

Н. А. Корзина

ЖАНРЫ АНИМАЛИСТИКИ А. И. КУПРИНА

В статье рассматриваются те жанры анималистики А. И. Куприна, которые соотносятся с каноническими жанрами новеллы и аполога и фольклорными жанрами былички и небылицы, что свидетельствует, с одной стороны, о поисках писателем связей с предшествующей литературной традицией, а с другой стороны, указывает на его способность создавать новые формы малой прозы.

Ключевые слова: анималистика, канонические жанры, фольклорные жанры, новелла, аполог, быличка, небылица.

Малая эпическая форма в наследии А. И. Куприна с точки зрения её жанровой специфики практически не исследована. Сам писатель довольно редко давал авторское определение жанра своих произведений, а в литературоведении сложилась традиция называть их рассказами, хотя очевидно, что это далеко не так. Подобная ситуация сложилась и в отношении анималистики А. И. Куприна. Следует признать, что этот раздел наследия писателя вообще обойдён вниманием учёных. Скупые упоминания в очень немногих работах [3; 4; 5; 14], конечно, не могут дать сколько-нибудь полного представления об этой оригинальнейшей части творчества писателя.

Зообеллетристика А. И. Куприна – явление не случайное. Появление произведений о животных связано с необыкновенной широтой человеческой натуры писателя: он любил всё живое, и оно отвечало ему тем же. Вспоминая о А. И. Куприне, Б. М. Киселёв писал, что он был способен забыть о себе, отыскивая пропавшую собаку или спасая от смерти больного жеребёнка. У него дома в Гатчине «в какой-то момент насчитывалось одних собак 17 штук, а были ещё кошки, кролики, куры, гуси, утки, поросёнок, телёнок, обезьяна» [3: 185]. Дочь Куприна Ксения Александровна вспоминала какую-то картину из раннего детства, когда с потолка большой комнаты в кольце, прикрепленном цепью к потолку, свисала, качаясь, змея, поводя по воздуху своей маленькой плоской головкой [3: 185].

Хорошо известно признание А. И. Куприна в том, как ему хотелось бы побыть животным или растением, чтобы понять, что они чувствуют и как живут. Работая над своим рассказом «Изумруд», художник привёл в свою комнату коня, чтобы узнать, как спят лошади, и тот жил у него до тех пор, пока домашние не восстали против пребывания животного в доме, т.к. всё пропиталось запахом конюшни.

Анималистику Куприна представляют около 50 произведений разных жанрово-тематических групп, которые появлялись с 1895 по 1934 гг. Среди них большинство составляют рассказы разной тематики: натуралистские, охотничьи, цирковые, о собаках, беговых лошадях и корриде, а также философско-символические и рождественские. Но особый интерес представ-

ляют произведения, не укладывающиеся в жанр рассказа, новаторская природа которых соотносена с каноническими и фольклорными жанрами.

Жанр одного из произведений А. И. Куприна 1896 г. («Собачье счастье») в монографии Ф. И. Кулешова определён как рассказ [4: 115]. Однако это представляется весьма спорным, т.к. в нём явно просматривается природа новеллы и аполога как жанров канонических. Согласно концепции В. И. Тюпы, новелла и аполог обязаны своим происхождением «прахудо-жественным» [13: 17] жанрам анекдота и притчи. В основе анекдота лежит всесильный случай, который трансформируется в новелле, говоря словами Гёте, в «неслыханное происшествие». В структуре анекдота «столкновение противоположных точек зрения» [12: 239] происходит в форме «пуанта», который наследует новелла в качестве одного из самых характерных своих жанровых устойчивых признаков. Он знаменует переход к новому миропорядку. В притче же «владевает моральный закон судьбы» [13: 17] и персонажем осуществляется «выбор одного из возможных подходов к жизни или одного из жребиев» [12: 239], что в апологе находит выражение в дидактизме и стремлении к «восстановлению нарушенного миропорядка», «выявлению нерушимости его устоев» [13: 21]. Следует пояснить, что в терминологии В. И. Тюпы аполог освобождён от привязки к животному эпосу и потому понимается учёным как каноническая «коррелирующая с новеллой малая эпическая форма притчевого происхождения» [13: 19]. Автор подчёркивает важность разграничения художественного аполога и не претендующего на художественность его фольклорного жанра-предшественника – притчи [13: 18]. Весьма продуктивной является мысль ученого о высокой жизнеспособности жанра аполога в литературе нового времени и о возрастающей его способности к конвергенции с новеллой в художественных явлениях рубежа XIX–XX вв.

