

Особое внимание автор уделяет эмоциональной сфере участников коммуникации, обеспечению эмоционального контакта, доверия к оратору, без которого информация не будет восприниматься всерьез. Эффект воздействия достигается за счет использования тематических оправданной лексики, образных выражений, удачных сравнений, эмотивных, оценочных коннотаций слов и фразеологизмов, их многократных повторов, привлечения приема иронии в полемике: *Искренность, подъем и глубокая убежденность тоже помогут вам. Когда человек находится под влиянием своих чувств, на поверхность выступает его подлинная сущность. Препяды падают. Пламя эмоций сжигает все барьеры. Он вложил душу в то, что говорил, и его изложение было действительным потому, что оно опиралось на подлинную красоту его собственной внутренней жизни.*

По замечаниям наших психологов, «...не будет безосновательным утверждать, что Карнеги дает современной науке больше, чем взял от нее, хотя вроде бы и не претендует на что-то большее, чем популяризаторство» [2]. Интерес к книгам Карнеги не угасает именно в силу их человековедческой направленности, вне которой гуманитарные науки перестают быть таковыми.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Виноградов В. В.* Русский язык (грамматическое учение о слове). М., 1972.
2. *Зинченко В. П., Жуков Ю. М.* Предисловие // Карнеги Д. Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей. М., 1990.
3. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987.
4. *Карнеги Д.* Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично. М., 1989.
5. *Кузнецов А. М.* Варианты лексико-парадигматических структур // Языки мира. Проблемы языковой вариативности. М., 1990.
6. *Михальская А. К.* К современной концепции культуры речи // Филологические науки. 1990. № 5.
7. *Оптимизация речевого воздействия.* М., 1990.

Функциональная семантика слова. Екатеринбург, 1994

М. В. ТРОСТНИКОВ

Московский лингвистический университет

ПЕРЕВОД И ИНТЕРТЕКСТ (Анненский и Верлен)

Сопоставляется поэзия П. Верлена как предтечи европейского декаданса и И. Анненского, стоявшего на пороге русского декаданса, поэтический язык которого ориентирован на предшествующую литературную традицию.

В последние годы широкую известность получила теория интертекста. Она может быть рассмотрена в трех основных аспектах:

1) прямое заимствование, цитирование, включение в поэтический текст высказывания, принадлежащего другому автору («Как хороши, как свежи были розы» — Мятлев, Тургенев, Серверянин);

2) заимствование образа, своеобразный намек на образный строй другого произведения («Не жалею, не зову, не плачу» С. Есенина и IV глава поэмы «Мертвые души» Гоголя);

3) заимствование идеи, мирозерцания, способа и принципа отражения мира. Это наиболее трудновычленимое заимствование, которое подразумевает полное копирование чужеродной эстетики без использования идей другого автора в своем творчестве (так, поэтика Маяковского представляет собой поэтику А. Рембо, механически перенесенную на отечественную почву).

В контексте теории стихотворного перевода рассмотрим проблему интеркультурных контактов и соответственно интертекста.

Любой перевод представляет собой трансплантацию некоторого эстетического явления на не свойственную ему, чужеродную почву. Так, «Ein Fichtenbaum und die Palme» Гейне, превращающиеся то в пальму и сосну (Лермонтов), то в сосну и кедр (Тютчев), являются прекрасной иллюстрацией сказанному.

Воспользуемся образом, придуманным Л. Гумилевым (большой исторический микроскоп, при помощи которого можно в той или иной мере наблюдать происходящие события) [7], для иллюстрации анализа интеркультурных связей. Большая степень приближения позволит увидеть общекультурные взаимодействия, обнажит понятие «национального духа»; взаимодействие культур тогда станет подобным игре в четыре руки на фортепиано: при совпадающей мелодии и диссонансе в басах (аналогом которого может послужить базовый культурный фон — *cultural background*) вместо унисона слышится какофония¹. При более сильном увеличении станут заметны течения, направления, школы, стили, которые, образуя различные комбинации, создают причудливую ткань литературной жизни эпохи, включающую и отдельных представителей мира искусств. Таким образом реализуется известный постулат А. Бюффона: *un style — c'est un homme*. Наконец, при максимальном увеличении можно выйти на уровень отдельного текста — нечленимого атома, из которого впоследствии составляются мозаичные панно более высоких уровней обобщения. Именно уровень отдельного текста исследуется в данной статье.

