

УДК 140.1

СОВРЕМЕННАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ СЛОВА

Л.В. Шевченко

Томский университет систем управления и радиоэлектроники

E-mail: a-risa@mail.ru

Рассмотрена проблема онтологического значения произведений современной отечественной литературы в контексте двух концепций бытия: античной и восточно-христианской. Делается вывод о том, что выработанная в рамках восточно-православной традиции концепция бытия имеет уникальные ресурсы для осмысления современного «онтологического кризиса» культуры. Эксплицируются художественно-эстетические принципы энергийной концепции бытия, а также демонстрируется их применение в области анализа художественных произведений.

Ключевые слова:

Восточно-христианская традиция, энергийная концепция бытия, онтологическое значение художественно-эстетических феноменов.

Key words:

Eastern-Christian tradition, energies being conception, ontological meaning of the artistically-aesthetic phenomena.

Зафиксированный в середине XX в. «онтологический поворот», выявив ограничения классической науки, ознаменовал собой осознание и глубокую рефлексию самих стилей и принципов научного мышления. «Речь идёт, следовательно, о глубинном и ускользающе тонком логико-онтологическом повороте, трудность которого усугублена тем, что европейская мысль традиционно строила «первую философию» как обоснование «второй», строила, иначе говоря, онтологию как метафизику, мыслила о бытии в горизонте естества» [1. С. 181]. Подобным образом и в художественно-эстетической сфере европейской культуры до определённого времени главенствовали «метафизические» законы.

Одним из важных результатов «онтологического поворота» стал остро проявившийся ещё в экзистенциализме вопрос о роли и возможностях «существующего» человека в отношении к сущему. Такой антропологический фокус актуализировал понимание бытия через человеческое измерение, что выразилось в привлечении в философский дискурс категорий ценностно нагруженных, модальных, отражающих на себе настроения и состояния человека, это, в свою очередь, привело к эстетизации философии. Такие тенденции активизировали поиски концепций, отражающих альтернативные западной метафизике подходы к вопросам взаимосвязи онтологии, антропологии и эстетики. Эти концепции зачастую вырастают из противопоставлений западной и восточной картин мира и имеют в большей степени сравнительно-сопоставительный характер [2].

Другой путь поисков обнаруживается в контексте различий западной и восточно-христианской традиций берущих свои истоки в ещё более древних культурах: древнегреческой и ветхозаветной. В рамках каждой из этих культур были развиты своеобразные представления о бытии и выработаны принципиально разные формы и способы художественно-поэтического мышления, различные

представления о природе эстетического. Эти представления в дальнейшем синтезировались в христианстве, положившем новый этап осмысления вопросов онтологии и взаимосвязанное с этим изменение антропологических и художественно-эстетических представлений.

В западном христианском мировоззрении не было выработано каких-либо особых онтологических концепций и, в целом, были сохранены античные положения [3]. Византийская же церковь в процессе многочисленных богословских споров выработала оригинальные концепции, которые получили своё выражение в учении о сущности и энергиях Божиих св. Григория Паламы. Рецепция восточно-христианской концепции бытия подробно изложена в работах С.С. Хоружего [4, 5], которые продолжают традицию «православной мысли». Во всей духовной истории европейского мира С.С. Хоружий выделяет два типа онтологии: онтология единого бытия (сущностный тип онтологии), берущая своё начало в античности и воспринятая западным христианством; и онтология личного бытия-общения, зародившаяся в иудейской культуре и получившая глубинное осмысление в трудах восточно-христианских мыслителей, (энергийный тип онтологии). Эти типы онтологий так или иначе выраженные в феноменах культуры и осмысленные в некоторых теоретических положениях, заключают в себе принципиально различные типы художественно-эстетического мировоззрения.

Сущностной онтологии соответствуют понятия и категории, выработанные в «Поэтике» Аристотеля, которые легли впоследствии в основу европейской теоретической эстетики и определили художественное сознание европейской культуры вплоть до конца XVIII в. («культуры готового слова») [6]. Самодостаточной сущности здесь соответствует понимание сферы художественно-эстетического (искусства) как вторичной, чётко ограничен-

ной действительности. Выделенная таким образом художественная реальность ориентирована на изображение высшего и вечного мира сквозь переходящий земной. Эйдосу, идее-образцу соответствуют «объектно-овнешняющие» формы, имеющие статус идеала, нормы, правила, которые господствуют над произвольным, чувственно-конкретным. Ведущей нормативной категорией здесь является категория жанра, понимаемого как закон, сущностная модель организации художественного произведения.

