А.А. Заусаев
Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор Н.В. Володина

РЕЛИГИОЗНАЯ ИДЕЯ В ОЦЕНКЕ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА В ЦИКЛЕ ПУТЕВЫХ ОЧЕРКОВ П.В. АННЕНКОВА «ПИСЬМА ИЗ-ЗА ГРАНИЦЫ»

Статья посвящена изучению роли религии в оценке западно-европейского искусства П.В. Анненковым, русским публицистом, литературным критиком, путешественником и автором цикла очерков «Письма из-за границы». В ходе анализа выявляются те области авторских интересов, которые он рассматривает сквозь призму католичества, и описываются особенности фиксации полученных им впечатлений.

Путевой очерк, католичество, религиозная живопись, описание, экфрасис.

The article is devoted to studying the role of religion in P. V. Annenkov's assessment of the West European art, the Russian publicist, the literary critic, the traveler and the author of a cycle of sketches "Letters from abroad". The analysis identifies the areas of the author's interests that he considers through the Catholicism prism. The way he noted his impressions is described in the paper.

Traveling sketch, Catholicism, religious painting, description, ekphrasis.

Принцип взаимодействия литературы и религии может быть организован по-разному с точки зрения их влияния друг на друга. В одном случае литература оказывается под влиянием религии, подчиняясь ее канонам в выборе тем и правил их репрезентации; в другом случае литература целенаправленно влияет на общество в религиозном аспекте, выполняя свою общественно-просветительскую функцию. Автор изучаемого нами текста – П.В. Анненков – публицист, критик, мемуарист, наиболее продуктивная творческая деятельность которого пришлась на 1840 – 1870-е гг. Самыми значимыми его работами стали путевые очерки, объединенные в цикл «Парижские письма», подготовка и издание первой научной биографии А.С. Пушкина «Материалы для биографии А.С. Пушкина», а также ряд критических статей, относящихся к эстетической критике, идеологом которой он являлся. Поэтому в области взаимодействия литературы и религии именно вопросы искусства составляли основной предмет его интересов.

Материалом для нашего исследования стали путевые очерки, написанные автором в середине 40-х гг. XIX в. и составившие цикл «Письма из-за границы». В их основе – впечатления П.В. Анненкова от путешествия по Европе, которое он предпринял вместе с М.Н. Катковым осенью 1840 г. Поездка заняла у него три года, в течение которых он собирал и описывал увиденное: европейские города, население, традиции и культуру. Многие из этих описаний он отправлял в письмах друзьям на родину, сопровождая комментариями и размышлениями. Результатом зарубежной поездки Анненкова явились тринадцать корреспонденций, которые настолько понравились В.Г. Белинскому, что он организовал их публикацию в журнале «Отечественные записки». Весь цикл был напечатан в этом журнале в разделе «Смесь» в течение 1841 – 1843 гг. под названием «Письма из-за границы» [см. об этом: 1, с. 16 – 17].

Первое упоминание о роли религии в западноевропейском искусстве в «Письмах» Анненкова мы встречаем в первом же очерке – «Гамбург. 12-го ноября 1840 года». Оно связано с немецким городом Любеком и его кафедральной церковью Дом Кирхе, в которой находится «перл Любека», картина художника эпохи средневековья Иоганна Гемлинга «на трех раскрывающихся досках: «Несение Креста», «Смерть Спасителя» и «Вознесение». В описании картины автор обращает внимание на две составляющие: мастерская техника живописца и масштабность передачи библейского сюжета. Говоря о технике художника, Анненков описывает следующие впечатления: «Трудно себе вообразить, до каких мелочных подробностей доходили они [немецкие мастера эпохи средневековья], как вникали они в самомалейшую часть целого и как с равным тщанием и с равною любовью отделывали последнюю шашечку креста на башне церкви и главный алтарь ее. Вот и Гемлинг на образе святого выработывает каждую кисточку его ризы, каждый алмазик и украшеньице, всякий волосок в бороде Каиафы режет глаз своею оконченностью, и наконец, труженик-живописец доходит до того, что группу кидающих жребий об одежде Христа отражает целиком в латах близстоящего воина». Этот пример является одним из немногих, когда Анненков уделяет внимание тому, как «сделано» произведение искусства. Чаще всего его впечатляют сюжеты и образы, созданные художником: «Еще более подтверждается эта мысль о важности священного искусства в те времена необыкновенною религиозностью самих изображений. Тут все плачут: женщины, ломающие руки у подножья креста, поразительно страдают; сами исполнители казни взирают на божественного страдальца с соболезнованием, и Каиафа даже задумчив и печален! В довершение всего, на картине «Несение Креста» сам художник в своем национальном костюме изобразил себя. Чудо, какая картина!» [1, с. 7]. Анненков уделяет внимание эстетическим особенностям картины, не отрицая, однако, ее религиозной значимости; отмечает невероятную верность деталям и скрупулезность в описании библейского сюжета. Об этом свидетельствует еще одно описание автором этой картины в очерке «Травемюнде и Любек», вошедшем в цикле «Путевые записки»: «На трех под-