Подобного рода слияние происходит, как представляется, и в произведении А. И. Куприна «Собачье счастье». Правда, в какой-то степени оно смыкается и с апологом в его архаической форме, т.к. действующими лицами здесь являются животные. Но, в отличие от античного и средневекового аполога – краткого назидательного рассказа, построенного на аллегорическом изображении животных, «Собачье счастье» – достаточно протяжённый текст, а самое главное отличие его и от древнего аполога, и от родственной ему басни в том, что образы животных у А. И. Куприна не эмблематичны, а очень развиты и зоологически достоверны, можно сказать, имеют достаточно определённые характеры. Знаток собак, А. И. Куприн безошибочно указывает признаки той или иной породы. А в «Собачьем счастье» собрана большая компания породистых собак. Это полуторагодовалый пойнтер Джек, «коричневый, длинноухий весёлый пёс» [6: 469]. Как и всякая хорошая охотничья собака, он обладает уникальным нюхом: он читает мир по книге запахов и, «пробегаая мимо почты с вытянутым, как палка, хвостом и вздрагивающими ноздрями, Джек с уверенностью мог сказать, что не более минуты тому назад здесь останавливался большой, мышастый, немолодой дог, которого кормят обыкновенно овсянкой» [6:

470]. Также анималистически достоверно охарактеризованы внешность и повадки других собак – пуделя Арто, хорошенькой левретки, чёрной гладкой таксы и двух дворняг.

Как произведение притчевой природы аполог А. И. Куприна строится на развитии мысли о неизбежности и неотвратимости судьбы, её непреодолимости и необходимости смирения перед выпавшим на долю жребием. Этому способствует мотив дороги, который организует повествование. Он вводится историей Джека, который ранним свежим сентябрьским утром отправляется с кухаркой на базар. Куприн подчёркивает, что пёс *«отлично знал дорогу»*, *«хорошо был знаком с городом и потому всегда очень легко мог найти дорогу домой»* [6: 469]. По замечанию В. И. Тюпы, «нарушение известного порядка – жанрообразующий момент и новеллы, и аполога» [13: 21], но последствия этого нарушения оказываются разными для того и другого жанра: для новеллы – это путь разрыва существования с сущностью, для аполога – совпадения их. Нарушение этого порядка в апологе А. И. Куприна связано с кухаркой с роковым для русской литературы именем Аннушка и столь же роковой функцией обозначения неизбежности судьбы. Она неожиданно исчезает куда-то с хорошо знакомого пути Джека и сбивает его тем самым с привычной колеи жизни. Поиски её совершенно усугубляют ситуацию, и пёс теряется в городе. Вследствие этого пойнтер благородных кровей оказывается в тесной железной клетке повозки, в которую собирали бездомных собак и везли на живодёрню. Клетка *«тряслась по камням мостовой, дребезжа всеми своими плохо свинченными частями»* [6: 470], знаменуя катастрофу, которая может потрясти все основания жизни.

Вот в этой клетке юный Джек постигает премудрость бытия, которую раскрывает ему и его случайным товарищам по несчастью старый пудель Арто. Он всю жизнь прослужил в цирке и представился профессором эквилибристики. Несмотря на привычки к трюкам на арене и в жизни, он исповедует философию фатализма. Он посвящает своих неопытных слушателей в бесчеловечные законы жизни, говорит о её жестокости и несправедливости и совершенной невозможности изменить миропорядок. На запальчивое восклицание юного пойнтера о необходимости поиска средств сбросить позорное рабство людей, умудрённый опытом Арто говорит ему о том, что люди непременно изобретут новые способы закабаления собак и насилия над ними, раз они друг для друга строят невероятные *«конуры, цепи и намордники»* [6: 474]. Выход из всей этой безнадежной жизненной ситуации только один, по мнению Арто: *«Надо подчиняться, господа, вот и всё-с. Таков закон природы-с»* [6: 474]. Мир устроен таким образом, что всякий обречён зависеть от сил, оказывающихся выше его. Люди, которых так ненавидят и боятся собаки, *«лицемерны, завистливы, лживы, негостеприимны и жестоки. И все-таки люди господствуют и будут господствовать, потому что так уже устроено. Освободиться от их владычества невозможно»* [6: 475]. Совершенно очевидно, что в иносказательной системе аполога А. И. Куприна эти самые люди, владычество которых над собаками

ми отменить невозможно, персонифицируют начала, враждебные человеку, господствующие над ним, управляющие его жизнью.