Особое положение Анненского в русской литературе во многом обусловлено спецификой русской культуры рубежа XIX—XX вв., которая определялась происходившей в этот период сменой воззрений на природу языка и принципы его преломле-

¹ Аналогия между интеркультурными контактами и игрой на фортепиано заимствована у Р. Роллана [11].

ния в искусстве [13; 14]. Не случайно в этот период практически одновременно (с разницей в 5—10 лет) творили представители таких антагонистических эстетических направлений, как символизм, футуризм, имажинизм, акмеизм. Анненский, стоявший вне каких-либо литературных группировок, сумел отобразить в своем творчестве особенности существовавших в этот период поэтик, если под поэтикой понимать «совокупность возможных способов языкового воплощения замысла писателя и законы сочетания различных способов в зависимости от «типа языкового мышления», характерного для определенного этапа развития философских, лингвистических и общеэстетических знаний общества» [10, с. 937].

Роль Анненского в развитии языка русской лирики можно сопоставить с ролью Жуковского в поэзии XIX в.: синтезировав в своем творчестве достижения предшествующих этапов развития поэтического языка, они во многом сумели предвидеть последующее его развитие.

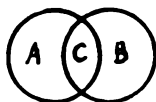
Параллель Анненский — Жуковский становится еще более явной при обращении к переводческой деятельности этих поэтов. Значительно изменяя оригинал, сознательно русифицируя его, оба поэта во многом выполняли чисто культурологическую миссию. И если Жуковский первым познакомил русского читателя с образцами западноевропейской романтической лирики, то Анненский одним из первых ввел читателя в мир европейского декаданса. Целый ряд переводов поэта фактически представляет собой «хрестоматию образов» отдельного сборника или всего творчества переводимого автора. В то же время, вводя оригинал в общий контекст русской поэзии, Анненский демонстрировал неразрывное единство европейской литературы, целостность общеэстетического процесса.

Традиционно принято выделять две школы перевода, представителей которых условно можно назвать «буквалистами» и «интерпретаторами». Задача первых (в их числе, например, В. Брюсов и М. Лозинский) заключается в том, чтобы максимально точно, почти дословно, передать средствами другого языка текст оригинала; задача вторых — создать адекватное оригиналу произведение². Анненский не вписывается ни в одну из этих групп, поскольку он «в лирических переводах выхватывает порою лишь отдельные характерные элементы и на них сосредоточивает внимание, передавая их точно, а все остальное воспроизводит, исходя уже из них, создавая фон, на котором должны выделяться более красочные пятна» [17, с. 58].

Такой метод перевода имеет много общего с обычным «внимательным чтением» и может быть отображен при помощи пред-

² Основные аспекты полемики между этими школами достаточно полно отражены в послесловии Л. М. Аринштейна к переводам Б. Пастернака [4].

ложенной Т. Казаковой схемы взаимопроникновения ассоциативных тезаурусов автора и читателя:



A — ассоциативный тезаурус автора, т. е. совокупность тех ассоциаций, которые вкладывает писатель, поэт, драматург в создаваемое произведение; *B* — ассоциативный тезаурус читателя, т. е. та эстетическая информация, которую способен воспринять читатель. Чем больше зона *C*, в которой они пересекаются, тем «понятнее» произведение [9]. Нулевая оппозиция, т. е. полное совпадение тезаурусов автора и читателя, естественно, невозможна. Более того, выйдя из-под пера автора, текст начинает самостоятельное существование («бытование»), получая дополнительные значения, которые сам автор в него не вкладывал, что приводит к отказу от самого понятия «текст» и «автор текста» в целом ряде исследований (см., напр. [5]).