вижных досках Гемлинг изобразил несение креста, распятие и вознесение Спасителя. Во всех трех картинах действующие лица схожи между собой, как будто писаны с портретов, но что всего поразительней в старом мастере, так это необыкновенная тщательность отделки, переходящая даже в педантичность, так сказать» [1, с. 239].

Понимая очевидную значимость описания картины или любого другого предмета искусства в очерках Анненкова, мы можем отнести эти описания к экфрастическим (экфрасис – литературный жанр описания рукотворных предметов, артефактов, произведений искусства [13, с. 14]. Экфрасис, в свою очередь, как справедливо указал С.Н. Зенкин, – это «перевод» с языка одного искусства на язык другого [см. об этом: 9, с. 347]. Анненков, будучи идеологом эстетической критики и известным ценителем искусства, считавшим основной его целью – «созерцание» жизни, умело использует этот навык «перевода». В искусстве, по мнению критика, события и характеры «сами в себе носят свой суд, приговор и мысль, присущую им» [2, с. 98]. Анненков ставит вопрос «о неизмеримой важности художнических приемов» как специфической черте искусства: истина в искусстве воплощается в «образе или представлении» [11, с. 145].

Очевидно, что в передаче Анненковым своих впечатлений, полученных от созерцания картины, для него наиболее значимо описание действия, отсюда преобладание соответствующей семантики: «ломают руки», «страдают», «взирают с соболезнованием». В дополнение к этому нельзя не заметить, что все эти действия имеют ярко выраженную эмоциональную окраску, которая представляет в тексте особенности авторского восприятия и фиксирует его чувственный опыт сопереживания, сострадания и т.д. Помимо стилистических особенностей реперзентативную функцию выполняет и алгоритм зрительного восприятия; тогда на первый план выходит не только само изображение, но и его видение. Желая подчеркнуть важность этого аспекта экфрастического описания, Л.М. Геллер определил экфрасис как «не исключительно, но в первую очередь – запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений. Это образ не картины, а видения, постижения картины» [3, с. 10]. Такая функция экфрасиса отвечает феноменологическому подходу к описанию текста Анненкова [8, с. 20 – 25] и взятой нами за основу концепции Э. Гуссерля. Разработанная Гуссерлем феноменология – это феноменология сознания. По Гуссерлю, именно опыт сознания является тем первичным опытом, в котором нам даны «сами вещи». Поэтому вместо самих предметов, ценностей, эмоций, желаний и т.д. в феноменологии рассматривается тот субъективный опыт, в котором они «являются» в качестве феноменов, будучи уже не реальными предметами, но «единицами смысла»: «Эти «явления» суть феномены, – пишет Гуссерль, – которые по своей природе должны быть «сознанием о» их объектов, независимо от того, реальны ли сами объекты или нет» [6, с. 12].

Таким образом, используя в своем описания многочисленные глаголы, Анненков стремится обратить внимание читателя на предмет картины – библейский сюжет, так как именно последовательность событий несет основную нагрузку в библейском писании, которое представляет собой некий «главный сюжет». Совмещая описание действий с их эмоциональной интерпретацией, он реализует идею «трагичности событий», которая является основной темой религиозной живописи. Взгляд Анненкова движется не по общему плану картины, а по действующим лицам: женщины, исполнители казни, божественный страдалец, Каиафа. Автора интересуют в картине не столько проявления технического мастерства художника, сколько события, им изображенные, и отношение художника к этим событиям.