На уровне художественного языка сущностную онтологию репрезентирует образ-понятие или «риторическое слово», которое оперирует готовым репертуаром смыслов. Ему соответствуют такие виды тропов как метафора, аллегория, эмблема. Ключевыми в такой эстетической системе являются категории «прекрасного» и «красоты», основные качества которых – завершенность и целостность.

Специфика творческого процесса понимается здесь во многом через соотношение с категориями формы и материи, где форма – это идея, упорядочивающая неорганизованную и хаотическую массу. Таким образом, автор уподобляется творцу – демиургу, мастеру, создающему мир с помощью идеалов. Основным принцип искусства – *«мимесис»* – понимается как натуралистически-подробное воспроизведение осмысленных и «готовых истин».

В рамках энергийной онтологии, в силу основополагающих положений о нарушении порядка мира в результате грехопадения, и невозможности его гармонии и целостности, эстетическое мировоззрение не могло основываться на представлениях о «завершенности», в результате чего здесь были выработаны особые формы художественного мышления.

Основным содержанием и «предметом» изображения здесь является направленность человека на спасение, стяжание Духа и все сопутствующие этому процессу душевно-духовные состояния и явления. В этой связи огромное значение отводится «личностному слову». Ключевой, в таком контексте, можно назвать категорию стиля, но не как она понималась античной поэтикой («индивидуальный стиль» как уровень владения поэтическим языком), а как она начала оформляться позже в романтической и постромантической эстетике. «Стиль репрезентирует и выражает не внешние («объективные») особенности субъекта, но его органическую, связанную прежде всего с целостным духовным мироотношением субъектность – незримого, но ощутимо и со-бытийно постигаемого (другими) «внутреннего человека»» [7. С. 13].

С таким понятием стиля тесно связан основной принцип творческой деятельности – принцип «вживания», вытекающий из максимально внимательного прислушивания к себе и к миру, из стремления увидеть и понять внутреннюю природу явлений, что выражается в очевидности изображенного, в дорефлективной достоверности изображаемого события.

К этому следует добавить, что при таком понимании творческой деятельности, автор произведения скорее соотносится с фигурой Спасителя, нежели чем с архетипом творца – демиурга, мастера.

На уровне художественно-поэтического языка энергийной онтологии соответствует язык, основой которого является символ. По мнению крупного отечественного литературоведа С.Н. Бройзмана [8], символ, происходя из такого явления как параллелизм, не является собственно тропом. Отличие символа от прочих словесных образов состоит в том, что в нём имеется самоценный (а не условный, аллегорический) конкретно-чувственный план, который способен разворачиваться в бесконечно значимый ряд смыслов.

Возвращаясь к вопросу об «онтологическом повороте» XX в., отметим, что с точки зрения энергийной концепции бытия кризис метафизики предстаёт как процесс деэссенциализации – деконструкции сущностных характеристик бытия. Таким образом, возможности энергийной онтологии, разработанной в восточно-православной традиции, позволяют по-новому взглянуть на актуальные онтологические проблемы в их соотносённости с феноменами современной культуры.

В свете сопоставления двух онтологических концепций, особенность отечественной культуры заключается в том, что восточно-христианское влияние нашло в ней выражение не на теоретическом уровне, а прежде всего в литературе «и лишь затем, через влияние литературы и народной религиозности, косвенными путями входили в орбиту мысли Серебряного века, сказываясь не столько на теоретическом фонде, сколько в поэтике, стилистике тематике русской философии, в её тоне, строе, акцентировке» [5. С. 306]. Таким образом, философское осмысление энергийной концепции бытия нашло частичное выражение в идеях многих русских религиозных философов, и, в частности, в концепциях М.М. Бахтина. В его работах, а также в трудах других авторов, были сформулированы понятия («внеаходимость», «диалогизм», «архитектоника», «эмоционально-волевой тон», «ценностное напряжение», «внутренняя речь»), выражающие противоположную субъект-объектному принципу позицию автора, позволяющие зафиксировать его «внутреннее» слово, которое, в свою очередь, меняет всю структуру и специфику произведения. Такие понятия релевантны положениям энергийной концепции бытия и могут служить основанием аналитики современных эстетических феноменов, основанной на расширительном понимании «онтологического».

