

не»), картины («Посреди вражды и шума...», «Бог семейных удовольствий»). При таком сужении пространства важной становится функция детали [6]. У Кушнера деталь, мимолетное замечание, может формировать центр стихотворения, и тогда она выносится в названия: «Солонка», «Пластинка».

Конкретизация, детализация пространства – примета литературы эпического рода. Но и эта «точечность», сжатость пространства «расправляет» временную координату: «...Смекну: между веком и мигом// Особенной разницы нет». Значимыми становятся мотивы памяти, воспоминания и узнавания, при помощи которых время сдвигает границу в прошлое. Свойство субъекта, «вспоминать», позволяет создать эпическое удаление объекта и субъекта. В тоже время оно является важнейшей характеристикой автора как субъекта сознания. Таким образом, эпическое многоголосье субъектов речи, конкретизация пространства, и большая временная дистанция объединяют стихотворения в целостный «текст», обогащают лирическую доминанту книги. Главными в ней остаются непосредственный способ выражения отношения к миру, вера в его гармоничное устройство, в силу добра. Это создает единый эмоциональный тон книги А. Кушнера «Ночной дозор».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. См. наши работы: Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворении Н. Рубцова «Я буду скакать по холмам...» // Славянские духовные ценности на рубеже веков. Тюмень, 2001. С. 90-92; Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворении И. Бродского «Ты поскачешь во мраке...» // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 2001. С. 146-149; Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворных текстах середины 60-х годов первого послевоенного поколения («Идут белые снега». Е. Евтушенко, «Зимняя замкнутость». Б. Ахмадулиной) // Славянские истоки словесности и культуры в Западной Сибири. Тюмень, 2001. С. 137-149; Жанровое своеобразие лирики первого послевоенного поколения (Стихотворение А. Кушнера «Пластинка») // Славянские духовные традиции в Сибири. Тюмень, 2002. С. 118-120.
2. Кушнер А. Избранное: Стихотворения/ Предисл. И. Бродского. СПб.: Худож. лит., 1997. С. 24-56.
3. Корман Б. О. Лирика и реализм. Ижевск, 1986. С. 25-32.
4. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. С. 56-86.
5. Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982. С. 13-14.
6. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. С. 96

**Ольга Борисовна БАЧЕЕВА** —  
аспирантка кафедры  
русской литературы  
филологического факультета

УДК 821.161.1.09

### **ОСОБЕННОСТИ (НЕТРАДИЦИОННОСТЬ) ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ М. А. ВОЛОШИНА**

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассматриваются различия художественной и научной критики, показывается нетрадиционность критической «прозы» М. Волошина, выявляются некоторые из его основных приемов написания статьи.

*Starting with the reflection on the deviations between literary and scientific criticism the author demonstrates the impossibility to «label» M. Voloshin's critical works with a focus upon his major stylistic devices.*

Сам термин «критика» неточно определяет сущность «критических» работ художников слова, которые образуют отдельную область литературы. Для таких произведений писателей более уместным будет термин «интерпретация», «истолкование», т. к. писатель размышляет над художественным произведением, дает свою оригинальную трактовку, нежели анализирует его. Интерпретация, истолкование раскрывают смысл произведения как процесс осмысления, а осмысление как осуществление наличного в произведении смысла. Это своеобразный диалог критика с автором.

Особенностью писателя-критика-интерпретатора является его субъективность. Главное для него — открытие новых сторон действительности, т. к., интерпретируя произведение, писатель ориентируется на свою художественную концепцию. Научная же критика должна быть объективной, она намного более требовательна, чем художественная. Автор-беллетрист всегда может сослаться на свое видение мира, научное сочинение изначально претендует на точность построений и формулировок [1].

