм...»). При этом основной «вред» алдановского произведения видится в «ледяной иронии», направленной на разрушение «иллюзий» о великом прошлом России, дающих эмигрантам веру в ее грядущее возрождение. Таким образом, под скептицизмом в данной рецензии, по сути дела, понимается свойственная писателю «беспощадная правдивость», которую М. Алданов считал важнейшей особенностью русской классической литературы⁶. Г. Иванов же полагает, что в послевоенных исторических обстоятельствах, когда у русских читателей-эмигрантов «не осталось ничего, кроме русского прошлого и опирающейся на это прошлое надежды на будущее», разрушающая мифы «первоклассная по качеству книга принесет больше вреда, чем пользы <...> следовало бы отложить чтение Алданова до лучших времен, когда все раны зарубцуются...»⁷.

Иногда, напротив, в статьях критиков речь идет о благотворности скептической позиции писателя для достижения художественных целей. Так, М. Осоргин в рецензии на роман «Заговор» утверждает, что «исторический скепсис <...> дает автору право и возможность быть эпически спокойным и бесстрастным изобразителем и крупнейших событий и житейских мелочей, и случившегося и художественно-вымышленного»⁸. По сути, у Осоргина речь идет о формально-содержательной роли авторской иронии, позволяющей ему достигать художественной объективности. Анализ идейно-художественного значения иронии в романах М. Алданова – одно из перспективных направлений современного отечественного литературоведения.

И, наконец, наиболее продуктивный, на наш взгляд, подход к истолкованию алдановского скептицизма, пока еще недостаточно востребованный в работах отечественных литературоведов, восходит к исследованиям Ч.Н. Ли. Отвергая общепринятое мнение, что Алданов ни во что не верит, он уточняет: «... точнее, он во всем сомневается»⁹. Таким образом, ученый переводит разговор о скептицизме в гносеологическую сферу, обнаруживая истоки познавательного метода Алданова в принципе абсолютного сомнения Декарта¹⁰. Думается, что именно в русле осмысления гносеологической проблематики (авторских представлений о способах и границах познания) наиболее успешно может решаться вопрос о

характере авторского скептицизма в его отношении к агностицизму, нередко приписываемому писателю¹¹. Эта проблема требует специального исследования на материале всего наследия писателя. Цель данной статьи гораздо скромнее – обратившись к книге философской публицистики «Армагеддон», написанной автором до отъезда в эмиграцию, выявить специфику алдановского скептицизма в его истоках.

Творчество М. Алданова отличают бесстрашие в постановке злободневных и «вечных» проблем, парадоксальность и афористичность суждений. Каждое произведение художника-мыслителя являет собой не «готовый ответ», а опыт приближения к истине (постижению «смысла и бессмыслицы истории», диапазона человеческих возможностей, методов и границ познания реальности). Философско-историческая позиция автора определяет характер осмысления реальности как в художественных, так и в публицистических текстах, которые занимают важное место в наследии писателя, начиная с «Армагеддона» (1918) и заканчивая «Ульмской ночью» (1953)¹².

В «Армагеддоне» обнаруживается пристальный интерес автора к политическим событиям современности, стремление участвовать в исторической жизни, влиять на читателя. В первой части книги – «Дракон», написанной, «за исключением двух небольших отрывков»¹³, в 1914 г., объектом осмысления является Первая мировая война; во второй – «Колесница Джагернатха» – русская революция и ее перспективы. Книга вышла в 1918 г. «на правах рукописи», ее тираж был конфискован¹⁴.

Первая часть, «Дракон», написана в жанре диалога, который ведут между собой Химик, представляющий оптимистический, «прогрессистский», взгляд на современную историю, и Писатель – скептик, «неисправимый парадоксалист», подвергающий сомнению существование неизменных нравственных истин, осмысленность современного бытия: «Химик. <...> в нынешнее время сомневаться – самое неподходящее ремесло <...>. Писатель. <...> В день окончания войны вся Европа будет состоять из скептиков» (8).