С помощью выделенных выше характеристик энергийного дискурса и соответствующих им художественно-эстетических понятий и принципов, проанализируем ряд произведений современной отечественной литературы, размещая их на условной шкале, одним полюсом которой будут представления и категории классической (эйдетической)

поэтики, а другим – эстетические представления, релевантные энергийной концепции. Так, к примеру, произведения Д. Быкова, О. Славниковой условно можно охарактеризовать как «классические», выстроенные на принципах «эйдетической поэтики». В данных произведениях есть чётко прослеживающийся сюжет, жанровая определённость, и, что более важно, повествование выстроено на принципе «всезнающего автора и готового героя» [8. С. 131], где автор сохраняет дистанцию по отношению к изображённому миру. Эти произведения легко разделяются на два уровня: уровень идей, содержания и уровень средств их репрезентирующих – образов-понятий. Такие произведения подобны иллюстрациям, воплощающим идеи и концепты, рождённые прежде в сознании автора.

Приведём характерные образы, используемые в названных романах, которые отражают онтологические представления. Так, в романе О. Славниковой «2017» мир иного, потустороннего представлен хорошо знакомыми русской литературе по произведениям П. Бажова, мотивами и образами – поиск драгоценных камней, духи гор и сама «хозяйка» горы. Знакомые мотивы, помещённые в контекст современных реалий, приобретают новые интерпретации: потустороннее приобретает черты inferнального, аномального. Так, один из членов экспедиции «хитников», Колян, мечтает о драгоценностях, которые бы позволили ему «быть богатым просто для себя». Вот как он отвечает на вопрос о цели своего обогащения: «Чтобы себя уважать! И чтобы другие уважали, а не считали быдлом. Чтобы перед ментами погаными не трястись, когда ночью в метро тормознут. Чтобы жизни не бояться вообще!» [9. С. 271]. Здесь становится очевидной подмена в понимании свободы, когда потребности внутренней свободы пытаются разрешить с помощью внешних, «чудесных» предметов. Всомогущество и инаковость таких предметов-тотемов приобретают признаки виртуальности и обращаются смертельной опасностью.

Главный герой романа Д. Быкова «Оправдание» – историк Рогов – ищет «какую-то силу, на которую можно было бы опереться, которая однажды всех уже защитила и теперь спасёт» [10. С. 135]. В поисках такой силы герой попадает в лесной посёлок, где жизнь строится на крайне извращённых представлениях и заменой искомой героем силы, которая бы придала жизни смысл, является мучение. Страдание здесь тот единственный признак, «отличающий человека от прочих тварей» [10. С. 247]. «Говори и делай что хочешь, лишь бы мука твоя была максимальна. В ней – единственная гарантия значимости того, что делается с тобой» [10. С. 245]. Такое «иное» характеризуется как «чужое», «иное», «иноприродное», что можно интерпретировать как результат вольной, самодетальной человеческой трактовки онтологических вопросов, подмены их феноменами совершенно другой природы, что, в конечном счёте, приводит к хаосу и абсурду.

Ещё ряд характерных образов – метафор можно найти в романе И. Полянской «Прохождение тени». Этот роман находится значительно ближе к «энергийному» полюсу, нежели предыдущие, что выражается, прежде всего, в «неклассической субъективной структуре» [8. С. 235] – в типе авторства. Повествование в этом романе ведётся от первого лица и автор здесь не предшествует повествованию, а порождается в его процессе. Такой процесс задаёт внутреннюю архитектонику произведения, которую М.М. Бахтин противопоставлял внешней композиции. Это в свою очередь значительно меняет другие уровни произведения, в том числе и сам словесный образ: метафоры, рождённые в контексте личностного, «внутреннего» слова, приобретают многозначность, становясь более похожими на символы. Сюжет произведения, пропущенный сквозь призму личностного видения автора, становится размытым, однако приобретает некий внутренний фокус целостности.