Вл. Губайтловский отмечает: «Всякое суждение литературного критика либо субъективно, либо неточно» [2]. Точное суждение возможно только в том случае, если писатель этот текст любит, если он проник в него, стал частью его самого. Но это чистая субъективность. Стремясь к объективности, писатель «устраняет себя из суждения», тем самым удаляясь от текста. Это приводит к тому, что становится возможным интерпретировать в общих терминах только общий контур. Это ведет к приблизительности. Однако, по мнению Ю. Айхенвальда, в этой субъективности писателя-критика «не только право его, но и обязанность» [3]. Литературное произведение всегда — диалог: писателя и читателя. Последний сотрудничает первому. Писатель и читатель — понятия соотносимые. Писателя создает читатель, критик осуществляет потенцию автора. «Вот почему от субъективности здесь нельзя отрешиться: она в искусстве и неизбежна, и желанна» [4].

Точное понимание и интерпретация — это конгениальное сотворчество, но нельзя быть конгениальным всем и каждому, а оценить объективно можно практически любой текст. Это показывает еще одну особенность писательской критики — избирательность.

Для критика процесс создания художественного произведения остается чужим, чтобы максимально приблизить его к себе, поскольку нельзя сделать его своим, ему самому нужно стать писателем. Самоощущение большинства критиков периода Серебряного века — писательское. Они не статьи, не рецензии пишут, они пишут специфическую, но «прозу», чувствуя себя свободными от традиционного критического «этикета».

Писатель, в основном, берется за перо критика только тогда, когда ему что-то чрезвычайно понравилось или, наоборот, не понравилось.

Конечно, эмоциональное потрясение может быть стимулом к выступлению и в профессиональной критике, но оно не является главным и определяющим, т. к. от такой критики требуется объективно-субъективное осмысление явлений и процесса художественной литературы, использование научной терминологии, научный текст не предполагает оценок; жанр рецензии на них строится.

Если критика обретает право своего рода суда над литературой, от нее родившись, то она тем успешнее справляется со своими задачами, чем яснее осознает свое происхождение. Критические замечания писателей на этом фоне приобретают большое значение. Творчество и есть самопознание творящего. А поскольку говорящий творит, полагаясь на верность чувства, а не только разума, у него развивается способность к предчувствиям и прозрениям.

Писательская критика приобретает способность тончайшего проникновения в художественную ткань произведения, в структуру личности писателя. Научная критика не обладает такой способностью, хотя не лишена большого философско-исто-

рического опыта. Цель писательской критики – конкретное, но не научное аналитическое рассмотрение творчества писателя, последнее относится, скорее, к профессиональной, научной критике. Суть писательской критики – передавать, прежде всего, личное, пережитое [5].

Оценки писательской критики чаще всего носят предварительный интуитивно-эмоциональный характер. Отличительными признаками этих оценок являются: быстрота, категоричность, эмоциональность, подчеркивающие их субъективную значимость. Сила писательской критики в лаконичности, выразительности, конкретности, в «высшей культурной терпимости» [6].

В профессиональной критике (по сравнению с писательской) оценка выводится на основе анализа художественного произведения и связана со статусом, задачами и функциями критики. Аксиологический аспект является в ней основным. Оценка профессиональной критики более объективна. Осмысление произведения в критике: факт — анализ факта — объективно-оценочная концепция литературных явлений. В писательской интерпретации по-другому: факт — интерпретация факта — субъективно-оценочная концепция литературы. Писатель выражает свою мысль в образах, поддающихся множественному истолкованию. Критик раскрывает логическое содержание образа, «ставя на место алгебраических знаков арифметические величины» [7], передает смысл образа с помощью логики и понятий.

Отношение к чужому литературному творчеству, которое зависит от профессиональных познаний, эстетической концепции писателя, всего его мировоззрения, во многом аналогично его отношению к действительности при создании художественных произведений. Он использует многие из тех средств выразительности, к которым прибегает в своем художественном творчестве. Ему не приходится осваивать профессию критика, способность к ней заложена в самой природе писательского творчества. Поэтому нельзя разделять литературу и литературно-критическое творчество писателя.