При переводе текста на иной язык возникают несоответствия с национальным культурным фоном другого социума. Поэтому переводчик типа Анненского не только и не столько переводит текст, сколько адаптирует его к условиям бытования в иной языковой и культурной среде. Чем успешнее осуществлено «вживание» инородного текста в контекст чужой культуры, тем лучше перевод и тем выше мастерство переводчика. Сам Анненский достигал таких целей различными способами: русификацией текста, эстетизацией изображаемого (ср., например, «Феи расчесанных голов» с названием оригинала «*Les Chercheurs de roux*» — «Искательницы вшей» А. Рембо), тематическим расположением переводов и т. д. Однако наиболее интересной с филологической точки зрения является, как нам кажется, предпринятая в ряде переводов попытка опоры на собственно русскую поэтическую традицию, на известные читателю тексты. Примером этого может послужить перевод Анненским стихотворения П. Верлена «*Bon chevalier masqué*».

Сравним оригинальный и переводной тексты.

*Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,
Le Malheur a percé mon vieux de sa lance.*

*Le sang de mon vieux coeur n'a fait qu'un jet vermeil,
Puis s'est évaporé sur les fleurs, au soleil.*

*L'ombre éteignit mes yeux, un cri vint à ma bouche
Et mon vieux coeur est mort dans un frisson farouche.*

*Alors le chevalier Malheur s'est rapproché,
Il a mis pied à terre et sa main m'a touché.*

*Son doit ganté de fer entra dans ma blessure
Tandis qu'il attestait sa loi d'une voix dure.*

Et voici qu'au contact glacé du doit de fer
 Un coeur me renaissait, tout un coeur pur et fier
 Et voici que, fervent d'une candeur divine,
 Tout un coeur jeune et bon battit dans ma poitrine!
 Or je restait tremblant, ivre, incrédule un peu,
 Comme un homme qui voit des visions de Dieu.
 Mais le bon chevalier, remonté sur sa bête,
 En s'éloignant, me fit un singe de la tête
 Et me cria (j'entends encore cette voix):
 «Au moins, prudence! Car c'est bon pour une fois»³.

Мне под маскою рыцаря с коня не грозил,
 Молча старое сердце мне Черный пронзил,
 И пробрызнула кровь моя алым фонтаном,
 И в лугах по цветам разошлася туманом.
 Веки сжала мне тень, губы ужас разжал,
 И по сердцу последний испуг пробежал.
 Черный всадник на след свой немедля вернулся,
 Слез с коня и до трупа рукою коснулся.
 Он, железный свой перст в мою рану вложив,
 Жестким голосом так мне сказал: «Будешь жив».
 И под пальцем перчатки целителя твердым
 Пробуждается тело и чистым и гордым.
 Дивным жаром объяло меня бытие,
 И забилося, как в юности, сердце мое.
 Я дрожал от восторга и чада сомнений,
 Как бывает с людьми перед чудом видений.
 А уж рыцарь поодаль стоял верховой,
 Уезжая, он сделал мне знак головой.
 И досель его голос в ушах остается:
 «Ну, смотри. Исцелить только раз удается».

Сравнение подстрочника с переводом Анненского показывает достаточно высокую точность стихотворного перевода, в котором многим французским реалиям найдены четкие соответствия, учитывающие специфику восприятия текста в русле русской стихотворной традиции.

Так, амбивалентность неизвестного рыцаря, одновременно приносящего и зло, и добро, в оригинале передана анафорическими антонимами: *bon* и *malheur*. Анненский заменяет эти два эпитета одним — *черный*, который в первом же двустишии превращается в субстантивированное имя собственное.

Отметим, что Черный ближе по значению к *Le Malheur*, но французское слово подразумевает однозначно отрицательные коннотации, в то время как в русском языке существуют две взаимоисключающие традиции употребления этого цветового символа: фольклорная, где черный — цвет ночи, дьявола, злых

³ Стихотворение открывает сборник П. Верлена «Sagesse» [23].