Одна из основных идей романа, отражающая представления об изменении природы онтологического, оформляется в противопоставлении мира зрячих и мира незрячих людей: мира внешних, готовых образов и мира «необъективного», внутреннего, который ощущаем посредством звуков и запахов. «Человеческий глаз распахнут как щель копилки, в которую, толпясь, проскальзывают картины – чем ярче и доходчивее, тем вернее. На передний план выплывает всё, что имеет форму, что прошло режиссуру, отесняя, отбирая у сердца догадку, что прозрачность и есть несущая конструкция бытия, как пузырьки воздуха, лепятся души, над оболочкой вещей такие играют зарницы, но человеческий глаз не спешит их увидеть» [11. С. 161].

К произведениям, наиболее соотносимым с принципами и понятиями «энергийного» дискурса, можно отнести романы М. Шишкина «Взятие Измаила» (другое название: «Всех ожидает одна ночь») (2000) и «Венерин волос» (2005). Примечательно, что оба романа получив престижные премии, получили, однако, неоднозначные критические оценки, от откровенно апологетических, вплоть до заявлений о нежелании и неспособности читать текст романа [12, 13].

Сюжетная линия «Венериного волоса» выстраивается из ситуации главного героя – «толмача» (переводчика), который живёт в Швейцарии и работает в заведении, куда попадают люди, рассчитывающие получить статус беженца. Толмач переводит их показания, имея навык слушать и фиксировать малейшие нюансы особенностей языка, интонации и других особенностей речи, рассказа.

Заключения критиков по поводу структурных и стилистических особенностей романа можно репрезентировать следующим рядом понятий и сравнений: «писательская записная книжка», «литературные ошметки», «имитация дежавю» [14. С. 292], «какофония сменяющих друг друга хаотических фрагментов», «хаос», «текст без границ», «роман языковых пластов, которые сталкиваются или сливаются друг с другом» [15. С. 362–364].

«Венерин волос» — книга постлитературная, написанная в осознании того, что развитие характеров, жанров и стилей завершено. Этот роман — энциклопедия всевозможных исторических жанров, стилей: миф, сказка, поэма, пастораль, жизнеописание, детектив, считалочка, дневники, нон-фикшн и пр. В силу такой позиции автора, вся формальная коллажность, разрозненность структуры приобретают огромную рефлексивную и содержательную нагрузку. Автор прекрасно осознаёт, что он находится в пост-ситуации, когда говорить каким-либо прямым, сущностным языком (пользуясь категориями классической поэтики) уже невозможно. Тогда он отыскивает то, что осталось, те развоплощённые, деэссенциализированные формы, с помощью которых ещё можно как-то исхитриться зафиксировать главное: «...как много слов, обозначающих невидимое! Бог. Смерть. Любовь. И что делать, если нужно назвать то, что так близко, но для чего нет слов? Вернее те, что есть, совсем ничего не объясняют, более того, больны, грязны, гадки.<...> Нужно придумать новую азбуку, чтобы называть неназываемое» [16. С. 416]. В этом усматривается типологическое сходство с принципами «ипостасного» (иконологического) мышления, выработанным в христианстве за счёт сознательного использования традиций мифологии сознанием, прошедшим философскую школу [17. С. 341].

В своих поисках новой азбуки, М. Шишкина привлекают разнообразные возможности русского языка. «В заснежье — обло, стозевно, лайи, а здесь всех спасут, здесь все — уховёртки» [16. С. 417]. «Спящ, корпулентен, белоруснищ» [16. С. 421]. Ещё одним полем возможностей для «новой азбуки» является богатство интонаций: автор не просто комбинирует «повествовательные массивы», но показывает различные модусы, типы рассказывания. В пост-ситуации, когда у человека нет возможности создать (прожить) свою историю, ценностным становится выбор той или иной истории, способа её рассказывания.