Еще одним предметом экфрасиса стала увиденная Анненковым в Парме фреска художника Корреджио, известная под именем «Св. Иеронима» и описанная в очерке «Женева. 26 октября 1841 года». Она произвела сильнейшее впечатление на путешественника, за что была названа им «удивительной картиной». В описании этой картины мы вновь видим преобладание слов, передающих действие и движение: «Эта сцена ангела с развернутой книгой, Христа-младенца, простирающего к ней руки, божьей матери, смотрящей с улыбкой на движения его, Магдалины, с величайшим благоговением целующей его ногу» [1, с. 36]. В экфрасисе главным для автора вновь оказывается смена действий: простирает руки, смотрит с улыбкой, целует ногу, – и участие «действующих лиц»: ангел, Христос-младенец, божья матерь, Магдалина. Образы персонажей во многом создаются с помощью эмоциональной окрашенности связанных с ними действий.

На примере этой картины автор демонстрирует определенные противоречия в требованиях католичества к церковной живописи: «Я никак не понимаю, почему немецкая партия, старающаяся возвратить живопись к строгому христианскому началу, исключает этот элемент райской прелести, родившейся тоже из самого глубокого религиозного чувства» [1, с. 36]. Исходя из этого высказывания, мы можем сделать вывод, что истинная религиозная живопись, по мнению автора, является следствием глубоких духовных переживаний. Следовательно, и форма подачи религиозного сюжета и образов святых порождается, прежде всего, верой и религиозным виденьем художника, а не строгостью религиозных требований: «Овербек, проживающий, как говорят, теперь в Риме, хотел забыть все успехи живописи, обратиться к этой прозаичности, так сказать, объявить себя не знающим перспективы, лишь бы произвесть столь же простое, теплое, поразительное. Надобно было необычайное усилие, чтоб сделаться младенцем в душе, и действительно, он употребил пятнадцать лет, чтоб произвести картину "Вшествие Христа в Иерусалим" [1, с. 7].

При описании картины Фридриха Овербека «Вшествие Христа в Иерусалим» – в очерке «Гамбург. 12-го ноября 1840 года», которую Анненков видит в церкви St. Marien-Kirche немецкого города Любека, он также в первую очередь дает ей эстетическую оценку: «Выражение лица Спасителя удивительно: такое спокойствие, такая глубокая дума и

такая скорбь! Разнообразие ощущений на лицах, составляющих толпу, поразительно» [1, с. 7]. Исходя из рассуждений Анненкова, мы заключаем, что религия и живопись видятся автору не только как тема и вид искусства, который эту тему осваивает; религия дает, по мнению путешественника, вдохновение европейским художникам, которое является критерием истинной живописи: «Болонья, как и Венеция, имела свою школу живописи, которая, явясь после всех, получила в наследство опытность, но потеряла религиозное вдохновение» [1, с. 25].

По мнению Анненкова, эта особенность не связана с современными течениями в живописи, а является результатом исторически сложившейся тенденции. Вероятно, искусство в период расцвета христианства, совпавшего с началом эпохи Возрождения, вместо того, чтобы становиться на службу религии и институту церкви, нашло в библейском сюжете сильный источник вдохновения: «Мне кажется, что живописцы XIV и XV столетия <…> напрасно считаются людьми, переводившими в искусство божество и откровение. Они занимались выражением собственных религиозных созерцаний, а не определением божества, как отдельного мира, как объекта» [1, с. 85].

В этом отношении связь живописи с религий воспринимается Анненковым еще более прочной. По его мнению, это два проявления высшей духовности и стремления человека к красоте и чистоте. Поэтому религиозная живопись, с его точки зрения, является естественным и искренним результатом духовного созерцания. Художник обращался к библейскому сюжету, потому что эмоционально переживал его и пытался вложить в него ту святость, которую способен был ощущать сам, как христианин. Сам Анненков воспринимает и видит церковную живопись, прежде всего, как искусство, ставшее выражением религиозных чаяний художника, соединившихся с творческим талантом: «Тут главная задача, положенная художником, состояла в том, чтобы отыскать красоту формы для религиозных сюжетов и уловить выражение страсти, которая со всем тем проявляется у него еще весьма общно и неиндивидуально. Божественность сюжета тут только данная для посторонней и ему чуждой цели» [1, с. 86].