Писатель-критик, по большей части, познает литературу, познавая личность писателя-автора. На рубеже веков личность, жизнь, судьба художника, его самосознание и интерпретируемый им культурно-исторический феномен становятся объектами и субъектами творчества, «книгами отражений», «ликами культуры». Само анализируемое произведение было неким знаком, помогающим уловить истину. В критике Серебряного века важным становится прием интерпретации в критическом суждении и внимание к слову, его выразительным возможностям, к стиховедческим аспектам, к вопросам мастерства целого.

Волошин как писатель Серебряного века не являлся исключением. В его критических работах можно найти почти все вышеперечисленные признаки писательской критики.

Стоит ли говорить, что Волошин брался за перо, описывая только то, что ему самому близко и понятно, в этом выражается избирательность его работ. Оценки анализируемых произведений и авторов глубоко субъективны, ведь каждое из них прошло через его душу, а это не могло не волновать критика и нашло свое отражение в его статьях. Яркой индивидуальной чертой работ М. Волошина является прием сотворчества, когда критик как бы вживается в атмосферу творчества писателя, в результате критику удается «настроиться» на тональность творческой жизни своего героя, найти ту особую мелодию, которая создает неповторимую тональность работы. Сопричастность автора статьи с писателем достигает такой степени, что критик добивается почти адекватности в стиле, а также индивидуальной творческой манеры мастера [8]. В процессе этого поиска тональности творческой жизни писателя М. Волошину удается отыскать то единственное — факт, подробность, оценку современников, знакомых, друзей (данные сквозь призму чужого сознания), то зернышко, через которое «прорастет» все повествование. Разумеется, что работы Волошина эмоциональны, он описывает свою радость встречи с творчеством того или иного писателя, от

личной встречи с ним, однако, насколько бы ни были эмоциональны его статьи, они лишены патетики, нравоучений. Это говорит о том, что автор «тяготеет к внутренней цельной монологической позиции» [9], четко соблюдая повествовательность.

Ко всему прочему, каждая статья Волошина — это отклик на живую современную жизнь, он всегда стремился донести до французской читающей публики своеобразие русского искусства, для русских он был переводчиком французского искусства. Такая цель могла быть достигнута только при соблюдении определенных условий: статьи должны появляться одновременно с произведением искусства, о котором идет речь, для более простого и точного восприятия читателем. Однако свои статьи Волошин предпочитал писать по памяти, т. к. истинными впечатлениями считал только те, которые осели на дно души и были забыты на некоторое время. Про себя он говорил, что ему необходимо время, чтобы правильно подобрать слова для описания какого-либо явления в своей жизни. Собственное впечатление — основной критерий истинности характеристики художника. Этот принцип звучит как основополагающий в предисловии М. Волошина к своей книге портретов «Путник по вселенным»: «В каждой статье я стремился дать целый лик художника. Произведения же художника для меня нераздельны с его личностью. Мне мало прочесть стихотворение, напечатанное в книге — мне надо слышать, как звучит оно в голосе поэта; книга мертва для меня, пока за ее страницами не встает живое лицо ее автора» [10].

Его статьи невелики по объему, но и на двух-трех печатных страницах Волошин может рассказать о характерных особенностях всего творчества описываемого автора (Слевинский, Морис Дени...) или дать подробный анализ одного мотива в его творчестве (В. Брюсов «Пути и перепутья») или отдельного произведения («Ф. Сологуб «Дар мудрых пчел»», «Елеазар», рассказ Л. Андреева).

Волошин, создавая особую художественную прозу, обращает внимание читателя на биографию писателя, говоря о том, что она, может быть, и является одной из предпосылок творчества.

Возьмем его статью о В. Я. Брюсове, где видна строго определенная позиция автора. Волошин рассуждает в работе, как бы думает вслух, говорит с читателем, пытаясь своей работой — по сути дела монологом — убедить в правоте, и даже не столько в правоте своей точки зрения, сколько в возможности существования таковой. Он логически подводит читателя к своему восприятию, добивается звучания своего голоса с голосом читателя в унисон. Таким образом, автор-критик поднимает читателя до возможности воспринять чужую эстетическую позицию как свою.