Химик репрезентирует точку зрения «прогрессистов» широкого спектра – от Передовиков (авторов газетных передовиц) до религиозных философов. Несмотря на разницу исходных позиций, и тех и других сближает признание «положительного» смысла войны. Именно это, доминирующее в общественном сознании убеждение подвергает ироническому переосмыслению Писатель. Вере героя-протагониста в то, что война – время «небывалого роста сознательности народных масс», событие, исполненное «величайшего смысла», он противопоставляет сомнение в подлинности этих и подобных им уверений. Писатель иронизирует над несоответствием суждений о войне как о «народном бедствии», высказываемых в прессе, и реальным отношением к войне



в будничной, повседневной жизни тех же людей. «Не будем горячиться и, главное, не будем ничего преувеличивать, – говорит он. – Мы все с войной немного обжились, и даже вы, вероятно, не целые ночи напролет точите слезы о великом народном бедствии» (19). Химик, не приемлющий иронии Писателя, вопрошает: «Неужели великое народное бедствие может служить темой иронии?» (19). Но герой-антагонист переводит разговор о войне в иной план – несоответствия суждений о войне ее реальному облику. Писатель стоит на позиции непредвзятого познания реальности. На вопрос Химика: «... вы не приемлете войны?», – он отвечает: «Кто же вам сказал, что я ее “не приемлю”? <...> Я приемлю и сумасшедший дом, но порою позволяю себе роскошь называть его сумасшедшим домом» (55). Говоря о войне как о «взрыве коллективного умопомешательства» (18), он имеет в виду не только сами события, но и их оценку учеными и писателями воюющих стран. В воззвании 93 германских мыслителей, подписавших манифест в поддержку правительства, в позиции А. Франса и Г. Гауптмана он видит помрачение лучших умов.

Насыщенное злободневными фактами (по преимуществу не событийного, а интеллектуального характера), диалогическое повествование векторно направлено на осмысление проблем познания истории, критериев ее оценки. «Писатель. Поверьте, на суде истории особенно виновными будут побежденные. Победителей порою судят, но всегда чрезвычайно снисходительно» (9). С горькой иронией Писатель реагирует на уверения Химика, что существуют общеобязательные истины: «Большинство истин, подобно радиоактивным элементам, испускают свет лишь в течение определенного времени» (45). Писателю принадлежат афористические высказывания о мировой войне и ее трагических последствиях: «Грозный смысл величайшей из исторических трагедий, по видимому, в том, что она совершенно бессмысленна» (10); «На троне теперь сидит его величество случай, определяющий ход и исход войны, от которых и зависит все остальное...» (54). Писателю передоверены прогностические суждения о последствиях перерастания войны в революцию: «Мы видим перед собою страшные кольца змея великой войны; стоглавый змей мировой пугачевщины может скоро выползти на арену. Какое из чудовищ победит? Какой ужасный дракон родится в результате поединка? – Социалистический строй, – говорят наши глубокомысленные пораженцы. – Дракон всемирного одичания, – склонен думать я» (54–55).

Лежащее в основе скептицизма Писателя сомнение в предсказуемости исторического процесса, безусловно, сближает его с автором. Но уже сам выбор диалогической формы как способа воплощения авторского сознания (двух его ипостасей – ученого-химика и писателя), не укладывающегося в рамки какой-либо идеологии или

философской схемы, не позволяет отождествить точку зрения создателя текста с позицией одного из персонажей. Химик и Писатель, репрезентирующие две стороны авторского «Я», выявляют ограниченность рассуждений друг друга, предложенное каждым из них понимание реальности может быть принято с разными долями вероятности.

В диалоге «Дракон» М. Алданов находит ту художественную форму, к которой впоследствии будет постоянно обращаться в романах, включая в них политические и философские споры героев, стоящих на противоположных позициях. Именно этой форме он отдаст предпочтение и в итоговом философско-публицистическом произведении «Ульмская ночь. Философия случая». Названная В. Набоковым «самой поэтической книгой»¹⁵ писателя, «Ульмская ночь» так же, как и «Дракон», является по жанру диалогом-спором между двумя гранями творческой личности автора – А. (Алданов – псевдоним писателя) и Л. (Ландау – настоящая фамилия, под которой он публиковал научные исследования)¹⁶.