Весьма примечательно, что истоком экфрасиса в русской литературе принято считать описание церковной живописи. Швейцарский славист Л.М. Геллер называет рассказы о паломничествах по святым местам первыми экфрасисами [4, с. 156]. Его мнение разделяет исследователь И.А. Есаулов, утверждая что «экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте. За описанием картины в русской литературе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения "чужого" небесного "своему" земному» [7, с. 167]. Таким образом, в отечественной литературе история этого явления начинается с описания сакральных изображений, предметов, построек, прежде всего, в жанре хождения. Путевые очерки Аннекова, как и некоторые очерки других авторов, имеют очевидное родство с этим древним жанром. Поэтому вполне закономерно, что «Письма из-за границы» также полны описаниями картин, памятников архитектуры и, как следствие, – авторским вниманием к религии и религиозным артефактам.

Анненков отмечает, что помимо церкви на религиозную живопись могут влиять и другие факторы. Во Франции это «общественные привычки условия и даже капризы»: «Что касается до религиозной живописи, вы очень хорошо знаете, что Франция никогда не достигала чистоты духовного созерцания, <…> можно утвердительно сказать, что с Лебрена до Горация Вернета включительно в религиозную живопись Франции беспрестанно врывались общественные привычки, условия и даже каприз» [1, с. 116]. «Чистота духовного созерцания», о которой пишет Анненков, по-видимому, и является тем зерном, которое превращает предмет искусства в церковный артефакт. Никакие каноны и стандарты, по его мнению, не придадут живописи духовности без этой основы, о чем и свидетельствует следующее его замечание относительно французской живописи: «Теперь религиозная живопись Франции представляет такую анархию, какою ни одно искусство в Европе похвастаться не может» [1, с. 116].

Автор нередко становится очевидцем общественных событий связанных с религией. Одно из них он описывает в очерке «Париж. 18-го мая 1842 года». Оказавшись в Париже на площади Nôtre-Dame de Paris в день Пасхи, Анненков принимает участие в проповеди священника Равеньна, который речью своей собрал две тысячи прихожан. Казалось бы, основным впечатлением от этой религиозной сцены должны стать речи проповедника и проникновенные лица прихожан. Однако Анненков же, будучи художником, в широком смысле слова, больше внимания уделяет здесь не самому событию, а его эстетическому оформлению, то есть архитектуре и интерьеру: «Старая церковь, плохо освещенная несколькими лампами, составляла чудную раму энергическому проповеднику, и покуда говорил он о нарушении грехом всеобщей, мировой гармонии, о разъединении души и божества, которое составит посмертное мучение первой, как составляет ее страдание здесь на земле, я украдкой смотрел на своды, висевшие из темноты над головой моею, на переходы церкви, залитые мраком, из которого выходили только колонны, стремившиеся вверх, да белые статуи алтарей» [1, с. 62]. Таким образом, вместо корреспонденции, где был бы дан отклик на события, происходившие в церкви, он «по-дружески» делится с читателем своими эмоциями. Его творческий взгляд в каждом предмете и каждой сцене видит «художественный потенциал», поэтому выступление священника Равеньяна в его описании приобретает некую театральность. Анненков видит и описывает пейзаж – старую церковь – как декорации всего происходящего.

Таким образом, оценивая роль религии в западноевропейском искусстве, Анненков отводит ей место творческой темы, источника для вдохновения настоящих мастеров, и, как следствие, в первую очередь обращает свое внимание на ее эстетическую функцию.