М. Шишкин выводит некоторые закономерности, задаёт основные принципы «апофатической» поэтики. «Поставленная мной техническая задача — вобрать в себя всё, что было до меня, но конечная композиция, та мозаичная картина, которую я создаю из отдельных камушков — эта картина уже должна быть моя. И на мне лежит ответственность, что получится, чей образ возникнет на мозаике, чей лик, когда я положу последний камушек в эту картину» [18. С. 143]. «Мне нужно сказать важные вещи, которые будут актуальны и завтра, и послезавтра, и всегда. Поэтому я должен <...> создавать свой язык, который будет вне времени» [18. С. 145].

Теперь посмотрим, как в произведениях М. Шишкина организована субъективная сфера — тип авторства, способы повествования. Здесь автор не просто оставляет позицию «всемогущего» творца-сочинителя, но и не позволяет себе своих субъективных, «лирических» наблюдений от пер-

вого лица. «Толмач Шишкина лишь переводит чужие жизни и чужие миры, прикрепляя их к условной стене, как карту. Толмач — точка перехода, точка, в которой собираются слова, в которой история становится словом» [12. С. 298].

Романы М. Шишкина наиболее наглядно воплощают концепцию эстетического «не-завершения», разработанную Н.Н. Фридман [19. С. 386] на основе идеи диалогизма М.М. Бахтина [23]. Этой эстетике, в результате осознания невозможности завершения-катарсиса (спасения), остаётся функция «приготовительной школы спасения», которая являет собой «катастрофу» и «мученичество». В рамках такой эстетики происходит, по М.М. Бахтину, раздвоение автора на вторичного («эксекютора») и первичного («протоколиста»), способного зафиксировать картину мук и пыток.

Приведём цитаты из рецензий, говорящие о сложности и порой непосильности для читателя такой «подготовительной школы». «Запас читательского сострадания расходуется сразу, безотлагательно — когда предельное нагромождение мук и мытарств начинает вызывать вполне запланированное недоверие. На остальную часть книги приходится растерянность, подавленность, неустроенность» [14. С. 296]. А вот слова самого автора, которые говорят о том, каковы в его понимании истинные отношения автора-героя-читателя и цели их взаимодействия: «Искусство, <...> — это то, что берёт вот эту чудовищную реальность, когда живого человека прибивают гвоздями к кресту, берёт эту кровь, боль, ужас, которые сами по себе — в реальности — отвратительны и бессмысленны, и делает из этого прекрасное. Искусство — это при помощи слов превратить, как это сделал Шаламов, страшный колымский опыт в возвышенное переживание, в соединение с Богом» [18. С. 137].

Здесь очевидна авторская позиция, которая соответствует «эстетике не-завершения»: автор в таком произведении — свидетель и посредник, соотносимый с фигурой Спасителя. Здесь отчётливо проявляется основной принцип «архитектонической» конструкции (М.М. Бахтин), заключающийся в том, что его носитель мыслится занимающим позицию вне изображаемого события («внеаходимость») и вместе с тем — «понимающий ценностный смысл совершающегося». Только сплетение ненарушимой внеаходимости и «не индифферентизма», по мнению М.М. Бахтина, позволяют автору изобразить событие в ценностно-смысловом эстетическом целом.

Теперь, после выяснения устройства, архитектоники произведений М. Шишкина, посмотрим на собственно содержательный (идейный) план. Причём, на примере данных произведений, проявляется некая закономерность. Изобретение, разработка «апофатической» (энергийной) поэтики — своеобразное преодоление табу на произнесение «имён бытия» — даёт возможность автору «безнаказанно» говорить и привлекать огромное количество что ни на есть самых бытийных образов, ми-

фологем, архетипов, идей. Автор-толмач как никто другой понимает основное назначение слова: «на самом деле существование в реальности, реальный онтологический статус получает не совершенное, которое может быть сколь угодно окказионально, а – произнесённое» [20. С. 31].

Так, с самых первых строк «Венериного волоса» становится понятно, что речь идёт не об учреждении, где рассматриваются дела о предоставлении убежища в Швейцарии, а об ином мире, за-граничном, за-смертном, за-гробном. Уже эпитафия говорит об этом ясно и прямо: «И прах будет призван, и ему будет сказано: «что тебе не принадлежит, яви то, что ты сохранял до времени». Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем. Откровение Варуха, сына Нерии. 4, XLII» [16. С. 5].