В «Армагеддоне» читатель вовлечен в поиск ответов на вопросы, обсуждаемые героями-«антагонистами». Активизация читательского сознания осуществляется благодаря введению в речь персонажей цитат, реминисценций, упоминаний имен мыслителей и художников, отсылающих к широкому кругу философских, литературных, научных, политических источников. Перефразировка цитат, ироничное сравнение становятся средством полемики с мифологизированным восприятием эпохи, характерным для общественного сознания. Благодаря сотворчеству происходит расширение и авторского и читательского сознаний.

Вторая часть книги, «Колесница Джагернатха», по форме представляющая заметки одного из действующих лиц «Дракона», также не лишена диалогизма. В предисловии к «Армагеддону» автор характеризует эти заметки как «случайные и беспорядочные отражения чужих слов в уме односторонне мыслящего человека» (5)¹⁷. Благодаря многочисленным цитатам и реминисценциям размышления Писателя о войне и революции переводятся не только в философский, но и символический план.

Эпиграфом ко второй части является фраза, развивающая мотив сумасшествия современного мира, уже заявленный в диалоге «Дракон»: «Tutti i matti non sono al ospedale (Не все сумасшедшие находятся в больнице)» (59). В записках Писателя выявляется неразрывная связь и внутреннее сходство войны и революции: «Процесс, начавшийся в 1914 г., целен и неделим. Психология войны и революции одна и та же. В идеологии их очень много общего <...> Цельный единый процесс перехода потенциального зверства в активное продолжается» (60–61). Автор записок акцентирует внимание на роли случая в современной истории, возносящего недостойных, опрокидывающего



любые попытки прогнозирования будущего: «События 1914 г. показали историческую роль личности, – в особенности личности скверной. Каким только ничтожеством не было дано расписаться ярко-красными буквами в книге судеб человечества» (62); «Никто ничего не знал, никто ничего не понимал, никто ничего не предвидел. Меньше всего знали, кажется, господа дипломаты. Они играли в жмурки на краю бездонной пропасти» (62).

Код прочтения произведения в целом и его второй части задается названием («Армагеддон» – место Страшного суда) и эпитафиями (из Откровения Иоанна Богослова, Шопенгауэра), которые, в свою очередь, находятся друг с другом в диалогических отношениях.

Писатель оценивает революцию и ее вождей, обращаясь к театральным, литературным и историческим сравнениям, к библейской образности: «О нынешних событиях все труднее мыслить иначе, как образами Апокалипсиса» (104). М. Алданов пользуется «готовым» языком эпохи, в создании которого принимали участие В. Соловьев, Д. Мережковский, Н. Бердяев, А. Блок, А. Белый. Однако образы Апокалипсиса, проецируемые автором на современность, лишены религиозного наполнения. Говоря на «языке» Откровения, М. Алданов, в отличие от своих предшественников, чающих преобразования истории в результате апокалипсической катастрофы, использует лишь метафорический потенциал сакральных образов. Автор «Армагеддона» делает акцент на мотивах гибели, утраты современным человечеством осмысленного бытия. Не случайно центральным образом «Армагеддона» является Дракон, пожирающий Младенца, а не Жена, рождающая в муках Спасителя человечества (один из ведущих образов-лейтмотивов трилогии Д. Мережковского «Царство Зверя» (1908–1918)).

Хлесткие характеристики служат разоблачению мифологизированного образа революции, насаждаемого официальной пропагандой и утопически настроенными художниками и мыслителями: «Ленин бодро шагает по пути к взыскуемому граду. Но волей судьбы взыскуемый град иногда носит название Тобольск, и в году великой, мировой, последней, коммунистической революции один из месяцев называется термидор» (70). Русское «пораженчество» (позиция большевиков) оценивается Писателем как смердяковщина – «Я всю Россию ненавижу, Марья Кондратьевна», – цитирует он Достоевского (116).

При этом в «записках», предлагаемых читателю, приводятся аргументы не только contra, но и pro революции: «Удачных революций не бывает. Революция по природе своей не может творить. Она лишь создает условия, при которых будущее государственное творчество становится возможным и – главное – неизбежным, как бы ни кончилась сама революция. По-видимому, законодательное творчество лишь с трудом об-

ходится без периодических доз революционного фермента» (140). Глубокий анализ разных типов революций, введение понятия «историческая перспектива» для оценки текущих событий – эти и другие особенности позиции повествователя предвосхищают метод работы с историческими фактами, который станет определяющим в очерках, портретах, романах эмигрантского периода.