сил, и романтическая, согласно которой черный — цвет Ночи, времени сна тела и бодрствования души. Первое явление всадника не дает возможности определить, добро или зло несет он, и здесь перевод Анненского вполне правомерен. Исключительно удачен перевод французского *p'afait qu'un* крайне редко употребляющимся русским глаголом *пробырывать*. Некоторое стилистическое несоответствие немаркированного французского выражения и экспрессивного русского глагола имеет более глубокие корни, чем элементарная стилистическая неточность перевода, и связана с общей тональностью перевода, отличной от оригинала. Но с семантической точки зрения эффект, подчеркивающий внезапность и интенсивность излияния крови из открытой раны, передан весьма точно.

Ряд мелких замен (*soleil* — *лучи*, *bouche* — *губы*, *yeux* — *веки* и др.) обусловлен особенностями поэтики Анненского, поэтики «метонимической», как неоднократно отмечали исследователи творчества поэта [8; 12; 19; и др.]. Перечень подобных мелких расхождений между оригиналом и переводом можно было бы продолжить, но буквализм не входит в наши задачи. К тому же дословный перевод практически невозможен⁴. В данном случае особый интерес представляют два момента, существенно отличающие перевод Анненского от оригинала; появление в тексте в сильных позициях ключевых слов идиостиля Анненского⁵ и принципиально иная стилистическая окраска текста.

Крайне важные для восприятия Анненского слова *ужас*, *испуг*, *чад* не имеют четких соответствий во французском тексте. Так, *un egi* («крик») Верлена преобразуется в *ужас*, *un frisson* («дрожь») — в *испуг*, вместо *inexorable un peu* («некоторая недоверчивость») — *чад сомнений*.

Несмотря на близость мировосприятий Анненского и Верлена⁶, несмотря на то, что сам Анненский неоднократно говорил о своей любви к Верлену (*И под музыку Верлена будет петь моя мечта* — «Не могу понять, не знаю...»), Анненский и Верлен являются разными художниками, их мирозерцания нельзя смешивать, а принципы, характерные для строения ху-

⁴ Нам известно всего два примера подобного рода — перевод «Завещания» Джо Хилла, выполненный М. Зенкевичем, и пушкинский перевод «Покаянной молитвы» св. Ефрема Сирина (впрочем, последний представляет успех весьма относительный) [18].

⁵ Статистический анализ языка лирики Анненского в сопоставлении с языком французского декаданса см.: [16].

⁶ Так, характеристика поэзии Верлена, данная М. Горьким в статье «Поль Верлен и декаденты» применима и к творчеству Анненского: «В его меланхолических и звучащих тоской⁷ стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и звучащей души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет Бога и не находит, хочет любить и не может» [7, с. 124—125].

⁷ «Тоска», наряду со «скукой» и «мукой» составляет, как нам удалось установить, триаду основных сущностей философии творчества Анненского [15].

дожественного текста Верлена, нельзя распространять на поэзию Анненского.

Принципиальные различия между поэтикой Анненского и Верлена заслуживают особого разговора. Основная особенность поэтического языка Верлена заключается в том, что он сознательно избегает изысканных стилистических оборотов, сложных грамматических конструкций, выражает свою мысль предельно простым, часто разговорным языком. В то же время его стихотворения лишены лирического сюжета в традиционном понимании этого термина; как правило, в его произведениях речь идет лишь о душе, где развивается условное «действие» текста (см. [20]). Таким образом создается контраст между насыщенным, полным страстей внутренним содержанием текста и его внешней стилистической нейтральностью, отсутствием формальной экспликации лирического конфликта.

Именно этими особенностями языка лирики Верлена обусловлено отсутствие стилистической маркированности текста стихотворения «*Воп chevalier masqué*». Романтическая традиция предполагала обязательное подчеркивание неординарности происходящего, величия описываемого на всех уровнях организации стихотворения. Именно в соответствии с этой традицией поступает при переводе Анненский, употребляя архаизмы: лексические (*перста, немедля, объять, досель*), словообразовательные (*маскою, разошлася*), грамматические (*до трупа рукою коснулся*). Ориентация на «теорию трех штилей» Ломоносова — Тредиаковского подчеркивается избытком глагольных рифм, свойственных русской поэзии XVIII в. и практически изжитых в поэзии начала XX в.