На протяжении всего романа встречаются своеобразные метафоры, значение которых легко сопоставляется с идеями «энергичной онтологии»: «...просто мы не осознаём, что живём в невидимом и неосознаваем четвёртом измерении, <...> а видим себя только в третьем» [16. С. 376]; «Если в первобога перестают верить, он же не исчезает, просто живёт себе где-то в сторонке, неприметно, невидимо» [16. С. 471]; «...один человек сказал, что у каждого в душе дыра размером с Бога, так вот – всё это ерунда. У каждого – дыра размером с любовь!» [16. С.132].

Эти сравнения (включая значение самой их формы – бытовой, нарочито непоэтической) переакцентируют, переосмысляют отношения «внутреннего-внешнего» в мире и человеке. География, история, любовь, мир – это всего лишь контурные карты, которые стало возможно закрашивать произвольно. Таким образом, становится понятным, что рухнул не столько мир, сколько формализованные представления о нём. В понятиях энергичной концепции это можно охарактеризовать как «деэссенциализация» мира. При этом неминуемо возникает вопрос о том, как действовать в изменившихся условиях. Сама позиция автора – толмача, те муки и ужасы, про которые рассказывают персонажи-собеседники, косвенно, но отчётливо задаёт поле «ценностного напряжения» романа и указывает на некоторые ориентиры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). – М.: Наука, 1988. – 208 с.
2. Григорьева Т.П. Эволюция к духу // Человек. – 2009. – № 1. – С. 26–41.
3. Каждан А.П. Византийская культура X–XII вв. – СПб.: Алетейя, 1997. – 282 с.
4. Хоружий С.С. О старом и новом. – СПб.: Алетейя, 2000. – 477 с.
5. Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. – М.: Изд-во гуманитарной лит-ры, 1998. – 352 с.
6. Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – 508 с.

Характеризуя принцип нелинейного повествования в постмодернистской литературе, Т.А. Касаткина выделяет одну особенность этого феномена: «Нелинейность это не отсутствие последовательности событий – это отсутствие их неотменимости. <...> Как вневременность (или всевременность) постмодерна – пародия на вечность, так нелинейность – пародия на покаяние как на возможность очищения и отмены греха. Но если вечность трансцендентна времени, и покаяние возводит человека к вечности, к его неповреждённому в ней образу, то имманентная «вечность» тысячекратно проводит человека через один и тот же порог, через одно и то же событие – до тех пор, пока он не совершит этот переход удовлетворительно» [21. С. 131].

Подобным образом и в «Венерином волосе» усилия толмача, способного всё записать и сохранить, направлены на то, чтобы стать таким «тысячекратным проводником», подсказывающим человеку как именно можно совершить этот переход удовлетворительно: «Вопрос: Но если поставлена на последней странице будущего точка, значит, изменить ничего нельзя? А если хочется что-то в жизни исправить? Вернуть кого-то? Долгобить?»

Ответ: Наоборот, в любую минуту может измениться даже то, что уже было. <...> Прошлое – это то, что уже известно, но изменится, если дожить до последней страницы» [16. С. 388]. «Потому что если и есть где-то настоящее, то ищут его не там, где потеряли, а в Риме <...>. Потому что если любовь была, то её ничто не может сделать небывшей. И умереть совершенно невозможно. Если долгобить» [16. С. 476].

Данный анализ выявляет определённую взаимосвязь художественно-эстетических реалий произведений литературы с положениями энергичной концепции бытия и позволяет обозначить основные принципы «энергичной поэтики». Это в свою очередь может являться базой для разработки системы анализа онтологического значения современных художественно-эстетических феноменов, не отвечающих представлениям классической эстетики.

7. Закс Л.А. Антропологическое основание художественного стиля // Текст. Поэтика. Стиль. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2004. – 365 с.
8. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – 2-е изд., испр. – М.: Издат. центр «Академия», 2007. – 368 с.
9. Славникова О.А. 2017. – М.: Вагриус, 2007. – 544 с.
10. Быков Д.Л. Оправдание. – М.: Вагриус, 2005. – 288 с.
11. Полянская И. Прохождение тени. – М.: Вагриус, 1999. – 448 с.
12. Рождественская К. Изречения выхода в день // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 75. – С. 297–300.
13. Данилкин Л. [Рец.] Шишкин М. «Венерин волос» // Афиша. – 2005. – № 157. – С. 63.
14. Каспэ И. И слава ей венок плела // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 75. – С. 291–296.