Не принимая Октября 1917 года, остро осознавая непредсказуемость последствий взрывных процессов, Алданов не отвергает роли революций в истории человечества: «За исключением дворцовых династических переворотов, все революции неудачны, – если их рассматривать вне надлежащей перспективы <...> И тем не менее всегда что-то остается. Вопрос оправдания революции в цене, которой куплено это “что-то”. Да еще в неведомых ценностях – в остающейся легенде» (141).

Афористичные, парадоксальные «формулы» автора записок, репрезентирующие его скепсис по отношению к оптимистическим ожиданиям современников и к возможности извлечь уроки из прошлого («...у революций есть своя историческая традиция. Она заключается в том, чтобы не считаться с историческими традициями» (102); «История учит тому, что она ничему не учит...» (97) и др.), сопрягаются в структуре повествования со взвешенными суждениями о значимости демократических ценностей, о последствиях революции и необходимости трезвого понимания происходящего: «Демократия все же лучший выход, придуманный человеческой мыслью за три тысячи лет истории. <...> Демократической идее, однако, придется пережить тяжелое время: она, по-видимому, пришла в некоторое противоречие сама с собой. Опыт показал, что ничто так не чуждо массам, как уважение к чужому праву, к чужой мысли, к чужой свободе. Иллюзий у нас больше нет. Мы массами руководить не можем. Но если массы будут руководить нами? Если державная воля народа потребует у нас отречения от азбучных начал либерализма? <...> Уйти от народа все же некуда: в 20-м веке нет ни аскетических схимников, ни комфортабельных келий. Жить с массами “в долине” нам так или иначе придется; на Монблане “гордого одиночества” коротать дни неудобно, да и скучно» (107). Писатель при всей неприемлемости для него политики большевиков не собирается покидать России. Он размышляет о ее судьбе как человек, готовый разделить грядущие испытания, но оставляющий за собой право быть свободным от общепринятого мнения и официальных догм.

Финал «Армагеддона», подобно осмысливаемой в нем текущей современности, открыт в будущее и концептуально разомкнут. Автор не высказывает политических прогнозов, утверждая непредсказуемость дальнейшего пути истории, но для него принципиально важно сохранение высших ценностей европейской цивилизации:



«Будущее темно. Куда влачит нас колесница Джагернатха? Жизнь не перейдет после войны ни в Африку, ни в Австралию. Материальная культура Европы выдержит так или иначе даже подобные испытания. Но какая участь постигнет высшие ценности европейской цивилизации, сказать трудно:

Мирозданием раздвинут,
Хаос мстительный не спит» (142–143).

Для понимания сущности алдановского скептицизма принципиально важно это утверждение «незыблемых» для автора ценностей, в ряду которых свобода мышления – первая среди равных. Позиция Алданова не предполагает релятивизма, в основе алдановского абсолютного сомнения лежит принцип, который можно назвать философским аналогом принципа дополнительности, сформулированного великим немецким физиком XX века Вернером Гейзенбергом. Суть его состоит в следующем: для того, чтобы сомневаться в чем бы то ни было, нечто должно оставаться несомненным¹⁸.

В «Армагеддоне» М. Алданов обращается к диалогической форме повествования, восходящей к Платону – одному из «вечных спутников» писателя на протяжении всего творческого пути. В многотомном художественном «здании» из 16 романов и повестей, возведением которого он будет занят в эмигрантский период, одной из «скреп» служат идеи и образы платоновских произведений. Избирая игровую форму диалога с читателем, требующую от адресата интеллектуальной и эстетической искушенности, Алданов создает образ автора – эрудита, артиста, в совершенстве владеющего «гимнастикой мысли», обладающего замечательным языком, сила которого «как совершенной формы, такова, что мы наслаждаемся им независимо от нашего согласия или несогласия с автором по части общих идей»¹⁹.

Философский скептицизм Алданова продолжает широкую традицию европейской мысли, восходящую к Платону и через Декарта ведущую в XX век, с его представлениями об относительности и многовариантности истины²⁰. При этом главным инструментом познания в алдановских произведениях является сомнение. Как убедительно пишет современный исследователь истории скептицизма: «... благодаря выдвигаемому им требованию продолжать искать и исследовать», скептицизм препятствует «стагнации интеллектуальной жизни, оказывая конструктивное воздействие на познавательную и практическую деятельность людей...»²¹.