Здесь проявляется почти трагический пафос противостояния социуму, стихиям, судьбе, т.е. всему тому, от чего зависит человек и чему он вынужден подчиняться. Можно провести аналогию с трагедиями Еврипида, где возникает сознание того, что боги, распоряжающиеся судьбой людей, несовершенны и жестоки, но они боги, и потому могущественны. Остаётся только уповать на милость доброго хозяина и благодарить судьбу. Когда повозка остановилась на территории живодёрни и собаки очутились на земле, они, *«повинуясь инстинкту, сбились в кучу»* [6: 476], а это свидетельствует о том, что, следуя стадному чувству, большинство избирает идеологию непротivления. Ситуация попадания в живодёрню, *«обнесённую кругом сплошным забором, утыканным сверху звёздами»* [6: 475] и, видимо, долженствующую соотноситься со сложными жизненными обстоятельствами, в которых может оказаться каждый, и является той самой ситуацией, которая заставляет героя сделать выбор в пользу какой-то жизненной позиции. И, похоже, что собачья компания склонна доверять мнению фаталиста Арто, что собачье счастье состоит в терпеливом ожидании милости сильных мира сего и благополучного поворота судьбы.

Однако финал неожиданно меняет эту, казалось бы, принятую абсолютно всеми как единственную истину, ситуацию. Вот здесь приходится говорить уже о том, что «Собачье счастье» имеет ещё и другую – новеллистическую – природу. Она обнаруживается в том, что точка зрения, высказанная профессором эквилибристики, принята не всеми членами злосчастной компании. Повествователь указывает, что в *«самом тёмном углу»* [6: 471] клетка лежал, свернувшись клубком, беспородный пёс фиолетового цвета. Появление необычного колера объясняется совсем обыденно – артель маляров, шедшая на работу, вымазала ради смеха его в этот, не свойственный собаке, цвет. Фиолетовый пёс противопоставлен всем членам собачьего сообщества не только по цвету, но и по характеру: он был *«зол, голоден, отважен и силён»* [6: 471], в чём-то даже циничен, но наделён чувством достоинства, способностью к иронии, а главное – он выработал своё мнение по поводу того, как следует жить.

С ним связана новеллистическая линия «Собачьего счастья», которая проявляется в карнавализации жизни, утверждении её динамики, многообразия, возможности сделать очень важный, меняющий всё в корне выбор. Благодаря тому, что у фиолетового пса есть своя точка зрения на то, что такое собачье счастье, в новелле-апологе возникает «пуант» – точка разворота действия к финалу, разрешению» [10: 147], новости, знаменующей установление иного порядка жизни. В момент абсолютного упадка духа всей собачьей компании к профессору Арто *«с самой наглой улыбкой»* [6: 476] обратился фиолетовый пёс, пожелавший внести коррективы в философию пуделя, указать на его ошибку в трактовке основ бытия и разъяснить, в чьих руках собачье счастье. Дворняга во весь опор ринулся к забору, обошёл сторожей, бросившихся ему вслед, в один толчок оторвался от

земли и *«перекатился через забор, оставив на его гвоздях добрую половину своего бока»* [6: 476]. Он, сидевший в тёмном углу и вызывавший общее презрение своим нелепым видом и цветом, клочьями на шерсти, на самом деле оказался подлинным протагонистом. Под фиолетовой шкурой скрывался дерзкий, независимый, отчаянно смелый лев, в то время как цирковой пудель, выстриженный «под льва», оказывается трусливой жалкой фигурой. Этот приём костюмирования, маскировки, мены внешности реализует принцип новеллистической карнавализации.

Последняя фраза произведения: *«Старый белый пудель долго глядел ему вслед. Он понял свою ошибку»* [6: 476], – уравнивает обе жанровые составляющие «Собачьего счастья»: с одной стороны, новеллистический «пуант» указывает на возможность существования различных точек зрения на мир, вносит мысль о важности неординарных, смелых решений, приводящих к преображению жизни; с другой стороны, апологическая назидательность, правда, очень ненавязчивая у А. И. Куприна, проявляется в утверждении в качестве высшей истины народной мудрости, выражаемой в пословицах, смысл которых прочитывается в финале: *«Цвет в поле – человек на воле», «Тот побеждает, кто смерть презирает», «Счастье на крылах – несчастье на костылях», «Счастье в воздухе не вьётся, а руками достаётся», «Счастье не ищут, а делают», «Всяк своего счастья кузнец», «Кто за счастье борется, к тому оно и клонится»* [11: 12].