Рассказ о духовном перерождении героя завершается у Верлена нарочито сниженно. Выражение *au moins* не имеет точного русского эквивалента. Во французском языке оно используется для смягчения высказывания, его нейтрализации [22]. В некоторых случаях аналогом этого выражения может служить русское «по крайней мере». У Анненского же заключительная фраза становится приговором высшего судьи: *Ну, смотри. Исцелить только раз удается*.

Весь сборник «*Sagesse*», задуманный и частично написанный Верленом во время тюремного заключения, содержит достаточно неожиданные для его творчества религиозные мотивы, чем значительно отличается от предшествующих произведений поэта. Свое заключение Верлен рассматривал как наказание за предшествовавшую распутную жизнь, и именно в тюрьме, как свидетельствуют его биографы, он на краткий период обрел определенный духовный стержень, осознал наличие божества в себе, что повлияло на цельность сборника, наличие в нем определенных общечеловеческих идеалов.

Однако, изменившись внутренне, Верлен не изменил своей поэтической манере. Свойственное ему конкретное, «вещное»

мышление отразилось на представлении о религии, связанном, в первую очередь, с конкретной церковной атрибутикой, предметами культа, собственно церковной службой. Иначе говоря, религиозное обращение явилось для Верлена естественным событием, органично входящим в контекст обыденной жизни. Поэтому в сборнике «Sagesse» иные темы, сюжеты, объекты описания, но те же стиль, тон, тембр поэтического языка.

Отношение Анненского к религии было более сложным. Не вдаваясь в подробности, отметим его интерес к восточным религиям, в частности к буддизму, на который накладывалось осознание отсутствия благодати, невозможности уверовать так, как веруют дети, как веровал Верлен (см., например, стихотворение «Буддистская месса в Париже»).

В то же время Анненскому присущ некоторый мистический страх, отношение к религии как к чему-то возвышенному, недоступному. Критикуя протестантство Толстого, он пишет: «Для нас, нетолстовцев, Евангелие совершенно особая книга... <...> ...В церкви... наши лучшие минуты, когда нам читают Евангелие, и всякий раз в бессмертных словах на дорогом для нас за свою чуждость ежедневному языку мы воспринимаем освежающую душу новизну» (выделено мною.— М. Т.) [2, с. 68].

Обыденность, естественность, «нормальность» религии Верлена и «чуждость ежедневности», новизна, экстраординарность религии Анненского — в этом различие между двумя столь близкими по мировосприятию и стилю поэтами, именно здесь кроется глубинная причина принципиального отличия перевода Анненского от стихотворения Верлена. (Углубление противоречий, подчеркивание контрастов, большая экспрессия — все это черты, привнесенные в текст переводчиком.)

Как уже отмечалось выше, переводя французских поэтов, Анненский ставил перед собой не только творческие, но и просветительские задачи. Выбирая по одному, наиболее характерному, с его точки зрения, стихотворению из сборника, он пытался обобщить основные идеи и способы их выражения, свойственные данному поэту, и сконцентрировать их в одном тексте. Поэтому название сборника указывается в заглавии перевода, а не приводится по первой строчке, как это сделано у Верлена.

Сборник «Sagesse» посвящен проблеме обретения веры, содержит поэтическое описание прозрения, озарения, духовного посвящения лирического героя. В русской литературе существует поэтический текст, который воспринимается как образец описания такого события — стихотворение А. С. Пушкина «Пророк». Сила поэтической традиции привела к тому, что русский читатель каждое стихотворение, посвященное миссии поэта, вольно или невольно воспринимал под знаком пушкинского «Пророка».

«Вживляя» в русскую культуру чужеродный по образной системе и символическому подтексту текст Верлена, Анненский не мог не прибегнуть к совмещению двух столь далеких друг от друга поэтических и культурологических традиций. Результатом этого явился архаизированный язык перевода, возвышенность описания, выводящая текст за рамки ординарного, в то время как у Верлена — нарочитая сниженность, отсутствие пафоса в описании, например включение такого экстраординарного события, как поэтическое (божественное) откровение в контекст будничности. Поэтому разница между оригиналом и переводом, между Верленом и Анненским лежит не только в области поэтического, но и в области национально-духовного.