Примечания

- 1 См.: Газданов Г. Загадка Алданова // Литературное обозрение. 1994. № 7/8. С. 79.
- 2 Обращение к философским словарям и исследованиям, посвященным истории скептицизма, убеждает в том,

что общепринятой трактовки понятия на сегодняшний день не существует.

- 3 Кизеветтер А. <рец.> Алданов. Чертов Мост // Современные записки. 1926. № 28. С. 479.
- 4 См.: Макрушина И. Романы М. Алданова: философия истории и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001.
- 5 «Авторский скептицизм и безверие разлиты <...> по всему роману равномерно и бесстрастно» (Иванов Г. «Истоки» Алданова // Иванов Г. Собрание сочинений : в 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 591).
- 6 См.: Алданов М. О новой книге Бунина // Последние новости. 1929. 18 июля. С. 3.
- 7 Иванов Г. Указ соч. С. 598.
- 8 Осоргин М. М.А. Алданов. Заговор // Современные записки. 1927. № 33. С. 523.
- 9 Ли Н.Ч. Марк Александрович Алданов: жизнь и творчество // Русская литература в эмиграции : сб. ст. / под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 102.
- 10 «... принцип декартовского сомнения, уже намеченный в “Толстом и Роллане”, становится целой “философией случая” в “Ульмской ночи”» (Ли Н.Ч. Указ. соч. С. 102).
- 11 В современных философских исследованиях, посвященных истории скептицизма, отвергается характерное для массового, в том числе философского, сознания уподобление «крайнего скептицизма» агностицизму. См.: Богуславский В. Скептицизм в философии. М., 1990.
- 12 Книга «Ульмская ночь. Философия случая» занимает особое место в наследии писателя, являясь развернутым философским комментарием ко всему корпусу его публицистических и художественных текстов.
- 13 Алданов М. Армагеддон. СПб., 1918. С. 5. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц после цитаты.
- 14 Исследователи творчества М. Алданова редко обращаются к анализу «Армагеддона», среди немногочисленных работ см.: Фоминых Т. Первая мировая война в прозе русского зарубежья 20–30-х годов. М., 1997.
- 15 «... я прочитал вашу “Ульмскую ночь”. Я был взволнован этой вашей самой поэтической книгой – ее остроумие, изящество и глубина составляют куколку-то чудную звездную смесь – именно “ульмскую ночь” (выделено нами. – Т.Д.)» («Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова // Октябрь. 1996. № 1. С. 141).
- 16 Но в отличие от «Армагеддона», в «Ульмской ночи» нет строгого разграничения позиций участников диалога и отождествления позиции А. с точкой зрения Писателя, а Л. – с воззрениями ученого-химика.
- 17 Этим предупреждением подчеркивается литературный характер образа Писателя, его нетождественность автору.
- 18 Среди современных М. Алданову философов подобный принцип был сформулирован Л. Витгенштейном (1889–1951) в незавершенной книге «О достоверности», опубликованной, как и большинство его трудов, посмертно: «... вопросы, которые мы ставим, и наши сомнения зиждутся на том, что для определенных предложений сомнение исключено, что они словно петли, на



которых держится движение остальных (предложений. – *Ред.*). Иначе говоря, то, что некоторые вещи *на деле* не подлежат сомнению, принадлежит логике наших научных исследований. <...> Если я хочу, чтобы дверь отворялась, петли должны быть закреплены» (цит. по: *Витгенштейн Л. О достоверности // Вопр. философии. 1991. № 2. С. 92*).

¹⁹ *Ульянов Н. Алданов-эссеист // Ульянов Н. Диптих. Нью-Йорк, 1967. С. 101.*

²⁰ Подробнее см.: *Болотова Т. Функции философского текста в романах М. Алданова (Платон, Декарт) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007.*

²¹ *Богуславский В. Указ. соч. С. 260.*

УДК 821.161.1.09 -1+929 Бродский

ЧАСТЬ РЕЧИ («A PART OF SPEECH») К ПРОБЛЕМЕ АВТОПЕРЕВОДА

А. Ю. Смирнова

Педагогический институт
Саратовского государственного университета
E-mail: smirnovaannau@mail.ru

В статье проводится сопоставительный анализ цикла стихотворений И.А. Бродского «Часть речи» и их автопереводов на английский язык с целью выявления переводческих принципов, которыми пользовался поэт на начальном этапе своей автопереводческой деятельности.