Таким образом, можно утверждать, что А. И. Куприн создаёт произведение, жанр которого в духе его времени оказывается синтетическим, объединяющим в себе начала новеллы и аполога.

Не менее интересны произведения писателя, написанные в традиции фольклорных жанров. Правда, сказки А. И. Куприна – «Козлиная жизнь», «Воробьиный царь», «Звериный урок» – больше соотносятся с формой литературной сказки, а вот такие произведения, как «Зачарованный глухарь» и «Печальный рассказ», ориентированы на фольклорные жанры. Оба они были написаны в 1912 г. и объединены интересом к сращению древних жанров с возможностями современной литературы.

«Зачарованный глухарь» написан в традиции фольклорной былички, жанра, по признанию Е. М. Мелетинского, являющегося «предком волшебной сказки» [9: 163], т.к. он занимает место между мифом и сказкой и является свидетельством процесса демифологизации. От былички в сказку приходит в качестве героя обыкновенный человек, оказавшийся один на один с миром неведомого.

Быличка – жанр фольклора, в котором повествуется о встрече человека с нечистой силой. У быличек существует устойчивая система героев, ситуаций и мотивов, что позволяет их классифицировать по самым разным признакам [1; 2]. Есть среди мотивов быличек встреча героя с демоническим существом в виде птицы. Эта встреча заканчивается безумием и смертью человека [1: 54]. А. И. Куприн в «Зачарованном глухаре» обращается как раз к подобному мотиву. Но быличка у него оказывается заключена в двойную раму – рассказ о дружбе повествователя Александра Иваныча

с лесником Михайлой и признание Михайлы, что историю эту он слышал от «старых лесников» [7: 452]. Особенностью жанра былички является установка на предельную якобы достоверность того, о чём повествуется. Причём это рассказ не о седой древности, а о достаточно близком к моменту рассказывания времени. Цель былички – предостережение слушателя от ложного, опасного поступка, который может совершить всякий, а следствием его может стать непоправимая ситуация. Таким образом, быличка А. И. Куприна погружена в двойное кольцо достоверных событий, как бы не позволяющих сомневаться в правдивости приведенных сведений. К тому же сам Михайла неоднократно убеждает слушателя в том, что «это истинная правда» [7: 452]. Писатель выбрал сказовую форму повествования, что позволило ему сохранить неповторимые особенности устного рассказа, запечатлевающего индивидуальные черты говора лесника, специфического синтаксиса его речи. Это тоже способствует усилению веры в правдоподобие рассказываемого. Этой цели способствует и обильное использование топонимов – Куршинское лесничество, река Холменка, деревня Елонь. Смыслом произведения действительно становится событие рассказывания, что вообще характерно для многих фольклорных жанров [12: 239].

Быличка повествует обычно о страшном событии, которое должно потрясти и послужить уроком. О таком страшном событии рассказывает и купринский Михайла. Это история молодого помощника лесничего Владимира Иваныча, который в ночь под Благовещенье пошёл в лес на охоту и повстречал там зачарованного глухаря ростом с телёнка, с чудовищной змеиной шеей, с горящими, как две свечи, глазами, который проклял человеческим голосом его как убийцу, как и положено, три раза. Потрясённый Владимир Иваныч сошёл с ума и утонул в реке. Таким образом, сюжетная, мотивная модель былички тоже сохранена автором.

Однако особенностью этого удивительного текста оказывается его многоуровневая ирония, которой, конечно, не могло быть в традиционной быличке. С одной стороны, это очевидная ирония Михайлы по отношению к повествователю Лександре Иванычу и по отношению к помощнику лесничего Владимиру Иванычу как горожанам и интеллигентам, которые далеки от природы, её жизни, её гармонии, таинственных великих связей всего живого.