Французская литература представляет собой «сочетание высокой художественности и низкого уровня духовности» [1, с. 178], и этим она отлична от русской, проникнутой идеями мессианства, вестничества. Если русская литература развивалась «вглубь» (подчас в ущерб формальной, внешней, собственно литературно-художественной стороне), то литература французская развивалась «вширь». Поэтому можно говорить о том, что особенности национальных литературных традиций наложили отпечаток на анализируемые здесь произведения, в частности на заключительные сцены. Описание Верленом определяющей для поэта встречи с посланцем иных, высших, миров заключено в рамки обыденности, прозаичности, что отражается на эмоциональной окрашенности описания, которое лишь слегка опоэтизировано отзвуками рыцарских легенд. Перевод же Анненского содержит черты, характерные одновременно для двух противоположных поэтических сознаний, французского и русского.

Итак, рассмотренные в статье тексты позволяют говорить о крайне интересном аспекте проблемы интертекста. Текст Верлена в переводе Анненского совмещает различные культуры (поэтические, словесные, образные и др.) и может быть назван интертекстом интеркультуры.

Возвращаясь к образу исторического микроскопа, мы отметим, что сопоставление переводного и оригинального стихотворных текстов выходит на уровень межкультурного общесемиотического сопоставления, раскрывающего понятие «транснациональный дух», отдельные национально-культурные черты, наиболее полно отражающиеся в культуре, литературе, поэзии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Андреев Д. Л. Роза мира. М., 1991.
2. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979.
3. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.
4. Аринштейн Л. М. О Пастернаке — переводчике // Зарубежная поэзия в переводах Б. Пастернака. М., 1991.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
6. Горький М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 23. М., 1953.

7. Гумилев Л. Н. Понски вымышленного царства. Л., 1974.
8. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
9. Казакова Т. А. Структура и свойства ассоциативного ряда художественного текста // Язык и стиль английского художественного текста. Л., 1977.
10. Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. Т. 5. М., 1968.
11. Роллан Р. Три откровения. М., 1965.
12. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
13. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.
14. Тростников М. В. Идиостиль И. Анненского: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.
15. Тростников М. В. Сквозные мотивы лирики Анненского // Изв. АН СССР. Отд-ие лит. и яз. 1991. Т. 50. № 4.
16. Тростников М. В. Язык лирики Анненского (лингвостатистический аспект) // Науч.-тех. информация. М., 1992 (Сер. 2. Информационные процессы и системы; № 4).
17. Федоров А. В. Поэзия И. Анненского // И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.
18. Филиппов Б. Путь поэта // Заболоцкий Н. Стихотворения. Нью-Йорк, 1965.
19. Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.
20. Эткинд Е. Г. Лирика Поля Верлена // П. Верлен. Лирика. М., 1969.
21. *Micro-Robert*. Dictionaire du Française Primordial. P., 1980. Т. 1, 2.
22. *Verlain P. Oeuvres completes*. P., 1968.
23. *Verlain P. Sagesse*. L., 1944.

Функциональная семантика слова. Екатеринбург, 1994.

А. П. ЧУДИНОВ

Уральский педуниверситет

И. С. ЧУДИНОВА

Свердловский институт развития регионального образования

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ РЕЧЕВОГО СОЗНАНИЯ ПОДРОСТКА (на материале повестей А. Алексина)

Исследуется композиционно-речевая специфика повестей А. Алексина, характеризующаяся отождествлением главного героя и повествователя, обращающегося к событиям своего детства и ранней юности; выделяются средства выражения динамики речевого сознания героя, языковые сигналы, свидетельствующие о возрасте повествователя.

Речевая организация художественного текста в значительной степени определяется структурой повествования, которую В. В. Виноградов определил как «систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчицами» [2]. Композиционно-речевая специфика рассматриваемых повестей Анатолия Алексина («Домашний совет», «Сердечная недостаточность», «Раздел имущества») отождествляет главного героя и рассказчика: в каждом случае повествование ведется от имени подростка, рассказывающего о событиях своего детства и ранней юности. Таким образом, перед писателем, помимо прочего, стоит задача отразить динами-