Волошин не боится представить на суд читателя свои мысли. Имеется в виду не то, что статья — это уже письменное выражение мыслей, а то, что автору статьи подумалось в определенный момент времени и связано с конкретной ситуацией. Происходит диалог Волошина с самим собой. Сначала вопрос, мысль ситуативная, а следом ее анализ, по времени отстоящий от момента ее появления, размышления о том, что могло привести его к этой мысли, как это могло произойти, сам для себя приводит он доказательства, подтверждающие его мысль. Именно эта доверительная атмосфера, легкое общение с читателем делает статью Волошина понятной, доступной для восприятия.

Однако за кажущейся на первый взгляд легкостью стоит большая работа, проделанная писателем-читателем-критиком-искусствоведом. В статье виден анализ, разбор всего творчества того автора, который попадал в поле зрения критика. Это не столько критический разбор, сколько искусствоведческий, поскольку здесь все: отдельное произведение, биография поэта, связь биографии с этим произведением, со всем творчеством и, шире, с историческим временем, литературной ситуацией, в которой создавался текст.

Волошин, тонко чувствуя, проникая в художественную ткань произведения и структуру личности писателя, анализируя произведение, выражает свою мысль в

образах, которые каждый может истолковать по-своему. Он и в критических статьях пользуется теми же приемами, что и при создании стихов. К этому относится частое использование метафор и эпитетов.

«Ему (Брюсову) не выгнуть в стихе овала хрупкой глиняной вазы, тонкою кистью не расписать ему черным по красному легких танцующих фигур. Но он может высокой дугой вознести свой стих — вечный, как римский свод» [11]. «У него нет романтического моря, декламирующегося с широкими жестами всеми гекзаметрами и ямбами своих волн» [12]. «Но тона эти он дает в дымке своего собственного колорита, как поэт, переводя с другого языка, одевает чужую мысль в звоны собственного ритма» [13].

Описывая произведения одного жанра искусства, он привлекает образы и средства другого жанра. Таким образом, получается целостная картина, разные виды искусства дополняют друг друга, делая непонятные для читателя образы более простыми и доступными.

К художественным особенностям критической прозы Волошина можно отнести и композиционное построение статьи, объединение нескольких статей под одним названием. Возьмем три статьи, объединенные под одним названием «Письмо из Парижа». Речь идет о двух разных выставках разных художников. Но это темы первой и третьей статьи. Вторая в смысловом отношении тесно связана с первой, однако эта связь обозначена лишь схематично. Обе статьи связаны одним предложением, в конце первой статьи читаем: «К таким относится Слевинский» [14] (Лики творчества. С. 229). И ничего больше. О нем ни разу не упоминалось в тексте ранее, однако именно этим предложением Волошин завершает свою статью. Закончив ее так, он получает прекрасную возможность более полно остановиться на творчестве отдельного автора. Этот своеобразный элемент игры поддерживает интерес читателя, возбуждает в нем желание побольше узнать о человеке, именем которого завершена первая часть «письма».

Если говорить о композиции отдельной статьи, то следует отметить, что Волошин и здесь нетрадиционен. Когда творчество какого-либо автора, художника можно разделить (даже условно) на несколько этапов, отделов, то традиционно сначала идет обозначение деления, а затем разбор каждого из отделов в частности. Критик избирает другой путь. Он сначала говорит об одном из разделов, не говоря ни слова, что это только часть творчества художника. Обрисовав один, он решает, что теперь самое подходящее время познакомить читателя с классификацией творчества в целом и разобраться в особенностях других разделов. Правда, приступает к описанию их без обиняков, не стараясь связать разные отделы между собой, подразумевается, что достаточно одного раза, где они упоминались все вместе.