Михайле дано чувствовать и знать природу так, как горожане этого сделать не в состоянии. Здесь складываются оппозиции природы и города, прагматизма и поэзии. Поэтому Михайла считает себя вправе наставлять и поучать повествователя, говоря, что накануне Благовещенья охотиться нельзя: «Малому ребёнку известно, что нельзя» [7: 451], «В такой день ходить за охотой не модель» [7: 452]. К Владимиру Иванычу Михайла испытывает лёгкое презрение, т.к. тот не в состоянии понять языка природы. Услышав, как «заиграл» глухарь, Владимир Иваныч обратил внимание на странность в поведении птицы – он запел рано, «играл без остановки, песню за песней, и громко так, на весь лес слышно» [7: 452]. Получив это предупреждение, герой не внял ему и продолжал искать глухаря. Главная же необычность состояла в том, что глухаря нигде не было видно: «совсем близ-

ко глухарь, а не видать». И вот стал Владимир Иваныч *«под песню вокруг сосны бегать, задравши голову. Нет, не видно, а тут он»* [7: 453]. Невидимость антагониста в быличке – это признак того, что он находится в ином мире, недоступном зрению и сознанию человека. После катастрофической встречи с антагонистом в «этом» мире человек нередко сам переходит в «антимир», и потому он становится невидим тоже. Кстати, именно так и случилось с Владимиром Иванычем после того, как он сошёл с ума. Он как бы перешёл в иное пространство: *«Слышали только, как по лесу бегают, валежник трещит, да чучукает чудным голосом, а самого и не видать»* [7: 453].

До встречи с глухарём герой так и не прислушался к голосу рассудка. Михайла язвительно дополняет череду предупреждений Владимиру Иванычу еще одним колоритным обстоятельством: Владимир Иваныч бежит под сосной, на которой сидит птица. Он уверен в том, что нужно только найти удобный ракурс, чтобы разглядеть его и прицелиться. Глухаря не видно, но Владимир Иваныч *«слышит даже, как глухарь с дерева вниз пакостит»* [7: 453].

Ирония лесника по отношению к горожанину проявляется и в описании положения и состояния Владимира Иваныча, заплутавшего в лесу, как в особом иномире. Его однажды видели девки, *«когда под троицу берёзки рубили. Выскочил он на них голый, мохнатый, страшный такой, зареготал, заржал и драла в лес»* [7: 453]. Формально наказание это соотнесено с заповедью не совершать греха накануне великих христианских праздников – Пасхи, Благовещенья Страстной пятницы, но, по сути, в этом предупреждении высказывается не столько религиозная, сколько пантеистическая точка зрения на мир. Безумие и позор Владимира Иваныча – это следствие пренебрежения великими законами природы, её стремления к равновесию и гармонии. Глухарь проклинает его как убийцу живых душ. И смерть Владимира Иваныча – это тоже суд природы: он утонул, застряв в коряге, когда ловил раков. *«Рак-то ему промеж пальцев вцепился и не пушишат. Так и захлебнулся»* [7: 454]. Это правда и право природы – выносить суровые приговоры человеку, который не способен проникнуться чувством почтения и преклонения перед ней. В финальном полукольце рамы повествователь пытается иронически уличить рассказчика в вымысле: *«Как же это так? Ведь вы же сами говорите, что он всё время по лесу бежал и ни с кем не говорил. Откуда же о глухаре-то известно, как он его проклинал?»* [7: 454]. Но вот этого вопроса Михайла как бы и не слышал. Он *«встал. Потянулся и пошёл к дверям, говоря на ходу: – Пойтить мерина напоить, что ли!»* [7: 454], тем самым обнаруживая вневременность и внепространственность, вечность своей правоты – своей и природы. Правоты, которая недоступна человеку из мира суеты и практичности. Таким образом, несмотря на попытки ревизии старых истин с позиций современности, Куприн в финале утверждает органичность древней жанровой формы, её естественность и вечность.

«Печальный рассказ» представляет собой оригинальный эксперимент А. И. Куприна в области такого фольклорного жанра, как небылица. В ос-

нове небылицы как жанра лежит несообразность, абсурд, изображение перевернутой, нарочито искажённой картины действительности. Здесь всё подчинено стремлению показать мир в его неожиданном ракурсе. У «Печального рассказа» есть подзаголовок, который сразу указывает на несообразность того, о чём рассказывает небылица: *«Эта история случилась как раз под Новый год и была такая печальная, что многие дети плакали, когда её читали»* [8: 343]. Очевидно, что под Новый год могут случиться разные истории, но традиционно это радостный праздник и особенно для детей, которым совсем некогда бывает плакать, ожидая подарков и хороводов.