Литература

1. *Анненков, П.В.* Парижские письма / П.В. Анненков. – М., 1983.
2. *Анненков, П.В.* Воспоминания и критические очерки / П.В. Анненков. – М., 1979.
3. *Геллер, Л.М.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л.М. Геллер // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 5 – 22.
4. *Геллер, Л.М.* На подступах к жанру экфрасиса: Русский фон для нерусских картин (и наоборот) / Л.М. Геллер // Wiener Slawistischer Almanach. – 1997. – Sond. 44. – P. 154 – 168.
5. *Гончаров, И.А.* Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах / И.А. Гончаров // Собр. соч.: В 8 т. – М., 1978. – Т. 2.
6. *Гуссерль, Э.* Феноменология. Статья в Британской энциклопедии / Э. Гуссерль // Логос. – 1991. – № 1. – С. 12.
7. *Есаулов, И.А.* Экфрасис в русской литературе нового времени: Картина и Икона / И.А. Есаулов // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 167 – 179.
8. *Заусаев, А.А.* «Письма из-за границы» П. В. Анненкова, как объект феноменологического исследования. К вопросу о феноменологическом описании пространства / А.А. Заусаев // Вестник ленинского мемориала. – Ульяновск. – 2012. – № 12. – С. 20 – 25.
9. *Зенкин, С.Н.* Новые фигуры: Заметки о теории / С.Н. Зенкин // НЛО. – 2002. – № 57. – С. 343 – 351.
10. *Карамзин, Н.М.* Письма русского путешественника / Н.М. Карамзин. – Л., 1984.
11. *Кедрова, М.М.* «Русские писатели». Биобиблиографический словарь. Т. 1 / под ред. П.А. Николаева. – М., 1990.
12. *Маслова, Н.М.* Путевой очерк: проблемы жанра / Н.М. Маслова. – М., 1980.
13. *Рубинс,* М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб., 2003.
14. *Стеценко, Е.А.* История, написанная в пути… (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII – XIX вв.) / Е.А. Стеценко. – М., 1999.
15. *Тынянов, Ю.Н.* Литературный факт / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

УДК 811.112.2

Р.Х. Каримова

К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЙНОГО КОМПОНЕНТА КОНЦЕПТА «ТРУД» В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

В статье детальному рассмотрению на материале немецкого языка подвергается концепт «труд». Исследуется проблема научной формулировки указанного концепта, также выявлена языковая специфика полисемичности термина. В ходе описания концепта проанализированы такие составляющие понятия, как: «оплата труда», «виды трудовой деятельности», «виды предприятий». Формулируются выводы, позволяющие определить концепт «труд» как многоуровневый концепт.

Концепт, концептуальный признак, понятийный компонент, содержание концепта, базовые лексемы, сложные слова, объективация.

The concept «labour» is investigated in the article. The scientific formulation of this concept is described, the lingual specificity of polysemantic nature of this term is determined. In the course of description of the concept the following components of this concept are analysed: “labour payment”, “the ways of labour activity”, “the forms of enterprises”. The conclusions help to determine the concept «labour» as a hierarchal concept.

Concept, conceptual feature, conceptual component, the content of the concept, basic lexemes, compound words, objectivation.

Концепт «труд» в немецком языке предстает как многоуровневая сущность, имеющая многослойную структуру. Во многих языках он является ключевым в понимании языковой картины мира, так как отражает результаты познавательной деятельности человека в течение многих веков. Многие современные лингвисты (В.И. Карасик [3], С.Г. Воркачев [2] и др.) рассматривают концепт в плане содержания как вербализованный культурный смысл и различают в его содержании понятийный, образный и ценностный компоненты.

Вербализованный смысл является языковым знаком, в семантике которого «происходят не только членение и категоризация континуума окружающего мира, но и осуществляются его переосмысление, интегрирование нового знания в систему ранее приобретенной социально-исторической информации, формирования эмоционально-оценочного отношения к нему соответствующего этнокультурного сообщества» [3, с. 53]. Так, концепт предстает как единица ментального лексикона, в значении слова отражаются результаты познавательной деятельности человека. При таком понимании понятие концепта отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессе мышления и которые отражают содержание всей человеческой деятельности в виде неких квантов знания [5, с. 90].

Лексическое значение рассматривается исследователями как передающее разные типы знаний и человеческого опыта. Опыт опирается на выявление этих типов знаний, необходимых в процессе общения и заложенных в структуре значения слова. Итак, целью данной статьи является рассмотрение понятийного содержания концепта «труд». Предметом нашего исследования являются базовые лексемы-репрезентанты, объективирующие доминантные признаки «оплата труда», «виды трудовой деятельности», «виды заработков». Лексические единицы были отобраны методом сплошной выборки из «Немецко-русского словаря по бизнесу» [6], а также