«Отличительной особенностью критики Волошина, — считает Т. А. Бреева, — является широкое проникновение в нее художественного начала, что во многом обусловило особый характер ее диалогичности». Она говорит не только о «прямом диалоге» между критиком и читателем, она отмечает другую диалогичность: «приобщение самого критика к творческому акту создания произведения, которое становилось предметом изучения». Открытое сотворчество — пересказ («Елеазар», рассказ Л. Андреева). В его статьях мы можем найти множество цитат, но критик, скорее, создает эмоциональный настрой. «Очень часто критические статьи Волошина строятся как монтаж цитат из различных стихотворений поэта («Ярь» — Стихотворения С. Городецкого), «Алексей Ремизов «Посолонь»». Комментарий критика почти отсутствует. Фрагментарность текстов дает единство впечатлений о художнике благодаря тщательному подбору цитат и различных, каждая из которых является своеобразным мазком импрессионистической картины» [15]. Цитирование у Волошина многофункционально. Оно может быть связано с самой концепцией анализа («Гороскоп Черубины де Габриак»), но нередко это ключ ко всему творчеству поэта или отдельной его книге («Голоса поэтов»).

Главное для М. Волошина — постижение духовного мира писателя, для этого он использует прием передачи образа через образ. Причем этому служит эпитафия — цитата из произведений мировой культуры или художественной литературы, в нем заключен определенный «эпитет, который становится лейтмотивом статьи» (работы о М. Кузьмине, И. Анненском) [16].

Д. Касьянова отмечает использование Волошиным приемов не только литературы, но и живописи. «Отображая видимое в кратчайший момент созерцания, художник должен, во-первых, передать общую картину наблюдаемого явления (пространство и фигуру в нем), во-вторых, сделать зримой световоздушную среду, зафиксировать ее состояние, в-третьих, подчеркнуть время наблюдения наблюдаемого мгновения случайными позами персонажей, незаконченностью жестов» [17]. Образ поэта-современника статичен: отражено мгновение, когда Волошин фиксирует фигуру своего собеседника. Записывая возникшие впечатления и ассоциации, делая определенные выводы, он находит в литературе, античности, произведениях мировой культуры образы и образцы, перемежая «художественность» и литературные ассоциации.

Как мы заметили, Волошин, вписываясь в общую волну писателей-критиков, имеет много отличительных особенностей. Он своей статьей-монологом всегда настроен на диалог с читателем и анализируемым произведением. Его риторические вопросы-восклицания нужны не только для того, чтобы оживить текст, это и вопрос самому себе, и вопрос вдумчивого читателя критику. Он доверяет своему собеседнику, именно поэтому может свободно говорить о своих первых впечатлениях, мыслях, радоваться от предвкушения новой встречи со старым другом и его творчеством. Именно поэтому статьи его лаконичны, насыщены метафорами, эпитетами, всегда имеют оригинальную композицию как внутри одной статьи, так и цикле статей под одним названием. Не боясь говорить с читателем о своих чувствах, Волошин тем самым делает свою статью убедительнее, а у читателя возникает чувство, что он сам нашел дорогу к истине, не подозревая, что это происходило под чутким руководством человека, тонко чувствующего прекрасное. Самые образы, яркие метафоры помогают критику легче перейти к анализу данной работы или творчества художника в целом. Такой прием, когда образы понятны не только автору статьи, но и читателю, позволяет сблизить автора и адресата, установить контакт между двумя сознаниями и сделать возможным их диалог как двух равноправных собеседников.