15. Ремизова М.С. Только текст. Постсоветская проза и её отражение в литературной критике. – М.: Совпадение, 2007. – 447 с.
16. Шишкин М.П. Венерин волос. – М.: Вагриус, 2007. – 480 с.
17. Померанц Г. Выход из транс. – М.: Юрист, 1995. – 575 с.
18. Одиннадцать бесед о современной русской прозе // Интервью Кристины Роткрих / под ред. А. Юнгрен и К. Роткрих. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 160 с.
19. Фридман И.Н. По направлению к Рампе: бахтинский «хроно-топ» как общеэстетическая категория // «Литературоведение как литература»: Сб. в честь С.Г. Бочарова / отв. ред. И.Л. Попова. – М.: Языки славянской культуры; Прогресс-Традиция, 2004. – 572 с.
20. Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.
21. Касаткина Т.А. Пространство и время в русской литературе конца XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры / отв. ред. Ю.Б. Боров. – М.: Наука, 2003. – 447 с.
22. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 500 с.
23. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 316 с.

Поступила 21.04.2010 г.

УДК 821.111.09:821.161.1.09

ЭВОЛЮЦИЯ ПОДХОДОВ К ПЕРЕВОДУ ЛЕКСИКИ С НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫМ И РЕЛИГИОЗНЫМ КОМПОНЕНТОМ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КУЛЬТУРЕ

Т.В. Коротченко

Томский политехнический университет
E-mail: tatyana1003@mail.ru

Представлена эволюция подходов к переводу лексики с национально-культурным и религиозным компонентом в англоязычной культуре XX в. Результаты сопоставительного анализа четырех переводов романа Ф.М. Достоевского представлено во взаимосвязи с основными постулатами переводческих концепций.

Ключевые слова:

Художественный перевод, взаимодействие культур, национально и религиозно маркированная лексика.

Key words:

Fiction translation, cultural interaction, words with national and religious coloring.

Художественный перевод является особым видом переводческой деятельности, в которой переводчик вынужден балансировать между верностью оригиналу и нормами и традициями переводящего языка и культуры. Задача переводчика осложняется еще и тем фактом, что художественный текст – это сложно построенный смысл, за значениями языковых единиц которого скрывается целая сеть ассоциаций, смысловых связей, универсальных и национальных концептов. Не всегда подлежащая при переводе информация является действительно переводимой вопреки распространенному в современном переводоведении мнению о семантической точности перевода.

При переводе на другой язык существенное значение получает не столько содержание, сколько представление об излагаемой информации. В терминах современной когнитивной лингвистики имплицитная информация [1] является более важной составляющей в практических ситуациях употребления языка, чем системные значения языковых единиц. Восприятие информации, представленной в художественном произведении, в большей степени зависит от существующего коллективного или частного опыта, от сложившихся предпочтений и системы оценок, нежели от знания языка как си-

стемы знаков. Подразумеваемая информация, создающая некое художественное поле текста, может значительно отличаться среди носителей общего языка и культуры.

В связи с этим, интересным полем для наблюдений представляется перевод национально и религиозно маркированных слов и текстов. Несовпадение художественной имплицитной информации в условиях культурного различия может быть обусловлено многими факторами, в том числе культурным опытом и возрастом, уровнем образования и степенью близости культур. Для того, чтобы обеспечить бытование переводного текста в воспринимающей культуре, переводчик вынужден воспроизводить потенциальные импликации в несколько иной форме, меняя их структуру и функции в соответствии с определенными характеристиками переводящей культуры, которые со временем могут изменяться и преобразовываться.

Таким образом, в попытке создать равноценное подлиннику художественное произведение в условиях переводящего языка и культуры, переводчики создают новые переводы, применяя различные стратегии и тактики. В рамках межкультурного и межлитературного посредничества актуализируется задача выявления определенных закономер-