Ключевые слова: И.А. Бродский, «Часть речи», авторский перевод, русский оригинал и английский перевод, переводческие принципы.

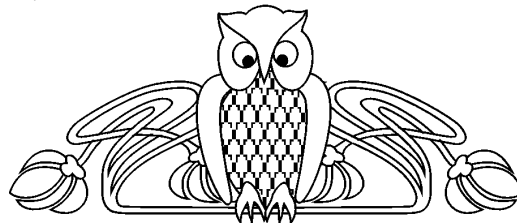
«A Part of Speech». To the Question of the Author Translation

A. Yu. Smirnova

In the article the comparative analysis of the original Russian poems from the cycle «A Part of Speech» by Joseph Brodsky and their author translations is given. The aim of the analysis is to reveal those principles which J. Brodsky used at the early stage of his author translations.

Key words: Joseph Brodsky, «A Part of Speech», author translation, Russian original poems and English variants, principles of translation.

Цикл «Часть речи» занимает особое место в творчестве И.А. Бродского. Один из первых написанных в эмиграции, он представляет собой попытку самоанализа. Это своего рода творческий автопортрет. Цикл «Часть речи» входит в одноименный сборник, изданный на английском языке, «A Part of Speech». Перевод стихотворений осуществляют профессиональные переводчики и сам поэт, выступающий одновременно и как редактор. Объясняя свои редакторские задачи, И.А. Бродский пишет во вступительном слове к сборнику: «Я взял на себя смелость переработать некоторые переводы, чтобы привести их в большее соответствие оригиналам, хотя, возможно, и сделал это за счет гладкости. Я вдвойне благодарен переводчикам за их снисходительность»¹. Всего в сборник вошло 37 переводов, 10 из которых были выполнены при участии автора. Как указывает А.С. Волгина, «с этих пор, судя по всему, сотрудничество было организовано таким



образом: переводчик либо принимал поправки Бродского и становился соавтором перевода, либо не принимал поправок – и снимал свое имя с текста. Вторым вариантом избрал, например, Д. Уэйссборг, автор первоначального перевода цикла «Часть речи», опубликованного в альманахе «Poetry» за март 1978 года»².

В сборнике цикл публикуется с пометкой «перевод автора», поэтому стихотворения, в него вошедшие, принято рассматривать, хотя и весьма условно, как первые автопереводы И.А. Бродского. Тем не менее, доля авторского участия весьма важна и позволяет нам понять принципы перевода, которыми руководствовался поэт на начальном этапе автопереводческой деятельности.

Важно отметить, что автопереводческая деятельность И.А. Бродского отнюдь неоднозначно воспринимается отечественными и зарубежными критиками и литературоведами. Мнения подчас расходятся диаметрально противоположно. Часть критиков и исследователей, такие как П. Потер, Д. Дейви, утверждают, что автопереводы Бродского не являются коммуникативно адекватными, и поэт, переводя свои произведения на английский язык, остался непонятым иноязычными читателями. Другая часть литературоведов и лингвистов, такие как Д. Уолкот, Дж. Бейли, считают, что именно в авторских переводах раскрывается истинная глубина мира поэзии И.А. Бродского и что поэт создает свой собственный вариант поэтического английского языка.

Перечислим те элементы авторского перевода, на которые критики и исследователи указывали как на недостатки. Главным образом – это стремление И.А. Бродского писать по-английски, соблюдая рифму оригинала, даже в ущерб метафорическому смыслу русского стихотворения и грамматическому строю языка перевода, что часто также приводило к неаутентичному звучанию³.

Нам представляется, что корень вопроса об авторских переводах лежит глубже, нежели просто вопрос об их языковом качестве.

«Русский» И.А. Бродский, безусловно, – поэт-новатор. В. Уфлянд, говоря о его творчестве, пишет, что «новаторство в словесности не предпо-