Таким образом, Волошин выступает в своих работах как представитель своей эпохи, однако является самобытным художником слова, обладающим оригинальной эстетической позицией, позволяющей ему максимально приблизиться к анализируемому произведению и активно влиять на восприятие культурного явления своего читателя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Амирова В. НПК: критика как орудие научной гигиены // Russian journal russ@russ.ru 11.02.02.
2. Губайтловский В. Пятый постулат // Russian journal russ@russ.ru 20.03.02.
3. Айхенвальд Ю. Вступление // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1987. С. 26.
4. Там же. С. 26.
5. Истратова С. П. О характере писательской литературно-критической интерпретации // Филологические науки. 1982. № 1. С. 10-15.
6. Крылов В. Н. Формирование принципов изучения поэтики в русской символистской критике конца XIX-начала XX вв. // Ученые записки Казанского университета. Т. 135. 1996. С. 257-263.
7. Полонский Вяч. Заметки о критике // Новый мир. 1929. № 11. С. 187.
8. Касьянова Д. Литературные портреты писателей Серебряного века. [http://www.relga.rsu.ru/avt/kasianova\\_d.htm](http://www.relga.rsu.ru/avt/kasianova_d.htm)-3К-11.04.2002

9. Бреева Т. Н. О диалогической природе литературно-критических работ М. А. Волошина // Международная научная конференция «Языковая семантика и образ мира», Казань, 7-10 октября, 1997. [http://www.kcn.ru/tat\\_ru/science/news/lingv-97/n182.htm](http://www.kcn.ru/tat_ru/science/news/lingv-97/n182.htm)
10. Волошин М. А. Автобиографическая проза «история моей души» // Путник по вселенным. М., 1990. С. 18.
11. Волошин М. А. В. Я. Брюсов «Пути и перепутья» // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1989. С. 415.
12. Волошин М. А. Письмо из Парижа. Слевинский // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1989. С. 231.
13. Волошин М. А. Письмо из Парижа. Морис Дени // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1989. С. 232.
14. Волошин М. А. Письмо из Парижа. Парижские салоны // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1989. С. 229.
15. Бреева Т. Н. О диалогической природе литературно-критических работ М. А. Волошина // Международная научная конференция «Языковая семантика и образ мира», Казань, 7-10 октября, 1997. [http://www.kcn.ru/tat\\_ru/science/news/lingv-97/n182.htm](http://www.kcn.ru/tat_ru/science/news/lingv-97/n182.htm)
16. Касьянова Д. Литературные портреты писателей Серебряного века. [http://www.gelga.rsu.ru/avt/kasianova\\_d.htm-3K-11.04.2002](http://www.gelga.rsu.ru/avt/kasianova_d.htm-3K-11.04.2002)
17. Там же.

*Ольга Владимировна БАДРЫЗЛОВА —  
аспирантка кафедры русской  
литературы филологического  
факультета*

УДК 821.161.1.09+81.252.2.25

## **ПРОБЛЕМА АДЕКВАТНОСТИ ПЕРЕВОДА ПРОЗЫ В. РАСПУТИНА НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК (ПОВЕСТЬ «ЖИВИ И ПОМНИ»)**

*АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается проблема адекватности перевода художественного текста и анализируется повесть В. Распутина «Живи и помни» в переводе Е. Арндта на немецкий язык.*

*The article deals with the problem of adequate translation of the belles-lettres text. The material of the analysis is V. Rasputin's story «Live and Remember» translated into German by E. Ahrndt.*

Огромную роль в реализации художественного замысла произведений В. Распутина играют реалии крестьянского быта и использование местной, народно-диалектной лексики и фразеологии. Писатель-сибиряк, В. Распутин, пишет на том языке, на котором говорят его земляки.

«Мои сибиризмы, — признается он в одном из интервью, — это моя терминология... Когда я учился в университете, я заставлял себя ломать привычный мне язык, стремился подыскать другие слова, но для меня это было все равно, что учить немецкий или французский и, главное, думать на другом, незнакомом для себя языке. Меня частенько одергивали, иногда довольно резко, но, как видите, исправить не удалось... Может быть, я иногда излишне пользуюсь сибирскими словечками, диалектами, но, поверьте, это не нарочитость, это мои слова. Я думаю на этом языке и, естественно, пишу на нем» [2: 14].

Использование особенностей сибирской местной речи у В. Распутина — это не эпизодическое, разовое обращение литератора к говорам как постоянному стилис-