Дальше рассказывается история, которая приключилась в городе под названием Главный Верблюд. На одной из улиц Главного Верблюда жил двухсотлетний Слон, который работал в цирке и любил наигрывать печальную песенку про Чижа. А. И. Куприн даже приводит ноты, чтобы не ошибиться в мелодии: ми-до-ми-до-фа-ми-ре. Этот Старый Слон дружил с Комаром, который *«жил на Собачьих Выселках и пускал кровь разным зверям»* [8: 343]. Дружба эта покоилась на любви к искусству – и Слон и Комар любили песню про Чижа. Однажды тронутые чижиной песней, Комар и Слон расплакались, и Слон, всхлипнув, втянул Комара в нос. Нелепая эта дружба заканчивается смертью Комара, любителя прекрасного и звериной крови. Но в конце разыгрываются трагические страсти по пропавшему Комару, как бы реализуя народную поговорку о том, как из мухи (или комара) сделать слона. Слон *«сломал дерево. Опрокинул дом. Кричал так, что разбудил весь город»* [8: 344]. Несмотря на нелепость всего, что происходит в небылице Куприна про Слона и Комара, в ней обнаруживается свой смысл, сводящийся к отказу от однозначных мнений и простого отношения к жизни, в которой может произойти всякое. В мире не всё так логично, строго, рационально и понятно. В нём достаточно неожиданного и странного, и это надо уметь принимать. За смешными сторонами действительности могут возникать самые неожиданные и серьёзные обстоятельства. По крайней мере, такой смысл прочитывается в этой небылице.

Таким образом, А. И. Куприн создал образцы оригинальной анималистики, реанимировав ряд канонических и фольклорных жанров, применив их к новой сфере литературы – литературе о животных.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ефимова Е. С. Основные мотивы русских быличек (опыт классификации) // Сказка и несказочная проза: Межвузовский сб. науч. тр. – М.: Наука, 1992. – С. 52–63.
2. Зиновьев В. П. Быличка как жанр фольклора и её современные судьбы // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 381–383.
3. Киселёв Б. М. Рассказы о Куприне. – М.: Советский писатель, 1964. – 203 с.
4. Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна. 1883–1907. – Минск: Издательство БГУ, 1983. – 351 с.

5. Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна. 1907–1938. – Минск: Университетское изд-во, 1987. – 317 с.
6. Куприн А. И. Собачье счастье // Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Н. Н. Акоповой. – М.: Художественная литература, 1970. – Т. 1. – С. 469–476.
7. Куприн А. И. Зачарованный глухарь // Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Н. Н. Акоповой. – М.: Художественная литература, 1972. – Т. 5. – С. 451–454.
8. Куприн А. И. Печальный рассказ // Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Н. Н. Акоповой. – М.: Художественная литература, 1972. – Т.5. – С. 343–344.
9. Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С.149–189.
10. Полубояринова Л. Н. Новелла // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 146–147.
11. Тверские пословицы и поговорки / Сост. Л. В. Брадис и В. Г. Шомина. – Тверь: Издательство Тверского областного государственного Дома народного творчества, 1993. – 60 с.
12. Тмарченко Н. Д. Эпика // Теория литературы. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 219–244.
13. Тюпа В. И. Новелла и аполог // Русская новелла: Проблемы истории и теории. Сб. ст. / Под ред. Марковича В. М. и Шмида М. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1993. – С. 13–25.
14. Тубельская Г. Человек «нестерпимого любопытства» // Берегиня дома твоего. – 2003. – № 3. – С. 86–88.

УДК 821.161.1.03+929Шекспир+929Маршак

В. А. Миловидов

ШЕКСПИР КАК ПОЭТ СОЦРЕАЛИЗМА: ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

В статье рассматривается прагматический аспект практики художественного перевода. Показывается, что нарушения принципа эквивалентности оригинала и перевода на уровне прагматики обусловлены конфликтом эстетических систем «передающей» и «принимающей» сторон.

Ключевые слова: Шекспир, Маршак, прагматика перевода, вонять.

По крайней мере, один из переводов, который обсуждается в данной статье, не подлежит критике, т.к. вошёл в канон художественных текстов непререкаемой эстетической значимости. Только таким и может быть материал теории. У критики перевода, которая есть составная часть переводоведения, но к теории перевода имеет отношение косвенное, тоже есть свой материал. Таковым являются дефектные переводы – их мы не рассматриваем.

И всё-таки критический компонент присущ теории перевода, хотя объектом критики становятся уже не сами художественные тексты («те-